



HAL
open science

Rap : rythme et poésie : construction identitaire du Noir dans l'imaginaire du RAP brésilien

Volnei José Righi

► To cite this version:

Volnei José Righi. Rap : rythme et poésie : construction identitaire du Noir dans l'imaginaire du RAP brésilien. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2; Universidade de Brasília. Instituto de Letras, 2011. Français. NNT : 2011REN20056 . tel-00674140

HAL Id: tel-00674140

<https://theses.hal.science/tel-00674140>

Submitted on 27 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
RENNES** ueb

Universidade de Brasília UnB
Instituto de Letras IL/TEL
Programa de Pós-Graduação
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília (DF) Brasil

Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 UeB/UhB
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
ERIMIT Mémoire, Identité, Territoire – EA 4327
Département de Portugais
Rennes – France

Doutorado com Convenção de Co-tutela Internacional de Tese
Doctorat en Cotutelle Internationale de Thèse

VOLNEI JOSÉ RIGHI

RAP: RITMO E POESIA

**Construção identitária do negro
no imaginário do RAP brasileiro**

RAP: RYTHME ET POESIE

***Construction identitaire du Noir
dans l'imaginaire du RAP brésilien***

Banca Examinadora/Jury:

Profª Drª/Mme Rita Olivieri-GODET
Orientadora na França/*Directrice de Thèse en France*
Université Européenne de Bretagne/Rennes 2 França

Prof Dr/M João Vianney Cavalcanti NUTO
Orientador no Brasil/*Directeur de Thèse au Brésil*
Universidade de Brasília UnB/TEL - Brasil

Prof Dr/M Rogério da Silva LIMA
Presidente/*Président*
Universidade de Brasília UnB/TEL - Brasil

Prof Dr/M Steven Fred BUTTERMAN
Membro/*Rapporteur*
University of Miami, États-Unis/EUA

Profª Drª/Mme Lícia Soares de SOUZA
Membro/*Rapporteur*
Universidade Estadual da Bahia - Brasil
Université du Québec à Montréal UQAM - Canadá

Brasília (DF), 12 de dezembro/2011
Soutenu le 12 décembre/2011, à Brasilia (DF), Brésil



à Rita Godet

AGRADECIMENTOS

REMERCIEMENTS

Esta Tese é o resultado da dedicação, da visão científica e do apoio dos professores-orientadores, de professores-amigos e de instituições, bem como da cumplicidade e de muita solidariedade de amigos e familiares. *Agradeço* a todos e os *reverencio* pela imprescindível e salutar presença na ampliação do meu horizonte acadêmico e humano, sobretudo nestes cinco anos de pesquisa (2007/2011):

Prof^a Dr^a Rita Olivieri-Godet, pelo irrestrito, irretocável e dedicado trabalho de orientação. Pelo jeito solidário e afável com que fui recebido e guiado em *Rennes*, a maior lição de simplicidade, comprometimento, delicadeza, generosidade e humanidade que recebi na vida. Pela presença incondicional e perseverante, na França e no Brasil. Pelo teu universo intelectual. Pela amizade e confiança que construímos.

Banca Examinadora - heterogênea, multidisciplinar e transnacional - unida pela nossa Língua Brasileira e em nome da nossa Literatura: Prof^a Dr^a Rita Oliveri-Godet, Prof Dr João Vianney Cavalcanti Nuto, Prof Dr Rogério da Silva Lima, Prof Dr Steven Fred Butterman e Prof^a Dr^a Lícia Soares de Souza, pelo trabalho de orientação-conjunta, de leitura, de crítica e de encaminhamento da Tese.

Minha Família: Delma Madalena Della-Flora Righi e João Vilmar Righi, meus Pais; Rozeli Righi Scherf e Volmir Antônio Righi, meus irmãos; Rodrigo Righi Santiago, meu sobrinho e afilhado; Lorenzo Paz Righi, meu sobrinho; Sisane Marques Paz e Marino Ostwald Scherf, meus cunhados, pela presença protetora, amável, orgulhosa e edificante. Pelo sangue herdado, o suor sacrificado, o sorriso ampliado e pela lágrima remida.

Prof^a Dr^a Sylvia Helena Cyntrão, pelo trabalho de orientação e de alinhamento do Projeto original. Pela gênese poética e musical da pesquisa.

Prof Dr Álvaro Faleiros, pela conversa descompromissada que me instigou a investir em uma Tese Co-tutela na França.

Prof Dr Rogério da Silva Lima, pela ponte estabelecida com *Rennes 2*. Pelo jeito conciliador. Pela habilidade e solidariedade na condução das causas do outro.

Prof Dr George Yúdice e Prof Dr Steven Fred Buttermann (*University of Miami*, EUA), Prof Dr Henrique César Pereira Figueiredo (Universidade Federal de Lavras, MG), Prof Dr Paulo Sérgio da Costa Neves (Universidade Federal de Sergipe) e Prof Dr Saulo Neiva (*Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand*, França), pela presença referencial, pelos pontuais e eficazes *toques de mestre*.

Prof^a Dr^a Brigitte Cavagnal Thiérion, pela amizade e pelo suporte emocional à *francesa*. Pela cumplicidade pessoal e intelectual. Pelo grandioso e solidário trabalho de tradução do texto substanciado da Tese, na pressa necessária para que eu pudesse cumprir tempestivamente os termos da Convenção de Co-tutela Internacional de Tese.

Prof Dr José Danúbio Rozo, pela sensibilidade e perspicácia motivadoras que só amigos desse *naípe* sabem proporcionar.

Sibelius dos Santos Segala, Rita de Cássia Mello, Rafael Félix dos Santos, Mônica de Oliveira Gomes, Mariza de Rezende, Lucila Moraes da Silveira, Gislaine Oliveira, Carlos Alexandre Teodoro de Azevedo, Almir Jorge Macedo Nascimento, Allan Lopes Santos, Adriano Weber Scheeren, pela amizade, cumplicidade e solidariedade, multiplicadas em Semântica, Valores e Arte. Agradeço pela poesia, a companhia, a *encanteria*, a parceria.

Bruna Rodrigues Shausteck de Almeida e Ronan Joseph George Le Prioux, Christian Godet, Denis Thiérion, Fátima e Roger Guilloux, Fernanda Alencar, Kátia Lima e Maria Helena da Silva Marques (Lenice), pela amizade e solidariedade *franco-brasileiras*.

GOG, *rapper* de Brasília, pelas conversas telefônicas elucidativas.

Nino, do Selo “Chapa Preta”, no Rio de Janeiro, pelo apoio na obtenção da discografia do *rapper* MV Bill, bem como na “tradução” do dialeto de algumas composições.

Departamento de Teoria Literária e Literaturas e Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – UnB, Brasil.

Coordenação de Apoio ao Pessoal de Ensino Superior - CAPES (*Agence Brésilienne d'Évaluation et de Soutien de l'Enseignement Supérieur*) e Colégio Doutoral Franco-Brasileiro – CDFB (*École Doctorale Franco-Brésilienne*), pelo suporte financeiro à pesquisa na França.

Secretaria-Executiva e Comitê de Auditoria do Banco do Brasil S.A., em Brasília, e Agência do Banco do Brasil, em Paris, em especial os administradores Aurislon José Ferreira, Fernando Conde Medeiros, Luiz Cláudio Ligabue, Márcia Jorge Bergo, Raimundo Nonato Cabral Júnior, Regina Maria dos Santos Rodrigues e Tarcísio Bastos Cunha.

Département de Portugais et l'Équipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Identités, Territoires”/Pôle de Recherches Interuniversitaires sur les Pays de Langue Portugaise ERIMIT/PRIPLAP. Je remercie en particulier M Jean-Yves Mérian, Mme Rita Godet, Mme Karine Tireau et Mme Sandrine Brenugat.

Direction Recherche et Valorisation de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'Université Rennes 2. Je remercie Mme Anne-Marie Le Goaziou, Mme Joëlle Bisson et Mme Karine Chapin.

CIREFE - Centre International Rennais d'Études du Français pour Étrangers, qui m'a apporté un soutien linguistique efficace au cours de mon stage doctoral à l'Université Rennes 2. Je remercie en particulier Mme Catherine Jan, Mme Gaël Zanol, Mme Gaële Paradis, Mme Madeleine Lorcy, Mme Sophie Busson et Mme Brigitte Galbrun.

Determinação. Planejamento. Silêncio. Sorte. Milagre. Paixão. Amor.

♪ *que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?
que preto, que branco, que índio o quê?
que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?
aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes
orientupis orientupis
ameriquitalos luso nipo caboclos
orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs
somos o que somos: inclassificáveis
não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não há sol a sós
aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americanarataís yorubárbaros
somos o que somos: inclassificáveis
que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?
que preto, que branco, que índio o quê?
não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores,
não há sol a sós
egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarrosados mesticigenados
oxigenados debaixo do sol* ♪

“Inclassificáveis” (Arnaldo Antunes)
in CD *Inclassificáveis* (Ney Matogrosso: 2008)

SUMÁRIO

RESUMO	9
RÉSUMÉ	10
ABSTRACT	11
1. INTRODUÇÃO	12
1.1. Justificativa	13
1.2. Objetivos	20
1.3. Metodologia e referências teóricas	21
1.3.1. Perspectiva sociocrítica: o RAP e os socioletos	26
1.4. Estrutura da Tese	31
2. HIP HOP, RAP E MOVIMENTOS NEGROS	32
2.1. RAP e Hip Hop: origens e histórico	35
2.2. Hip Hop, RAP e Movimentos Negros no Brasil	50
3. CAPÍTULO I – RACIONAIS MC's: O RAP EM SÃO PAULO	82
3.1. Discografia	92
3.2. Uma leitura das composições	96
4. CAPÍTULO II – MV BILL: O RAP NO RIO DE JANEIRO	137
4.1. Discografia/Produção artística	143
4.2. Uma leitura das composições	146
5. CAPÍTULO III – GOG: O RAP EM BRASÍLIA	191
5.1. Discografia/Produção artística e literária	197
5.2. Uma leitura das composições	200
6. CAPÍTULO IV – PIÁ: O RAP EM PORTO ALEGRE	244
6.1. Discografia/Produção artística	250
6.2. Uma leitura das composições	253
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	298
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	311

9. RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE EN LANGUE FRANÇAISE	323
9.1. <i>Partie Introductive</i>	324
9.2. <i>Présentation du Sujet, des Rappeurs et du Corpus</i>	345
9.3. <i>Considérations Finales</i>	362
10. ANEXOS	375
10.1. Letras das composições do grupo Racionais MC's	377
10.2. Letras das composições de MV Bill	395
10.3. Letras das composições de GOG	409
10.4. Letras das composições de Piá	433
10.5. Glossário do socioleto das periferias e do RAP	451
10.6. Convenção de Co-tutela Internacional de Tese (<i>Cotutelle</i>)	489

RAP: RITMO E POESIA

Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro

RESUMO - Esta pesquisa tem por objetivo propor uma discussão acerca dos processos de construção identitária do sujeito negro na sociedade brasileira atual, a partir do exame das imagens projetadas pelo RAP brasileiro no transcurso temporal de vinte anos (1990-2010). O foco central perpassa, ainda, uma investigação sobre a temática das “minorias” e os conceitos que lhes são atribuídos, os projetos de “resistência” que fazem com que essas “minorias” permaneçam fechadas e protegidas em “guetos” e eventuais propostas de transposição das fronteiras entre o centro e a periferia.

O RAP, constituído a partir dos elementos “ritmo e poesia” (do inglês *rhythm and poetry*), está vinculado a uma longa tradição histórica que revisita e reelabora cantos, danças e batuques da cultura negra africana desde o século XVI. Na esteira dessa tradição, o RAP surge na Jamaica e nos Estados Unidos na década de 1960, chegando ao Brasil no final dos anos 1980.

Neste trabalho, um capítulo inicial apresenta as origens do RAP e suas relações com o Hip Hop e os movimentos negros, procurando contextualizar essa produção e fornecer elementos para visualizar o panorama do RAP no Brasil. O corpo da tese é dedicado à análise de letras compostas por quatro artistas do segmento RAP: o grupo Racionais MC’s, de São Paulo, e os *rappers* MV Bill, do Rio de Janeiro, GOG, de Brasília, e Piá, de Porto Alegre.

A tese está dividida em quatro capítulos, cada um dedicado a apresentar as especificidades dos artistas inseridos em suas respectivas Regiões do Brasil, a produção musical dos *rappers* e uma análise das composições julgadas mais pertinentes, destacando a temática da discriminação étnica e social, da violência urbana envolvendo o tráfico de drogas e ações homicidas, da violência e corrupção de policiais, da omissão e da negligência do Estado como gestor da ordem pública, da corrupção na política, do consumismo exacerbado como marca do capitalismo e da segregação social, além dos processos de miserabilização e de favelização do país.

Esta pesquisa examina o caráter pedagógico do discurso do RAP, discutindo as propostas que emanam do enunciador que se apresenta como porta-voz da periferia. Analisa os projetos e as contradições dessa voz periférica no processo de construção e de valorização das referências identitárias da periferia e o lugar reservado ao negro nesse processo. Nesse sentido, debruça-se sobre o caráter eminentemente oral das composições, dando origem a um socioleto que termina por se constituir em um dos principais referentes identitários da comunidade, além de representar um recurso de resistência às formas hegemônicas impostas pelo centro.

Palavras-chave: RAP, Identidade, Negro, Representação, Socioleto.

RAP: RYTHME ET POÉSIE

Construction identitaire du Noir dans l'imaginaire du RAP brésilien

RÉSUMÉ - Cette recherche a pour objectif d'engager une discussion sur les processus de construction identitaire du sujet noir dans la société brésilienne actuelle à partir de l'étude des images projetées par le RAP brésilien sur une période de 20 ans allant de 1990 à 2010. L'un des axes principaux de ce travail explore la thématique des "minorités" et ses concepts afférents, comme les projets de "résistance" qui enferment et protègent ces "minorités" dans des "ghettos" ou les éventuelles propositions de franchissement des frontières entre centre et périphérie.

Le RAP, constitué à partir des éléments "rythme et poésie" (de l'anglais *rhythm and poetry*), est l'héritier d'une longue tradition historique qui revisite et réélabore les chants, danses et *batuques* (groupes de percussion) traditionnels dans la culture africaine depuis le XVIème siècle. Partant de cette tradition, le RAP apparaît à la Jamaïque et aux Etats-Unis dans les années 1960, avant d'arriver au Brésil vers la fin des années 1980.

Dans ce travail, un chapitre préliminaire présente les origines du RAP et ses relations avec le Hip Hop et les mouvements noirs, afin de contextualiser cette production et de fournir des éléments permettant de visualiser le panorama du RAP au Brésil. Le corps de la thèse est constitué par l'analyse des paroles composées par quatre artistes de la tendance RAP: le groupe Racionais MC's, de São Paulo, et les *rappers* MV Bill, de Rio de Janeiro, GOG, de Brasília, et Piá, de Porto Alegre.

La thèse est divisée en quatre chapitres présentant chacun les spécificités des différents artistes et des Régions du Brésil dont ils sont originaires et où ils sont plus particulièrement intégrés. Ils comportent une analyse de leur production musicale et des compositions jugées les plus pertinentes qui met en évidence la thématique de la discrimination ethnique et sociale, ainsi que la violence urbaine qui résulte des trafics de drogue, des actes homicides, de la violence et de la corruption policière, de la démission et de la négligence de l'Etat en tant que garant de l'ordre public, de la corruption politique, d'un consumérisme exacerbé lié au capitalisme, de la ségrégation sociale, et des processus qui entraînent le pays vers des formes de paupérisation et de "favélisation".

Cette recherche apprécie le caractère pédagogique du discours du RAP et discute les propositions émanant d'un énonciateur qui se présente comme le porte-parole de la périphérie. Elle analyse les projets et les contradictions de cette voix périphérique dans le processus de construction et de valorisation des référents identitaires de la périphérie et la place réservée au Noir dans ce processus. Dans cette optique, elle se penche sur le caractère éminemment oral des compositions, à l'origine d'un sociolecte qui, outre le fait d'être un moyen de résister aux formes hégémoniques imposées par le centre, devient, au final, l'un des principaux référents identitaires de la communauté.

Mots-clefs: RAP, Identité, Noir, Représentation, Sociolecte.

RAP: RHYTHM AND POETRY

The Construction of Black Identities in the Brazilian RAP Imaginary

ABSTRACT - The objective of this dissertation is to critically assess the processes of identitarian construction of the black subject in contemporary Brazilian society, through the careful analysis of images portrayed in Brazilian RAP during the course of a twenty-year period (1990 – 2010). The central focus of the thesis problematizes and investigates the theme of “minorities” as well as the constructs attributed to them in a universe where projects of “resistance” function to maintain minorities in closed and protected “ghettos”. Ultimately, this dissertation assesses possibilities for transposition of boundaries established between the center and the margins.

RAP, constitutive of rhythm and poetry, is linked to a long historical tradition which revisits and re-elaborates songs, dances, and drumming of black African culture since the sixteenth century. Based on this tradition, RAP emerges in Jamaica and the U.S. in the 1960s, arriving in Brazil at the end of the 1980s.

This dissertation attempts to contextualize this cultural production, providing the methodological tools to comprehend the panorama of RAP in Brazil and its connections to Hip Hop and other black movements. The bulk of this project engages in a close reading of lyrics of selected songs composed by four RAP musicians: The band Racionais MCs, from São Paulo, and the following rappers: MV Bill, of Rio de Janeiro, GOG, from Brasília, and Piá, originating in Porto Alegre.

The dissertation is divided into four chapters, each one dedicated to presenting specific characteristics of each of the artists within their respective geographic locales throughout Brazil. In analyzing the musical production of the rappers, I selectively examine compositions deemed most pertinent to this work; i.e., those which highlight themes of ethnic and social discrimination, urban violence incited by drug trafficking and murder, police corruption and brutality, the negligence of the State in its role to uphold public order, political corruption, excessive consumerism as a marker of capitalism and social segregation, and finally, the processes which provoke the suffering and impoverishment of the country.

This project explores the pedagogical roles of the discourse of RAP, examining proposals voiced from the artist designating himself as the spokesperson of the periphery, mostly assessing the often contradictory proposals of the voice representing the margins, developing and empowering identitarian points of reference. I place special emphasis on representations of the black artist in this process. To this end, the dissertation reflects upon the eminently oral nature of the compositions, founding a sociolect which manages to constitute itself as one of the principal identitarian referents of the community as a while simultaneously cultivating resistance against hegemonic forms imposed by the center.

Key-words: RAP, Identity, Black, Representation, Sociolect.



INTRODUÇÃO

♪ Deus me faça brasileiro, criador e criatura
Um documento da raça pela graça da mistura
Do meu corpo em movimento
As três graças do Brasil têm a cor da formosura ♪
“**Meninas do Brasil**” (Moraes Moreira/Fausto Nilo)

1.1. Justificativa

A presente pesquisa segue uma das linhas abordadas em nossa Dissertação de Mestrado (2004-2006), intitulada “O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa”. No desenvolvimento dos trabalhos, foram utilizados aspectos teóricos que relacionam literatura e sociedade, aplicados na análise de poemas de Cruz e Sousa. Sob a ótica da tragédia social, procuramos estabelecer um diálogo entre composições do Poeta e canções brasileiras contemporâneas que tivessem alguma afinidade temática, visando demonstrar relações entre a sociedade da época (segunda metade do Século XIX), a história, o mito, a forma simbolista de expressão artística e o momento presente. Esse trabalho despertou nosso interesse em dar continuidade a uma reflexão sobre a representação do negro em uma forma de expressão atual, o RAP. Decorre dessa motivação, portanto, o Projeto de Tese que deu origem a esta pesquisa.

Para o desenvolvimento desta Tese de Doutorado, vinculada desde março/2007 à Universidade de Brasília - UnB, primeiramente foi assinada uma Convenção de Co-tutela Internacional de Tese com a *Université Européenne de Bretagne/Rennes 2* – UhB, França, vigente a partir de fevereiro/2008, apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes e pelo Colégio Doutoral Franco-Brasileiro CDFB, o que nos proporcionou um estágio de dois anos naquela universidade francesa.

Nesta pesquisa, propomos uma discussão acerca dos processos de construção identitária do sujeito negro na sociedade brasileira atual, a partir do exame das imagens projetadas pelo RAP brasileiro no transcurso temporal de vinte anos: 1990-2010. O embasamento teórico da pesquisa mobiliza e confronta teorias sobre “identidade” e “identificação” para questionar um objeto estético (o RAP como canção popular) a partir de um eixo temático específico (imagens da construção identitária do negro) e de sua singularidade formal complexa (poesia, melodia, ritmo, voz, representação no palco). Nosso trabalho leva em conta o hibridismo do gênero canção, analisando aspectos diversos relacionados à melodia e à letra. Além do que, a íntima relação que a letra da canção estabelece com o gênero poético, fato destacado tanto por compositores como por poetas, será um dado importante a ser considerado na análise das modalidades formais que esses textos exploram.

O professor, musicista e crítico José Miguel Wisnik, em “O som e o sentido” (2009), apresenta-nos um dos elementos formais que compõem a canção: o som (“som dos anjos, dos astros, dos deuses, dos demônios; música dos homens, das musas, das máquinas”). Além do som, outras variáveis a ele relacionadas, como “vozes, silêncios, barulhos, acordes, tocatas e fugas, em diferentes sociedades e tempos”, sobre as quais o livro se debruça, começam, em nosso entendimento, a vislumbrar a canção como gênero híbrido. O autor faz, ainda, algumas aproximações entre música e corpo; batida musical, pulsação sangüínea e respiração e registra que “o ritmo está na base de todas as percepções”:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK: 2009, p.28)

Em “Música Popular e Moderna Poesia Brasileira” (2004, p.17), Affonso Romano de Sant’Anna discute as relações entre música e poesia e suas possíveis conexões. Pode-se perceber que o hibridismo na canção não se refere somente na relação entre melodia

e texto/poesia, mas na “técnica da poesia moderna tematizada na apropriação de temas, assuntos e personagens relativos à música”. Após fazer um amplo levantamento da poesia moderna a partir de 1922 e suas relações com a música popular brasileira, o autor destaca alguns depoimentos de Chico Buarque, Gilberto Gil e João Cabral de Mello Neto durante mesa-redonda sobre poesia e música popular em 1973, na PUC-Rio. Nesse evento, os poetas e/ou cantores/artistas expressaram suas experiências em relação à poesia e à música no que se refere ao ato da criação e ao caráter poético da canção:

Comigo, música e letra nascem juntas. (Chico Buarque, p.190)

A gente achava que todas as especulações com a poesia concreta deveriam influenciar necessariamente nossa música. [...] falava-se muito de forma, signo, semântica, semiologia, toda essa codificação intelectual do movimento de renovação das formas. [...] A partir daí o texto da nossa música passou a ter uma modernidade em relação ao que havia antes. A forma passou a ser diferente. [...] Então a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música. (Gilberto Gil, p.191)

Eu acho que a música popular pode ajudar enormemente a poesia ... no sentido de aumentar a propagação da poesia. Acho que seria da maior importância que os compositores populares musicassem os poemas mais musicáveis ou menos musicáveis de nossos poetas modernos. (João Cabral de Mello Neto, p.191-192)

Assim, levando em consideração os testemunhos acima citados, é a partir da assimilação dos elementos que compõem a canção e sua relação com a poesia (visando “aumentar a propagação da poesia”, conforme João Cabral) que vamos explorar composições de temática social, observadas sob a ótica do lugar que o negro ocupa no tempo e no espaço pós-modernos. É dessa maneira que o trabalho pretende colocar em relevo o papel social da arte musical, considerando que a canção popular pode atuar como um tipo de produção cultural questionadora das condições da realidade social e política do país, incluindo aquelas relacionadas aos conflitos étnico-raciais.

Nossa tarefa de investigar o lugar que o negro ocupa no imaginário poético, bem como as formas pelas quais é representado na canção, recai essencialmente sobre o RAP (*rhythm and poetry*) e a cultura Hip Hop, por tratar-se de movimentos culturais que se organizam como movimentos sociais que assumem um projeto de afirmação da identidade negra, projetando imagens sobre a realidade nacional e participando da construção ideológica de um povo. Com esse foco, será dada uma atenção especial à leitura que as letras de diversos *raps* fazem da periferia, espaço no qual o RAP nasceu e se estruturou no Brasil, do cenário político brasileiro, do nosso passado histórico e dos rumos do país.

Para discutir aspectos ligados ao processo de discriminação social, procuraremos refletir sobre a representação privilegiada de determinados fatos históricos e o papel que a atualização da memória desses fatos desempenha no presente. É possível ler nessa

produção a articulação entre o presente, marcado por aspectos da discriminação racial, e eventos históricos da segunda metade do século XIX, período de profundas transformações políticas no Brasil, como a abolição da escravatura (13 de maio de 1888) e a proclamação da República (15 de novembro de 1889). Nessas situações em que as composições fazem uma espécie de atualização da memória histórica, a pesquisa procura investigar com que objetivo elas o fazem e quais seriam os impactos possíveis dessa atualização na sociedade. A partir dos textos analisados, também pretendemos avaliar se a segregação racial e os abismos sociais advindos desse passado histórico são de alguma forma representados nas letras dos *raps* produzidos desde o final da década de 1980.

Com a leitura de diversas composições de RAP, cujas letras estão anexadas ao final deste trabalho, tornar-se-á evidente um tipo de comunicação bastante peculiar da periferia/do gueto que é uma linguagem oral trazida para o campo da escrita, definida por Pierre Zima (1985, p.130-134) como sendo um “socioleto”. Com essa aproximação, pretendemos estabelecer relações entre a cultura letrada e popular, cada uma representando um extrato social, procurando precisar o sentido em que empregamos esses conceitos de cultura, segundo as perspectivas de Alfredo Bosi (1992, p.308-345):

Se pelo termo cultura entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades) [Academia], e uma cultura popular [Folclore], basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

Caracterizaremos essa produção observando a complexidade da categoria do popular e seus diversos níveis de expressão no campo da criação das canções: o letrado-poético e o registro vulgar que a representação hiper-realista aciona, introduzindo o palavrão (*gros mot*). A cultura popular brasileira, para Bosi (p.322-326), tem como “matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil”, a qual poderá ser enquadrada a partir de critérios como “materialismo”, “animismo” e “visão cíclica das coisas”. Pela sua condição de “popular”, Bosi entende que essa é uma cultura “grupal”, o que garantiria sua perpetuação nas sociedades, mesmo com a perda natural de elementos individuais.

Em artigo intitulado “Cultura erudita, indústria cultural e cultura popular na música, na literatura e no cinema brasileiros: um diálogo fecundo”¹, Rita Godet comenta sobre cultura e as perspectivas de Bosi:

É necessário sobretudo ter em conta a extrema complexidade das imbricações que se produzem entre a cultura popular e a cultura de massa, ou ainda entre a cultura erudita e/ou criadora dos artistas e a cultura popular tal qual são apresentadas por Bosi ... Essas imbricações culturais têm, em minha opinião, a força e a originalidade da produção cultural brasileira moderna e contemporânea.

Martin Denis (2000), por sua vez, em “Procurem o povo ... Cultura popular e política”², procurou reunir algumas noções de “cultura” e de “popular” para demonstrar o grau de dificuldade em definir precisamente esses termos:

Esta mistura, estes entrelaçamentos sublinham a complexidade dos textos que se ocupam das realidades culturais e políticas, lembrando que a categoria não é, em geral, nem precisa nem discriminante e que, quando qualifica a cultura, ela sugere um conjunto leve cujas capacidades analíticas e heurísticas são pouco evidentes.³

A canção, conforme demonstramos, é utilizada como *corpus* de análise. Trata-se de uma arte de fácil penetração em praticamente todas as camadas da sociedade. No caso do RAP, além de estar inserido no contexto periférico brasileiro, também atua como marca identitária portadora de anseios e de reflexões das comunidades. A criação musical, como fonte produtora de afirmação identitária de um grupo que aspira ser reconhecido, inaugura uma prática cultural construindo espaços de diálogo e de recepção para seus produtos culturais. O estudo dos espaços privilegiados dessas manifestações contribuirá para precisar a maneira como essa produção se insere nas práticas culturais quotidianas e avaliar seu potencial político.

Há algum tempo que o RAP saiu dos guetos paulistas para conquistar o centro das cidades; que a MPB deixou de ser apreciada exclusivamente pela elite brasileira e se tornou de fato “popular”; que o samba e o carnaval não são mais sinônimos só de Rio de Janeiro; que a Bahia, embora ainda conserve a quase hegemonia na produção do Afoxé, não é o único Estado a consumi-lo; que o sertanejo extrapolou as rodas de viola do interior dos Estados de São Paulo e de Goiás para assumir outras roupagens, como o “sertanejo-universitário”, e entrar no circuito nacional. As diferentes formas musicais, no Brasil,

¹ Título original: “*Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens: un dialogue fécond*”.

² Título original: “*Cherchez le peuple ... Culture populaire et politique*”.

³ Texto original: “*Ce mélange, ces entrelacements soulignent la complexité des rapports qu'entretiennent dans les réalités culture et politique, rappellent que la catégorie n'est, en général, ni précise ni discriminante et que, lorsqu'elle qualifie la culture, elle suggère un ensemble flou dont les capacités analytiques et heuristiques sont, à tout le moins, peu évidentes*”.

atravessaram as fronteiras estaduais e se instalaram, indistintamente, em todas as classes sociais. A migração interna de pessoas é vista por especialistas como um dos fatores responsáveis por essa difusão de estilos musicais pelo país, fazendo com que emissoras de TV e de rádio incluíssem canções - até então regionais - em seus programas estaduais e/ou nacionais, o que é o caso do RAP.

O que justifica nosso interesse pelas composições de RAP é o fato de o seu conteúdo estar bastante próximo da realidade visceral na qual vive a população brasileira pobre e negra, principalmente nas grandes cidades em que há uma maior concentração de favelas. Em sua trajetória em solo nacional, o RAP emergiu dos porões desprezados pela elite e se legitimou em múltiplos setores sociais. Da mesma forma, o RAP não se constrange e não se sente intimidado ao abordar - de um modo bem peculiar - questões consideradas *tabus* no Brasil, como prostituição, estupro, pedofilia, sexualidade, sistema carcerário, fome, miséria, discriminação racial, tráfico e consumo de drogas, violência de toda ordem, assassinatos com requintes de crueldade, vingança, inveja, corrupção política, corrupção na polícia, falência das Instituições e do Estado, religião, educação ineficiente e ineficaz. Além disso, o RAP ainda cria sua própria linguagem como marca de resistência e de identidade, utiliza palavras vulgares irrestritamente e escreve suas letras tal qual o discurso oral, a mesma variante lingüística de uso corrente entre a população pobre e periférica.

A escolha dos artistas Racionais MC's, MV Bill, GOG e Piá tem por principal objetivo fazer um panorama sócio-crítico nacional a partir da abordagem regional feita pelas letras das canções selecionadas, considerando o caráter heterogêneo da obra de cada *rapper*. O grupo Racionais MC's, além de ter recepcionado o RAP na maior concentração populacional urbana do Brasil e de ocupar a categoria de ícone do RAP nacional, também representa os anseios das comunidades periféricas de São Paulo, do norte e do nordeste brasileiros, pois, segundo o IBGE⁴, a capital paulista concentra o maior contingente de nortistas e nordestinos que emigraram das suas Regiões de origem. MV Bill, por sua vez, replica no Rio de Janeiro, a segunda maior cidade brasileira, essa formação populacional de São Paulo, ao mesmo tempo em que se insere como o principal representante do RAP nas periferias cariocas e como idelizador da Central Única das Favelas - Cufa, sendo considerado pela Unesco, em 2010, o maior ativista social e político do país e uma das dez pessoas mais militantes do mundo. O *rapper* GOG, por estar localizado na capital do país, uma cidade jovem e planejada, construída em um ponto estratégico da Região Centro-Oeste, funciona

⁴ Disponível: www.censo2010.ibge.gov.br. Acesso: 04.08.2011.

como uma espécie de catalizador das diferentes culturas, dos hábitos e costumes nacionais. Considerando sua ascendência nordestina, GOG ainda introduz em sua produção artística elementos da arte do Nordeste, como o “repente”, inovando e particularizando o modo de fazer RAP em Brasília. A produção do *rapper* Piá, de Porto Alegre, torna-se significativa por representar os contrastes entre a forte presença de escravos no Rio Grande do Sul desde o século XVII e a predominância de europeus a partir do século XIX, o que acentua os contrastes sociais e passa a desencadear uma série de conflitos étnico-culturais perceptíveis até os dias atuais, refletindo no RAP produzido no Sul do Brasil.

Assim como a canção rompeu barreiras geográficas aparentemente intransponíveis, o desafio agora é verificar até que ponto o RAP pode atuar também como agente de transformação nacional, principalmente quanto às relações sociais, podendo, por meio das representações da sociedade e do poder, sugerir uma leitura mais crítica da nação e do lugar que o sujeito social negro ocupa e deseja conquistar na estrutura social. Esse encaminhamento que propusemos dar à pesquisa se justifica pela necessidade de discutir o papel social do negro por meio de uma expressão artística que pretende ser porta-voz dessa população excluída, estabelecendo uma relação entre os projetos dos *rappers* e as letras das composições, cujo objetivo seria contribuir para uma reflexão mais ampla sobre a proposta de construção identitária dos negros nas canções de RAP. A amplitude da nossa proposta perpassa a necessidade de observar o fenômeno do RAP em diferentes regiões do Brasil, a partir da abordagem do trabalho dos quatro *rappers* acima destacados.

Ponderamos, ainda, a escassa bibliografia sobre o tema. No que se refere a trabalhos científicos/acadêmicos, a abordagem feita por Dissertações e Teses é preponderantemente dentro de áreas como música, artes, antropologia, sociologia, história, comunicação, conforme demonstramos nas referências bibliográficas, carecendo de uma leitura centrada na análise do discurso produzido pelo RAP que explore os recursos da poética e da linguagem no processo de representação do negro.

1.2. Objetivos

Os objetivos primordiais desta pesquisa, de forma geral, visam investigar o lugar que o negro ocupa no imaginário projetado pelas composições de RAP, bem como suas formas de representação. A discussão central perpassa uma investigação mais acurada sobre o tratamento dado às “minorias” e os conceitos que lhes são atribuídos; sobre os projetos de “resistência” que fazem com que essas “minorias” permaneçam fechadas e protegidas em “guetos”; e sobre propostas de transposição dos “guetos”, desde que as próprias “minorias”, as Instituições e a sociedade dêem o devido espaço para que isso ocorra.

Os objetivos específicos que se pretende alcançar a partir da análise temática das letras das canções são os seguintes:

I. discutir aspectos da construção identitária do sujeito social negro, examinando a coerência e as contradições das imagens do negro incorporadas nas canções; as formas de manifestações do imaginário da exclusão; e o processo de produção de uma expressão simbólica da identidade negra por meio da identificação dos símbolos recorrentes da valorização dessa identidade e da exclusão social;

II. investigar os elementos que representam o negro como instância da alteridade, analisando o negro como o Outro do grupo hegemônico de referência; e as questões relacionadas aos “estereótipos” e aos mitos de que, por exemplo, o branco “é” e o negro “não é” (mas o negro “poderá vir a ser?”);

III. discutir aspectos ligados à discriminação étnico-racial relativos à linguagem autoritária e excludente em oposição ao discurso de combate político;

IV. avaliar o processo e os objetivos da atualização da memória histórica;

V. analisar o projeto de “identidade-resistência” e a utopia da transformação social; e

VI. interrogar os limites de um processo de construção identitária fundamentado na concepção essencialista e a necessidade de construir uma identidade relacional que permita estabelecer um espaço de negociação com a sociedade visando ao reconhecimento do grupo.

1.3. Metodologia e referências teóricas

Visando atingir os objetivos acima propostos, optamos, inicialmente, pela definição do *corpus*, focando as letras de RAP que fizessem uma abordagem temática relacionada à discriminação étnica, à identidade do negro, ao lugar que o negro ocupa na sociedade e suas eventuais propostas de inserção e de legitimação nas estruturas social, cultural e política do Brasil. As canções selecionadas de quatro *rappers* também discutem diversos outros problemas de ordem social, como a violência urbana, a violência policial, o tráfico de drogas, a miséria e os processos de favelização nas grandes cidades.

Com o propósito de melhor compreendermos o universo do cancioneiro nacional, no qual o RAP se insere, recorreremos a autores como José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Affonso Romano de Sant'Anna, dentre outros, além de um vasto material da Fundação Cultural Palmares do Ministério da Cultura/Quilombhoje Literatura, produzido a partir de pesquisas realizadas nos bailes da população *afro* paulistana, intitulado “Bailes – *soul*, *samba-rock*, *hip hop* e identidade em São Paulo”.

Quanto às questões identitárias, ideológicas, de alteridade e de relação, apoiaremos-nos em autores como Édouard Glissant, Benedict Anderson, Tzvetan Todorov, Terry Eagleton, Anthony Giddens, Homi Bhabha, Stuart Hall, Claude Levi-Strauss, Manuel Castells, além de publicações de pesquisadores e de professores que trabalham as relações entre literatura e identidade como Zilá Bernd, Eurídice Figueiredo, Rita Olivieri-Godet.

Para a discussão dos projetos identitários elaborados pelas letras das canções, tomamos como referência o pensamento de Manuel Castells (1999) e seus conceitos de *identidade-legitimante*, *identidade-resistência* e *identidade-projeto*, os quais nos fornecem elementos para pensar as relações entre projetos identitários de grupos comunitários e suas relações de força no que diz respeito ao projeto identitário hegemônico. Essa confrontação representada nas letras de *rap* justifica nosso interesse pela questão da “identidade”, e os conceitos de Castells orientarão a análise das representações, nas composições, dos grupos periféricos em relação ao poder instituído. Trabalhos de outros ensaístas que se debruçaram sobre a problemática identitária serão evocados para refletir sobre aspectos específicos, como o que concerne uma concepção essencialista em oposição a uma concepção relacional ou dialógica da identidade, e o problema da crise do sujeito (individual/social) em nossas sociedades.

Segundo Mercer (*apud* HALL, 2001: p.9), “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. Sob o foco dessa assertiva estão os questionamentos acerca do lugar que o negro ocupa no cenário nacional contemporâneo, dos seus referentes identitários e da sua representatividade social, objeto da nossa pesquisa. Esse sentimento de dúvida é proporcionado por elementos como “fixo”, “coerente”, “estável” - de um lado, e, em oposição, pelos termos “deslocado”, “dúvida”, “incerteza”, tudo isso influenciando e sendo influenciado pela “crise”. De forma ampla, um estado de crise pressupõe uma situação-limite em que alguma coisa está fora de controle, cujos encaminhamentos possíveis oscilam entre os extremos maniqueístas “bom” e “ruim”. Isso ocorre, segundo Hall (2001), pela perda do “sentido de si” como ser estável, provocando o deslocamento ou descentramento do sujeito. Essas variáveis remetem-nos ao mundo da Tradição e da Tradução culturais, os quais fazem a transição entre as velhas identidades e as identidades pós-modernas, ou mesmo a projetos identitários utópicos. Da mesma forma, embasarão nossa reflexão sobre a tensão entre tradição e ruptura incorporada no RAP por meio da variação lingüística.

Paralelamente ao estado de crise, Figueiredo (2005: p.191) defende que “a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que não são reconhecidos por seus interlocutores”. O ato de “reconhecer-se” e de “perceber-se” denota, por sua vez, uma tomada de consciência interna, materializando-se por meio dos sentidos ou da mente, fazendo com que o olhar do sujeito sobre si assumam formas mais elucidativas de representação. Na prática, o meio social estaria mais propenso a reconhecer aquilo que é possível identificar. Segundo Houaiss (2001), por “identificação” compreende-se como sendo um processo que parte da relação do sujeito consigo mesmo - na forma como se vê (mesmo que, para isso, seus referentes sejam externos), para depois se estender na relação com o outro - de como é visto; ou seja, uma relação dialógica que pressupõe integridade individual e referência coletiva.

É nesse contexto que estão as chamadas “minorias”, estereotipadas e invisíveis aos olhos do poder instituído e da sociedade, as quais, para “se proteger”, são forçadas a se fechar ainda mais em seus guetos, dentro de projetos identitários de “resistência”. Na introdução que faz à obra “A história das minorias é uma história marginal?/L’histoire des minorités est-elle une histoire marginale?” (LAITHIER, 2008), o então Presidente da Escola Prática de Altos Estudos de Paris, Jean-Claude Waquet, reconhece a complexidade de questões envolvidas que permitiriam definir as “minorias”, mas diz que, em um primeiro

momento, “minoria evoca naturalmente a idéia de vítima, de ex-vítima, de futuras vítimas, que projeta um destino feito de sofrimento passado ou atual, de difícil reconhecimento e de dolorosa memória”⁵. Além disso, Waquet (*in* LAITHIER, 2008: p.11-12) apresenta quatro objetos para clarificar o termo “minorias”, os quais, embora distintos, possuem alguma relação entre si: 1º) trata-se de um grupo numericamente restrito, que detém ou reivindicam um *status* simbólico superior; 2º) mais freqüentemente, são tratadas como sinônimo de depreciação e de subordinação; 3º) apresentam-se como um grupo inferior quantitativamente, ligado a uma sociedade que as difere segundo um ou vários traços, religiosos, étnicos, sexuais; e 4º) trata-se de um *membrum disjectum* de uma comunidade nacional, formado em um ambiente estrangeiro no qual se torna um grupo à parte, e constituindo um apêndice distante em relação à entidade-mãe.

Nessa discussão, levantamos a perspectiva de que as “minorias” somente sairiam do seu lugar de isolamento se houvesse um espaço democrático na sociedade no qual poderia ser estimulada e vivenciada a “relação”, notadamente a partir de projetos de afirmação de identidades de “minorias” e de projetos de afirmação de identidades de “relação” propostos por Glissant. Por outro lado, segundo Ferréz em seu “Terrorismo literário” (p.11), os “excluídos sociais” (“minorias” representadas pela periferia, pela favela e pelo gueto), já estão “na área” e já são “vários”, ao mesmo tempo em que estão “lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados”. Com um tom mais forte, Ferréz ainda diz: “Sabe de uma coisa, o mais louco é que não precisamos da sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos”. (p.10)

Assim, evidencia-se a necessidade de discutir eventuais contradições nas concepções de “minorias” que, no olhar de Ferréz, em seu todo formam uma “maioria”, bem como as contradições nesse processo de construção do sujeito por meio da relação dialógica com o Outro (alteridade), e a necessidade de o sujeito não voltar a se isolar nessa (re)construção. Em nosso entendimento, podemos associar o RAP ao funcionamento dessa engrenagem na construção dos seus projetos identitários. De forma geral, todos esses aspectos são relevantes para a análise da representação social do negro nas letras das canções.

⁵ Tradução livre do texto original: “*Minorité ... éveille couramment l'idée de victimes, d'ex-victimes, de futures victimes, que rassemble un destin fait de souffrance passée ou actuelle, de difficile reconnaissance et de douloureuse mémoire*”.

Bakhtin (2002), por meio dos processos de constituição da linguagem, contribui para elucidar as teorias da formação da identidade valendo-se da relação binária “um” (eu) e o “outro”; ou seja, sobre “dialogismo” e “alteridade”. Isso significa dizer que a orientação dialógica e a alteridade são naturalmente fenômenos próprios a todo o discurso, da mesma forma que permeiam as relações de sentido estabelecidas internamente entre enunciados, falantes e contextos. Dessa forma, recai sobre o discurso todo esse processo dialógico e de alternância envolvendo os falantes, o enunciado, o sentido e as relações sociais.

Com um olhar mais objetivo, Houaiss (2001: p.1565) define a “identidade” como “um conjunto de características e circunstâncias que distinguem [afastando ou aproximando] uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la”, traduzindo-se pela “consciência da persistência da própria personalidade”. Deve-se tomar cuidado, no entanto, ao individualizar e/ou particularizar quaisquer sujeitos, pois esse processo pode ser visto como um dos embriões da discriminação moderna, fazendo com que “características identitárias” sejam estigmatizadas, alimentando o preconceito.

Torna-se factível investigar, por conseguinte, de que forma poderíamos apontar uma ou mais identidades desse sujeito, suas vertentes e formas de manifestação, já que sua identidade e sua identificação dependem de algum tipo de “relação”, consigo mesmo, com o Outro, com o seu tempo e o seu espaço. Nestes tempos pós-modernos, Bhabha (2005) diz que esse espaço está nos limites do “entre-lugar” e do “entre-tempo”, fazendo com que o sujeito seja visto como um ser fragmentado, individual, voltado à construção de identidades autônomas. O “entre-lugar”, por sua vez, seria a condição fronteira e híbrida do sujeito. Paralelamente, segundo Bhabha (2005), evidencia-se o fenômeno da “dissemiNação” (processo de estilhaçamento da Nação e, por extensão, do sujeito), o qual se caracteriza por uma pluralidade de manifestações oriundas tanto do centro como da periferia.

Ao discutir a identidade, partiremos do sujeito em relação a um grupo identitário e/ou ideológico, nominando o produto desse processo como “identidade-mosaico”, “multifacetada”. De acordo com a premissa identitária básica defendida por Hall (2001: p.7), “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Dessa forma, está instaurado o estado de crise identitária comentado por Mercer.

Vislumbramos como salutar o estímulo à valorização das marcas identitárias individuais e coletivas, pois percebe-se que o sujeito está se agrupando a partir de múltiplas

ideologias das mais variadas tendências, gerando novos grupos, com novas identidades. No interior de uma determinada comunidade, a qual teve sua constituição a partir de elementos identitários mais amplos que a definiram como unidade, há a possibilidade de coexistir diferentes gradações de identificação, dependendo do grau de envolvimento individual com a linha coletiva de pensamento. Ou seja, essa nova comunidade identitária, formada a partir de intersecções específicas e parciais com outros grupos, permanecerá em um processo contínuo de adaptação ao meio social, sem pretensões hereditárias, já que, conforme Bernd (2005: p.96), “a identidade nunca é dada, recebida ou definitivamente atingida pelo sujeito ou pela coletividade”. Derrida e Glissant (*apud* BERND, 2005: p.98) também convergem quanto ao “caráter inacabado da identidade”, ao mesmo tempo em que consideram vantajoso substituí-la por “identificação”, termo esse “que contém em si a idéia de movimento e de incompletude”. Esse nomadismo da construção identitária, que contém o “movimento” de Derrida e Glissant, torna-se responsável pela transposição das fronteiras territoriais contínuas e insulares e acompanha a linha temporal da vida do sujeito.

Sob essa ótica, as correntes migratórias seriam responsáveis por uma identificação relacionada ao indivíduo e ao grupo, e não ao espaço territorial. Bernd (2005: p.98) lembra que “o desenraizamento, o sentimento de não pertença ao território, a alienação e a dependência cultural que experimentam os povos com passado colonial podem levar os seus atores [colonizados] a construir uma identidade elaborada como revide ao desprezo de que foram vítimas durante séculos”. Exemplo disso é o movimento “Negritude”, o qual surgiu e se desenvolveu como “uma das mais radicais respostas ao processo de negação de que foram vítimas os negros americanos e uma das mais efetivas manifestações identitárias ocorridas nas Américas”, reforçando o “caráter essencialista e redutor da identidade”, tendendo “à imobilidade e à cristalização”. Conseqüentemente, a “Negritude” adquiriu rapidamente um caráter essencialista e redutor “por erigir-se muito próxima a referentes empíricos imediatamente verificáveis, como a cor da pele”.

Bernd (2005: p.95) mostra, ainda, os perigos de uma construção identitária com tendência a imobilizar-se, como a literatura negra, constituindo-se em um fetichismo identitário e comprometendo a literariedade, a qual não pode ser atingida quando os atores estão presos a rígidos programas de combate ao racismo. Por essa razão, Hall defende um distanciamento maior no tratamento das causas raciais, as quais reivindicam para si o discurso da “dívida histórica” como bandeira de luta:

A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta diante da modernidade não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro lócus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido ... através [da] cisão temporal – ou entre-tempo”.

Para Glissant (*apud* BERND, 2005: p.99/100), se motivadas simplesmente pelo revide, “as identidades tendem à busca de uma pureza original que não é mais possível ou a um fechamento da comunidade sobre si própria”. Em *Traité du Tout-Monde* (1997), Glissant diz que os fanatismos identitários geram “intolerâncias, ressentimentos, integrismos e até guerras”. Essa oposição entre o sentimento de fechamento sobre si e a noção de “Tout-Monde” pode levar o homem a afirmar-se e a excluir o outro; ou a anular-se e a desaparecer. Conseqüentemente, ao se anular, o sujeito também renunciaria às reivindicações identitárias, ao passo que fechar-se sobre si o induz a um “comportamento tribal, fazendo com que as pessoas considerem que o mundo termina nos limites da sua tribo”. (BERND 2005: p.96)

Para fundamentar a discussão sobre a questão mais geral da discriminação étnica, bem como em relação à questão social no Brasil, utilizaremos os trabalhos de David Brookshaw, Frantz Fanon, Sérgio Buarque de Holanda, Demétrio Magnoli, Darcy Ribeiro, Thomas Skidmore, dentre outros autores. Dessa forma, pretendemos levar em conta elementos da história racial na Europa, nos Estados Unidos da América e no Brasil que nos ajudem a refletir sobre essa temática. Como material de apoio para avaliarmos a força de penetração e de aceitação dos trabalhos dos artistas sob análise no cenário musical, recorreremos a jornais, revistas especializadas e demais canais de informação disponíveis.

1.3.1. **Perspectiva sociocrítica: o RAP e os socioletos**

A perspectiva sociocrítica, de acordo com Régine Robin⁶, ocupa-se em “apreender como o meio social vem ao texto e como o texto produz o social”, além de “considerar o conjunto de análises internas, do formalismo e da poética” nessa análise. Segundo a autora, existem quatro instâncias ideológicas relacionadas à sociocrítica que permitem identificar o posicionamento do autor ou do enunciador do texto/da poesia, quais

⁶ “Pour une socio-poétique de l'imaginaire social/Por uma sócio-poética do imaginário social”. In DUCHET, Claude: 1992, p.95-121.

sejam: projeto ideológico, cenário ideológico de partida, ideologia de referência e ideologia do texto⁷.

O “projeto ideológico” compreende os propósitos iniciais do autor, os quais servirão de norteadores do seu trabalho, tanto em relação à dimensão ficcional (diegese) como na abordagem dos valores que são colocados em cena (aspectos axiológicos). O “cenário ideológico de partida”, por sua vez, refere-se a uma confrontação polêmica entre os jogos de interesse e os valores que o autor domina ou com os quais entrará em conflito, cabendo-lhe posicionar-se entremeio a esse conflito. A “ideologia de referência” é a instância que mais ou menos governa o autor, estabelecendo o horizonte ideológico no qual escreve. Finalmente, a “ideologia do texto” leva em consideração o assunto que o texto aborda, os processos de formatação, de estética e ideológicos utilizados sobre a matéria verbal. A representação dessas instâncias mostra-se evidente em toda a história do RAP no Brasil, considerando a ideologia e as propostas identitárias e revolucionárias constitutivas desse segmento musical desde o final da década de 1980. Da mesma forma, o RAP convive próximo a polêmicas que envolvem choques ideológicos e identitários enquanto movimento social, bem como a conflitos pessoais dos *rappers* que precisam lidar com as certezas e incertezas dos valores pessoais/individuais.

Para Zima (1985, p.131), a concepção ideológica do texto compreende uma análise a partir de três níveis: lexical e semântico, narrativo e sociolinguístico. Sobre o aspecto lexical e semântico, o autor diz que a sociologia do texto deveria partir de dois teoremas complementares, quais sejam: os valores sociais e a linguagem possuem uma relação de dependência; e as unidades lexicais, semânticas e sintáticas articulam interesses coletivos, podendo tornar-se desafios de lutas sociais, econômicas e políticas. No nível narrativo, uma vez que a classificação foi definida como um processo semântico no qual os grupos antagônicos podem articular seus interesses, torna-se quase impossível evitar o questionamento para saber como estes interesses se manifestam no plano sintático (narrativo). Essa pergunta refere-se à relação entre a base semântica do texto e o seu percurso narrativo. A situação sociolinguística é evocada pelo autor para representar o universo social como um conjunto de linguagens coletivas que aparecem sob diferentes formas nas estruturas semânticas e narrativas da ficção, visando estabelecer relações entre o texto (literário) e o seu contexto social.

Genericamente, um socioleto, sob o ponto de vista linguístico, pode ser entendido como a fala de grupos, de classes e de estratos sociais ou de qualquer categoria na

⁷ *Ibidem*, p.117-118.

qual se verifica “uma cultura íntima”, de relação, de aproximação e/ou de identificação. A forma que um indivíduo utiliza para se expressar, as gírias e o vocabulário presentes em seu discurso podem funcionar como marca identitária, evidenciando-se, assim, o grupo ou contexto ao qual pertence. A formação de socioletos pode também ser consequência de fatores sociolinguísticos, como a idade, o sexo, o estatuto socioeconômico, o nível de instrução e a proveniência étnica. Houaiss (2001, p.2596) ainda considera como socioleto as variedades de uma língua usadas por indivíduos com características sociais comuns, como a profissão, os quais usam termos técnicos e fraseados que os distinguem dos demais falantes na comunidade.

O socioleto é, portanto, uma forma de comunicação eminentemente oral, pois não há regras que possam nortear o seu uso na escrita. No entanto, o socioleto é utilizado correntemente nas letras de RAP, não como se estivesse colocando em prática os códigos de uma linguagem escrita propriamente dita, mas porque o RAP é também uma forma de comunicação oral e de uso coloquial da linguagem. Mesmo nessa condição de oralidade, a Comunidade do Capão Redondo, em São Paulo, elaborou uma espécie de “dicionário”⁸ com aproximadamente 1.200 verbetes⁹ do “dialeto”¹⁰ usado nos guetos, nas favelas, nas Comunidades, nas ruas e, logicamente, nas composições de RAP.

Além do socioleto, destacamos três alternativas de línguas faladas, peculiares a regiões específicas ou a áreas geográficas antes restritas, como o *geoleto*, o *idioleto* e o *topoleto*. Como indica o próprio prefixo latino, “geo” significa “terra”. Por extensão, a variante “geoleto” estaria relacionada à distribuição geográfica do sujeito no espaço, em um determinado país ou região. O “idioleto” não possui uma visão coletiva, mas individual: refere-se, portanto, ao “falar” de um só indivíduo. De acordo com a psicanálise, o prefixo latino “id” diz respeito ao sistema básico da personalidade, de conteúdo inconsciente, por um lado hereditário e inato e, por outro, recalcado e adquirido. Segundo Houaiss (2001, p.1566), o “idioleto” pertence ao campo da “langue”, e não da “parole”, porque trata de particularidades linguísticas constantes, não fortuitas. O “topoleto”, também formado a partir de um prefixo latino (“topo”), refere-se ao lugar no qual o sujeito está fixado, como uma área urbana, rural, litoral, interior e capital de Estado.

⁸ Ver Anexo 10.5.

⁹ Disponível: <http://www.capao.com.br/dialeto.asp>. Acessos: 17.06 e 12.07.2011.

¹⁰ Definição dada pela própria Comunidade do Capão Redondo.

Pierre Zima (1985, p.130/131), por sua vez, destacou a possibilidade de considerar a sociedade como uma coletividade mais ou menos antagônica, cujas linguagens (ou socioletos) podem entrar em conflito. Para o autor,

adotar tal perspectiva ao mesmo tempo sociológica e semiótica não significa, no entanto, aceitar a redução dos fatos sociais e dos temas coletivos (dos grupos) a fenômenos textuais. Trata-se, ao contrário, de estabelecer relações estreitas entre o texto e a sociedade, a qual representa os interesses e problemas coletivos na esfera lingüística.

No caso do RAP, esse conflito ao qual Zima se refere evidencia-se já nas primeiras exposições desse estilo musical no Brasil, no final dos anos 1980. O modelo de RAP brasileiro foi importado dos EUA, mas a linguagem já era de uso corrente nas periferias de São Paulo; ou seja, o RAP se apropriou dessa variante lingüística como forma de identificar-se com os seus iguais, visando legitimar-se nas três esferas do espaço social periférico (“socio”, “geo” e “topo”). O papel da música-RAP foi difundir o “socioleto” para outras classes sociais, sobretudo pelo rádio, pela televisão, pelos *shows* e pela venda de CDs e DVDs, criando uma tensão social e lingüística com a sociedade tradicional. Além dos tradicionais jargões “mano”, “irmão” e “brother”, a propagação do RAP contribuiu para manter a identidade das periferias ao reproduzir sua variante lingüística oral. Dentro desse conceito de oralidade, ainda há marcas específicas que identificam à qual comunidade o sujeito pertence, dentro ou fora da sua região e do seu Estado.

A expressividade do RAP nacional transportou não só o socioleto lingüístico da periferia para o discurso popular, como também as vestimentas e os acessórios que os *rappers* adotam no palco e na vida cotidiana. Assim como nos EUA, os *rappers* usam camisetas e calças largas e, em sua maioria, incorporam ao visual correntes de metal prateado e algum tipo de boné ou chapéu. Esse estilo de se vestir passou a compor o conjunto de identidades que o RAP incorporou no Brasil, gerando novo estranhamento pela quebra de padrões tradicionalmente ditados pelo centro tradicional. No entanto, o RAP subverteu a ordem “natural” do “mundo da moda” e também passou a ditar comportamentos e tendências (como o faz a marca “1daSul”, criada pelo *rapper* Ferréz, em São Paulo), atualmente difundidos entre todas as classes sociais, inclusive as mais elevadas, pois a marca possui loja no Capão Redondo e na Galeria do Rock, no centro de São Paulo. Embora constituída na periferia, os preços dos produtos da “1daSul” podem não estar ao alcance das comunidades

mais pobres, pois, de acordo com o *folder*¹¹ virtual da marca, um boné chega a custar R\$ 50,00 e uma mochila, R\$ 120,00.

Nesta pesquisa, estamos considerando cada composição de RAP como um “poema”, inseridos (o RAP-poesia e a poesia-RAP) no grande contexto de estudos poético-literários, cientes de que esse entendimento pode não estar pacificado entre intelectuais e pesquisadores do meio acadêmico. Segundo Ítalo Moriconi (2002, p.11), “a poesia está, em boa parte, nas letras da música popular. Está no cordel nordestino, recitado por cantadores nas feiras e nas ruas. Está no *rock* dos anos 80 e no *hip hop* dos 90. Em nenhum outro país do mundo a canção popular atingiu um *status* tão intelectual como no Brasil”. A resistência que se apresenta, no entanto, refere-se ao caráter “popular” que a canção estaria inserindo na poesia literária tradicional e impregnando a cultura erudita. Ainda segundo o crítico, é inegável que a poesia literária das literaturas do mundo “encontra na canção popular uma matriz inspiradora, fornecedora de temas e motes”, o que justifica o grande volume de Dissertações e Teses que investigam o cancionário musical antigo e moderno, como Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Arnaldo Antunes, Renato Russo, dentre outros.

Como em toda estrutura poética, também no RAP é possível identificar vários elementos correlatos ao “fazer poético”, como o verso, a rima, o ritmo, as figuras de linguagem e de efeito sonoro, os quais exercem normalmente suas funções, independentemente da visão que o mundo intelectualizado tenha acerca do RAP e da sua manifestação oral, popular, a qual é vista como uma forma de demonstrar estilo próprio e também como marca identitária. Para a pesquisadora Norma Goldstein (2008, p.13), “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto”, o que reforça o papel do RAP como instrumento de tensão entre a tradição literária e o que Moriconi (2002, p.12) chamou de “revolução *pop*”.

¹¹ Disponível: <http://www.1dasul.com.br>. Acesso: 17.06.2011.

1.4. Estrutura da Tese

Nosso trabalho está estruturado em torno de quatro Capítulos, precedidos por uma contextualização histórica do RAP na Jamaica, nos Estados Unidos e no Brasil. No Capítulo I, apresentamos o grupo Racionais MC's, de São Paulo, considerando tratar-se de artistas que recepcionaram o RAP no Brasil e o transformaram ao longo de mais de trinta anos de trabalho. O Capítulo II é dedicado ao *rapper* MV Bill, do Rio de Janeiro; o Capítulo III, ao GOG, de Brasília; e, finalmente, o Capítulo IV versa sobre o trabalho do *rapper* Piá, de Porto Alegre. Cada Capítulo possui uma apresentação do artista e da Região do país na qual está inserido, faz uma descrição e uma avaliação das respectivas discografias, e, na terceira parte do Capítulo, analisa algumas letras de suas composições. Nas considerações finais, apresentamos uma síntese do ambiente teórico que sustenta a leitura que fazemos das canções, além dos principais pontos de discussão da Tese, como as vozes que se manifestam nas letras de RAP, as contradições, as descrições do espaço, os projetos identitários e as propostas que veiculam.

Logo após as referências bibliográficas utilizadas, preparamos um resumo substancial da Tese na língua francesa, em cumprimento à Convenção de Co-tutela Internacional de Tese assinada entre a Universidade de Brasília e a *Université Européenne de Bretagne, Rennes 2*, França, visando à obtenção simultânea do título de Doutor e do reconhecimento do Diploma por ambas as Instituições.

Ao finalizar a Tese, inserimos no título “Anexos” um glossário que evidencia o socioleto típico da periferia e do RAP e uma cópia da referida Convenção de Co-tutela. Reproduzimos, também, todas as letras das composições analisadas. Ao apresentar as letras das canções, pretendemos demonstrar na íntegra o tom de oralidade que os *rappers* introduzem no RAP, seja como forma de resistência aos padrões de escrita ditados pelo poder hegemônico do centro, seja pelo desejo de estabelecer uma marca identitária da periferia que passa a ser reproduzida por um segmento musical-ideológico eminentemente popular. As letras dos RAP permanecem inalteradas em sua forma e em sua linguagem; ou seja, mantivemo-nos fiéis aos textos originais encontrados nos arquivos digitais da *internet*, independentemente dos “erros” e dos “desvios ortográficos”, visando a uma melhor percepção do percurso sócio-cultural dos compositores e do público ao qual o RAP se dirige.



HIP HOP, RAP E MOVIMENTOS NEGROS

O Hip Hop é um fenômeno sócio-cultural dos mais importantes surgidos nas últimas décadas [...] Suas formas de expressão – a batida do RAP, os movimentos do *break* e as cores fortes do grafite – são apenas os signos visíveis de uma enorme discussão que fervilha entre esses filhos das várias e imensas desigualdades da sociedade brasileira a respeito da identidade racial, de possibilidade de inserção social, de alternativas à violência e à marginalidade [...] o Hip Hop é a resposta política e cultural da juventude excluída¹².

Neste título, apresentaremos um histórico dos processos e influências que levaram à criação e estruturação da cultura Hip Hop e do movimento RAP nos Estados Unidos da América – EUA e no Brasil.

Veremos que a música mostrada hoje pelo RAP está vinculada a uma longa tradição histórica. Embora seja um fenômeno consolidado recentemente, ele revisita e reelabora cantos, danças e batuques da cultura negra africana difundidos a partir dos processos expansionistas do colonizador Europeu e pelo conseqüente tráfico de escravos para o Caribe, no século XVI, e para o Continente Americano, no século XVII. As marcas deixadas pelos regimes escravistas vivenciados na Europa, na América e no Caribe durante os séculos seguintes repercutem em nossas sociedades atuais. Os processos de colonização, aliados à opressão aos negros, fizeram eclodir movimentos civis inicialmente clandestinos e conflitos militares ligados ou motivados de alguma maneira pelas questões escravistas, sobretudo na linha das três Américas e no Caribe, considerando que opressão e resistência fazem parte da história da diáspora negra.

¹² Bia Abramo, da Editora Fundação Perseu Abramo. In ROCHA, 2001.

Pretendemos, também, interrogar as origens do RAP, levando em consideração as relações que esse movimento musical mantém com os movimentos de valorização da identidade negra. Inicialmente, evocaremos suas origens caribenhas, mais especificamente em relação à Jamaica, por se tratar de um país historicamente ligado à escravidão e ao tráfico de escravos desde o início do século XV.

No início do século XX, começaram a surgir nessa região do Caribe “movimentos populares” que atuavam em favor da população pobre e negra das favelas de Kingston, Jamaica, bem como “movimentos negros” que agiam nos EUA em defesa dos escravos, dos negros libertos e dos descendentes de africanos em geral. Veremos, ainda, que esses movimentos de resistência tiveram significativa participação na proposta ideológica majoritariamente defendida quando da constituição do Hip Hop e do RAP .

Na seqüência, deteremo-nos na evolução do RAP nos EUA, inicialmente atrelada às tradições dos escravos africanos que lá chegaram a partir do século XVII, embora não tendo ainda incorporado a mistura provocada pela cultura caribenha. Após o embrião do RAP ter sido expatriado da Jamaica para os EUA na forma de *rhythm e poetry* (final da década de 1960), apresentaremos os demais elementos incorporados pelos estadunidenses até podermos vislumbrá-los como um movimento cultural, artístico e musical organizado. Da mesma forma, procuraremos nominar alguns dos principais representantes desses movimentos, desde quando o RAP ainda era improvisado nas ruas de Kingston até chegar ao *Bronx*, bairro pobre da cidade de Nova Iorque - NYC.

Nesse transcurso histórico, veremos como o Hip Hop e o RAP foram recepcionados no Brasil. Visando bem situá-los nos contextos cultural e musical brasileiros, relacionaremos os “movimentos negros” existentes no Brasil principalmente no século XX, os quais não só agiam politicamente como também promoviam “bailes negros” em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Veremos a importância desses bailes na transformação da música popular brasileira, da “música negra”, do Hip Hop, do RAP e, ainda, nos processos de identificação da população negra consigo mesma, com os bailes e com a cultura brasileira etnicamente plural.

Em seguida, em Capítulos específicos, apresentaremos os quatro *rappers* brasileiros com os quais trabalharemos nesta pesquisa: Racionais MC's, MV Bill, GOG e Piá, os quais representam o RAP e a cultura de diferentes cidades/Estados do Brasil (São Paulo - SP, Rio de Janeiro - RJ, Brasília - DF e Porto Alegre - RS, respectivamente).

Com o material fornecido por esses artistas, procuraremos fazer uma leitura de algumas das suas canções, norteadas pelos objetivos do nosso projeto de pesquisa; ou seja, focada na identidade, na representação do sujeito negro na sociedade brasileira, nas questões étnicas, nos elementos formais de construção do texto e aspectos de linguagem. Da mesma forma, verificaremos se há elementos no texto poético (letra da canção) que nos permitem identificar como sendo uma proposta de relação entre o gueto e a favela (espaços defendidos pelo RAP) com a sociedade civil e seus poderes instituídos.

2.1. RAP e Hip Hop: origens e histórico

Inicialmente, entendemos que uma delimitação precisa sobre a origem do RAP, com apenas um recorte histórico, parece-nos bastante improvável. As diversas fontes consultadas¹³ indicam alguns caminhos pelos quais o embrião do RAP teria começado a se desenvolver, tanto a partir de movimentos negros africanos dos séculos XIX e XX como de comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses na década de 1960. O RAP se popularizou nos EUA, mas possui em seu “código genético” influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental, reflexo da circularidade cultural entre América e África e dos processos de colonização liderados pela Europa e Ásia¹⁴.

Ressaltamos que os cantos, as danças, a música de forma geral, são mecanismos de preservação das tradições culturais africanas (*cf* GUIMARÃES: 1998, p.20), mas, acima de tudo, são formas de comunicação, razões pelas quais esses elementos fazem parte do cotidiano das suas tribos e comunidades. A história nos conta¹⁵ que é tradição do negro cantar e dançar como forma de expressar suas vivências e emoções, quando está alegre ou triste, para festejar os santos, para enterrar os seus mortos, para celebrar os vivos, e também utiliza a música e a expressão corporal como elementos de sedução e de sexualidade, valendo-se daquilo que o psicólogo Pierre Weil¹⁶ chama de “comunicação não-verbal do corpo humano”. Para Guimarães,

Desde os tempos coloniais, a música tem sido, para os negros, não apenas uma forma de preservação de suas raízes culturais, mas também uma possibilidade de minorar as suas dificuldades como escravo, já que o exercício de atividades

¹³ Referências históricas especializadas: livros; revistas; páginas virtuais na *internet* (ver Bibliografia).

¹⁴ (*cf* GRECCO: 2007, p.15).

¹⁵ Conforme histórico apresentado por Guimarães (1998) no Capítulo I da sua Tese: “O som das senzalas”.

¹⁶ *in* “O corpo fala”, 1986.

musicais os mantinham longe do trabalho pesado e, uma vez libertos, a música passou a ser uma possibilidade de ocupação. (p.17)

Os sons e os discursos advindos do período escravagista também estariam impregnados de representações da violência contra o escravo, tanto “material”, no plano do corpo (cf MADEIRA: 2000), como “imaterial”, que atingem a alma e o espírito, e a música seria compreendida como um espaço de reflexão, de conforto e de reconstrução moral. Para o crítico e musicista Wisnik (2009), a música possui, de fato, o poder de atuar sobre as emoções, os sentidos e os sentimentos porque ela “encarna uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos”. Além disso,

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia *simbólica*. (WISNIK: 2009, p.29/30)

Por outro lado, Antônio Frieiro (*apud* GUIMARÃES, p.18) diz que “A música acenava ao escravo negro e sobretudo ao mulato forro como uma vida mais folgada e menos triste. Era mesmo um convite à ociosidade, gratíssima a uma raça que já traz no sangue o ritmo e a indolência”. Essa visão, no entanto, remete-nos a um *ethos* essencialista e redutor defendido até meados do século XX pela crítica social. Pelo seu posicionamento, percebe-se que o autor estaria justificando questões comportamentais (“ociosidade” e “indolência”) a partir de um elemento biológico (“sangue”), além de resumir dentro desse seu conceito a tradição de toda uma etnia. Subentende-se, ainda, uma busca para sustentar a pecha de que o negro seja “preguiçoso”, calcada tão-somente pela sua afinidade com a música. Da mesma forma, nos tempos da escravidão não haveria como fazer do “ócio musical” um meio de viver a vida “mais folgada”, considerando as longas jornadas de trabalho às quais os negros eram submetidos.

Consideramos procedente a idéia de que a relação do negro com a música é bastante íntima, conforme nos atesta a pesquisadora Guimarães (1998). Sustenta-se, atualmente, que essa afinidade entre o negro e a música tenha raízes culturais, desde as ancestrais tradições dos povos africanos. Nesse mesmo sentido, Félix (*in* BARBOSA: 2008, p.35) comenta que “A população negra é extremamente musical e o negro tem uma grande aproximação com essa questão da dança no seu cotidiano. Não é uma coisa inata, uma coisa biológica, é uma questão cultural. A forma de sociabilidade do negro passa muito pela dança, pelo canto, pelo corpo”.

A forma africana de “comunicar-se” por meio do canto e da dança começou a ser levada para a Jamaica pelos escravos importados da África no século XVI¹⁷, após o extermínio dos índios da Ilha jamaicana, vitimados pela falta de imunidade às doenças aportadas pelo colonizador europeu desde a última década do século XV¹⁸. Como resultado de um sistema escravagista, a sociedade jamaicana se desenvolveu trazendo consigo problemas de ordem social e estrutural, refletindo na proliferação da miséria nos bairros periféricos urbanos nos quais era alocada a população pobre, negra e marginalizada.

Valendo-se da linguagem e dos códigos como artifício da arte musical, representantes dos movimentos negros jamaicanos da capital, Kingston, começaram a instalar sistemas de som nas ruas das favelas com o propósito inicial de animar a população na forma de bailes comunitários. No início da década de 1960, devido à grande concentração de pessoas e à crescente situação de miséria das periferias, esses eventos passaram a servir também como pano de fundo para os discursos ideológicos dos *toasters*¹⁹ (hoje conhecidos por “MC’s” – Mestre de Cerimônias), os quais procuravam comentar, ainda sob a forma de um canto falado, assuntos como a violência da comunidade, a situação política do país, e sobre temas mais polêmicos, como sexo e drogas.

No final da década de 1960, a Jamaica vivia o que os analistas costumam chamar de “estado de violência endêmica”²⁰ desencadeado pela proliferação sem controle da miséria entre a população, reflexo da crise instaurada nos anos 1930, decorrente da “grande depressão econômica mundial” que foi a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929. Esse cenário de escassez de recursos e de crise social fez com que muitos jovens deixassem a Jamaica rumo aos Estados Unidos da América, levando consigo toda sua cultura, suas reivindicações e seus estilos musicais jamaicano-africanos.

Os EUA, por sua vez, também possuem um histórico de relações com o sistema escravista, vigente desde o início da colonização do país até a segunda metade do século XIX, quando a conhecida “Guerra da Secessão” ou “Guerra Civil Americana”²¹ aboliu

¹⁷ No século XVII, por volta de 1670-1680, a Jamaica era considerada o maior centro de tráfico de escravos para a América do Sul.

¹⁸ Espanha (1494) e Inglaterra (1670).

¹⁹ *Toast* (modo de cantar com levadas bem fraseadas e rimas bem feitas; muitas vezes politizadas, e outras banais e sexuais, cantadas em cima de *reggae* instrumental).

²⁰ Tipo de violência que não é passageira; ao contrário, é permanente, diária; que faz parte do Estado.

²¹ (1861-1865) Conflito militar entre os estados do norte dos EUA (mais industrializados, protetores do mercado interno e contrários à escravidão) e onze estados confederados do sul (economia latifundiária escravista, voltada ao mercado externo). Os estados do sul declararam-se independentes dos EUA e criaram um país chamado Estados Confederados da América. A guerra durou cinco anos e foi vencida pelos estados do norte, mais ricos e preparados militarmente, restituindo a soberania nacional e abolindo a escravidão.

formalmente a escravidão do país. No entanto, como os negros libertos não tiveram nenhum programa governamental que lhes garantisse a integração social, após a liberdade os escravos foram viver em guetos nas periferias dos centros urbanos e à margem da sociedade.

No Brasil pós-abolição, ou mesmo durante a escravidão, os negros que fugiam das senzalas ou que eram alforriados, refugiavam-se em locais conhecidos por Quilombos²², os quais representavam, já naquela época, uma das formas de resistência e de combate à escravidão, proporcionando aos negros retornar ao convívio da cultura africana e construir o que Castells (1999, p.18) chama de “identidade-resistência”. Segundo o autor, essa identidade é produzida pelos atores sociais que estão em posições ou em condições desfavoráveis e/ou estigmatizadas pela lógica dominante; ou seja, para resistir e sobreviver, esses sujeitos se fecham em suas comunidades e posicionam-se contrários às influências externas, tanto da sociedade como das instituições.

Lembramos, ainda, que os Quilombos eram propositalmente localizados em lugares de difícil acesso, geralmente fortificados e escondidos no meio das matas, e bem afastados dos centros urbanos. Essas características estratégicas dos Quilombos levam-nos a identificá-los como uma espécie de guetos, absolutamente segregados e marginalizados pela sociedade, mas um local de reconhecimento e de identificação entre seus iguais. Como parte da atualização da memória histórica, percebemos que o isolamento é uma característica comum que aproxima esses “guetos-Quilombos”, os *ghettos* estadunidenses e as favelas brasileiras do século XXI, além do medo provocado por um histórico de violência e perseguição. Por outro lado, diferentemente dos “*ghettos*” e das “favelas”, os Quilombos eram comunidades autônomas, organizadas sob a forma de movimentos de resistência, compostas por escravos fugitivos, as quais dedicavam-se à economia de subsistência interna e, às vezes, ao comércio com as cidades próximas. Em sua estrutura, os Quilombos buscavam reproduzir a organização social africana, inclusive com a escolha de líderes.

A relação que estabelecemos entre as regiões periféricas dos EUA e do Brasil (“*ghetto*” e “favela”) diz respeito à proximidade entre as características étnicas e sociais das

²² O Quilombo dos Palmares era “administrado” pelo líder Zumbi (o “Zumbi dos Palmares”) e localizava-se no território hoje pertencente ao estado de Alagoas. É considerada a maior aldeia de refúgio de escravos e de ex-escravos registrado pela literatura, abrigando cerca de 50 mil pessoas em meados de 1670. Inicialmente, o Quilombo dos Palmares começou a ser combatido pelos Holandeses, então invasores do Estado de Pernambuco desde 1630, e, em seguida, contaram com o apoio do próprio governo pernambucano para expulsar os quilombolas. Há registros de que, na época colonial, o Brasil chegou a ter centenas dessas comunidades espalhadas, principalmente pelos atuais estados de Pernambuco, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Alagoas, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível: www.palmares.gov.br. Acessos: 15.10.2010 e 12.07.2011.

peessoas que habitam nessas localidades; ou seja, trata-se de grupos compostos basicamente por negros e mestiços, pobres, marcados por uma rotina de violência e de medo, altamente discriminados pela sociedade e combatidos pela polícia, sem planejamento familiar, habitacional e educacional e sem as estruturas públicas básicas.

Tanto nos EUA como nos demais países edificados à base da mão-de-obra escrava, a discriminação racial pós-abolição foi tacitamente instituída nas sociedades gerando conflitos étnicos, perseguições contra negros, execuções sumárias, fazendo com que os negros aos poucos se organizassem em movimentos sociais e até mesmo formando milícias armadas, como os “Panteras Negras”²³, para lutar em favor dos seus direitos civis e políticos e para defender suas próprias vidas. Por outro lado, os batuques, as danças e os cantos formaram um tipo de resistência e de militância pacíficas, opondo-se à violência armada.

O histórico dos cantos da população negra dos EUA também está ligado ao processo de colonização do país no início do século XVII, período em que começaram a chegar os primeiros escravos africanos e, com eles, toda uma expressão musical utilizada, em princípio, em rituais religiosos e como forma de comunicação com os santos e os espíritos. Da mesma forma, os cantos eram utilizados para embalar as extensas jornadas de trabalho escravo, principalmente nas fazendas de algodão dos estados confederados do sul do país.

No final do século XIX, após a Guerra da Secessão e a conseqüente abolição da escravatura, grande parte da música negra nos EUA migrou para dentro das igrejas sob a forma de cantos religiosos, interpretados por amplos corais compostos por vozes negras. Esses cultos eram freqüentados exclusivamente por negros, o que, de certa forma, leva-nos a identificar mais uma forma de constituição de guetos. No entanto, como não há fronteiras para o som e a música, é a partir dos cantos dessas celebrações religiosas (*spirituals*) que surgem as primeiras manifestações do r&b (*rhythm and blues*), fazendo com que o gueto pudesse transpor as barreiras sociais segregacionistas por meio da arte e construir o que Castells (1999, p.18) chama de “identidade-projeto”. Segundo o autor, a “identidade-projeto” se manifesta quando os atores sociais, embasados pelo seu próprio material cultural, constroem uma identidade nova que redefine sua posição na sociedade e propõe uma ampla transformação na estrutura social.

²³ Os Panteras Negras (*Black Panther Party*) eram integrantes do Partido negro revolucionário estadunidense ou Partido Pantera Negra para auto-defesa (*Black Panther Party for self-defense*), fundado em 1966 em Oakland, Califórnia. Lutavam pelos direitos da população negra e exerciam uma resistência armada para patrulhar os guetos (bairros negros) visando proteger seus moradores contra a violência policial. Disponível: <http://mundoestranho.abril.com.br>. Acessos: 12.11.2010 e 12.07.2011.

O *blues*, desde os primeiros anos do século XX, é considerado como a grande locomotiva do movimento sócio-cultural negro, responsável por projetar para os EUA e para o mundo a hoje conhecida “música negra”, influenciando principalmente dois outros “ritmos negros”, o *jazz* e o *soul*, além do *ragtime*, do *rock'n roll* e de todo o conjunto da música popular ocidental.

Essas manifestações artísticas reconhecidas como gêneros musicais, *blues*, *ragtime*, *jazz* e *soul* sempre estiveram ligadas à cultura *afro-americana* (porque dela derivam), razão pela qual expressam, em determinadas situações, uma conotação depressiva (de “banzo”²⁴) e revelam estados de espírito dos escravos. Em outros casos, mostram-se como baladas bem ritmadas, sensuais e festivas. Vários nomes se consagraram como ícones desses gêneros, dentre os quais destacamos B.B.King (*blues*), Scott Joplin (*ragtime*), Louis Armstrong (*jazz*), James Brown e Ray Charles (*soul*). Lembramos que alguns críticos associam os nomes desses artistas a mais de um gênero musical citado.

Na década de 1960, no entanto, a relação da “música negra” com os movimentos negros nos EUA estava enfraquecida devido à incorporação desse estilo musical da negritude aos hábitos da elite estadunidense, de maioria branca. Ao se tornar apenas “música” na visão da crítica, os concertos de *blues* e *jazz*, por exemplo, concentravam-se em espaços privados nos centros das cidades, fazendo com que houvesse um estranhamento na identificação do público negro mais pobre com essa “nova canção negra” elitizada. Mas os negros continuavam sendo peças fundamentais nesse novo contexto, pois, além de exímios cantores e compositores, a maioria das orquestras que animavam os bailes eram formadas exclusivamente por músicos negros.

Nessa mesma época, já era possível visualizar os impactos negativos que a crise econômica de 1929 tinha provocado nos EUA, principalmente em grandes centros como Nova Iorque – NYC, notadamente em relação ao aumento do número de desempregados e à proliferação de bairros pobres que se formavam na periferia da cidade. Músicos e dançarinos que perderam seus postos de trabalho passaram a fazer *shows* na rua, antecipando, mesmo que involuntariamente, os movimentos de *street dance* que viriam nas próximas décadas.

Segundo o antropólogo Félix (2005, p.66), os negros e pobres de NYC começaram a ser confinados em *ghettos* a partir da expansão imobiliária da cidade e da

²⁴ Nostalgia ou melancolia dos negros africanos, quando cativos e ausentes do seu país, podendo levá-los ao suicídio. Há registros de que essa prática era bastante comum durante as longas viagens nos navios negreiros, na travessia do Oceano Atlântico.

conseqüente redução das áreas públicas da região. Nesse processo de urbanização, os imóveis velhos anteriormente habitados pelos mais pobres começaram a ser transformados em condomínios de luxo destinados sobretudo aos negros das classes mais privilegiadas. Devido à ociosidade populacional pela falta de emprego, de escola e de entretenimento, as ruas dos guetos se tornaram os únicos espaços de lazer e de convívio para muitos jovens, ao mesmo tempo em que estimulavam negativamente a inserção dessas pessoas em um sistema de gangues, as quais se confrontavam de maneira violenta pela disputa de território e do tráfico de drogas.

Essa situação se agravou no final da década de 1960 com o intenso fluxo migratório de pessoas para os EUA, vindas do México e do Caribe. Como esses imigrantes já eram egressos de uma precária realidade econômica e social em seus países de origem, a tendência natural era que se mantivessem afastados das regiões mais caras das cidades estadunidenses, razão pela qual procuravam os distritos do *Bronx* e do *Brooklyn* para se instalar, contribuindo para desencadear diversos problemas de ordem social, como o desemprego, a pobreza, a violência, o racismo, o tráfico e o consumo de drogas. Por outro lado, o contingente humano expatriado da Jamaica para os EUA levou ao *Bronx*, em 1967, não só os mesmos *sounds systems* utilizados nas ruas de Kingston, como também a experiência do *disc-jóquei* DJ Kool Herc (Clive Campbell, então com 12 anos) em promover festas populares sob a forma de movimentos sociais.

Foi nesse contexto, por volta de 1968, que jovens negros do *Bronx* desenvolveram suas próprias formas de manifestações artísticas de rua, como o *break dance* e as pichações, evoluindo mais tarde para o grafite. Os DJs Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grand Master Flash, Hollywood, dentre outros, participavam dessas expressões de rua e começaram a organizar festas nas quais a arte popular tinha espaço. Os DJs Kool Herc e Afrika Bambaataa, por sua vez, introduziram a tradição dos “sistemas de som” e do “canto falado” nos guetos em que havia maior concentração de negros e latinos de origem espanhola, dando origem à promoção de grandes festas populares na periferia de NYC. À época, os próprios DJs animavam e encorajavam a multidão recitando palavras e versos rimados em tom reivindicatório, nos quais abordavam fatos do cotidiano marginalizado em que viviam. Dessa forma, o discurso cantado e o som jamaicanos serviram também como elementos de oposição aos ritmos *afro* absorvidos pela classe média, como o *jazz* e o *blues*.

Algumas gangues de NYC encontraram nessas novas formas de arte uma maneira de canalizar a violência e passaram a frequentar as festas, a dançar *break* e a

competir com passos de danças e não mais com armas. Essa foi a proposta do DJ Afrika Bambaataa ao idealizar a junção dos elementos música, dança, poesia e pintura: promover encontros entre dançarinos de *break*, de DJs e de MC's nas festas de rua do *Bronx*, dando início nos EUA às primeiras manifestações do que hoje conhecemos como cultura Hip Hop, sob uma bandeira político-cultural e de não-violência.

O DJ Hollywood também teve grande importância para o movimento Hip Hop. Apesar de tocar ritmos mais *pop*, como a discoteca, foi o primeiro a introduzir em suas festas a figura dos MC's – Mestres de Cerimônias, detentores da palavra e dos discursos rimados, deixando para os DJs somente a responsabilidade pelas mixagens e pelo controle da mesa de som montada sobre uma “base”. Note-se que, desde Kingston, os *toasters* acumulavam essas duas funções, de DJs e de MC's. Grifamos o momento em que se deu essa separação de função, pois, como veremos em seguida, será essencial para a compreensão da origem do RAP.

A expressão “hip hop” significa literalmente aquilo que esse estilo se propunha fazer: “balançar os quadris” (*to hip*) e “saltar” (*to hop*). O elemento corporal do Hip Hop é representado pelos dançarinos de *break*, cujos movimentos simulariam as estratégias de defesa e de ataque dos soldados estadunidenses durante a guerra do Vietnã, bem como a expressão dos corpos mutilados desses soldados quando do seu retorno aos EUA (*cf* GUIMARÃES: 1998, p.154/160). O grafite, por sua vez, faz parte da expressão artística na forma de desenhos, compondo o elemento visual do Hip Hop.

Com a motivação proporcionada pelo Hip Hop, as demandas e carências sociais das comunidades pobres e negras novaiorquinas do início da década de 1970 encontraram nesse movimento cultural eminentemente negro uma forma de sair do anonimato social e da invisibilidade na qual o gueto as mantinha. Por essa razão, os anseios dessa população pareciam convergir para um mesmo pensamento: buscar uma sonoridade nova dentro do Hip Hop por meio da qual pudessem criar sua própria identidade musical, expondo suas dificuldades e sua marginalidade. Deu-se início, por conseguinte, pelas mãos de jovens periféricos de NYC, a um processo de mixagem de músicas e de criação de arranjos próprios sobre versões originais, principalmente sobre os clássicos de James Brown, ficando por conta do MC a responsabilidade pela integração entre a mixagem e a letra.

Esse novo produto musical, resultado da manipulação dos sistemas de som por um DJ e do discurso poético “cantado” por um MC, passou a ser chamado de “RAP”, abreviatura de *rhythm and poetry*, impulsionando significativamente o surgimento do

movimento musical até hoje conhecido tão-somente por RAP. Seguindo a genealogia da música negra até aqui apresentada, é natural, portanto, que nos EUA os “tambores” da continental África e os *sounds systems* da insular Jamaica tenham se tornado *rhythm* (ritmo), e o “canto falado”, *poetry* (poesia).

Em sua composição, o RAP utiliza o “DJ” e o “MC”, dois dos quatro elementos constitutivos da cultura Hip Hop idealizada pelo DJ Afrika Bambaataa: o *break*²⁵ (dança), o grafite (pintura), o DJ (música) e o MC (poesia). Assim, o RAP se torna a variante “musical” da cultura Hip Hop ao associar o som e a palavra. Em sua tese “Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano”, o antropólogo Félix (2005, p.62/120) ainda esclarece que o *break* e o grafite, algumas vezes, passam a compor o cenário do RAP, com danças, movimentos rápidos e malabarismos corporais e por um visual repleto de pinturas e inscrições em paredes e muros das periferias das grandes cidades.

Um efeito sonoro típico do RAP é o *scratch* (som provocado pelo atrito entre a agulha do toca-discos e o disco de vinil), lançado em NYC pelo *rapper* Graand Master Flash e seguido por outros *rappers* como Ice Cube, Ice T, Run DMC, Public Enemy, dentre outros. Por meio desse som arranhado e meio metalizado, os *scratches* têm como objetivo ditar o ritmo para que o MC possa “contar histórias” e/ou narrar fatos do cotidiano.

Outro recurso presente no RAP são os *samples* (“amostras”), também criado nos EUA. Trata-se de pequenos “pedaços” de outras músicas já de domínio público e de diferentes estilos inseridos digitalmente em uma nova música de RAP no ato da gravação. Esses *samples* também podem ser unicamente instrumentais, um som de rua do cotidiano, uma fala pública, desde que tenham sido previamente gravados e que possuam afinidade temática com a música de RAP que está sendo produzida. Conforme demonstraremos oportunamente, o RAP brasileiro assimilou completamente essa técnica e a utiliza com propriedade em muitas das suas composições.

Nos EUA, o RAP manteve sua estrutura básica criada na Jamaica: uma batida rápida e acelerada e uma letra escrita em forma de discurso e/ou de manifesto; ou seja, muita informação e pouca melodia. Por meio da música, o RAP busca tornar pública a mazela enfrentada por um determinado setor da sociedade estadunidense e pretende ser o porta-voz desse segmento excluído e marginalizado, produzindo algo que faça sentido para os negros: “música-protesto”. Poderíamos dizer que o Hip Hop e o RAP da década de 1970

²⁵ Além do *breaking*, a “Universal Zulu Nation”, entidade que, desde 1973, luta pelos direitos dos negros nos EUA por meio do Hip Hop, também considera os estilos *Up-Rocking*, *Popping* e *Locking*.

representaram o reencontro dos negros com a “música negra”, cuja relação estava estremeçada desde a década de 1960, momento em que a negritude não se via mais representada no *blues* e no *jazz*.

A linguagem do RAP surge como outra forma de aproximação e de identificação cultural do movimento Hip Hop com o seu público, pois busca refletir o discurso oral das ruas e incorpora no texto as gírias periféricas das gangues de NYC e Kingston, além do uso corrente de palavrões. Assim, a linguagem seria uma forma de representação da própria rebeldia do movimento Hip Hop e, pela sua peculiar forma de expressão, institui um afrontamento aos poderes instituídos e à sociedade letrada, desenvolvendo uma identidade de resistência²⁶, conforme já explicitamos. Além disso, considerando o transcurso histórico-temporal do RAP e o Hip Hop, essa espécie de dialeto lingüístico (socioleto) utilizado pelas periferias pode significar o resultado do choque cultural entre produções culturais brancas de origem européia e produções negras originárias da África; ou seja, entre o letrado e o iletrado, segundo o estereótipo consolidado pelo senso comum.

Desde suas primeiras manifestações, o RAP e o Hip Hop dividiram opiniões: trata-se de um conjunto de músicas e de costumes de rua utilizados como diversão ou de um movimento social reivindicatório? Essa é uma contradição que, conforme veremos, acompanhará a trajetória dessas expressões artísticas, principalmente a partir do momento em que os próprios *rappers* começam a se dividir dentro do movimento. De acordo com o *rapper* KL Jay²⁷, por exemplo, “o RAP é música antes de ser uma forma de protesto, de política, de movimento; ele é música antes de tudo” (in BARBOSA: 2008, p.108). No entanto, ao fazer parte das festas e das confraternizações nas ruas da periferia de NYC, o Hip Hop desde então engajou-se como um movimento social pois, ao mesmo tempo em que exigia igualdade de direitos civis para brancos e negros, também criticava a guerra que estava acontecendo no Vietnã.

Além disso, o Hip Hop se constituiu em um importante fenômeno sócio-cultural como resultado de todo um conjunto de manifestações produzidas nas periferias de outras grandes cidades e de outros países (cf ROSA: 2005), mantendo uma postura ideológica de valorizar os sujeitos marginalizados, até então imperceptíveis pela sociedade e tratados como secundários. Em sua proposta, a arte promovida pelo Hip Hop busca inicialmente

²⁶ cf Castells (1999, p.18).

²⁷ DJ e um dos integrantes do grupo Racionais MC's.

colocar o negro em evidência para depois negociar a igualdade de direitos e deveres com a elite e demais classes sociais. Nesse projeto utópico, o Hip Hop pretende reverter o curso da história tradicional, que vem adotando uma perspectiva elitizante, ignorando os demais atores participantes da sociedade.

Em 1970, surgiram nos EUA dois álbuns citados como sendo as primeiras influências daquilo que, mais tarde, se consolidaria como cultura Hip Hop e movimento RAP. O primeiro se refere ao grupo *Last Poets*, e o segundo, a *Gil Scott-Heron*, ambos oriundos do Harlem, bairro tradicionalmente conhecido por ser um grande centro cultural e comercial dos afro-americanos na ilha de Manhattan. O *Last Poets*, desde sua criação em 1968, já estava envolvido nos movimentos sociais e políticos pelos direitos civis dos descendentes de negros em solo estadunidense. Seu álbum de estréia *The last poets*, lançado em 1970, faz referência à declamação de textos (ou poesia falada) acompanhada por batidas de tambores africanos e outros ritmos sonoros, estilo de RAP conhecido simplesmente por “spoken words”.

No mesmo ano, Gil Scott-Heron lançou o disco *Small Talk at 125th and Lenox*, referindo-se ao cruzamento entre duas ruas populares do Harlem, a *125th Street* e a *Lenox Avenue*. O álbum inclui músicas com textos agressivos contra os meios de comunicação e questiona a superficialidade e o consumismo proporcionado pela televisão, como na canção “The revolution will not be televised”. Também adepto do *spoken words*, o que lhe garante parte da responsabilidade pelo surgimento do RAP, Gil Scott-Heron mistura ritmos latinos, *jazz*, *funk* e *soul*, relacionando-os às suas atividades como militante em favor dos movimentos afro-americanos.

Em 1979, o trio *The Sugarhill Gang*, de Englewood, Nova Jérsei, contribuiu para a popularização do RAP com o lançamento do hit “Rapper’s Delight”²⁸, gravado em 1980 no álbum *Sugarhill Gang*. Segundo o ranking da revista *Rolling Stone*²⁹, a canção “Rapper’s Delight” foi classificada em 248º lugar na lista dos 500 maiores sucessos de todos os tempos, bem como na 2ª posição entre os 100 melhores *clips* de Hip Hop. A sonoridade da música gravada em 1979 é marcada pelo suingue e pelo balanço, típicos das discotecas da época, e sem os recursos tecnológicos e de DJ característicos do RAP atual. Em novo *clip* do grupo³⁰, gravado quase trinta anos mais tarde no canal de TV CNN, percebe-se que o ritmo da

²⁸ Disponível: http://www.youtube.com/watch?v=b6gD_CwF5YM&a=v-gjuVQrwlk&playnext_from=ML. Acessos: 15.05.2010 e 12.07.2011.

²⁹ Edição de novembro/2004. Disponível: www.rollingstone.com. Acessos: 15.05.2010 e 12.07.2011.

³⁰ Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=FaXyboAIEf0>. Acessos: 16.05.2010 e 12.07.2011.

canção foi “modernizado” por um DJ e pelos efeitos sonoros como o *scratch*, aproximando-se mais da batida sonora do RAP “tradicional”.

O sucesso do *hit* ainda conquistou adeptos em outros países, tornando-se conhecido no Brasil como “melô do tagarela” devido à rapidez e à cadência bem ritmada com que as palavras são pronunciadas. Essa cadência rítmica foi parodiada pelas *popstars* Las Ketchup (Espanha) e Rouge (Brasil), nos *hits* “Aserejé” e “Ragatanga”, mediante uma simples imitação sonora do refrão de “Rapper’s Delight”, porém cantada em um ritmo mais acelerado do que o da canção original.

Na década de 1970, a cidade de Nova Iorque acumulava sérios problemas sociais e altos índices de violência, e o RAP e o Hip Hop contribuíram para retomar as discussões relacionadas à questão negra, contrapondo-se aos conflitos raciais vivenciados desde o movimento pelos direitos civis de Martin Luther King Jr³¹ até a militância armada dos Panteras Negras³². Nesse contexto, foi criada em novembro de 1973 a *Universal Zulu Nation*³³, a primeira organização com o objetivo de, por meio da cultura Hip Hop, interceder em favor dos jovens dos subúrbios e minimizar os problemas sociais, especialmente aqueles relacionados à violência e às drogas. Um ano mais tarde, em novembro de 1974, a *Universal Zulu Nation* considerou definitivamente instituído o Hip Hop na cultura e no cenário artístico dos EUA.

Uma das ações da Organização era planejar “batalhas” não-violentas e com fins pacificadores entre gangues, consistindo tão-somente em uma competição artística. Para a *Universal Zulu Nation*, o Hip Hop é um veículo que pode ensinar várias lições, dentre as quais o DJ Afrika Bambaataa destaca: consciência, conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, justiça, igualdade, paz, unidade, amor, respeito, responsabilidade, recreação, verdade e fé, superando desafios da economia, da matemática e da ciência. Vale ressaltar que essa seqüência é a íntegra do lema da Organização transcrito em inglês no seu portal eletrônico citado.

Além dos quatro elementos já apresentados, *break*, grafite, DJ e MC, a *Universal Zulu Nation* sugere a incorporação do “conhecimento” (*knowledge*) como o quinto elemento do Hip Hop, pois seria por meio dele que a Organização buscaria educar as massas

³¹ Cf MACEDO, Márcio. In BARBOSA: 2008, p.18.

³² Trata-se de integrantes do Partido negro revolucionário estadunidense, conforme já explicitamos.

³³ Disponível: <http://www.zulunation.com>. Acessos: 20.05.2010 e 12.07.2011.

sobre a história e os elementos fundamentais da verdadeira cultura Hip Hop. Para o DJ Bambaataa:

Quando nós criamos o Hip Hop, nós o fizemos esperando que fosse sobre paz, amor, união e diversão para que pessoas pudessem sair da negatividade que estava contaminando nossas ruas (violência de gangues, abuso de drogas, ódio de si, violência entre os descendentes africanos e latinos). Muito embora essa negatividade ainda aconteça aqui e ali, com o progresso da cultura nós desempenhamos um grande papel na resolução de conflitos e na execução da positividade.³⁴

Segundo o pensamento do DJ, o Hip Hop foi idealizado a partir dos verdadeiros conceitos de paz, amor, unidade e divertimento, fazendo com que as pessoas construíssem suas vidas longe da negatividade que flagelava as ruas (violência das gangues, uso de drogas, ódio de si, violência entre os descendentes de africanos e latinos). Mesmo que essa negatividade ainda aconteça em alguns lugares, o DJ Afrika Bambaataa acredita que a cultura Hip Hop está sendo disseminada e a *Universal Zulu Nation* desempenha um papel importante na solução dos conflitos.

É certo, porém, que o RAP nos EUA possui um caráter particular, o que inclui uma rivalidade entre os representantes das costas leste (NYC, Washington, Miami) e oeste (Los Angeles, San Diego, Seattle), além de um tipo de RAP conhecido como *gangsta-RAP*, estilo “gângster” marcado por privilegiar abordagens duras contra a brutalidade da polícia (violência recíproca), pela depreciação das mulheres, pelas rixas e ódio mútuo entre “tribos” rivais, pelo tráfico de drogas nas ruas e nos guetos das metrópoles, pela ostentação de poder econômico, exaltação da luxúria e de armamento pesado. Evidencia-se, portanto, um comportamento muito mais próximo da bandidagem do que de propostas ideológicas pacifistas e comprometidas em mediar conflitos e espaço com a sociedade estadunidense tradicional.

O *gangsta-RAP* tornou-se conhecido mundialmente com o lançamento no álbum *Straight outta compton* (1988) do grupo NWA – *Niggas With Attitude*. A música “Fuck the police”³⁵ foi a que mais gerou polêmica, principalmente com o departamento de polícia de Los Angeles, citado no texto do RAP. Os *rappers* Eazy-E, Dr Dre, Ice Cube, MC Ren e Dj Yella, integrantes do grupo, afrontam diretamente os policiais com palavras e com uma

³⁴ *When we made Hip Hop, we made it hoping it would be about peace, love, unity and having fun so that people could get away from the negativity that was plaguing our streets (gang violence, drug abuse, self hate, violence among those of African and Latino descent). Even though this negativity still happens here and there, as the culture progresses, we play a big role in conflict resolution and enforcing positivity.* Disponível: http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm. Acessos: 20.05.2010 e 12.07.2011.

³⁵ O *hit* ocupou a 417ª posição na lista dos 500 maiores sucessos de todos os tempos no *ranking* da revista “Rolling Stone” (edição de novembro/2004).

linguagem violenta, expressando repúdio sobretudo ao racismo da corporação. Gradativamente, outros *rappers* aderiram àquela variante do RAP, como LL Cool J, Run DMC e Snoop Doggy Dogg. Conforme veremos, o *gangsta*-RAP possui vertentes no Brasil, como em algumas composições do início da carreira do grupo Racionais MC's.

Em contrapartida, o *Public Enemy*³⁶ (Chuck D, Flavor Flav, Terminator X, DJ Lord) é conhecido pelas suas letras de temática política, pelas críticas à mídia e pelo seu ativismo nas causas da comunidade negra. Desde sua criação, em 1982, os trabalhos lançados pelo grupo trazem mensagens de cunho social, denunciando as injustiças e as dificuldades das populações menos favorecidas da sociedade estadunidense, demonstrando que é tradição do RAP falar a voz do povo mais pobre, utilizando a música também como canal de protesto contra a discriminação e a violência.

O antropólogo Félix (2005, p.130) comenta que, apesar de os *rappers* que são adeptos ao *gangsta*-RAP criticarem duramente o racismo estadunidense, em geral esses artistas assumem uma forma de vida que implica consumo de luxo explícito e um conseqüente distanciamento da ideologia do RAP. Ao assistir vídeos com a participação de alguns representantes do *gangsta*-RAP, constatamos que de fato o tom questionador desse segmento do RAP foi arrefecido, cedendo espaço às tentações consumistas da indústria cultural e à apologia à criminalidade. Exemplo disso é o *clip* “California love (remix)”³⁷ do *rapper* Tupac ou 2Pac. Nessa gravação, as cenas exibem carros de luxo, mansões com piscina, avenidas nobres de *Los Angeles* e de *Beverly Hills*, correntes e anéis presumivelmente como sendo jóias caras, comida farta, forte apelo sexual de homens e mulheres, consumo exacerbado de bebida alcoólica. Enfim, o *clip* protagoniza apenas o lado cinematográfico do condado californiano e, por vezes, libertino, passando totalmente à margem das periferias donde esses *rappers* emergiram.

Os *rappers* do grupo RUN DMC também ostentam suas grossas correntes aparentemente de metal nobre no *clip* “It's tricky”³⁸, cuja temática aborda o jogo ilegal e a trapaça. Em algumas cenas, os *rappers* são transportados por um helicóptero personalizado com a marca RUN DMC, destacando-se como membros de uma restrita elite mundial que pode dispor desse tipo de meio de transporte particular. O grupo inova no quesito meramente “comercial” da música RAP ao gravar o *clip* “My Adidas”³⁹, associando claramente a sua

³⁶ Disponível: <http://www.publicenemy.com>. Acesso: 18.05.2010.

³⁷ Acesso: 15.05.2010 (<http://www.youtube.com/watch?v=Jo7G6QIJ47M>), indisponível em 12.07.2011.

³⁸ Acesso: 15.05.2010 (<http://www.youtube.com/watch?v=qU8ZeuW18R0>), indisponível em 12.07.2011).

³⁹ Disponível: http://www.youtube.com/watch?v=chxcC_ICbcc. Acessos: 15.05.2010 e 12.07.2011.

imagem a uma coleção de tênis da marca alemã, Adidas. Da mesma forma, a música do *clip* “Ghostbusters RAP”⁴⁰ é tema da mundialmente conhecida série televisiva dos “Caça fantasmas”, demonstrando que o fundamento da canção é meramente comercial e de consumo massificado.

Apesar do engajamento político-ideológico e de ter se destacado por resgatar as origens reivindicatórias do RAP, o grupo *Public Enemy* estampou imagens de carros de luxo e de longas correntes metalizadas na capa do álbum *Remix of a Nation – featuring Paris*, de 2007, sobrepostas à imagem do Capitólio na cidade de Washington, sede do Congresso dos EUA (poder legislativo). Esse jogo de imagens do *Public Enemy* pode querer revelar duas fortes ambições aspiradas pelo *gangsta*-RAP: fortuna e poder. Mesmo com um tom mais ameno em relação a outros grupos, o *Public Enemy* sinaliza, dessa forma, uma simpatia pela tendência *gângster* de fazer RAP.

A partir dessas constatações, poderíamos dizer que o RAP nos EUA se inscreve em uma história de ruptura, desde suas primeiras manifestações, procurando se afirmar como expressão artística e como movimento ideológico, representante da negritude. No entanto, percebe-se que, boa parte daquela rebeldia política que movia as lutas em favor das causas da população negra marginalizada, atualmente se transformou em rebeldia marginal, em disputas de poder, em apologia à criminalidade, ligada a um comportamento ambicioso e egoísta prejudicial aos interesses da coletividade. O antropólogo Félix (2005, p.191) alerta que o poder comercial do RAP nos EUA (e nós incluiríamos o *gangsta*-RAP) também contribuiu para dar-lhe condições de suplantar os demais elementos do Hip Hop.

Por pressão do mercado fonográfico, a maior parte da música RAP nos EUA foi diluída no circuito “tradicional” do consumo artístico pasteurizado. Como reflexo disso, presume-se que sua ideologia também tenha sido alinhada ao pensamento mercadológico e aos poderes estadunidenses já instituídos, não servindo mais como representante e como voz dos *ghettos*. Resta saber como os movimentos negros do país se organizam nos dias atuais e como se posicionam face ao assédio do poder econômico sobre seus projetos e sobre os direitos civis das comunidades que representam. É sabido que o modelo de mercado capitalista da sociedade estadunidense ainda é copiado por inúmeras nações ao redor do mundo, como o Brasil, e o seu “American way of life” é formador de grandes legiões de seguidores. Por essa razão, fica a expectativa de que futuras gerações do RAP nos EUA possam refazer esse percurso histórico-ideológico da negritude e da “música negra”, tão

⁴⁰ Disponível: http://www.youtube.com/watch?v=nQ_kdGXGNgg. Acessos: 15.05.2010 e 12.07.2011.

duramente construído por seus precursores e, de alguma forma, possam preencher as lacunas deixadas pelo caminho, visando dar bons exemplos ao “terceiro mundo”.

2.2. Hip Hop, RAP e Movimentos Negros no Brasil

A cultura Hip Hop no Brasil e sua vertente musical, o RAP, foram recepcionadas por jovens moradores da periferia de São Paulo. Desde sua origem, o RAP se mostrou ser uma expressão urbana, e São Paulo, a maior concentração humana da América Latina, parece ter sido estrategicamente escolhida para que o movimento pudesse vivenciar seus problemas, suas tensões e contradições sociais no cenário urbano. É nesse contexto de exclusão e de marginalização que o RAP se encaixa como meio de luta e de sobrevivência no Brasil.

A exemplo do que aconteceu em NYC, a expansão imobiliária e industrial de São Paulo, a partir da década de 1930, deu início a um crescimento populacional desordenado da cidade provocando um confinamento de pessoas em áreas limítrofes da metrópole, o que levou ao surgimento das favelas. Processo semelhante ocorreu em muitas das grandes cidades brasileiras. Com a industrialização, São Paulo cresceu enormemente, reforçando seu potencial econômico e, por conseqüência, atraindo novos moradores, principalmente oriundos da Região Nordeste, seduzidos pelo imaginário do sucesso, pela oferta de emprego e para fugir da seca que assolava a região. Na década de 1960, São Paulo já era a maior metrópole brasileira, e seus problemas sociais e estruturais se avolumaram.

Logo em sua recepção no Brasil, o RAP foi entendido como algo próprio do negro, pois as imagens e referências que chegavam dos *rappers* estadunidenses tinham esse perfil; ou seja, a população negra das periferias de São Paulo foi naturalmente atraída por um movimento cultural feito “por” e “para” negros desde a sua gênese africana. Como sabemos, o Hip Hop e o RAP são ao mesmo tempo formas de manifestação cultural e canais de contestação político-sociais, razões suficientes para que jovens paulistanos os tivessem recebido como se essa arte fosse capaz de dar voz a todo um segmento social acostumado com a opressão, o silêncio e a marginalidade.

Talvez tenham sido esses os fundamentos que levaram os negros brasileiros a se organizar em grupos/movimentos capazes de representá-los de alguma forma. Até o final

do século XIX, o “movimento negro”, nome genérico dado ao estado de resistência permanente entre os escravos, era quase sempre clandestino e visava tão-somente à libertação dos escravos, ao amparo e à proteção dos fugitivos nos Quilombos espalhados pelo país. Foi durante a escravidão que, segundo Moura (1989), “o negro transformou não apenas a sua religião, mas todos os padrões das suas culturas em uma cultura de resistência social. Essa cultura de resistência, que parece se amalgamar no seio da cultura dominante, no entanto, desempenhou durante a escravidão (como desempenha até hoje) um papel de resistência social que muitas vezes escapa aos seus próprios agentes, uma função de resguardo contra a cultura dos opressores”.

A partir do final do século XIX (1891), há registros de inúmeros Clubes, Centros Literários e Associações especificamente voltados para “homens de cor”. Segundo o Historiador Petrônio Domingues (2007), essas entidades tinham funções de resistência pacífica, organizadas em torno do entretenimento e da cultura, tendo São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Pelotas (RS) e Lages (SC) como as cidades de maior representatividade nessa forma de “movimento negro”. Na mesma época, as mulheres também tiveram significativa participação nesses movimentos com a criação de associações estritamente femininas em cidades como Pelotas (1888), Porto Alegre (1889) e São Paulo (1925). Domingues ainda registra que as mulheres criaram uma comissão feminina dentro da Frente Negra Brasileira – FNB chamada Rosas Negras para organizar bailes e festivais artísticos. A partir da década de 1930, esses bailes serviram como locais de militância política dos negros e como cenário para as misturas culturais e musicais provocadas por todos os ritmos, estilos e danças que o Brasil da época tinha conhecimento ou mesmo aqueles que o país passou a conhecer e a incorporar na cultura brasileira: *blues, jazz, soul, funk, samba, rock, samba-rock, suingue, break, Hip Hop, RAP*, dentre outros.

Artistas do século XIX também se mobilizaram em movimentos negros, posicionando-se contrários ao sistema escravagista, como os poetas Luiz Gama (1830-1882), autor das “Primeiras trovas burlescas”, e Cruz e Sousa (1861-1898), fundador do jornal abolicionista “Colombo” (1881), em Florianópolis (*cf* RIGHI, 2006). Pela época da sua publicação, poderíamos associar esse jornal ao início do movimento que levaria à criação da chamada Imprensa Negra - IN, marcada pela publicação do jornal “A Pátria” (1899), em São Paulo (*cf* DOMINGUES, 2007).

Nessa época (final do século XIX), o Brasil ainda vivia os conflitos explícitos decorrentes da abolição da escravatura, bem como do impacto cultural iniciado pelos

processos de colonização sofridos pelos africanos e, em seguida, pelos povos das três Américas. Nesse aspecto, a IN funcionava como importante veículo de luta ideológica antirracista e de disseminação das tradições africanas. O momento de instabilidade pelo qual o Brasil passava também desencadeou outras questões relacionadas à dominação europeia, como o ideal de “branqueamento”. As teorias que defendiam o branqueamento faziam clara oposição às idéias da miscigenação natural da população, além de buscar impor os hábitos e costumes do dominador, suplantando automaticamente as culturas dos países colonizados.

Segundo Rita Godet (2004, p.120), “a discussão que opõe as teorias racistas às teorias da mestiçagem examina as relações entre as culturas popular e acadêmica no seio de uma sociedade ainda amplamente iletrada”. Essa discussão já estaria ocorrendo a partir do confronto de duas grandes tendências citadas pela autora: “as idéias eugênicas que dominavam a intelectualidade brasileira no início do século [XX] e que se refletem nas obras de Sílvio Romero, Tobias Barreto, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues; e as que valorizavam o processo de mestiçagem, sendo representativa desta tendência a obra de Manuel Querino”. Para Godet, essa segunda vertente se desenvolveu ativamente a partir dos anos 1930, representada por Artur Ramos e Gilberto Freyre, levantando a bandeira da tolerância étnica (*ibid*, p.121).

O que se percebe atualmente, no entanto, é que essa tolerância étnica ainda não se desenvolveu satisfatoriamente no Brasil a ponto de apaziguar as relações sociais modernas, fazendo com que a sociedade brasileira permaneça sustentada sobre um ideal utópico de democracia racial e de tolerância em relação à mestiçagem e à miscigenação. O “ideal de branqueamento”, defendido por Sílvio Romero e Nina Rodrigues, é uma outra vertente que se opõe à proposta de miscigenação e tem como alicerce a idéia de que uma etnia “superior” (caucasiana) poderia assimilar as “inferiores” (negra e mestiça). (*in* FIGUEIREDO, 2005)

Segundo Carrizo (2005, p.268), a mestiçagem está intimamente ligada à história do Brasil, pois “estava nos começos da nação e isso torna a pátria brasileira diferente e original ... oferecendo-lhe um valor positivo”. Da mesma forma, com a publicação de *Casa Grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre procurou estabelecer um elo entre a identidade mestiça do povo brasileiro e o discurso nacional, já que, em sua concepção, além de a “mestiçagem” ser um dos elementos constitutivos do Brasil, o país é marcado pela hibridez étnico-cultural.

A Imprensa Negra do início do século XX continuava exercendo um papel reivindicatório em favor dos negros libertos, os quais começaram a se instalar nas periferias

urbanas, além dos Quilombos espalhados pelo país. Além dos jornais criados no final do século XIX sob a égide da IN, outros jornais foram inaugurados nas primeiras décadas do século XX, como “O Menelick”, 1915; “A Rua”, 1916; “O Alfinete”, 1918; “A Liberdade”, 1919; “A Sentinela”, 1920. No entanto, todos esses veículos de comunicação deixaram de existir poucos anos depois de inaugurados, exceção feita ao jornal “A Alvorada”, de Pelotas (RS), considerado o periódico de maior longevidade (1907-1965) dessa fase denominada de Imprensa Negra (cf SANTOS, 2001/cf DOMINGUES, 2007), tendo sido fundado por um grupo de intelectuais negros da cidade. Segundo Santos (2001), o “A Alvorada”, desde seu primeiro número, pretendia ser uma tribuna de defesa dos operários e dos negros de Pelotas. Mas, de forma geral, esses jornais da IN tinham por objetivo lutar pela cidadania recém adquirida pelos ex-escravos e pelo seu reconhecimento civil na sociedade e no mercado de trabalho.

Essas lutas ideológicas provocadas até 1930 desencadearam a criação, em 1931, do mais atuante movimento *afro*-brasileiro de caráter nacional, a Frente Negra Brasileira - FNB, conseguindo converter o “movimento negro” em um movimento de massa, contando com aproximadamente vinte mil associados e simpatizantes. A entidade desenvolveu um considerável nível de organização, com uma atuação destacada na luta contra a discriminação racial, mantendo escola, grupo musical e teatral, time de futebol, departamento jurídico, além de oferecer serviço médico e odontológico, cursos de formação política, de artes e ofícios, assim como publicar um jornal, o “A Voz da Raça” (cf DOMINGUES, 2007). Segundo o historiador, a FNB mantinha, inclusive, uma milícia estruturada nos moldes dos “boinas verdes” do fascismo italiano, fazendo com que a resistência pacificadora até então exercida pelos “movimentos negros” incorporasse uma espécie de resistência armada e, por extensão, violenta.

Em 1936, devido à sua força política e ao seu poder de barganha junto ao governo federal da época, a FNB se constituiu como partido político (cf DOMINGUES, 2007). No entanto, no ano seguinte o Brasil passou a viver sob o regime do Estado Novo (1937-1945), decretado pelo então Presidente Getúlio Vargas, período marcado pela forte repressão política que declarou ilegais todos os partidos. Por essa razão, o “partido político” FNB e a “Organização” FNB foram dissolvidos em 1937.

O Teatro Experimental do Negro - TEN, fundado pelo líder Abdias do Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro, foi outro importante elemento do “movimento negro” brasileiro. Segundo Domingues (2007, p.109), a proposta original era formar um

grupo teatral constituído apenas por atores negros, mas progressivamente o TEN adquiriu um caráter mais amplo: publicou o jornal “Quilombo” e promovia cursos e congressos dos mais variados temas. O grupo foi um dos pioneiros a trazer para o Brasil as propostas do “movimento da negritude francesa” que, naquele instante, “mobilizava a atenção do movimento negro internacional e que, posteriormente, serviu de base ideológica para a luta de libertação nacional dos países africanos” (*ibid*, p.110). O TEN foi extinto em 1968 pela ditadura militar brasileira.

Para o seu idealizador, o Teatro Experimental do Negro era responsável por uma expressiva produção teatral que buscava dinamizar a consciência da negritude brasileira e combater a discriminação racial, conforme expressou o próprio Abdias do Nascimento:

Pretendi organizar um tipo de ação que ... tivesse significação cultural, valor artístico e função social. De início, havia a necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados. Depois de liquidada legalmente a escravidão, a herança cultural é que ofereceria a contraprova do racismo, negador da identidade espiritual da raça negra, de sua cultura de milênios. O próprio negro havia perdido a noção de seu passado. (*in* NASCIMENTO, 1982)

A partir da década de 1950, surgiram eventos e outros movimentos sociais negros no Brasil, como a Associação Cultural do Negro – ACN (São Paulo, 1954); o Primeiro Congresso Nacional do Negro (Porto Alegre, 1958); o Instituto de Pesquisa e Cultura Negra – IPCN (Rio de Janeiro, 1975); o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNU (São Paulo, 1978); o Quilombohoje⁴¹ (São Paulo, 1980); o Sindicato Negro⁴² (São Paulo, 1989); dentre outros, sem pretensão de esgotá-los. Destacamos, ainda, alguns órgãos públicos ou privados ligados à promoção e à valorização do negro, vigentes até hoje, como a Fundação Cultural Palmares⁴³, vinculada ao Ministério da Cultura (Brasília, 1988); o Instituto Afro-Brasileiro de Ensino Superior – IABES (São Paulo, 2000), mantenedor da Universidade Zumbi dos Palmares – Unipalmares⁴⁴ (São Paulo, 2003); e a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR⁴⁵ (Brasília, 2003), ligada à Presidência da República.

⁴¹ Disponível: <http://quilombohoje.com.br>. Acessos: 02.06.2010 e 12.07.2011.

⁴² Primeira “Posse” surgida no Brasil.

⁴³ Disponível: <http://www.palmares.gov.br>. Acessos: 02.06.2010 e 12.07.2011.

⁴⁴ Disponível: <http://www.unipalmares.edu.br>. Acessos: 02.06.2010 e 12.07.2011.

⁴⁵ Disponível: <http://www.portaldaigualdade.gov.br>. Acessos: 02.06.2010 e 12.07.2011.

Apesar de toda essa mobilização étnico-ideológica, Hanchard (2000)⁴⁶ assinala que não houve nenhum movimento social *afro*-brasileiro comparável ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos dos anos 1960: “Embora tenha havido, durante esses anos, grandes e pequenas tentativas de agregar um conjunto diferente de pessoas num movimento de cunho racial em prol da mudança social, não houve, na sociedade civil brasileira, nenhum movimento nacional de oposição às desigualdades e à subordinação raciais”. O autor reconhece os avanços alcançados pelos movimentos negros brasileiros, mas entende que os seus significados práticos são pouco perceptíveis:

As condições de contestação da ordem dominante também sofreram mudanças significativas. O movimento negro pôde passar de uma atividade política indireta e amiúde clandestina para uma contestação e uma condenação francas dos legados de violência racial, discriminação e subjugação generalizada dos negros em todos os níveis da sociedade brasileira. Embora a filiação a partidos políticos tenha aumentado nos últimos dez anos, com a eleição de negros para cargos municipais e estaduais, o número de negros no Congresso Nacional⁴⁷ não se alterou significativamente desde o fim da ditadura militar.

A percepção de Hanchard encontra eco no pensamento de Sant'Ana (1998) quanto à importância dos movimentos sociais na discussão da temática do preconceito racial, bem como em relação à sua baixa expressão e aos poucos resultados práticos obtidos em favor dos negros. Quanto aos movimentos negros brasileiros, parece-nos que houve algum desencontro de interesses nessas organizações contemporâneas que tenha dificultado o cumprimento da sua missão, levando a um descontentamento meio generalizado entre artistas negros acostumados a militar dentro dos “movimentos” em favor da coletividade. Como forma de exemplificar nosso posicionamento, transcrevemos um depoimento do *rapper*-DJ Thaíde⁴⁸:

O movimento negro é importante. Posso estar errado no que eu estou dizendo, mas eu gostaria de ver o movimento negro mais atuante ... sinto falta da presença do movimento negro em várias coisas, em eventos, em várias paradas, até para a gente conseguir outras coisas mesmo ... Eu gostaria de ver o movimento negro mais movimento, mais negro, para a gente poder conseguir muito mais coisa, para a gente poder ouvir o termo “movimento negro” mais vezes ... Eu gostaria de ter no meu disco vários nomes, a presença de várias pessoas do movimento negro, e eu não tenho, porque existe uma certa distância. Eu sei que o movimento negro atua muito politicamente, mas existem outras coisas que eu gostaria que eles participassem também, eu gostaria de ver pessoas em *shows* de RAP, eu gostaria que o pessoal do RAP chamasse pessoas do movimento negro, que fizéssemos reuniões para desenvolver projetos e não é isso que acontece. Eu sei que eles estão resolvendo

⁴⁶ Devido à data de publicação da sua obra, a avaliação do autor não contempla os trabalhos realizados pelos órgãos IABES, Unipalmares e SEPPIR.

⁴⁷ Em termos étnicos, a legislação brasileira instituiu em 2001 o sistema de cotas nas Universidades Públicas, destinadas a estudantes “negros” ou “pardos” (lei 3.708/2001). No mercado de trabalho, no entanto, existem leis que estipulam reserva de vagas tão-somente para deficientes.

⁴⁸ “Altair Gonçalves”: músico, produtor musical, empresário (dono de Selo).

outros problemas, como a gente resolve problemas aqui também, mas se a gente tentasse resolver alguns problemas juntos, lógico que seria melhor. (in BARBOSA: 2008 p.72-73)

William Santiago, da Equipe Zimbabwe, comenta que “os movimentos negros só ficavam dentro da sede deles, discutindo o problema de longe. Não iam até as equipes para poder debater, pedir o espaço”. Para Santiago, o negro possui uma tendência de ir até o movimento, mas o movimento não vem até ele (in BARBOSA: 2008, p.192). Félix, por sua vez, entende que o movimento negro contemporâneo errou por achar que cultura é uma coisa e política é outra. Tanto as entidades negras mais antigas quanto os bailes atuais e o movimento Hip Hop nos mostram que essas expressões ficam melhor quando são vividas conjuntamente: “Não dá para pensar a política como simples tomada de poder. É aí que o baile entra nesse processo, ele faz parte do cotidiano das pessoas”. (ibid, p.35-36)

Os bailes *blacks*⁴⁹, ou negros, ocorrem desde o início do século XX no Brasil. Entretanto, a Frente Negra Brasileira – FNB, comprovando que algumas organizações de defesa da negritude podem não corresponder aos interesses dos seus representados, considerava que o baile era um incentivo à acomodação dos negros (cf FÉLIX: 2006, p.33), além de entender que “o lazer não tinha importância na luta contra a discriminação, o preconceito e o racismo” (p.36). Para os seus frequentadores, no entanto, os bailes tinham um cunho pedagógico, pois misturavam entretenimento e atividades culturais em uma tentativa de conscientizar a população sobre o histórico dos povos negros, suas reivindicações e o contexto da época. O antropólogo ainda critica que “o movimento negro não percebeu que, ao cantar e dançar, as pessoas não estavam alienadas”. (ibid, p.39)

Segundo o discurso da FNB na década de 1970, a luta contra o racismo seria política, além de lutar contra o capitalismo e a ditadura, e pela tomada de poder, mantendo seu posicionamento de que o baile seria única e exclusivamente uma forma de lazer. Essa postura “dura” que a FNB assumiu fez com que o público-foco do movimento negro não se identificasse com a organização porque, “se eu estou dançando, não quer dizer que eu sou alienado”. Segundo o antropólogo, a “briga” do movimento negro era “contra as escolas de samba, consideradas como alienadas, não contra os bailes”. Félix lembra que, no começo da carreira, o Racionais MC’s também criticava duramente os negros frequentadores de bailes dizendo “*não sejam negros alienados!*” e o grupo não teve muito sucesso nesse período. Sua

⁴⁹ A definição “baile *black*”, dada pelos próprios frequentadores, deve-se ao fato de esses bailes juntarem ao samba e ao samba-rock estilos de origem afro-americana, como as diversas vertentes do r&b (*rhythm and blues*) e do Hip Hop. (cf BARBOSA: 2008, p.12).

popularidade retornou quando o grupo passou a falar contra a violência racial e policial, a denunciar a perseguição e a marginalização, construindo um discurso com o qual os frequentadores do baile se identificavam.

Ao desprestigiar os bailes, a FNB não levou em consideração o sentido de expressões como “lúdico” e “corporalidade”, dois elementos comuns à maioria das culturas africanas e negras diaspóricas. Segundo o sociólogo Márcio Macedo (2008, p.25), “esses dois elementos têm um papel importantíssimo na organização social e até mesmo econômica das pessoas negras e africanas no mundo todo”. Cita como exemplos as diferenças nas tradições religiosas de origem judaico-cristãs em relação às africanas. Enquanto as primeiras fazem referência à introspecção e ao martírio terrestre com vistas a uma possível e prometida vida eterna em paraíso pós-morte, as segundas são religiões apegadas ao mundo terrestre, à festa, sem a promessa de paraíso ou vida pós-morte e constituem um espaço social em que a corporalidade é vivenciada de forma profunda. Tanto é verdade que as pessoas que fazem parte do “povo de santo” dançam em homenagem aos seus orixás. “A atitude de dançar liga-se a cantar e festejar, não podendo ser pensada separadamente”, o que, para o sociólogo, aproxima-se muito da concepção de um baile.

Sant’Ana (1998) aponta um papel paradoxal exercido pela militância desses movimentos sociais brasileiros, os quais, segundo o autor, afastam-se dos grupos de excluídos que teoricamente representariam, independentemente da razão que tenham para isso:

Ao tornarem-se negros e militantes (com a ajuda de uma construção de memória), os membros do movimento em questão parecem ter se afastado dos “pretos”, “mulatos”, “escuros” – distanciamento, aliás, reconhecido. Este é um dilema de difícil encaminhamento. Sem dúvida era (e é) necessário contrapor-se à imagem preconceituosa e aviltante atribuída aos não-brancos. Nesse processo, porém, constituiu-se e destacou-se um setor dificilmente associável àquela imagem, mas também já muito distanciado do contingente ao qual pretendem colocar-se como representantes.

Devemos considerar que, desde o longo período escravista, o negro busca nas organizações corporativas da negritude e nos movimentos sociais um amparo coletivo às suas demandas individuais. A partir do momento em que ocorre uma ruptura em algumas dessas instituições de classe, as pessoas a ela ligadas também podem se desestruturar. Percebe-se, no entanto, que a identidade do sujeito pode ser construída exatamente nessa tensão entre o individual e o coletivo.

Mano Brown, líder do grupo Racionais MC’s, discute sobre o distanciamento e a discriminação que ocorre entre os próprios negros, provocados principalmente pela ascensão

social e cultural de alguns dos seus representantes. Para o *rapper*, esses “novos negros” perdem a sua negritude ao tentar ser como o branco, passando a não se identificar mais com sua etnia de origem, tampouco com os hábitos e costumes do branco. Segundo Brown⁵⁰, “a maioria dos pretos que entram nas escolas de branco e viram doutor ficam chatos pra caramba: ele não é o preto verdadeiro e também não é branco”. Com a expressão “ficam chatos pra caramba”, o *rapper* faz referência à perda da ideologia étnica e do sentimento de grupo por parte de alguns “novos negros” em relação à sua comunidade e ao seu grupo social de origem, fazendo com que ocorra o processo segregacionista entre os próprios negros, descrito por Sant’Ana (1998).

Por outro lado, Félix (*in* BARBOSA: 2009, p.37) esclarece que “nós, negros, não fomos educados dentro de uma ética capitalista. O grande drama é a democracia racial brasileira que serve para manter a desigualdade existente entre branco e negro”; ou seja, “quando você começa a ganhar dinheiro, você começa a achar que está pecando, que não pode e o próprio mundo que você começa a frequentar é aquele de onde o negro está ausente”. Por outro lado, o antropólogo reconhece que “o negro começa a ganhar dinheiro e mesmo que ele queira ser negro a coisa vai ficando mais difícil, o cara vai tendo vários obstáculos para manter essa tal negritude” (p.38). Talvez esse argumento de Félix se justifique exatamente pelo afastamento recíproco entre os atores sociais (representantes e representados) a partir do momento em que ambos se vêem assediados pelo poder econômico, cada um buscando seguir seus próprios interesses e estabelecendo uma ruptura tanto do movimento em relação ao negro, como do negro em relação ao movimento.

Essa desarticulação dos movimentos negros no Brasil pode ter levado Hanchard (2000) a conceber uma idéia de que “o Brasil não conheceu um movimento social *afro*-brasileiro comparável ao movimento pelos direitos civis nos EUA”, o que faria sentido se considerarmos o “movimento” estadunidense como representante de uma “Nação”; ou seja, capaz de mobilizar as estruturas de um país inteiro. No Brasil, ao contrário, os grandes movimentos negros que eram articulados dentro dos bailes *blacks*, por exemplo, não faziam parte dos costumes nacionais, mas tão-somente de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Mesmo assim, o significado desses bailes era de grande valia para os negros dessas localidades e correspondia a um tipo de resistência não-violenta em um *locus* propício para a construção identitária. Em depoimento ao antropólogo Félix, uma das frequentadoras explicou porque se sente bem nos bailes: “porque eu estou entre os meus iguais e porque aqui eu não

⁵⁰ Em entrevista ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, em 25.09.2007.

sofro discriminação, aqui é um lugar onde eu me sinto num espaço igualitário” (2008, p.34). Segundo o DJ Hum (2008, p.94), esse “orgulho da raça negra começou com os movimentos negros em 1970”, época na qual os pensadores, com seus livros, e diferentes artistas, com sua arte, reuniam-se em frente ao Mappin⁵¹, à rua 24 de Maio, em São Paulo, próximo onde hoje funciona a *Galeria do Rock*, muito antes de o *break* ou de o Hip Hop chegar.

De forma geral, as festas e os bailes da população negra podem ser entendidos como um “espaço negro”, conforme o antropólogo Carlos Benedito Rodrigues Silva (*apud* BARBOSA⁵²: 2008, p.25); ou seja, como espaços partilhados entre iguais, utilizados para resguardar-se de uma sociedade hostil, encontrar os semelhantes e dividir alegrias, tristezas, além de buscar o prazer na música, na dança e na paquera, numa minimização das dificuldades cotidianas (*ibid*, p.25). O cuidado que se toma ao analisar essa questão é que os bailes, em algum momento, podem ter se tornado, forçosamente, uma espécie de “gueto” para os negros, o seu lugar de “alforria”, permanecendo assim até que as barreiras começassem a ser quebradas e esses eventos gradativamente passassem a ser freqüentados também por outras etnias, permitindo igualmente que os negros tivessem outras opções de lazer e pudessem buscar entretenimento fora da periferia. Para Félix, a sociedade racista fez com que o negro construísse seus nichos de lazer, seus guetos, organizados inicialmente no fundo do quintal da própria casa, evoluindo para o baile. (*ibid*, p.36)

Segundo o antropólogo, “o que se procura hoje no movimento Hip Hop é fazer com que não haja dissociação entre expressões artísticas e a postura política dos seus participantes”. Cita como exemplo o grupo Racionais MC's, que expressa sua ideologia por meio das letras das suas canções. Esse mesmo processo aconteceu na Bahia com os blocos *afros* Ilê Aiyê e Olodum⁵³, os quais fazem cultura e política ao mesmo tempo porque atuam com projetos próprios dentro da sociedade. Para Félix, isso “é você não achar que política é uma coisa e que cultura é outra”. (*ibid*, p.37)

Quando os bailes começaram a ser estruturados no início do século XX, “as orquestras costumavam tocar desde a valsa francesa, passando pelo *ragtime* e chegando ao *jazz*. Tudo leva a crer que o modelo de baile seguia aquele apresentado nas sociedades dançantes dos grandes clubes da sociedade paulistana ou dos meios imigrantes”. Nos anos

⁵¹ Loja de Departamentos da época (hoje Galeria do Rock), tradicional ponto de encontro de artistas e palco de aglomerações e de reivindicações político-ideológicas, próximo ao Teatro Municipal de São Paulo.

⁵² Márcio Barbosa é um dos Coordenadores do “Quilombhoje Literatura”.

⁵³ O Ilê Aiyê e o Olodum mantêm escolas de 1ª a 4ª séries em suas comunidades, administram oficinas para fomentar o desenvolvimento artístico dos seus representados, além de serem blocos carnavalescos tradicionais.

1930, o grupo feminino das Rosas Negras, ligado à FNB, realizava bailes com conjuntos musicais ao vivo, compostos por associados, postura que se choca contra o entendimento da Organização de que os bailes alienavam os negros, como já dissemos.

Um grande toque de modernização dado aos bailes aconteceu com a chegada da “orquestra invisível” do DJ Osvaldo (picapes/toca-discos), na década de 1960, em substituição às tradicionais orquestras (*ibid*, p.11). Outra marca das festas dessa década era o penteado que se popularizou entre os jovens negros, chamado de *black power* pelos negros brasileiros e *afro* pelos estadunidenses. Segundo Macedo (2008, p.18), esse visual fazia referência não apenas a uma moda, mas a um símbolo de aceitação da negritude incorporada ao cabelo crespo. James Brown, que adotou o estilo *black power* durante grande parte da sua carreira, demonstrava seu orgulho pelo visual *afro* na canção “*Say it loud, I’m black and I’m proud*/Diga alto, eu sou negro e tenho orgulho disso”⁵⁴.

A década de 1970 também foi marcada pelo surgimento das equipes de som e dos primeiros DJs, ao mesmo tempo em que negros paulistanos criavam o *samba-rock*, ora visto como “um estilo de música”, ora como “um estilo de dança” que misturava passos do *rock*, do samba e de ritmos caribenhos, como a rumba e a salsa, fazendo com que os bailes de São Paulo se diferenciassem dos outros bailes espalhados pelo Brasil. Segundo Barbosa (2008), o *samba-rock* é considerado “um estilo de música imortalizado pelas guitarras tribais de Jorge Ben e Luis Vagner, recentemente reanimado na voz possante e melódica de Paula Lima e nos instrumentos de bandas como o Clube do Balanço”. (*ibid*, p.12)

Outra novidade chegaria a São Paulo na década de 1970, vinda do Rio de Janeiro. Trata-se de um movimento que misturava orgulho negro e dança: era o “movimento *soul*”. No entanto, os bailes *soul* que se sucederam eram vistos como núcleos subversivos em potencial pelo regime militar e foram paulatinamente desestruturados. Macedo (2008, p.20) diz que:

O clima de politização dos bailes *soul* pode ser medido se levarmos em conta que havia muito contato dos promotores dos eventos (baileiros) com jovens que viriam a fundar organizações do movimento negro contemporâneo no fim dos anos setenta. Outros jovens montaram equipes de som próprias especificamente com o intuito de atuar politicamente. Em Salvador, os fundadores do bloco afro *Ilê Aiyê* tiveram como influência a ideologia do *black power*, antes de surgirem no carnaval soteropolitano de 1975.

Enquanto permaneceram organizados, os bailes do movimento *soul* tiveram forte impacto nas estruturas dos bailes paulistanos e cariocas (cf BARBOSA: 2008, p.12).

⁵⁴ Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=2VRSaVDlpDI>. Acessos: 12.05.2010 e 12.07.2011.

Nesse período, ocorreram algumas “revoluções”, como as picapes⁵⁵, sucessoras das “orquestras invisíveis”, as quais vinham reinando soberanas desde os anos 1960 em São Paulo e tiveram de dividir espaço com o som de bandas como a Black Rio⁵⁶. O *blues* (r&b⁵⁷) e a *soul music* possibilitaram novas experimentações com outros estilos, abrindo caminho para a chegada do *funk* na década de 1980, mais uma vertente da cultura negra e especialidade da Black Rio. Além da banda carioca, Macedo (2008) acrescenta outros nomes (Tim Maia, Tony Tornado, Sandra de Sá, Jorge Ben) como representantes do “*brazilian soul*, do *samba-soul*, do *suingue* e do que eu chamaria de MPB: Música Preta Brasileira”. (*ibid*, p.17)

Para Guimarães (1998), será a partir desses bailes, uma das poucas alternativas de lazer das periferias e subúrbios, que o *funk* se consolidará como o som dos negros e mestiços dos grandes centros urbanos durante as décadas de 1970 e 1980, quando começa a ser substituído pelo RAP na preferência dos freqüentadores desses bailes (p.143/148). Historicamente, segundo Hanchard (2000), “as práticas culturais (religião, música, dança e outras formas) têm sido um dos poucos veículos de expressão relativamente acessíveis aos negros ... na sociedade brasileira”.

O baile continua sendo uma opção de lazer e também é um momento de construção da identidade. No baile, a discriminação diária cede lugar às imagens positivas que os freqüentadores passam a construir de si mesmos. Ali, entre seus iguais, o *afro*-descendente se vê pertencendo a uma cultura e a uma comunidade, pode encontrar semelhantes para praticar a sociabilidade, repartir comunitariamente alegrias ou preocupações e descontrair ao som de músicas e ritmos marcadamente pertencentes à história da qual faz parte. (*cf* BARBOSA: 2008, p.12/13)

As novidades relacionadas ao mundo artístico-musical estavam em um ritmo acelerado de expansão. O efeito sonoro provocado pelo *scratch* chegou ao Brasil em 1983 com o *break dance*, inspirado no *clip* “Thriller” (Michael Jackson, 1982) e no filme *Beat Street* (Stan Lathan, 1984). Aqui no Brasil, essa dança se chamava “dança do robozinho” e já era praticada pelo ativista e dançarino Nelson Triunfo. Foi o próprio Nelsão, como era conhecido, quem formou o primeiro grupo de *funk* no Brasil, o “Funk&Cia”, proporcionando a inclusão das periferias no movimento por meio do projeto Jovens Periféricos, alguns anos

⁵⁵ As picapes, do inglês *pickup* ou *pick-up*, referem-se aos toca-discos.

⁵⁶ Grupo carioca formado em 1976. Em seu repertório, temperava o *funk* e o *soul* estadunidenses com o *suingue* do samba e com o *jazz*.

⁵⁷ *Rhythm and Blues*, termo comercial introduzido nos EUA na década de 1940 para designar um gênero de música popular *afro*-americano.

mais tarde, durante o governo da Prefeita Luíza Erundina (São Paulo, 1989-1992), quebrando preconceitos entre os homens que, segundo o ativista, “não queriam rebolar”. (*ibid*, p.85)

Uma dupla que também se destacou no *break* foi “Os Gêmeos”, Gustavo e Otávio Pandolfo, os quais dançavam e grafitavam no largo do São Bento, no centro de São Paulo. Hoje, no entanto, desenvolvem carreira internacional como artistas e se desvincularam do movimento Hip Hop. O *breaker* Otávio justifica a saída do movimento como uma forma de “não ficarmos presos em uma cultura só, americanizada, e partir para uma nossa, do nosso país, muito mais rica”. Para o *breaker* Gustavo, é normal que aconteça uma ruptura quando um movimento se expande, mas afirma que a dupla se mantém fiel aos valores difundidos por Afrika Bambaataa: “paz, união e diversão”⁵⁸.

Para Nelson Triunfo, “A dança de rua foi importantíssima para os jovens da periferia, inclusive foi o elemento que começou a mostrar o Hip Hop para o Brasil”. O Hip Hop é considerado um grande marco histórico: “a dança veio do *soul*, do original *funk*, que forma a base de todas as outras danças do b-boy⁵⁹”. O *funk* do Rio de Janeiro, por exemplo, foi inspirado no DJ Afrika Bambaataa, “aquele eletro-*funk* que tinha umas baterias diferentes e todo mundo dançava muito”. Como ativista da cultura Hip Hop, Nelson desejaria que a sociedade pudesse usufruir de toda essa mistura do *funk*, mas sem destruí-la. Hoje, segundo ele, “as pessoas trazem a sacanagem para o meio” (*ibid*, p.86), referindo-se principalmente ao estilo de dança adaptado pelos grupos de “axé music” e aos grupos que se desenvolveram ao redor desse segmento, frutos da indústria fonográfica e da programação televisiva massificada.

O surgimento do *funk* carioca na década de 1980, segundo afirmam alguns DJs (*apud* MACEDO: 2008, p.22), remete ao “miami-bass”, ritmo oriundo do sul dos EUA, cujos traços característicos são sons criados a partir de sintetizadores eletrônicos com batidas rápidas e compassadas, que influenciariam o som tocado pelas equipes do Rio de Janeiro e forneceriam a base do *funk*. Em São Paulo, por outro lado, a sonoridade das equipes estaria mais relacionada ao que acontecia em NYC, fazendo com que o tipo de música criado pelos primeiros *rappers* paulistanos buscasse se espelhar nos sons e nas características dos grupos oriundos da *Big Apple*⁶⁰. Por essa razão, segundo Macedo (*ibid*, p.22), costuma-se dizer que,

⁵⁸ Disponível: <http://www.diarioon.com.br/arquivo/4621/cadernos/viver-18489.htm>. Acessos: 26.05.2010 e 12.07.2011.

⁵⁹ *Break-boy*, aquele que dança o *break*.

⁶⁰ Ilha de Manhattan (Nova Iorque).

“em termos de música negra e contornos urbano-geográficos, o Rio está para Miami assim como São Paulo está para Nova Iorque”.

Os bailes *funks* do Rio de Janeiro da década de 1980, depois de algum tempo deram origem ao seu alterego: os “bailes de charme” (*ibid*: p.22). No caso de São Paulo, os “bailes nostalgia” foram criados por uma demanda do público mais velho e com melhor poder aquisitivo, que buscava se diferenciar da juventude que freqüentava os “bailes *blacks*” tradicionais.

Essas diferenças que dividiram os bailes começaram a aparecer no final da década de 1980 com a volta dos *shows* ao vivo ao cardápio das festas e com a conseqüente migração das grandes Equipes⁶¹ para a periferia, atraídas pelas novidades que vinham dos EUA, as quais iriam crescer e se desenvolver nas décadas de 1990 e 2000 no Brasil (*cf* BARBOSA: 2008, p.12). Esse movimento cultural ainda em formação no Brasil do final dos anos 1980 começou a ditar alguns códigos de vestimenta, de musicalidade, de vocabulário e de comportamentos específicos para a juventude, visíveis tanto nas ruas das favelas como nos bailes periféricos: tratava-se da cultura Hip Hop. Também por meio dos bailes, chegou até os jovens negros um ritmo “diferente” que seria responsável por uma revolução musical e comportamental só comparada ao que o *rock and roll* tinha causado em décadas anteriores: tratava-se do RAP. (*cf* MACEDO: 2008, p.22)

Segundo o DJ Hum⁶², o Brasil conheceu o Hip Hop no final da década de 1980. À época, coube à geração pioneira do movimento, Thaíde e DJ Hum, Pepeu, Altinho, Frank, Black Júnior, MC/DJ Jack, MC Ninja e Código 13 explicar o que era essa cultura, “que são quatro elementos [DJ, MC, *break* e grafite], que é reivindicação, mas também entretenimento, dança”. (*in* Barbosa: 2008, p.101)

Quando o RAP chegou às periferias paulistanas, as comunidades começaram a chamá-lo de “*funk* falado” devido à simples sobreposição da poesia à batida musical feita por um DJ (*cf* DJ Hum: 2008, p.95). Há registros de que as primeiras manifestações públicas de RAP no Brasil surgiram em *shows* apresentados em 1986 no Teatro Mambembe, em São Paulo, pelo DJ Théo Werneck. Conforme o *rapper* Thaíde, o primeiro registro fonográfico totalmente de RAP nacional foi a coletânea *Hip-Hop Cultura de Rua*, lançada em 1988 pela gravadora Eldorado. (*in* BARBOSA: 2008, p.67)

⁶¹ “Equipes” eram os organizadores/promotores dos bailes. Clubes e demais locais em que ocorriam os eventos também eram conhecidos por “Equipes”.

⁶² “Humberto Martins”, músico, produtor musical e empresário (dono de Selo).

O representante da *Zulu Nation* no Brasil, Nino Brown, registra que o Hip Hop tem uma importância muito grande para a periferia porque foram justamente as pessoas excluídas que o criaram, mas o movimento vai para além disso: “Acho que o Hip Hop não é só bom para o jovem da periferia. Tudo bem que ele é direcionado para os excluídos, mas ele nasceu e surgiu para ser bom para todo mundo, contanto que não perca suas origens, suas raízes, sua história”. Por essa razão, Nino Brown estabelece uma relação genealógica entre os sons que remontam ao passado africano: “Falar de Hip Hop e não falar do *soul* ou do *funk* não dá, você acaba não falando nada”. (*ibid*, p.163)

Em “Questões de identidade”, Félix (*in* BARBOSA: 2008, p.35) registra que, “se o movimento negro não conseguiu juntar o baile na sua prática política, o Hip Hop consegue fazer isso, o que é bastante interessante”. Ainda segundo o antropólogo,

Hoje, quando a pessoa diz: “Eu faço parte do movimento Hip Hop”, ela está dizendo que pratica um estilo de música, de dança e de grafite, como expressão artística e de lazer, mas também como um fim político de lutar contra a discriminação, o preconceito, o racismo, a exploração econômica. (*idem*)

Segundo Félix (p.184), o que há em comum entre RAP e Hip Hop é que os “criadores dessas expressões socioculturais são do mesmo meio e que foram aos bailes *black*”. Em outra passagem, o pesquisador comenta que “o Hip Hop, por ter surgido nos bailes *black* paulistas e nos bailes *black* cariocas, é uma expressão cultural que foi construída e absorvida como negra”. (p.191)

Para Márcio Barbosa (2008, p.12), o nível profissional alcançado pelas Equipes no início dos anos 1990, levando-as a criar selos independentes, teve um impacto positivo no movimento Hip Hop. Foi por meio delas que o Hip Hop passou a contar com uma independência e uma postura igualmente profissional, permitindo o surgimento de uma classe de artistas com um respeitável potencial de vendas de discos e com uma grande capacidade de fazer circular suas idéias, como o Racionais MC’s, revelado em bailes das equipes Zimbabwe e Chic Show, em São Paulo. Em outra época, as Equipes também lançaram grupos de samba, que renovaram a cena desse ritmo por meio do “pagode”. (*cf* MACEDO: 2008, p.22)

Em São Paulo, ainda durante a gestão da Prefeita Erundina (1989), o Hip-Hop pôde contar com o apoio do poder público na divulgação do movimento e na organização dos grupos e das “Posses” (*cf* FÉLIX: 2006, p.129). Uma ação bastante significativa narrada por Félix foi a criação do projeto “RAP...ensando”, no qual alguns ícones do RAP foram convidados a dar palestras em 39 escolas da rede pública para mostrar o que seria o Hip Hop e

falar da importância da luta contra o racismo e a violência, bem como quanto aos prejuízos causados pelo consumo e comercialização de drogas.

Ainda com o suporte de lideranças do Partido dos Trabalhadores (*ibid*, p.102 e p.110), foi criado no mesmo ano o MH2O – Movimento Hip-Hop Organizado, idealizado por Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC's à época. Segundo Rocha (2001), Salles pretendia “fazer uma revolução cultural no país”; ou seja, “fazer do MH2O um movimento político através da música”, incorporando novos sentidos e novos conteúdos às letras. Rocha registra, ainda, que a música tem um grande poder de mover o sistema e de elucidar a população. (*ibid*, p.52)

Os encontros dos *rappers*, quando ainda os grupos estavam em formação, ocorriam no largo da estação São Bento do metrô paulistano e, por vezes, na praça Roosevelt, também no centro da Capital, de acordo com o DJ KL Jay (*in* BARBOSA: 2008, p.106). Segundo Gimeno (2009, p.44), a transposição de parte dos *rappers* para a praça Roosevelt, movidos pelo ideal do MH2O, ocorreu em fins de 1989 e durou até 1991. Nesse período é que se consolidou a idéia de que o RAP, além de entretenimento, deveria significar um posicionamento político claro frente aos problemas que atingiam a população pobre e negra do país. Por essa razão é que os *rappers* frequentadores da praça Roosevelt criaram o Sindicato Negro (1989-1991) com o propósito de discutir questões relacionadas ao racismo, à situação social dos negros das favelas e à violência policial.

Devido ao contingente humano que se aglomerava na praça Roosevelt, composto por *rappers*, simpatizantes desse estilo de arte/música e curiosos em geral, eram constantes os atritos com os comerciantes da região, necessitando da intervenção da força policial para dispersar a população. Causa estranhamento, no entanto, o fato de representantes do Hip Hop e do RAP, uma arte ainda em formação e tipicamente de periferia, terem escolhido o centro da cidade para sua manifestação cultural, apesar da distância da periferia. A postura desses “novos artistas” mostra-se bastante simbólica. Pode significar, já naquela época, uma tentativa de esboçar uma revolução por meio da negociação de espaço dentro da sociedade. Essa ocupação das praças públicas no centro da cidade também traz consigo uma idéia de tomada de poder pela periferia, pelo atingimento de um ideal que denota vitória, uma conquista de espaço e de território. Com a repressão das Instituições, no entanto, o movimento retornou para seu local de origem e, com ele, foram extintas as atividades do

Sindicato Negro, razão pela qual começaram a surgir as “Posses”⁶³ nas periferias da cidade. (cf GIMENO: 2009, p.44)

Desde suas primeiras manifestações, o RAP não foi bem aceito pela sociedade paulistana, pois as pessoas o consideravam violento e tipicamente de periferia. Essa estranheza é atribuída também à forte ruptura com os padrões musicais da época (MPB e *rock* nacional), somada às fortes mensagens de cunho social e político, chegando a ser confundido como uma espécie de exortação à violência. Para Dabène (2006, p.127), o RAP escreve e fala sobre a violência para exorcizá-la ou canalizá-la, mas também para denunciá-la, rejeitá-la e sublimá-la. O DJ KL Jay registra, por sua vez, que a mensagem do RAP é pacifista, mas a população a vê como terrorista porque o discurso é feito em forma de reclamação e de protesto contra o cenário econômico e social do país e também contra a situação da população negra e pobre. Segundo o *rapper*, “a violência que acontece em *show* de RAP, ela acontece em *show* de forró, *show* de samba, *show* de *rock*”, mas, “por preconceito e por perseguição ... o RAP é rotulado como o que atrai a violência por causa das letras”, as quais apenas estariam cumprindo o papel de transcrever a realidade. (in BARBOSA: 2008, p.107)

No Brasil, o debate sobre o estilo RAP de fazer música se intensificou a partir da projeção do grupo estadunidense Public Enemy, na segunda metade dos anos 1980, e após um *show* do grupo no ginásio do Ibirapuera - São Paulo, em 1991. Suas aparições mostraram um novo mundo de idéias aos *rappers* brasileiros, sendo imediatamente adotado como influência maior por grupos nacionais (cf FÉLIX 2005, p.113). De forma geral, o RAP produzido nos EUA naquela época fazia exaltações a líderes e/ou ícones negros como Asa Philip Randolph⁶⁴, Malcolm X⁶⁵, Martin Luther King Jr⁶⁶, Nelson Mandela⁶⁷, dentre outros. Conseqüentemente, o Brasil também passou a reverenciá-los por meio das músicas ideológicas e dos movimentos negros aqui desenvolvidos.

⁶³ Chamam-se “posses” as entidades que usam a cultura Hip Hop como ferramenta de promoção sócio-cultural principalmente para jovens que vivem em áreas de risco, mais vulneráveis à ação da criminalidade. Fonte: *site* oficial da “Posse Conceitos de Rua” <http://conceitosderua.blogspot.com/>. Acessos: 21.05.2010 e 12.07.2011.

⁶⁴ Jornalista e ativista pelos direitos civis dos negros. Fundador e Presidente do *Brotherhood of Sleeping Car Porters* (1925-1968), fundador do grupo que deu origem à *League of Non Violent Civil Disobedience Against Military Segregation*, e primeiro presidente do *Negro American Labor Council* (1960-1966). (15.04.1889-Crescent City, Flórida; 16.05.1979-NYC).

⁶⁵ El-Hajj Malik El-Shabazz (19.05.1925-Omaha, Nebraska). Conhecido por Malcolm Little: fundou a Organização para a Unidade *Afro-America* nos EUA. Foi assassinado em 21.02.1965, em NYC.

⁶⁶ Pastor protestante e ativista político nos EUA (15.01.1929-Atlanta, GA). Foi assassinado em 04.04.1968, em Memphis-TN.

⁶⁷ Nelson Rolihlahla Mandela (18.07.1918-Qunu, Umbata, Transkei). Líder rebelde, ativista, principal representante do Movimento Antiapartheid e ex-Presidente da África do Sul.

A partir da década de 1990, o RAP ganhou as emissoras de rádio, fazendo com que a indústria fonográfica começasse a dar mais atenção a esse estilo musical. Os primeiros *rappers* que fizeram sucesso no Brasil foram Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's, Pavilhão 9, Detentos do RAP, Câmbio Negro, Xis & Dentinho, Planet Hemp, Gabriel - o Pensador. Aos poucos, o RAP começou a vencer alguns preconceitos iniciais, arrefecendo, por conseguinte, a imagem de apologia à violência, saiu da periferia para ganhar o grande público e atualmente está incorporado no cenário musical brasileiro, ora como música de consumo, ora como arte de protesto.

Para o DJ Hum, o Hip Hop teve três fases no Brasil. A primeira delas ocorreu quando surgiu o grupo Racionais MC's, nominada de “momento de reflexão” e considerada importante por ter estimulado a autoestima das pessoas. Segundo ele:

o Racionais foi algo fenomenal, foi diferente, quebrou barreiras que ninguém jamais imaginava, trouxe junto quem já estava, somou e quem chegou depois também aprendeu a entender os fundamentos da cultura Hip Hop em si. Todo mundo passou a entender tudo, desde a música RAP até a dança do Hip Hop, o *break dance*, passando pelo grafite e a cultura do DJ. (in BARBOSA: 2008, p.101)

Na segunda fase, segundo o DJ Hum, o Hip Hop se tornou “mesmice”, com “muita gente igual”, ficando estagnado desde a metade dos anos 1990 até praticamente o início do século XXI. Nesse período, surgiram empresários, produtores e grupos de RAP fazendo um trabalho sem qualidade e querendo que a música tocasse “sem ter fundamento no que diziam, com imagens contraditórias, hipocrisia demais da música RAP, o cara falava uma coisa e fazia outra”, demonstrando contradições e fazendo com que o público se sentisse enganado e demandasse algum tipo de mudança na música (*ibid*).

A última fase aconteceu com o surgimento do projeto Motirô, contrapondo-se àquela “mesmice” do final da década de 1990. Trata-se de um projeto montado pelo DJ Hum, com pessoas da “velha escola”, empenhadas em fazer um Hip Hop direcionado para as pistas de dança, para os clubes; ou seja, um Hip Hop comercial. Conforme o DJ, “não tinha mais música brasileira para tocar, tinha uma invasão americana muito grande” e a maioria das pessoas estava querendo algo melhor. “É importante ter as denúncias, é importante ter as críticas, e melhor ainda se tiver os protestos inteligentes sendo feitos, com conteúdo. Mas tem outros lados, tem gente que namora, casa, se dá bem, que constrói patrimônios na periferia. É isso que artistas de Hip Hop não entenderam ou não foram buscar entender”. Além disso, o Motirô foi idealizado para manter a tradição dos bailes. O DJ Hum entende que é preciso

manter-se em constante evolução e disposto a atualizar-se, mas continuar sustentando as tradições:

Eu chego a uma conclusão simples: é preciso renovar sempre, mas não esquecer das origens e das conquistas. Conquistar é você também fazer com que as suas lembranças, suas memórias, se tornem eternas e lutamos para que a gente possa ter qualidade porque cada botão de uma mesa de som está representando um sentimento. (*ibid*, p.103)

Fica claro, por conseguinte, que o RAP se configura como cultura e linguagem periféricas, de raízes negras inquestionáveis, fazendo com que seus seguidores sejam naturalmente jovens, associando-se à idéia de atitude, de irreverência e de questionamento. Com essa “atitude”, portanto, o RAP cria sua própria linguagem, um “socioleto”, como marca de resistência e ousadia, faz uso corriqueiro de palavras e, por meio do seu discurso, procura representar a voz de quem não tem voz. Conforme o DJ KL Jay, “o RAP não tem muito rodeio: usa a linguagem que muitas vezes vem da prisão. É a linguagem do *underground* mesmo, do submundo”. (*ibid*, p.106)

Percebe-se que os *rappers* não têm o intuito de expressar-se de um modo sutil e não se prendem a convenções de nenhuma espécie. Por ter se originado nas ruas, o RAP utiliza uma linguagem propositadamente oral, a mesma variante lingüística presente nas comunidades e nos guetos, provocando uma identificação recíproca e criando um estilo próprio de comunicar-se; ou seja, não se trata de o centro ditar uma norma à periferia, mas o contrário: são os iguais falando entre si, dentro dos propósitos comunitários de luta e de oposição ao padrão social, impondo à elite a sua verdade e o seu mundo periférico. Essa espécie de “nova linguagem”, ou “socioleto”, de acordo com Zima (1985), reflete exatamente o conjunto das formas e dos meios de expressões de uma língua, característicos de um grupo social, como é o caso da fala utilizada nos guetos e nas periferias e absorvida pelo RAP.

A tematização das letras gira em torno da violência, da opressão, da discriminação, abordadas geralmente com um tom provocador. O RAP aborda, também, e de um modo bem peculiar, questões consideradas polêmicas, como prostituição, estupro, pedofilia, sexualidade, sistema carcerário, fome, miséria, discriminação racial, tráfico e consumo de drogas, violência de toda ordem, assassinatos cruéis, vingança, inveja, corrupção política, corrupção na polícia, falência das Instituições e do Estado, religião, educação ineficiente e ineficaz. Mesmo com essa atitude provocadora no discurso de alguns músicos, o DJ Hum entende que “eram poucos os *rappers* que mantinham um tom de protesto com fundamento e com pesquisas dentro do RAP”, mas destaca o *rapper* GOG, de Brasília, pela

coerência com que ele conduz a sua produção musical (2009, p.102). Esse entendimento do DJ Hum ficará mais evidente no Capítulo III deste trabalho, que será dedicado à análise da discografia e de algumas composições de GOG.

Macedo (*in* BARBOSA: 2008, p.21) destaca algumas expressões e termos criados ou adaptados pelo movimento Hip Hop, os quais assumem significações específicas nos contextos em que são utilizados, como “mano, mina, função, pizza, playboy ou simplesmente boy, bombojaco, circular, pisante, artigo, vagabundo, o bicho vai pegar, treta, play, picape, lagartixa, comédia, pipoco, melodia, peso, bagulho, salão, bombeta, vacilão, levar uma letra”. Dabène (2006, p. 56) registra que no *site* oficial⁶⁸ do Capão Redondo há um dicionário com a tradução de aproximadamente 300 termos do “dialeto local”. Lembramos que, atualmente, esse glossário já conta com 1.200 expressões⁶⁹. Um termo que é muito comum ouvir entre jovens frequentadores de bailes é a expressão *underground* que, literalmente significa “subterrâneo”, mas que no contexto utilizado pelo público é entendida como “alternativo”. O termo faz referência à possibilidade de ir a uma festa em que é possível dançar ao som de músicas que não são tocadas nas rádios ou em qualquer baile ou noite *black* (*ibid*, p.22). Percebe-se, portanto, que existe uma identificação do RAP com o que é diferente e marginal, aí incluída a condição eminentemente periférica da sua forma de comunicação (“socioleto”), causando estranhamento à linguagem tradicional.

Convém registrar que as letras de RAP, em sua quase totalidade, passam à margem das regras gramaticais, como reflexo de uma insipiência provável dos seus autores em relação aos padrões formais de escrita. Sabe-se, porém, que a gramática faz parte do código erudito, portanto escrito, enquanto que o discurso do RAP é oral, informal, coloquial. Em decorrência disso, parece-nos que os *rappers* não relegam propositalmente a gramática, nem buscam desconstruí-la. Ao contrário, eles simplesmente a ignoram e criam seus próprios códigos de comunicação, fazendo com que a realidade crua da periferia e a mensagem que o movimento busca transmitir se sobreponha a quaisquer tradições e padrões eruditos.

Como artificios de persuasão, o RAP se vale, além da batida e do ritmo musicais, de um gestual e de um discurso autoritários que denotam poder, comando, afrontamento. No palco, via de regra (conforme se percebe nos *clips* e *shows* gravados em DVD), os *rappers* usam uma das mãos para segurar o microfone e, com o braço levantado, utilizam a outra mão para simular com os dedos o desenho de uma arma de fogo, fazendo

⁶⁸ <http://www.capao.com.br>. Acessos: 13.05.2010 e 12.07.2011.

⁶⁹ Disponível no título “Anexos”, item 10.5.

movimentos impositivos curtos e intermitentes, como forma de assumir a provocação contra a estrutura social tradicional. A voz ideológica dos *rappers* assume vários papéis, dependendo da posição que ocupam na canção. Por vezes, sua voz é evangelizadora, testemunhando seu próprio passado de miséria e de violência com um claro propósito de desestimular os mais jovens a seguir uma vida marginal.

O DJ Hum comenta que a vestimenta dos *rappers* brasileiros mais jovens segue os padrões estadunidenses, com roupas largas, correntes, bonés. Segundo ele, “cada um tinha um visual. A onda era muito *pizza*⁷⁰, camisa de time de futebol, mas tinha um padrão: ter um artigo diferente”. E, para complementar o *looking*, “a onda era cabelo *escovinha*”. Pelas capas de alguns CDs e em algumas aparições públicas, constatamos que Mano Brown (Racionais MC's) segue exatamente esse visual descrito pelo DJ Hum. No entanto, conforme veremos ao analisar mais detalhadamente cada artista, esse modelo já está sendo quebrado por outros *rappers* da atualidade, que procuram adotar um visual mais formal. (in BARBOSA: 2008, p.100)

O cientista-político Dabène (2006, p.56) registra que são muitas as marcas identitárias da população da zona sul de São Paulo, especialmente do Capão Redondo, as quais são perceptíveis por meio da maneira com que a população se veste, do vocabulário específico, das expressões artísticas e do citado *site* oficial da comunidade, destinado a valorizar a imagem do bairro por meio da apresentação da sua história, das suas habilidades artísticas e empreendedoras.

Em abril de 1999, o escritor Férrez idealizou uma linha de roupas com a marca “1daSul”⁷¹, desenvolvida no Capão Redondo, visando criar uma identidade autêntica das periferias da cidade. Atualmente, essas peças são comercializadas em seu *site* oficial⁷² e em duas lojas, uma instalada no próprio Capão Redondo, e a outra, em Santo Amaro. Segundo Férrez, com o tempo a marca “1daSul” se tornou uma resposta do Capão Redondo e de outras áreas periféricas para toda a violência que é creditada a essas comunidades, fazendo com que os moradores tenham orgulho do lugar em que moram e que lutem por um espaço melhor, com menos violência e mais esperança. No entanto, o custo elevado das peças provavelmente restringe o acesso da Comunidade à marca que teoricamente representaria seus habitantes. A idéia de elaborar uma linha de roupas, de acordo com Dabène (2006, p.57), veio dos EUA,

⁷⁰ Pedaco de couro ou de tecido usado para alargar a boca da calça: “boca de sino”.

⁷¹ Segundo Férrez, o nome vem da idéia de que todos somos “1”, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos “1” pela dignidade das periferias; “da Sul” refere-se à Zona Sul, periferia, Capão Redondo.

⁷² <http://www.1dasul.com.br>. Acessos: 13.05.2010 e 12.07.2011.

inspirada na marca “Fubu - *For us by us*/Para nós, por nós mesmos”, criada em 1992 no bairro negro do *Queens*, em NYC. A partir desses elementos que apresentamos, linguagem, vestimenta, gestual, percebe-se que o seu conjunto reforça a idéia de uma comunidade que se distingue pelos traços diferenciais, o que, segundo Castells (1999, p.18), potencializa a possibilidade de construção de uma “identidade-resistência” por parte das comunidades periféricas.

Algumas letras de RAP mostram-se como verdadeiros manifestos pela sua extensão e pelo acentuado tom exortativo do texto. Na maioria das suas composições, o discurso do RAP segue um estilo narrativo marcado por referências às dificuldades das comunidades periféricas, à discriminação, à violência e a fatos que narram as heróicas batalhas, em nome da sobrevivência diária, protagonizadas pela população negra e pobre que compõe as favelas das grandes cidades brasileiras. A partir desse caráter narrativo do RAP, vislumbramos uma possibilidade de aproximá-lo da estrutura que constitui o gênero épico da poesia, embora não tenhamos a pretensão de equiparar o RAP ao “cânone épico”⁷³ da literatura. Na introdução à “História da Epopéia Brasileira” (2007), por exemplo, os autores se propõem a fazer “uma reavaliação crítica da nossa tradição épica, com resgate de obras do passado e inclusão, no percurso épico, de obras produzidas nos séculos XX e XXI”, na qual “algumas questões sobre o gênero, suas manifestações e particularidades possam ser retomadas, inauguradas ou transgredidas”. Suportados pela proposta transgressora e pós-moderna dessa obra é que idealizamos um diálogo entre o RAP e a epopéia, notadamente no que se refere ao estilo narrativo dos acontecimentos, cientes de que a epopéia guarda consigo especificidades estéticas e culturais de um tempo e um espaço específicos da literatura universal.

Historicamente, a epopéia eterniza lendas em um texto em prosa, preservando-as ao longo dos tempos pela tradição oral ou escrita. Os primeiros grandes modelos ocidentais de epopéia são os poemas “*Íliada*” e “*Odisséia*”, de Homero, os quais têm como pano de fundo as lendas sobre a guerra de Tróia. Também podemos citar “*Eneida*”, de Virgílio; “*A divina comédia*”, de Dante Alighieri; e “*Os Lusíadas*”, de Luís Vaz de Camões, como outras grandes epopéias que fazem parte do universo literário.

Enquanto que a epopéia não necessariamente representa os acontecimentos com fidelidade, o RAP é a própria expressão do cru do real. Ao mesmo tempo em que a epopéia narra um feito heróico, demonstrando a bravura honrosa dos seus atores que lutam

⁷³ cf Anazildo da Silva e Christina Ramalho, 2007, p.16.

em guerras declaradas, o seu final é geralmente trágico. O discurso poético do RAP também está imbuído de uma narrativa heróica, marcada pela busca da sobrevivência em um conflito silencioso. A diferença é que nessa “guerra fria” do RAP a tragédia faz parte da batalha diária, não ficando exclusivamente para o final. Mas convém registrar que algumas canções de RAP podem ter outros encaminhamentos, que não a tragicidade dos personagens envolvidos e da história que é contada.

Da mesma forma que a epopéia, é comum ao RAP revestir-se de conceitos morais e de atos exemplares, os quais funcionariam como modelos de comportamento. Como já dissemos, o tom de muitas canções de RAP parece evangelizador, buscando desviar as novas gerações dos caminhos trágicos de uma vida marginal. Em outros casos, as letras são recitadas solenemente, principalmente essas de cunho evangelizador e as que tratam das questões cotidianas da comunidade negra, as quais procuram passar uma postura de auto-estima contra a submissão e a miséria. Grande parte dos textos de RAP são apresentados na forma de narrativa, conforme mencionamos. Mesmo assim, são estruturas poéticas em que há métrica (livre), rima, ritmo, o que dá ao RAP uma musicalidade e uma força de persuasão artística “hipnotizante”, conforme declaração do DJ KL Jay (*in* BARBOSA: 2008, p.110). Para o DJ, “as pessoas foram pegadas pelo ritmo porque o ritmo é duro, é cru e ele tem um balanço, um suingue. O pessoal que está cantando RAP está falando de coisas reais, de um jeito louco, de um jeito que usa poesia, usa rima e é bonito de se ouvir ... é cultura, é arte” (*ibid*, p.108):

Tem que ter arte, tem que ter ritmo e poesia, tem que ter uma batida louca, uma levada, as idéias têm que ser espertas, não podem ser idéias infantis, têm que ser coerentes. A pessoa tem que ouvir e falar: “Nossa, olha o que o cara está falando, que louco! Eu vivi isso, um amigo meu viveu isso, minha mãe viveu...”. O que hipnotiza é a arte, Ronaldinho Gaúcho jogando é arte! (*ibid*, p.110).

O RAP brasileiro incorporou facilmente os *samples* como recurso vivo das suas composições, seguindo o modelo criado nos EUA. Esses *samples* fazem com que o *rapper* selecione um fato da vida real (ou uma canção cotidiana) e o/a utilize como introdução da canção de RAP que está sendo construída, ambos de mesma temática, visando estabelecer um elo entre a obra de arte e a vida real. Para melhor elucidarmos a questão, destacamos a canção “Rapaz comum” (Mano Brown: 1998), que é introduzida pela narração de uma partida de futebol pela TV. O som do televisor continua sendo notado quando ouve-se o motor de um carro se aproximando. Na seqüência, ouve-se o som da campainha e do ruído da porta da casa se abrindo e, imediatamente, são disparados alguns tiros de arma de fogo. A sonoplastia se encerra com o som do atrito dos pneus de um carro saindo em disparada. Aparentemente, essa

dramatização sonora tenta “narrar” uma execução sumária de alguém que estava em casa, isso tudo sem que fosse pronunciada uma palavra sequer. Sem a pretensão de analisarmos a letra da canção neste momento, registramos apenas que o RAP “Rapaz comum” aborda exatamente esse contexto de violência, morte, execução.

O entretenimento negro começou a sofrer mudanças na segunda metade dos anos 1990, provocados pelo processo de globalização da economia mundial, fazendo com que fossem exaustivamente divulgados o estilo de vida e a musicalidade das populações negras e latinas do eixo Nova Iorque, Los Angeles, Kingston e Londres. Ritmos como RAP, r&b, *neo-soul*, *ragga*, *dancehall* e *reggaeton* tornaram-se populares em várias partes do globo proporcionando, segundo Macedo (2008, p.22), o rápido enriquecimento de gravadoras, artistas, produtores e profissionais dos mais diversos ramos da música e do entretenimento. Esse efeito foi sentido em São Paulo pela propagação das “noites *blacks*”, promovidas por clubes localizados em áreas nobres e voltadas para um público diferenciado, branco, classes média e alta, mas que também atraíam o público negro de maior poder aquisitivo, diferentemente dos bailes negros de cunho ideológico e militante de décadas pretéritas. (*ibid*, p.22)

Para o DJ Thaíde, o mercado do século XXI mudou bastante e as gravadoras perderam parte do poder que tinham, razão pela qual elas mesmas partiram para um mercado informal: “todo mundo corre atrás do camelô, mas na verdade quem começou com esse negócio de pirataria foram as grandes gravadoras; foram elas que colocaram a pirataria na rua”. De qualquer forma, vários segmentos do mercado musical como o rádio, a televisão, as gravadoras, os clubes estão em constante modernização, levando-os a aumentar a pressão sobre os artistas, a demandar composições diferentes e músicas para dançar, voltadas para o entretenimento. Segundo o DJ, porém, “muitos *rappers* não querem que a música seja tocada em todos os lugares, não querem que a música seja vendida, eles falam que não são artistas, são revolucionários”. (*in* BARBOSA: 2008, p.69)

Ao defender uma mudança na temática das canções de RAP, bem como uma relação mais próxima com a mídia – o que colocaria o RAP no circuito mercadológico convencional - o DJ Thaíde procura seguir uma lógica pessoal coerente, sem radicalizações e sem muita relação com o consumismo exacerbado defendido pela variante *gangsta*-RAP, conforme verificamos a seguir:

Se a gente fizer música de boa qualidade, a gente não está se vendendo, vai estar vendendo nosso produto; vendendo nosso trabalho, a gente vai ter recursos para poder sobreviver; sobrevivendo, a gente vai agrupar pessoas para poderem nos

ajudar; com as pessoas nos ajudando, a gente vai ter que pagar; pagando as pessoas, a gente vai gerar emprego. Então quero que o meu videoclipe seja veiculado em todas as TVs, quero que minha música toque em todas as rádios, quero fazer grandes shows com grande produção, e eu quero ser reconhecido no país inteiro porque eu vou estar sobrevivendo, tendo uma maneira digna para poder fazer minha filha estudar, a minha família ter um bom desenvolvimento social, e vou gerar emprego para várias outras pessoas. (in BARBOSA: 2008, p.70)

O DJ KL Jay pertence a esse grupo que defende uma modernização do RAP para que a música alcance todas as classes sociais, tanto por meio da atualização temática como pela sua divulgação na chamada grande mídia. Nesse sentido, o *rapper* entende que “É inevitável que outras classes consumam o RAP porque a música não tem limites, você faz uma música boa, ela toca nas rádios, alguém compra o CD, ele passa de mão em mão, vai chegar para a classe A e B. Eles têm acesso, o acesso deles é bem mais rápido do que o nosso”. A única ressalva feita pelo DJ KL Jay é que “o RAP tem que ser feito com sinceridade, falando de paz ou falando de violência, tem que ser sincero”. (in BARBOSA: 2008, p.108)

Apesar das diferenças de opinião entre os *rappers*, o DJ Thaíde defende que as pessoas ligadas à cultura Hip Hop e ao movimento RAP deveriam se autossustentar e se organizar em torno de uma estrutura econômica própria (“elite”), criada exclusivamente por negros, conforme veremos:

Acho que, independentemente do ritmo, do estilo, da maneira como você fala, se tiver mais união, respeito, a gente consegue tudo aquilo que a gente quer porque existem muitos negros ricos aqui no país, eu falo negros, negras, jovens e velhos, e muito dinheiro, só que nós não temos união. A gente está sofrendo com aquilo que colocaram na nossa mente, que é cada um por si e Deus para todos. (ibid, p.69)

Em nosso entendimento, os conflitos e as contradições que colocam à prova a ideologia dos movimentos sociais podem levar ao enfraquecimento e à ruptura do próprio movimento cultural, aí incluídos os bailes *blacks*, o RAP e o Hip Hop. Segundo Félix, essa relação conflituosa fez com que os tradicionais bailes negros no Brasil não resistissem à pressão das gravadoras e do mercado globalizado porque não tiveram fôlego para se transformar em potências econômicas, razão pela qual o autor também defende a formação de uma “elite negra”, com um “capitalismo negro”. Essa proposta do antropólogo, no entanto, denota um posicionamento de revanche e de enfrentamento da população negra, indo de encontro às propostas de negociação e de convivência pacífica muitas vezes defendidas pelo RAP. Além disso, a formação desses grupos negros implicaria uma forma de resistência e de fechamento do negro em um novo modelo de gueto, como se o isolamento pudesse colocar fim aos conflitos étnicos que se arrastam por séculos. Essa questão poderia ser melhor

encaminhada se fosse amplamente discutida pela sociedade, desde que os discursos retóricos da escravidão e da hegemonia branca ficassem de fora da mesa de negociações. Félix diz, ainda, que a “Furacão 2000”⁷⁴, no Rio de Janeiro, “é exemplo de uma visão capitalista”, mas isso fez com que os bailes *funks* passassem a ser vistos tão-somente como um local de lazer, mais de brancos do que de negros. Argumenta que os negros estadunidenses controlaram mais as suas expressões culturais e ganharam dinheiro com isso, tornando-se uma elite econômica, e os negros brasileiros não estão tendo esse direito. (in BARBOSA: 2008, p.38)

O antropólogo destaca que existe uma “lógica bipolar” nos EUA; ou seja, “o branco está de um lado e o negro está do outro”, em uma clara posição de confronto e de racismo explícito. Essa polarização permitiu que o negro estadunidense se autoafirmasse e que conquistasse o seu espaço. No Brasil, porém, “a democracia racial brasileira faz você não assumir que existe uma crise entre negros e brancos. Você legitima a desigualdade existente dentro da sociedade porque, quando você aponta essa desigualdade, você quebra toda a estabilidade do sistema”. (ibid, p.38)

Da mesma forma que nos EUA, o RAP brasileiro demonstra uma tendência pela absorção do estilo *gangsta*-RAP, embora não incorreríamos no equívoco de estender esse comportamento a todos os *rappers*, grupos e repertórios/canções. Mas faz-se necessário apontar algumas evidências pontuais dessa variante na construção do movimento no Brasil, como a capa do álbum “Nada como um dia após outro dia” (2002), do Racionais MC’s, em que aparecem um carro de luxo e, no chão, à frente, uma garrafa de bebida alcoólica e uma taça de *champagne*. No *clip* do *hit* “Mulher elétrica”⁷⁵ (CD *Tá na chuva*: 2009), Mano Brown aparece usando uma corrente com um cifrão “\$” pendurado⁷⁶, seguindo uma tendência de *rappers* estadunidenses que evidenciam luxo e riqueza, ou como uma espécie de apologia e exaltação ao capitalismo. Esse novo *hit* do Racionais MC’s representa uma guinada em direção ao estilo *pop* da música brasileira, tendo em vista que o grupo se afasta das letras reivindicatórias e se aproxima de composições dançantes, bem-humoradas, por vezes jocosas. A título de exemplificação, destacamos um trecho de “Mulher elétrica”:

Ela é preta na cor loira no cabelo, ela é uma hora e meia em frente ao espelho. Ela é... Ela é Naomi, Ela é Clara, é Nunes, é Donna Summer, Rosa, é Sônia, Ela é Tereza, Ela é Ana, Ela é Glória, Ela é bem Brasil, me engana que eu gosto ela tem tristeza balança o swing rara beleza, Ela é...Onde vai...? Mulher Elétrica Mulher Elétrica 3000 volts.

⁷⁴ Equipe de baile.

⁷⁵ Disponível: http://www.youtube.com/watch?v=tD8r_FyEy7s. Acessos: 26.05.2010 e 12.07.2011.

⁷⁶ Disponível: <http://www.prusmano.com/site/lider-do-rationais-mc%E2%80%99s-mano-brown-deve-estampar-capa-da-revista-rolling-stone/>. Acessos: 26.05.2010 e 12.07.2011.

Segundo Dabène (2006, p.135), o RAP brasileiro conhece essa variação violenta do *gangsta*-RAP que glorifica o mundo da criminalidade, espelhado nos exemplos estadunidenses, que se desenvolve sobretudo em Brasília. O grupo Cirurgia Moral, por exemplo, caracteriza-se por letras “extremamente violentas, justificando de maneira crua a violência utilizada pelos traficantes de drogas para defender seus territórios”.

Embora Mano Brown seja um símbolo da resistência contra a chamada grande imprensa, depois de três anos de negociação a revista *Rolling Stone* conseguiu entrevistá-lo na edição nº 39, de 10.12.2009. Segundo reportagem de Danilo Georges intitulada “Entre a aparência e a essência”⁷⁷, a foto do líder do Racionais MC’s na capa da revista lembra o estilo de alguns astros do Hip-Hop estadunidense: “camiseta regata, músculos amostra e uma larga corrente de prata. Nela pendurada uma cruz”. Vale lembrar que nessa revista a capa sempre foi destinada a grandes astros da música, como John Lennon, Madonna. O jornalista ainda registra que o público-alvo da revista é basicamente formado por jovens de classe média, em sua maioria fãs de músicas *pop*. É possível imaginar, por conseguinte, a importância de estampar na capa a imagem de um *rapper* tido por muitos como símbolo da resistência negra, ícone de uma geração de pessoas da periferia. Afirma, ainda, que, para a revista, dialogar com outro público é essencial para expandir o mercado, considerando que a indústria do Hip Hop produz grandes cifras para muita gente, com roupas, coturnos, jóias, bebidas alcoólicas.

Há um segmento do Hip Hop e do RAP brasileiros que defende uma separação do movimento com a imprensa. No entanto, não poderíamos nominá-lo como seguidor do *gangsta*-RAP, pois não há um indicativo claro que justifique essa definição, até mesmo porque nenhum deles adota o perfil virulento como norteador exclusivo do seu trabalho, embora algumas canções sejam enfáticas ao abordar a violência policial, o descaso do poder público, a manipulação da mídia.

Como o RAP assumiu uma gênese de concepção libertária, não poderia se entregar à mídia para promover o seu trabalho, sob pena de se tornar “um mero produto dos meios de comunicação”, conforme defende o produtor Milton Salles. O próprio produtor teria “lapidado” o líder Mano Brown e orientado o grupo Racionais MC’s de que “a TV Globo não era a coisa mais importante do mundo”, de acordo com a revista *Rolling Stone* (de dezembro/2009). Para ele, o RAP é uma música livre, cujo movimento nasceu na rua, por isso os grupos deveriam ir para a rua mostrar o seu trabalho, deveriam procurar se fortalecer junto

⁷⁷ Disponível: <http://www.rapnacionalmusic.com.br/2010/01/entre-aparencia-e-essencia.html>. Acessos: 26.05.2010 e 12.07.2011.

à sua base, nos destinatários da sua música, pois, se o trabalho fosse bem consistente, o respaldo popular viria naturalmente.

Vislumbramos “o meio da rua” como um território público, comum e popular por excelência. Dessa maneira, tornou-se um terceiro espaço que atua como mediador entre o RAP e a população e entre o RAP e os outros poderes (da mídia, das Instituições). Ao contrário do exílio consentido d’“A terceira margem do rio” (Guimarães Rosa), aqui a rua é um ambiente que estimula as relações e as convivências sociais, um bem inalienável, tornando-se um ente público com poderes de chamar para negociação as partes envolvidas em determinados conflitos. Para as crianças do Capão Redondo, a rua ainda é o único “bem” do qual a sociedade não as privou, conforme mensagem estampada em uma coleção de camisetas produzidas pela “1daSul”: “Eles me tiraram tudo, menos a rua/*Ils m’ont tout pris, sauf la rue*” (in DABÈNE: 2006, p.57). Como uma parte importante do RAP não foi à TV, as emissoras que fazem parte da grande imprensa tiveram de ir buscá-lo no meio da rua. O resultado disso é que, para popularizar sua programação e ter a audiência das massas, a TV foi buscar inspiração e respaldo populares nas ruas e praças públicas, ambientes que se identificam com as manifestações de Hip Hop e de RAP.

Os integrantes do Racionais MC’s não dão entrevistas e não aparecem em determinados meios de comunicação por considerá-los elementos nocivos à sociedade, uma vez que não cumprem o papel de informar de maneira isenta e de educar por intermédio da sua programação, exceção feita à revista “Caros Amigos” (em certo momento tratada por Mano Brown como “comunista”), ao programa Roda Viva (TV Cultura), à MTV, à revista *Rolling Stone*, conforme declarou Mano Brown em entrevista ao programa Roda Viva, de 25.09.2007. A postura independente do Racionais MC’s faz com que seus integrantes critiquem o posicionamento de outros *rappers*, como MV Bill. Segundo o *rapper* Edy Rock (*ibid*, p.82), a imprensa tem por objetivo dividir e desestruturar o movimento Hip Hop, ao mesmo tempo em que absorve para dentro da sua ideologia *rappers* até então engajados, como MV Bill e Marcelo D2: “já virou mídia, já é um global, já não tem mais aquela proposta séria que tinha, já virou artista, apenas musical”. Nessa mesma linha, Milton Salles teria declarado que “o MV Bill cobra cinco mil reais para dar palestras, mesmo que sejam em áreas carentes, e ofusca pessoas do movimento na Cidade de Deus que teriam tanto talento quanto ele” (in BARBOSA: 2008, p.82). Ou seja, a concepção libertária do RAP como unidade começa a dar sinais de prevaência de vontades individuais, de uma “verdade” unilateral, podendo fragilizar a gênese ideológica do movimento e deixá-lo mais vulnerável à ação do

mercado fonográfico tradicional e da mídia televisiva, que tendem a padronizar e a pasteurizar comportamentos e a cultura nacional.

Em entrevista à revista “Caros Amigos”⁷⁸, Mano Brown diz que a presença de *rappers* em programas de emissoras como Globo e SBT “significa o começo da derrota dos rebeldes”, pois essas emissoras não permitem “livre expressão artística, o que resultaria na anulação da metralhadora giratória de críticas sociais do grupo”. Por outro lado, o DJ Thaíde, o DJ Hum e o DJ KL Jay representam uma parte do movimento Hip Hop que defende o uso da força da televisão, e da mídia de forma geral, para dar destaque ao RAP e aos demais elementos. Esses artistas entendem que não existem condições de desenvolvimento sem que as pessoas façam uso da força da mídia “de maneira positiva”. Mas o DJ Thaíde reconhece que, para ser usada “de forma positiva” e para que se tenha independência plena dentro dos meios de comunicação, “a gente tem de ter nosso próprio canal de televisão, nossa própria estação de rádio, e fazer as coisas da nossa maneira” (*ibid*, p.97). Com esse posicionamento, destacamos mais uma vez que alguns representantes da cultura negra brasileira - artistas, antropólogos, pensadores - possuem um projeto de constituir uma “elite negra” com um claro objetivo de fazer frente às estruturas de poder vigentes no Brasil, evidenciando-se, assim, um modelo de “projeto-resistência” apresentado por Castells (1999, p.18). Nessa resistência, subjaz uma intenção de afrontamento que tende ao acirramento das fronteiras entre centro e periferia, já demasiadamente enrijecidas.

Enquanto essa utopia não se materializa, os DJs Thaíde e KL Jay já acumulam participações na programação da grande imprensa. O DJ Thaíde, por exemplo, foi apresentador da MTV e atuou no filme *Antônia*, da Rede Globo (2007), dirigido por Tata Amaral. O filme é ambientado na periferia de São Paulo e narra a história de um grupo feminino de RAP homônimo, na qual quatro jovens negras que cantam juntas desde a infância lutam pelo sonho de viver de música. O roteiro explora as dificuldades que o grupo enfrenta em relação ao machismo, a um cotidiano de pobreza e de violência.

O DJ KL Jay, por sua vez, também foi apresentador do programa “Yo”⁷⁹, da MTV, e possui um programa de rádio na 105 FM. O “Yo” era um programa popular que mostrava o RAP “do jeito que ele é” e representava “a maior audiência da MTV”. Mas “parece que isso representou perigo para a emissora”, justificativa dada pelo *rapper* referindo-

⁷⁸ Edição nº 10, de setembro/1998.

⁷⁹ Programa que o *rapper* KL Jay apresentou na MTV Brasil de 1999 a 2001. Nos EUA, o programa se chamava “Yo! MTV Raps” e foi produzindo de 1988 a 1995.

se à sua saída do programa. Subentende-se, porém, que o *rapper* estaria reivindicando para si e para o programa uma liberdade de expressão com a qual a emissora não concordaria.

O que se percebe desse levantamento aqui apresentado é que o Hip Hop e o RAP perderam parte das suas ideologias de origem, além de viver com as contradições e os conflitos de interesses dos seus representantes. Para Dabène (2006, p.127), o RAP é essencialmente contraditório; sua contradição constitutiva é ser “violentamente pacífico”. O próprio Mano Brown, em entrevista ao programa “Roda Viva”⁸⁰ da TV Cultura reconhece suas contradições:

Na verdade, as contradições só acabam quando morre, né? Tipo, eu era um cara, hoje eu estou de Nike no pé, mas eu já xinguei a Nike muito por aí. Entendeu? Mas eu descobri também que a Adidas não me dá nada se ficar falando mal da Nike. Eu derrubo um e levanto a outra.

Em 2008, durante um evento promovido pela Nike, o Batalha nas Quadras, Brown vestia uma camisa pólo da Nike, com o *logo* da empresa estampado no peito. No entanto, ao ver os “manos” “escravos de marcas”, o discurso de Brown ainda é de comparar essa atitude a “ficar pondo comida na boca do monstro”⁸¹. Neste caso, entendemos que não se trata simplesmente de uma contradição, pois, ao mergulhar em uma situação contraditória, teoricamente o sujeito não teria consciência da sua própria contradição. Ao comentar que “descobri também que a Adidas não me dá nada se ficar falando mal da Nike”, Mano Brown estaria assumindo conscientemente a obtenção de algum tipo de vantagem ao usar um produto Nike e, valendo-se da sua condição de figura pública, também estaria promovendo a marca e colocando “comida na boca do monstro”. A contradição permanece quanto à fragilização do RAP como movimento ideológico, que começa a perder espaço para o mercado consumista. Mas, como sujeito individual, Brown demonstra clara opção em usufruir do seu *status* de “celebridade” para a divulgação de quaisquer marcas e produtos, seguindo uma tendência da maioria dos ícones do RAP estadunidense.

A contradição do Hip Hop e do RAP ainda se verifica em sua busca pelo poder, na expectativa de se constituir em uma estrutura de comando, com leis e regulamentos próprios, com emissoras de TV, de rádio, visando exercer algum tipo de controle sobre a população, assim como as atuais redes o fazem. Ao mesmo tempo em que reconhecemos o valor agregado na criação das suas próprias marcas em nome de um “forte apelo identitário pela negritude”, como a “IdaSul”, entendemos que esses movimentos também podem estar

⁸⁰ Gravado em 25.09.2007.

⁸¹ Disponível: <http://www.diarioon.com.br/arquivo/4621/cadernos/viver-18489.htm>. Acessos: 26.05.2010 e 12.07.2011.

buscando uma independência utópica da atual sociedade, o que poderá levá-los a enrijecer ainda mais os muros do gueto, contrariamente à idéia de romper as barreiras e negociar um espaço comum entre os agentes sociais. O que se vê da parte desses movimentos musicais, e não mais totalmente ideológicos, é um fascínio pelo diferente, pelo marginal, a partir da certeza de que esse exotismo é que atrai o mundo econômico. Essas contradições podem estar funcionando, ainda, como um álibi diante das periferias para que suas ações capitalistas vividas sob esse argumento sejam vistas tão-somente como “resistência” e afrontamento à elite, e não como abandono das suas ideologias.

Na seqüência deste trabalho, em Capítulos específicos, apresentaremos os quatro representantes do RAP brasileiro com os quais trabalharemos nesta pesquisa: Racionais MC's, MV Bill, GOG e Piá, os quais representam culturas distintas de diferentes cidades/Estados. O grupo Racionais MC's e o *rapper* MV Bill são considerados ícones do RAP em suas comunidades, o Capão Redondo, em São Paulo, e a Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, não só pelo produto artístico do seu trabalho, mas também pelo direcionamento evangelizador e social que cada *rapper* parece representar e implementar na favela, no gueto, na penitenciária, no núcleo familiar, chegando, por vezes, a aspirar a uma representação no cenário político nacional.

GOG é um dos *rappers* mais antigos do movimento RAP, e é visto como porta-voz do nordeste e do centro-oeste brasileiro. Pela sua proximidade com os Três Poderes políticos da Nação, GOG tematiza em suas composições a corrupção e os escândalos vivenciados no Congresso Nacional e na Câmara Legislativa do Distrito Federal, sem negligenciar na abordagem da problemática social presente na vida dos habitantes periféricos de algumas cidades-satélites de Brasília e de “cidades do entorno”.

Essas “cidades do entorno” de Brasília são localidades que pertencem ao Estado de Goiás, situadas geográfica e socialmente às margens das fronteiras com o Distrito Federal⁸². Devido à distância da capital do Estado, Goiânia, e à proximidade com Brasília, essas cidades ficaram no meio das disputas políticas entre os dois governos, sem que nenhuma dessas esferas públicas tenha interesse em assumir integralmente as responsabilidades sobre aqueles territórios. Enquanto isso, essas comunidades do “entorno” registram os mais altos índices de pobreza e de criminalidade da região central do país.

⁸² Essa situação “marginal” e periférica remete-nos aos processos de favelização das grandes metrópoles mundiais aqui exploradas.

O *rapper* Piá é fruto do tradicional bairro Medianeira, de Porto Alegre, mas teve o seu trabalho reconhecido pelos dois lados, centro e periferia, porque procurou representar a realidade violenta e miserável dos morros portoalegrenses nas letras das suas canções, além de também atuar à frente de projetos sociais das comunidades e de reeducação de menores infratores do Rio Grande do Sul. Piá também exerce um papel importante na divulgação da música negra em Porto Alegre, pois, nos programas que apresenta em emissoras de rádio da cidade, prioriza os trabalhos dos artistas e dos movimentos negros.

A partir dos trabalhos produzidos por esses artistas, faremos uma leitura de algumas das suas canções buscando identificar a forma pela qual cada uma delas procura representar o sujeito negro na sociedade brasileira, bem como as questões étnicas que envolvem discriminação racial e social tematizadas pelo texto poético. Da mesma forma, demonstraremos de que maneira elementos como ritmo, batida musical, voz, vestuário, danças e cenários que cada artista coloca em cena podem contribuir para formatar os processos identitários. Ao analisarmos as letras das canções, também observaremos se essas composições fazem alguma proposição na tentativa de negociar um espaço na sociedade, atualmente dominado pela elite eminentemente branca, visando contribuir para criar uma identidade relacional coletiva.



CAPÍTULO I

RACIONAIS MC's: O RAP EM SÃO PAULO

O Brasil deve muito para os negros, mas não deve só a faculdade. A faculdade é só um detalhe [...]
Onde está a honestidade? Quando você fala que um assaltante de banco é desonesto, você tem que olhar para a sociedade, se nossa sociedade é honesta. A sociedade é criminosa, é omissa, ela é cega quando quer, é surda quando quer. Omissão é crime [...].
As contradições só acabam quando o sujeito morre. Racionais é contradição. São quatro caras, quatro mentes, quadro idéias. Eu sou o mais confuso dos quatro.⁸³

A carreira do grupo Racionais MC's se confunde com a própria história do RAP no Brasil, conforme demonstramos no título anterior, "Hip Hop, RAP e Movimentos Negros", pois o Racionais fez parte do elenco que recepcionou o RAP estadunidense no final da década de 1980 e liderou a divulgação do movimento em solo nacional, sobretudo em São Paulo.

Portanto, o Racionais configura-se como um grupo de RAP de São Paulo, militante da cultura Hip Hop, com raízes no bairro do Capão Redondo, região periférica-sul da Capital paulista. O grupo foi formado com o apoio do produtor Milton Salles, em 1988, a partir de duas duplas de artistas que atuavam como músicos amadores e independentes em suas respectivas comunidades: Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), da Zona Sul de São Paulo; e Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), da Zona Norte. Desde então, as orientações que nortearam a postura artística e político-ideológica do grupo, o que inclui seu distanciamento da mídia, partiram de Salles. Além de assumir ter orientado politicamente o movimento Hip Hop desde o início, reconhece que alertou o Racionais MC's acerca do poder cooptativo e de

⁸³ Excerto de entrevista concedida por Mano Brown ao programa Roda Viva (TV Cultura), em 25.09.2007.

manipulação dos meios de comunicação de massa, em especial sobre o papel exercido pela Rede Globo, chamando atenção para o fato de que essa emissora não seria “a coisa mais importante do mundo”, conforme destacamos no título precedente.

Mantendo-se afastado da grande mídia, Salles procurou idealizar um modelo engajado de Hip Hop que contemplasse o desenvolvimento de habilidades artísticas relacionadas à música, dança, pintura, articulando-o com um movimento social em que houvesse liberdade de expressão e de pensamento, devendo funcionar como voz ideológica e representação da periferia. Nessa proposta de concepção libertária do produtor musical, presume-se que era imprescindível romper com a força persuasiva da mídia, até porque, no pensamento do DJ KL Jay⁸⁴, “a revolução não será televisionada”, fazendo alusão ao título da canção “The revolution will not be televised”, de Gil Scott-Heron (1970). Fica claro, por conseguinte, que o Hip Hop e o RAP, em sua ideologia embrionária, visavam a algum tipo de “revolução”, ainda pouco clara, pensada e articulada no gueto, sem os holofotes e a propagação dos meios de comunicação. A cantora Thulla, em depoimento (*in* BARBOSA: 2008, p.74-79), reconhece a força do RAP em desencadear uma “revolução”, a partir do seu entendimento de que o líder do Racionais, Mano Brown, possui um poder e um discurso evangelizadores dentro e fora do RAP:

Eu assisti um show que tinha mais de 40 mil pessoas no Pacaembu. Ele falou assim: “Escuta aí um minuto, escuta”. Ficou um silêncio, não se ouvia nem grilo. Ele falou para todas as pessoas ouvirem. Ele é muito sério e eu acho que ele tem um coração muito bom para não falar: “Façam isso”, e que seja uma coisa errada. Porque, se ele falar, as pessoas vão fazer! Ele levantou o dedo para falar assim: “Gente, vocês estão quebrando carros, vidros e eu não quero isso”, ficou um silêncio que eu nunca ouvi em show nenhum ... Ele tem um poder que eu não quero nem usar a palavra que eu imagino, mas ele tem um poder revolucionário grande na mão e ele é um cantor de RAP que veio lá de trás.

Esse tom evangelizador de Mano Brown pode ser associado ao “poder revolucionário” descrito pela cantora Thulla. A partir do momento em que um líder prega seu evangelho para 40 mil pessoas, entendemos que são plantados 40 mil focos de uma revolução ainda obscura e sem direcionamento, com 40 mil discípulos repetindo o discurso do líder e colocando em prática seus propósitos, provavelmente sem reflexão. Ainda não temos elementos para avaliar qual seria a tendência dessa revolução, se benéfica ou não, quem seriam seus beneficiários e seus propósitos. Prendemo-nos tão-somente ao fato de haver um líder com um poder de desencadear uma “marcha”, seja ela qual for, e de persuadir uma legião de adeptos, supostamente às cegas, quase que seguindo um modelo de

⁸⁴ Disponível: <http://conexaobrasilhiphop.blogspot.com/2009/07/dj-kl-jay-entrevista.html>. Acesso: 25.05.2010. Entrevista de 30.07.2009, assinada pelo jornalista DJ T.R.

fundamentalismo religioso e, ainda, sem questionar a autoridade desse líder e dos seus objetivos.

O amplo reconhecimento que o grupo conquistou na mídia ou fora dela, nas favelas ou nas classes sociais mais altas da sociedade, no Brasil e no exterior, deve-se, em parte, a esse poder de Mano Brown em arrastar multidões para os *shows* do Racionais, transformando-os em grandes cultos evangelizadores, alicerçados por ideais revolucionários, como eles mesmos costumam enfatizar. O que se vê nesses espetáculos é uma platéia ensandecida, que se reconhece no discurso do líder, ao mesmo tempo em que tem suas queixas e anseios individuais expostos no palco.

Por outro lado, o Racionais também conquistou o reconhecimento do público pelo mito criado a partir da sua ausência dos meios de comunicação mais populares, suscitando ainda mais a curiosidade e as investidas midiáticas para conhecê-los e desvendar seus segredos. Esse comportamento que classificamos como “revolucionário” e, ao mesmo tempo, arredo do Racionais representa uma das suas contradições, dentre outras que serão destacadas ao longo do texto, levando-nos a relacionar essa postura bipolar a uma estratégia de *marketing* em favor do RAP e, principalmente, do próprio grupo Racionais MC's.

O termo “revolucionário” é trazido ao texto em um amplo sentido que caminha desde a inovação estilística de fazer arte até uma completa desestabilização dos padrões instituídos de fazer música, cultura, política e crítica social. No que se refere à política e à sociedade, a “revolução” proposta pelo Racionais, em sua ideologia e em seu trabalho, busca legitimar o grupo dentro de uma escala de poder, ditando normas e padrões de linguagem, comportamento e obediência, inicialmente para as comunidades que viram o RAP nascer. Há momentos em que essa “revolução” se confunde com um cenário de guerrilha armada, incitando o embate direto da comunidade, dos “manos”, dos “pretos”, contra a força policial. Segundo o professor Nascimento (2006), “Para os rapazes de São Paulo, o RAP não é jogo, é guerra, e os *rappers*, conscientes de sua missão, são considerados guerreiros”, pois, de acordo com sua pesquisa, “várias são as passagens em que as *metáforas bélicas* são utilizadas como confirmação de que existe uma batalha que está sendo perdida pelos *Manos*”.

O papel revolucionário que o grupo demonstra, sobretudo no início da carreira, e que, às vezes, confunde-se com o *gangsta*-RAP, justifica-se pelas especificidades temáticas das letras das canções, geralmente relacionadas à periferia, à violência, à repressão do Estado, ao tráfico de drogas, à exclusão e às guerras internas nas favelas. Justifica-se, também, pelo tipo de abordagem que faz desses temas, comumente veiculada por meio de uma voz ácida,

virulenta e contestadora do sujeito da enunciação, pelo local donde surge essa voz destoante e, ainda, pela pulverização de destinatários das mensagens cantadas em suas composições.

Os mitos e o *marketing* alimentados pelo distanciamento dos meios de comunicação de massa, no entanto, não parecem ser prerrogativas exclusivas do Racionais, pois esses recursos foram e vêm sendo usados por diversos artistas brasileiros, como o grupo Legião Urbana, que também não se apresentava na TV aberta, sustentando um comportamento rebelde típico do *rock* nacional dos anos 1980 e 1990, mas, contraditoriamente, tinha seus trabalhos usados como tema da programação massificada da televisão brasileira. A cantora e compositora Marisa Monte também procura manter-se afastada da mídia televisiva, não necessariamente como marca de contestação e de rebeldia, mas pela idéia de que a base do seu trabalho identifica-se com um padrão mais elitista da MPB, principalmente no início da sua carreira.

Desde sua formação, o grupo Racionais MC's assumiu um comportamento contestador, tanto pelo tipo de discurso que defendia como pela sua forma de atuação e de divulgação. Tratava-se de um grupo panfletário, do *underground*, eminentemente de periferia e marginal (não contava com as estratégias de divulgação dos meios de comunicação de massa) e divulgava seus trabalhos e *shows* por meio de panfletos espalhados pelas diversas favelas de São Paulo. Hoje em dia, alguns endereços eletrônicos do segmento Hip Hop fazem o papel de divulgação dos *shows* e dos trabalhos gravados, embora o Racionais MC's ainda não tenha oficialmente seu próprio *site* na *internet*, reforçando ainda mais uma aura misteriosa em torno do grupo. Na contracapa do CD "1000 Trutas 1000 Tretas" (2006), há um registro de endereço eletrônico "www.racionais.tv.com.br", levando-nos a uma dupla interpretação: primeiramente, que esse endereço eletrônico poderá se tornar a página oficial do grupo, embora ainda não disponível⁸⁵; em seguida, que o nome "tv" atribuído ao *link* dá a impressão de que o Racionais pretende se constituir como um poder midiático que faz e fará concorrência às emissoras atuais, tal qual defenderam alguns *rappers* mencionados no título anterior. Logo acima desse endereço estampado no CD, há um luminoso com os dizeres "no ar", típico de emissoras de rádio e de gravações de TV quando estão em processo de produção da sua programação.

Embora essa panfletagem fosse uma ação legal, algumas festas e encontros promovidos pelo Racionais eram alvos freqüentes da repressão policial, sob o argumento de incitação à violência e afrontamento direto ao Estado e à corporação policial, como em

⁸⁵ Verificado até 03.09.2011.

eventos no Vale do Anhangabaú, na capital paulista, em novembro/1994, e em Bauru (SP)⁸⁶, em janeiro/2005, somente para citar alguns. No caso do Vale do Anhangabaú, o evento denominado “Rap no Vale” terminou em confusão, quebra-quebra e com a prisão dos membros do grupo. A Polícia Militar, que acompanhava o *show*, deteve os *rappers* alegando que suas músicas incitavam as pessoas ao crime e à violência. Os policiais subiram ao palco na hora em que o grupo cantava o *rap* “Homem na estrada” (1993), cujo refrão diz: “Não confio na polícia, raça do caralho”. Quanto ao episódio de Bauru, segundo o jornal “O Globo”, o *show* do Racionais serviu de cenário para um acerto de contas entre dois jovens, e um deles foi baleado e morreu no local. Esse acontecimento assumiu proporções ainda mais impactantes porque o corpo do homem morto foi carregado pela platéia e depositado sobre o palco. Conforme o DJ KL Jay (in BARBOSA: 2007, p.108), os *rappers* fizeram uma oração (“Pai nosso”) e encerraram o *show*. Ainda sob o impacto desse crime, o líder do Racionais convocou uma reunião com *rappers* e demais pessoas ligadas ao movimento, em 15.03.2005, para debater o papel do RAP e discutir qual seria sua participação nesse cenário de violência urbana. Segundo apuraram as Revistas *Trip* e *Caros Amigos*, ambas de junho/2005, essa espécie de conclave do RAP ocorreu sem alarde e sob um quase impermeável voto de silêncio, pois, na opinião do *rapper* Dexter, trata-se de “uma consciência coletiva entre os *rappers* e não entre a imprensa”.

No entanto, *Trip* publicou algumas decisões que teriam sido tomadas no encontro, como a extinção radical do grupo Racionais MC’s naquela data, mas Mano Brown retrocedeu à decisão no dia seguinte. Além disso, os *rappers* propuseram a proibição da venda de bebidas alcoólicas nos *shows* de RAP e colocaram em pauta a necessidade de profissionalizar o RAP brasileiro. Essa profissionalização significaria centralizar o controle do Hip Hop nas mãos de quem é do ramo, dos seus profissionais mais comprometidos com as causas que o Hip Hop defende, afastando do movimento “gente perigosa e dinheiro sujo”, o que denota a existência de ilícitos infiltrados naquilo que deveria ser sinônimo de transparência e de bons exemplos, já que o Hip Hop procura representar uma ideologia pacificadora e evangelizadora. Como até àquela data, pelo menos, o Estado e alguns segmentos da sociedade associavam o RAP ao crime, às drogas e à violência, as intervenções policiais repressoras eram bastante comuns nos eventos promovidos pelo segmento. Por isso,

⁸⁶ Segundo os portais “Terra” (<http://territorio.terra.com.br/canalpop/noticias/?c=5401>) e “Globo on line” (<http://oglobo.globo.com/sp/mat/2007/05/07/295650685.asp>), acessados em 1º.05.2010, o servente de pedreiro, Luiz Fernando da Silva Santana, morreu com dois tiros disparados por José Roberto Lourença de Moura Júnior, dia 23.01.2005, durante um *show* do grupo Racionais MC’s na cidade de Bauru (SP).

essa relação hostil e inconciliável com a polícia também foi debatida na reunião, embora não tenha havido consenso sobre o tema entre os participantes.

O distrito de Capão Redondo, berço do Racionais MC's, está localizado na zona sul de São Paulo, distante aproximadamente 23 km da Avenida Paulista, o centro econômico-financeiro do país e uma das áreas urbanas mais caras do território nacional. Talvez por isso as diferenças entre essas “duas São Paulo” sejam bastante acentuadas. Dados de 2008 registram que São Paulo possui a segunda maior frota de helicópteros do mundo; por outro lado, segundo Dabène (2006), o Capão Redondo registrava em 1999 um dos maiores índices de homicídios da Capital, ultrapassando 120 assassinatos para cada 100 mil habitantes; o índice de vulnerabilidade juvenil da localidade era o mais alto da cidade; as menores taxas de escolaridade e de renda *per capita* de São Paulo também estão no Capão Redondo⁸⁷. Em entrevista com o *rapper* Mano Brown na TV Cultura⁸⁸, o jornalista Renato Lombardi comentou que, de acordo com seus estudos da época, o Capão Redondo chegou a ser “o bairro mais violento do Brasil, quem sabe um dos mais violentos do mundo”.

Estrategicamente, o Racionais revolucionou na forma de elaborar o seu discurso e, principalmente, em sua divulgação. O grupo age por meio de um viés artístico e de forma inteligente nas lacunas deixadas pelo poder público, que não cumpre seu papel de estabelecer o bem comum e de reduzir as desigualdades entre os entes sociais. O discurso do grupo, sobretudo até o CD “Nada como um dia após outro dia” (2002), critica a omissão do Estado por não promover políticas públicas de combate à miséria, à violência, à exclusão e à discriminação étnica e social; pela falta de valorização da educação nas séries iniciais do aprendizado e de incentivo à permanência das crianças e jovens na escola; por não estimular o desenvolvimento e a prática da arte e das culturas regionais, além da cultura de forma geral. Segundo esse discurso, a presença do Estado na vida das pessoas de classes mais baixas funciona tão-somente como um ente de repressão e de exclusão, e não de promoção e integração social solidária. Portanto, a partir dessas lacunas abertas e incentivadas pela omissão do Estado, o discurso do Racionais é direcionado para a periferia em uma linguagem que seus interlocutores são capazes de compreender, valorizando as pessoas que estão ao seu redor, geralmente veiculando uma proposta inclusiva dos atores sociais periféricos.

Dessa forma, a linguagem pode funcionar, ainda, como reforço à proposta identitária do gueto, pois o discurso oral que a periferia põe em cena é construído dentro dos

⁸⁷ Páginas 128-129, mapas 1, 2, 7 e 8.

⁸⁸ Programa “Roda Viva”, de 25.09.2007.

limites geográficos dessas comunidades e, conseqüentemente, o uso desse vocabulário geralmente não ultrapassa essas fronteiras, até porque poderia não ser compreendido. Enquanto construíamos este trabalho, tivemos de recorrer a pessoas ligadas ao RAP e às favelas para obtermos uma interpretação de termos usados pelos *rappers*. Além de o gueto estar construindo uma identidade própria da periferia por meio da linguagem, esse “socioleto” pode significar um projeto de resistência e de afrontamento direto às tradições letradas do país, já que a língua é considerada patrimônio cultural e símbolo cívico de um Estado que se quer Nação. Afrontando o código lingüístico por meio da criação de formas cifradas/codificadas de comunicação, pode-se atingir de forma agressiva um bem comum à sociedade civil brasileira e às Instituições. Seguindo-se por esse viés de luta, ficam dúvidas quanto ao formato dessa identidade que o RAP tem procurado disseminar calcado em enfrentamento, se teria ou não associação a um *ethos* violento e de revide à sociedade. Por considerarmos a linguagem um elemento fundamental na reivindicação identitária proposta pelo RAP, foi dedicado um tópico específico na Introdução deste trabalho para discutir essa questão, no qual exploramos aspectos relacionados ao “socioleto” a partir de uma perspectiva sociocrítica adotada pelos trabalhos de Régine Robin e Pierre Zima.

Alguns elementos temáticos levantados pelo Racionais em suas composições também podem ser identificados na canção popular brasileira considerada letrada, bem como na própria literatura. Segundo Azevedo (*in* ANDRADE: 1999), o RAP do Racionais tem influência da MPB, de canções de Jorge Ben e de Tim Maia, com melodias e temáticas *afro-brasileiras*, influenciadas pelo *funk* e pelo *soul*. Segundo Rosa (2005), o próprio nome do grupo foi inspirado em Tim Maia, no álbum *Racional* da década de 1970. Da mesma forma, ainda é possível estabelecer um diálogo temático do RAP com a canção “Geni e o zapelim”, de Chico Buarque (CB), e composições de Mano Brown (MB), como “Mulheres vulgares” e “Mulher elétrica”, nas quais ocorre uma diabolização da mulher. Em Chico Buarque, o eulírico expõe a temática feminina ironizando o comportamento e a visão machistas que o senso comum demonstra em relação à mulher. Já nas canções de Mano Brown, essa pecha diabólica atribuída à mulher é feita sob uma perspectiva mais literal do machismo popular, colocando-a como uma protagonista pervertida e imoral, única responsável pela sua marginalidade.

Por outro lado, em “Roda viva” (CB) e “Voz ativa” (MB) o enunciador propõe uma resistência contra a absorção das identidades pelo “sistema” e contra o apagamento das culturas em favor de uma homogeneização sócio-cultural, a qual somente favoreceria os órgãos de controle e de repressão do Estado. Em “O meu guri” (CB) e “O homem na estrada”

(MB), o texto expõe a visão ingênua de um pai em relação à vida criminosa e à ascensão econômica do filho. Em ambas as canções, a marginalidade se torna o trampolim para atingir a fama, que somente ocorre no momento da morte, da exposição dos corpos mortos pela polícia e amplamente divulgados pelos meios de comunicação, como se fossem troféus conquistados às custas de sangue e de muita violência.

O cotidiano das relações familiares e sociais, dramatizado em um espaço público violento, por sua vez, é abordado em “Domingo no parque” (Gilberto Gil) e em “Fim de semana no parque” (MB), cujas letras também atuam na representação dos contrastes entre ricos e pobres que dividem o mesmo espaço. As imagens dos personagens “José” e “João”, sujeitos comuns do dia-a-dia, também aparecem em “Diário de um detento” (MB) e na poesia “E agora, José? (José)”, de Carlos Drummond de Andrade, como representação de um sujeito-qualquer em conflito, bem como da sua insignificante existência no mundo. O título do *rap* “Fim de semana no parque” ainda poderia ser decomposto e observado sob a ótica geográfica da periferia, pois “Fim de semana” também é o nome de uma Avenida, considerada local de desova de cadáveres humanos, localizada no “Parque” São Luís, em São Paulo, próxima ao Bairro Capão Redondo.

Podemos estabelecer, ainda, algumas relações entre composições do Racionais e a tradição literária. Sob a temática de um “defunto-autor”, que conta suas reminiscências e faz um histórico nostálgico da sua existência no momento em que é vitimado por uma arma de fogo, vislumbramos uma relação entre os séculos XIX e XX com o texto “O delírio” (*Memórias póstumas de Brás Cubas*: Machado de Assis, 1881), os poemas “Condenado à morte” e “Emparedado” (*Evocações*: Cruz e Sousa, 1898) e o *rap* “Rapaz comum” (MB: 1997). Além desse recurso de memória, os textos ensaiam uma proposta de mudança de vida, de “remissão dos pecados”, ao mesmo tempo em que desejariam ter uma nova oportunidade para consertar seus erros, o que não é mais possível face ao reconhecimento da morte que já lhes chegara. Essa associação que pretendemos estabelecer entre o RAP, a MPB e a Literatura será debatida nos tópicos seguintes, nos quais apresentaremos a discografia do Racionais e discutiremos as letras de algumas canções.

Em reportagem da Revista *Época* (nº 12, de 10.08.1998), o jornalista Carlos Rennó comenta que “a radicalização da violência social no Brasil não poderia deixar de ter sua expressão igualmente violenta e radical na música brasileira: o Racionais MC”. Esse *status* conquistado pelo RAP fez com que, nos anos 1990, “os mais novos poetas sociais de nossa música atendessem pelos nomes de Mano Brown e Edy Rock”, conforme a matéria. O

jornalista faz, ainda, um comparativo entre o papel do Racionais e o de Chico Buarque, dizendo que, nos anos 1960, Chico começou a obra que lhe renderia o epíteto de “poeta social” da MPB, cujo reinado agora passaria às mãos do Racionais, conforme veremos:

Comum a um e outros, há a ideologia, de esquerda. Em Chico, porém, existe um componente utópico que seria pouco provável num jovem de hoje - menos ainda em um da periferia paulistana. De origem abastada, ele interpreta magistralmente uma tragédia a que assiste com envolvimento e humanidade. Já os Racionais não apenas narram, mas são personagens reais desse filme de horrores que é o processo de miserabilização num país com um índice de desigualdade quase sem igual no mundo. Mais importante: a par das significações políticas e intenções de conscientização, suas letras são de alta qualidade artística.

Ressaltamos, no entanto, que o “componente utópico” não deveria ser ampliado para toda a obra de Chico Buarque, pois, em “Geni e o zapelim”, por exemplo, o enunciador constata o preconceito e a exclusão em relação à mulher, mas não projeta uma utopia. Entendemos que o texto de Chico Buarque age com ironia ao reproduzir o pensamento do senso comum da sociedade, também presente no RAP; ou seja, a utopia cede lugar a uma visão realista e talvez trágica, na qual a personagem “Geni” estaria condenada à exclusão, metaforizada pelas “pedras”, pedradas e cuspidas que receberia como sentença pelo seu comportamento julgado imoral.

Embora sem demonstrar explicitamente seu desejo de conquistar os jovens das classes mais altas, o fato é que o *rap* do Racionais MC's já é um produto de consumo de jovens de todos os extratos sociais, assim como os demais elementos da cultura Hip Hop. A diferença consiste na forma de como o produto musical do Racionais é consumido tanto pela periferia como pelas classes sociais mais elitizadas. Cabe avaliar, por conseguinte, os objetivos e ideais da relação que se estabelece entre a produção e a recepção do RAP, levando à construção de versos como “seu filho me imita/no meio de vocês/ele é o mais esperto” (“Negro drama”: 2002) e “eu entrei pelo rádio, peguei o seu filho” (“Vida loka”: 2002).

Para a periferia, o RAP funciona genericamente como veículo de transformação social, de valorização étnico-cultural, de cunho didático-evangelizador. Nesses casos, o RAP representa a amplificação das vozes e dos anseios individuais, comumente suplantados pelo discurso hegemônico do Estado, das suas Instituições e dos meios de comunicação de massa. Por outro lado, para os jovens das classes mais altas da sociedade, o RAP é absorvido inicialmente como *hit* de consumo musical, dançante, que compõe o repertório da moda em boates e bares das grandes cidades, bem como de emissoras de rádio e de trilhas sonoras da programação televisiva. A voz que esse público mais elitista ouve no RAP representa um discurso de contestação e de rebeldia, sem necessariamente com uma

razão claramente definida, e também de alienação, já que os jovens do “centro” geralmente desconhecem a realidade violenta e miserável das periferias. Reconhece-se, no entanto, que o Racionais não renega sua origem no Capão Redondo, mantendo uma estratégia mercadológica fundamental para a sobrevivência do grupo, pois é exatamente na periferia, em seus primeiros interlocutores, que o RAP se fortalece para ser projetado nacional e internacionalmente pela indústria fonográfica.

De forma geral, as letras de suas canções falam sobre a realidade das periferias urbanas brasileiras, discutindo sobre o crime, pobreza, preconceito étnico e social, drogas e consciência política, cuja ideologia procura denunciar a desigualdade social brasileira. Usando a linguagem da periferia, com expressões típicas das comunidades pobres com o objetivo de comunicar-se de forma mais eficaz com o público jovem de baixa renda, as letras das canções fazem um discurso contra a opressão sofrida pela população marginalizada na periferia e procuram passar uma postura contra a submissão e a miséria. Apesar de atuar essencialmente na periferia paulistana e de não fazer uso de grandes mídias, como emissoras de TV aberta (Rede Globo, SBT, Record, Band) e revistas e jornais a elas associados (Veja, Época, Folha de São Paulo, O Globo), o grupo já vendeu aproximadamente 1,5 milhão de cópias dos seus álbuns. Esse panorama de gravação e de vendagem dos trabalhos serão apresentados no tópico seguinte, no qual também destacaremos as principais canções selecionadas para análise nesta pesquisa.

3.1. Discografia

A produção do grupo pode ser separada em dois momentos: o primeiro vai de 1988 a 1994, período em que os trabalhos do Racionais foram lançados pelo Selo Zimbabwe e obedeciam a uma lógica comercial de gravar CDs com intervalos não muito superiores a um ano, conforme constatamos na cronologia de *Holocausto urbano* (1990), *Escolha seu caminho* (1992), *Raio X do Brasil* (1993) e *Racionais MC's* (1994). Talvez pelo curto espaço de tempo entre eles, ou pela pressão das gravadoras, cada CD possui um número reduzido de canções, como em *Holocausto urbano*, com seis gravações, e em *Escolha seu caminho*, com quatro. Como característica desse período, destacamos as imagens da violência que estampam as capas dos CDs, além de temas relacionados ao caos penitenciário, à miséria e ao estilo *gangsta* do RAP. Conforme mencionamos, o *gangsta*-RAP se caracteriza por privilegiar

abordagens coléricas contra a repressão policial, pela depreciação das mulheres, pelos conflitos violentos entre os próprios *rappers* e entre gangues, pela apologia ao consumo e ao tráfico de drogas, pela ostentação de poder econômico e exaltação da luxúria. A maior incidência desse tipo de abordagem do Racionais é registrada nessa primeira fase, restringindo-se a poucas situações em suas composições atuais.

O segundo momento do Racionais pode ser identificado a partir de 1995, período em que o grupo rompeu com o Selo Zimbabwe e não mais lançou CDs anuais. Os trabalhos seguintes foram gravados pelo Selo Cosa Nostra, de propriedade dos integrantes do Racionais, dando início a um ritmo de trabalho para atender às necessidades do grupo, e não do mercado, ampliando o intervalo temporal entre os lançamentos de CDs. As mudanças de atuação e de apresentação do grupo também são marcantes, a começar pelas letras mais extensas, mais densas, e com um número maior de canções em cada trabalho, chegando a gravar um álbum duplo. Outra mudança significativa se refere às novas ilustrações expostas nas capas dos CDs, as quais, de forma geral, abrandaram as antigas abordagens mais agressivas e passaram a adotar símbolos religiosos e textos bíblicos, sinalizando a incorporação de elementos espirituais no fortalecimento do trabalho do grupo. Nessa nova fase, o Racionais lançou os CDs *Sobrevivendo no inferno* (1998), *Ao vivo* (2001), *Nada como um dia após o outro dia* (2002), *1000 trutas, 1000 tretas* (2006), CD e DVD, e *Tá na chuva* (2009). Portanto, no período de 1990 a 2009, o grupo produziu nove CDs e um DVD.

O CD de estréia do Racionais MC's chama-se *Holocausto urbano* (1990). Pelo título do álbum, o grupo mostra sua perspectiva em relação aos conflitos étnico-sociais ambientados nas grandes cidades. “Holocausto” denota “massacre”, cujas imagens remetem aos cenários de opressão e de calamidade decorrentes das guerras que o mundo moderno sofreu, principalmente a partir do início do século XX. *Holocausto urbano*, por sua vez, metaforiza e faz um diagnóstico do caos que a vida e as relações urbanas se tornaram no mundo contemporâneo, principalmente pela falta de tolerância e de respeito às diferenças, ao mesmo tempo em que anuncia, na forma de manchete jornalística no título do CD, o tipo, o tom e a cor da produção que está sendo publicada.

A capa mostra os quatro integrantes do grupo diante das grades de uma sela. Das seis canções que compõem o CD, a mais extensa possui cinco minutos e quarenta e sete segundos, tempo ainda tímido se comparado aos manifestos que viriam em outras gravações. Nesse trabalho, destacamos as canções “Mulheres vulgares”, “Racistas Otários” e “Tempos difíceis”, nas quais o Racionais experimenta estilos como o *gangsta-RAP* e o RAP de

protesto/denúncia, criando uma tensão entre eles. O discurso colérico e verborrágico soa como um desabafo, também motivado pelos anos de ditadura política e de silêncio vividos até 1994, bem como pela pouca eficiência da democracia brasileira implantada a partir do movimento das “diretas já” e a conseqüente eleição de Tancredo Neves⁸⁹, primeiro Presidente do Brasil escolhido pelo voto livre.

Essa e outras recorrências a eventos e fatos da política brasileira fazem sentido ao contexto por considerarmos tratar-se de um tipo de violência social produzida pela economia neoliberal e capitalista de sucessivos governos. A exclusão gerada pela omissão do poder público ao longo de décadas fomentou e ainda sustenta grande parte da violência urbana. Com um modelo de capitalismo perverso e excludente, foram aprofundadas as fronteiras que separam os extremos das classes sociais, suplantando uma classe média de transição entre pobres e ricos, na mesma proporção em que aumentaram os índices de violência e de criminalidade do país. A decadência da economia e da moeda brasileiras até o início do século XXI é um exemplo dessa segregação. Enquanto o governo brasileiro da época desvalorizava a produção interna gerando altos índices de pobreza da população e falência das Instituições, as elites mundiais obtinham sua contrapartida neoliberal na forma de valorização das respectivas moedas (como o dólar e o euro), acumulando *superavit* nas exportações às custas da subserviência e do trabalho escravo ao redor do Planeta, como no Brasil.

No segundo CD lançado pelo Racionais MC's, *Escolha seu caminho* (1992)⁹⁰, foram gravadas apenas duas canções, distribuídas em quatro faixas: “Voz ativa” (nas modalidades original, baile *mix* e capela *mix*) e “Negro limitado”. Com o álbum *Raio-X do Brasil* (1993)⁹¹, o grupo começa a se projetar nacionalmente e inaugura a escritura de extensos

⁸⁹ O Presidente Tancredo Neves não chegou a tomar posse, pois foi internado às vésperas de receber a faixa presidencial, tendo sido declarado morto em 21.04.1985. Assumiu em seu lugar o Vice-presidente, José Sarney, para um governo de cinco anos (1985-1989). Nesse período, além de sucessivas mudanças no nome da moeda brasileira e de ajustes fiscais, o Brasil teve os mais altos índices de inflação, chegando a 88% ao mês. Na esfera municipal, a cidade de São Paulo, berço do Racionais, começou a ser administrada por Luiza Erundina (1989-1992), uma mulher e de esquerda (PT), constituindo-se em um ineditismo duplo, além de Assistente Social e simpatizante das causas denunciadas pelo RAP que estava surgindo.

⁹⁰ Nesse período, o Brasil viveu dois anos sob o governo do Presidente Fernando Collor, acentuando a inserção do País no mundo neoliberal. Depois de um confisco da liquidez econômica do País e de sucessivos escândalos de corrupção, Collor sofreu um processo de *impeachment* pelo Congresso Nacional e deixou a presidência em 1992. Para completar o mandato de cinco anos, iniciado em 1990, assumiu em seu lugar o Vice-presidente, Itamar Franco, até 1994.

⁹¹ Sob o governo do Presidente Itamar Franco, o Brasil continuava estagnado política e economicamente, também submetido a escândalos sexuais e de corrupção. A economia brasileira começou a dar sinais de recuperação com a implantação da Unidade Real de Valor – URV pelo então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, depois eleito Presidente. Embora mantida artificialmente às custas de reservas cambiais em dólar nos cofres do Banco Central do Brasil, uma URV chegou a valer mais que um dólar em 1994,

manifestos, como “Fim de semana no parque”, com aproximadamente sete minutos de duração, e “Um homem na estrada”, com oito minutos e quarenta segundos.

O quarto CD lançado pelo grupo se chama *Racionais MC's* (1994) e marca o início do rompimento com o selo Zimbabwe. Trata-se de uma coletânea em que são retomados os principais sucessos já mencionados neste trabalho, como “Mulheres vulgares”, “Racistas otários” e “Tempos difíceis” (1990); “Voz ativa” e “Negro limitado” (1992); “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada” (1993), razão pela qual este álbum deixará de ser analisado. Registramos, no entanto, nosso entendimento de que o lançamento do CD *Racionais MC's* teve por objetivo atender à estratégia mercadológica de gravar um álbum a cada ano. O quinto CD será gravado três anos depois, já com o selo Cosa Nostra.

O álbum *Sobrevivendo no inferno* (1998)⁹² marca o início da nova fase do Racionais. Trata-se da quinta publicação da carreira e a primeira pelo novo selo Cosa Nostra, na qual são incorporados elementos ligados à religiosidade, à solidariedade, tanto na capa do CD como nas letras das canções. O centro da capa é estampado com uma cruz e, à direita, a transcrição de excerto do Salmo 23 “Refrigere minha alma e guia-me pelo caminho da justiça” (Capítulo 3), que segue na contra-capas: “e mesmo que eu ande no Vale da sombra e da morte não temerei mal algum porque tu estás comigo” (Capítulo 4). A abordagem sobre a violência continua sendo feita em tom virulento que marcou a primeira fase do grupo, cabendo ao narrador das canções expor as situações de violência às quais as comunidades periféricas são submetidas e, por meio de um discurso doutrinário, busca apoiar os seus seguidores na luta contra esse cenário de opressão.

Com a convivência simultânea entre símbolos bíblicos e violência, causando estranhamento e instigando uma tensão interna, o grupo Racionais MC's coloca em cena novos elementos para representar sua contradição constitutiva de ser “violentamente pacífico”⁹³, conforme demonstramos. Para Dabène (2006, p.127), esse posicionamento de ser “violentamente pacífico” reflete o pensamento do Mano Brown, que condensa nessa fórmula a própria contradição constitutiva do RAP. Para ilustrar essa problemática, selecionamos as

estrangulando ainda mais a economia brasileira, pois não havia lastro em moeda nacional para que o capital pudesse girar, e acelerando o processo de miserabilização do País.

⁹² O sociólogo Fernando Henrique Cardoso tomou posse como Presidente do Brasil em janeiro/1995. Em 1998, preparava-se para a campanha eleitoral que o levaria ao segundo mandato, alicerçado por uma estabilidade artificial da economia brasileira, da inflação e do câmbio (o dólar era mantido a R\$ 1,1879 em 30.09.1998), nominada por analistas de mercado como “estelionato eleitoral”. Após a reeleição, já em 29 de janeiro/1999 a moeda brasileira não suportou mais as pressões internacionais e o dólar disparou para R\$ 1,9989, encerrando a era FHC a R\$ 3,5333 (fonte: www.bacen.gov.br).

⁹³ Verso do rap “Capítulo 4, Versículo 3” (1998).

seguintes canções para análise: “Capítulo 4, Versículo 3”, “Rapaz Comum”, “Diário de um detento”, “Periferia é periferia em qualquer lugar” e “Fórmula mágica da paz”.

Em 2001⁹⁴, o Racionais lançou o trabalho denominado *Ao vivo* (Cosa Nostra), no qual gravou antigos sucessos e algumas canções inéditas. Em 2002, surge o primeiro álbum duplo do Racionais, *Nada como um dia após o outro dia* (Cosa Nostra), cujos subtítulos são *Chora agora* (disco 1) e *Ri depois* (disco 2), os quais melhoram em qualidade, trazem títulos mais sutis e continuam com a solidariedade às comunidades. Algumas imagens da capa do CD remetem ao *gangsta*-RAP, como bebida alcoólica e carros de luxo. Seleccionamos duas canções para análise, “Vida loka” e “Negro drama”.

O CD e DVD *1000 trutas, 1000 tretas* (Cosa Nostra, 2006)⁹⁵ retoma vários sucessos, como “Fórmula mágica da paz”, “Negro drama”, “Diário de um detento”, “Vida loka” e incorpora canções inéditas. O mais recente trabalho do Racionais, *Tá na chuva*, foi lançado em 2009 e traz várias gravações inéditas, dentre as quais destacamos o *hit* “Mulher elétrica”, que repete uma postura machista e depreciativa em relação à mulher, presente em “Mulheres vulgares” (1990), conforme veremos no próximo tópico.

3.2. Uma leitura das composições

A análise de algumas letras de RAP visa investigar os tipos de mensagens que os textos veiculam e se há alguma proposta que possa ser entendida como mediadora dos conflitos étnico-sociais vivenciados na sociedade brasileira da época em que as canções foram compostas até os dias atuais. Da mesma forma, por meio da leitura dessas letras, buscaremos identificar a forma com que as diversas mensagens são absorvidas por diferentes extratos da juventude cosmopolita, periférica ou não, bem como por toda a sociedade tradicional, podendo gravitar entre a representação crua da violência e a construção de propostas identitárias de cunho ideológico.

⁹⁴ Também na esfera municipal, São Paulo foi novamente administrada por uma Prefeita de esquerda (PT), Marta Suplicy (2001-2005), formada em psicologia, a qual também contava com a simpatia do Racionais.

⁹⁵ Em 2006, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva encerrava seu primeiro mandato como Presidente do Brasil e se preparava para a campanha eleitoral que o levaria a um segundo mandato, alicerçado por uma plataforma de distribuição de renda, de acesso ao crédito e à educação em todos os níveis, de estabilidade econômica, de socialização dos bens públicos. No entanto, esse período também foi marcado por sucessivos escândalos de corrupção, os quais não chegaram a atingir diretamente o Presidente Lula, mas fizeram com que as eleições de 2006 fossem decididas no segundo turno.

A escolha das canções segue um ordenamento cronológico dos álbuns gravados e publicados. Em cada trabalho, selecionamos as canções cujas letras pudessem abranger um maior número de temas reivindicados pelo RAP, confrontando-os entre si, com as políticas públicas e com o posicionamento das Instituições. Ainda no que se refere à abordagem temática, foram priorizadas as canções focadas na representação extrema da violência urbana, as que fazem referência ao estilo gângster (apologia às drogas, à luxúria, à ociosidade), bem como aquelas que defendem uma ideologia visando à construção identitária do negro, ou mesmo pela falta de ideologia tendendo à mera comercialização musical. Estes critérios também nortearão as abordagens que faremos das composições dos outros *rappers* nos Capítulos subseqüentes, MV Bill, GOG e Piá.

CD *Holocausto urbano* (Zimbabwe: 1990)

Em “Mulheres vulgares” (Edy Rock/KL Jay: 1990), os versos apresentam um diálogo telefônico entre os enunciadores Edy Rock (ER) e Mano Brown (MB), nos quais o primeiro deseja mostrar ao segundo uma letra de canção “sobre mulher”. Inicialmente, o enunciator ER descreve um perfil de mulher moderna, inovadora, que aparentemente luta pelos seus direitos: “Derivada de uma sociedade feminista/Que consideram e dizem que somos todos machistas/Não quer ser considerada símbolo sexual/Lutam pra chegar ao poder, provar a sua moral/Numa relação a qual/Não admite ser subjugada, passada pra trás/Exige direitos iguais”.

O “outro lado da moeda”, segundo o texto, apresenta um comportamento contraditório da mulher a partir do momento em que ela se deixa escravizar pelo dinheiro e pelo sexo, vista pelo enunciator como se fosse uma “prostituta”. As críticas são lançadas sobre um “tipo de mulher” considerado como descartável, à venda no mercado, cujo prazo de validade seria de somente “uma noite e nada mais”. Com esse discurso, o Racionais inaugura no RAP nacional um estilo que se compara ao *gangsta*-RAP, seguindo o modelo estadunidense de vulgarização e banalização da mulher, embora os enunciadores façam referência a um perfil específico de mulher, sem generalizações. Mesmo assim, o machismo e o preconceito fazem-se presentes por meio do cerceamento do direito que a mulher e todos os seres humanos teriam de dispor de si, do seu corpo, até mesmo para prostituir-se, se assim o desejar, sem entrarmos no mérito das questões legais envolvidas, tampouco nas implicações e

reflexos desse ato, como a marginalidade, as drogas e a violência. Para bem caracterizá-la, o texto da canção exorta imagens de uma mulher que tem um “jeito vulgar”, de idéias “repugnantes”, que considera o dinheiro o bem “mais importante” e, por extensão, que busca “fama e dinheiro com rei de futebol”. Conforme veremos, a tematização da mulher está presente em várias canções do Racionais, até chegar em “Mulher elétrica”, de 2009. Destacamos um excerto de “Mulheres vulgares” a título de ilustração da abordagem feita na canção:

É bonita, gostosa e sensual/Seu batom e a maquiagem a tornam banal .../Ser a mal, fatal, ruim ... Ela não se importa!/Só quer dinheiro, enfim/Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade/Na verdade, por trás mora a mais pura mediocridade/Te domina com seu jeito promiscuo de ser/Como se troca de roupa, ela te troca por outro/Muitos a querem para sempre/Mas eu a quero só por uma noite, você me entende?/Gosta de homens da alta sociedade/Até os grandes traficantes entram em rotatividade/Mestiça, negra ou branca/Uma de suas únicas qualidades: a ganância.

Depois desse relato depreciativo, revelando uma mulher solitária e contraditória (que parece gravitar entre o apelo pela sobrevivência e a “ganância”), o texto ainda incita o leitor/ouvinte a tirar suas próprias conclusões a partir da mensagem veiculada na canção: “Fica perdida no ar a pergunta:/Qual a pior atitude de uma prostituta?/Tire você a conclusão”. A conclusão à qual chegamos reforça a idéia de que a canção faz uma apologia discriminatória em relação à mulher, vista sob uma perspectiva machista que insiste em julgá-la a partir de um aspecto reducionista, ou seja, o “sexo por dinheiro”, seja ele por “necessidade” ou por “ambição”.

De forma geral, este primeiro álbum do grupo Racionais apresenta comportamento e discurso contraditórios, principalmente no que se refere à descrição e conceituação da mulher, mas também porque não há um planejamento que possa apontar um direcionamento organizado das reivindicações. As imagens que representam o comportamento feminino são estereotipadas, tendendo ao estigma da prostituta e da pecadora, desencadeando um julgamento que a vê como a única responsável por essa situação de marginalidade. A contradição reside especificamente no fato de algumas composições de RAP tentar diabolizar e condenar a mulher a partir de um *ethos* machista e conservador, sem levar em consideração o contexto social que pode ter significativa participação no comportamento individual. Segundo Stanley Milgran⁹⁶, psicólogo-social estadunidense, “usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. Dessa maneira, o discurso do enunciador abstrai as questões morais

⁹⁶ in Torres/Neiva: 2011.

e a problemática social na qual a mulher estaria inserida, mas não se omite em questionar o seu caráter. Identificamos, assim, uma voz enunciativa contraditória em “Mulheres vulgares”, pois, em outras composições nas quais se discute o preconceito racial, a marginalidade, a miséria e a violência (essa última em sua maioria protagonizada por homens), geralmente o enunciador (também do gênero masculino) responsabiliza o “sistema”, o Estado e as Instituições por provocar atos violentos e opressores contra a população periférica, pobre e negra, enquanto que a mulher é trazida ao contexto como sendo a única responsável por seus atos “vulgares” e pela sua marginalidade.

Conforme antecipamos, a imagem diabólica que o rap “Mulheres vulgares” faz do gênero feminino, julgada a partir de uma visão moralista, machista e preconceituosa do senso comum, tem na canção “Geni e o zapelim”, de Chico Buarque, o seu *alter-ego*, pois, ao ironizar a imagem redutora da mulher sustentada pelo senso comum, o enunciador de Chico Buarque traz uma visão realista e expõe um percurso da personagem “Geni” que beira à tragicidade. Note-se que a diferença de perspectiva entre as canções é bastante sutil, cujo foco gira ao redor de um olhar comum/padrão dos enunciadores em relação à mulher: enquanto CB ironiza criticamente a sociedade por meio da voz lírica, o enunciador do Racionais apenas se ocupa em reproduzir, sem analisar, a visão machista e preconceituosa do meio social.

A linguagem exerce uma função preponderantemente referencial, focada em informações que os enunciadores prestam sobre a representação de uma verdade, girando em torno da mulher e do seu comportamento. Essa realidade, por conseguinte, confunde-se com a própria “verdade” sobre a mulher, as quais podem ser vistas como elementos opostos às vozes enunciativas, levando-se em consideração os termos majoritariamente depreciativos utilizados para se referir à mulher: “cretina, inútil, figura vil, obscena, vulgar, bonita, gostosa, sensual, banal, fatal, jeito promíscuo, mestiça, negra, branca, prostituta”. Além disso, a linguagem contribui para evidenciar o machismo e o preconceito dos enunciadores, notadamente no que se refere ao receptor da mensagem (função apelativa). Em alguns versos, os emissores do discurso demonstram preocupação em alertar os homens contra o “ataque”/o assédio de mulheres “interesseiras” e “vulgares”, conforme ilustramos com os versos: “Te domina com seu jeito promíscuo de ser ... Então, irmão, é de coração/Abra os olhos e veja a razão ... é pra você se proteger, prever antes de acontecer ... ela se julga capaz/De dominar a qualquer idiota que tenha conforto pra dar ... Não entre nessa cilada/Fique esperto com o mundo e atento com tudo e com nada”.

O título da canção “Racistas otários” (Mano Brown/Ice Blue: 1990) por si só já expõe um misto de denúncia contra o preconceito e o desprezo étnico, acentuada pela agressividade vocabular típica do *gangsta*-RAP. Ao longo do texto, percebemos que esse discurso colérico se volta contra “o sistema”, representado pela força policial, sobre a qual recai a pecha de “racistas otários”. Parece-nos, ainda, que o objetivo da canção seria de denunciar a corrupção, a negligência e o racismo da polícia e do Estado, os quais teriam a capacidade e o objetivo de transformar um homem de bem/um sujeito comum em vítima do “sistema”, conforme nos mostram os seguintes versos:

A lei é implacável com os oprimidos/Tornam bandidos os que eram pessoas de bem
... Então eu digo meu rapaz/Esteja constante ou abrião seu bolso/E jogarão um
flagrante num presídio qualquer/Será um irmão a mais/Racistas otários nos deixem
em paz/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 me seguram observando/O rotineiro
Holocausto urbano/o sistema é racista cruel/Levam cada vez mais/irmãos aos
bancos dos réus.

Essa letra explora um tipo de representação emblemática do RAP que corresponde à da figuração do negro pobre como vítima do “sistema”. Da mesma forma, o enunciador destaca que a opressão, a miséria e a falta de informação/de conhecimento podem levar o sujeito a delinquir, como se estivesse seguindo um caminho natural que atende aos interesses do “sistema” (os donos do capital, o Estado, as Instituições), alimentando-se dessa situação para perpetuar a dominação sobre as populações periféricas e a submissão destas ao poder econômico. O “sistema”, nos versos do *rap*, está representado por “racistas otários, a lei, os poderosos, os sociólogos”, os quais se configuram como os opositores de uma situação que se assemelha a um cenário de guerra, e contra os quais o movimento RAP se rebela. O “conhecimento”, definido nos Estados Unidos como o quinto elemento do Hip Hop, surge já no primeiro trabalho do Racionais demonstrando consciência de que a informação e a frequência escolar seriam uma forma de pavimentar os destinos de negros e pobres até então marginalizados e sufocados em seus guetos. Essa tomada de consciência ocorre na voz coletiva que o enunciador toma para si: “a nossa desinformação é o maior problema”.

O reflexo da marginalidade cultural e educacional do negro, cuja situação pode tanto ampliar as diferenças sociais entre o centro e a periferia como gerar mais violência nessa relação conflituosa, é ilustrada com os seguintes versos: “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 pouco reduzido/Não/É um absurdo/São

peessoas assim que se *fodem* com tudo/E que no dia a dia vive tensa e insegura/E sofre as covardias, humilhações, torturas”.

Cabe destacar que a canção faz uma denúncia específica ao pré-conceito que a polícia sustenta em relação ao sujeito negro, presumivelmente como o estigma do “negro-escravo”, “negro-marginal”, conforme percebemos nos versos: “Eles [os policiais] circulam na rua com uma descrição/Que é parecida com a sua/Cabelo, cor e feição/Será que eles vêm em nós um marginal padrão?”. Ou seja, a denúncia se refere a um comportamento preconceituoso do senso comum que julga o sujeito a partir de critérios unicamente visuais, do fenótipo, o que também se constitui em uma padronização essencialista e redutora. Essa postura parece ainda mais temerária se levarmos em consideração o fato de que os policiais representam a força institucional do Estado, cuja função seria proteger o cidadão, e não rotulá-lo com a letra escarlata de um pré-julgamento antissocial e racista e sem embasamento legal. Semelhante abordagem, conforme veremos, é feita por MV Bill no *rap* “Traficando informação” (1999), ao mencionar que toda a população fica com medo quando a polícia invade a favela, já que “A descrição do marginal é favelado, pobre, preto”.

Um segundo critério que pautaria a discriminação, depois da “cor da pele”, seria o social, que equipararia “negros” e “brancos pobres” em um só grupo: ambos “negros” e invisíveis. Para o enunciador, no entanto, “negro e branco pobre se parecem/Mas não são iguais”, o que nos levaria ao entendimento de que um “branco pobre” poderia deixar de ser visto como “negro” por meio de ascensão social, enquanto que o negro, mesmo ascendendo socialmente, continuaria sendo visto como “negro” e permaneceria na invisibilidade. Semelhante percepção é encontrada no *rap* “Só Deus pode me julgar” (2002), de MV Bill: “Preto, pobre é parecido mas não é igual”, que será visto no próximo Capítulo, bem como na canção “Haiti” (Caetano Veloso/Gilberto Gil).

A primeira parte de “Haiti”, ao desenhar o cotidiano dos negros baianos, traz imagens do escravo no período escravagista, habituado a sofrer torturas físicas, violação da liberdade, submetido a condições de vida miserável, sem acesso à educação, à saúde e à mecanismos de higiene, com jornada de trabalho abusiva e toda sorte de assédio e de abuso. Esse estigma do negro tratado como um objeto e um ser quase invisível na escala social parece ter se perpetuado até os dias atuais, fazendo com que a figura de um negro seja associada (na forma de sinônimo) à pobreza, à baixa escolaridade, à penitenciária, até mesmo à pecha de ser inferior na hierarquia socioeconômica.

Quando a canção “Haiti” se refere ao “branco” tratado como “preto”, o enunciador busca dizer que um “branco pobre” seria um “quase preto de tão pobre” e que, portanto, estaria sujeito à mesma carga opressiva e discriminatória que o negro sofre atualmente. Diante dessa representação verossímil da realidade, fica o questionamento quanto ao peso que a discriminação econômica exerce nesse cenário de exclusão, podendo até mesmo ter efeitos tão ou mais devastadores que a discriminação étnica propriamente dita.

Ao retratar a situação falimentar e calamitosa de comunidades urbanas e periféricas, composta em sua maioria por negros e pobres, a canção também faz referências ao holocausto ocorrido nos campos de concentração nazistas à época da segunda guerra mundial. No caso do *rap* “Racistas otários”, no entanto, as imagens do extermínio em massa são classificadas como um “rotineiro holocausto urbano” que, pela sua força de representação, sustenta o próprio nome do CD. A lei seria o instrumento pelo qual a convivência étnica poderia se tornar mais amistosa e o holocausto urbano se arrefeceria, mas, de acordo com o enunciador, a legislação brasileira mostra-se ineficaz em sua prática, conforme os versos: “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”.

A função da linguagem, neste caso, reúne informações da realidade e a transmite, de forma denotativa, a interlocutores específicos, perceptíveis no texto por meio dos seguintes vocábulos: “famílias pobres, gente carente, os oprimidos, você, gente negra, meu rapaz, seu, sua, marionetes, irmãos, branco pobre, pais sofridos”. O emissor, por sua vez, fala por meio de pronomes e de verbos que designam a primeira pessoa do singular, como em “eu, direi, meu”, mas, na maioria das vezes, o enunciador assume uma voz coletiva, como “nosso, nos, nós, somos, queremos, assistimos”.

O *rap* “Tempos difíceis” (Edy Rock/KL Jay: 1990) assume um tom profético e melancólico ao constatar que a espécie humana é a única responsável pelo seu próprio extermínio, pela violência, pela destruição do meio ambiente e pelo declínio nos valores que sustentam as relações humanas. O “eu” que assume a voz da denúncia, mas que, às vezes, assume a voz da coletividade (“nós”), diz que “milhões de pessoas boas morrem de fome/E o culpado, condenado disto é o próprio homem”; ou seja, estabelece-se um paralelo dicotômico entre diversas variáveis, todas decorrentes da ação, da negligência e da ganância humanas,

como “exploração da força de trabalho/capital ... pouco dinheiro/desperdício ... pessoas que trabalham o mês inteiro, se cansam, se esgotam/outros nada trabalham”.

O texto mostra uma contradição que o homem tem diante de si que, em vez de usar sua inteligência em favor da vida, ele a utiliza para construir armas nucleares, para destruir, realizar ações terroristas e para matar. Por essa razão, o “eu” profeta do texto diz que “isto prova que está próximo o fim de mais uma era”, ao mesmo tempo em que sentencia: “Agora em quatro segundos irei dizer um ditado/Tudo que se faz de errado, aqui mesmo será pago”, reafirmando o caráter apocalíptico que julgamos existir no texto, ilustrado por uma seqüência de vocábulos relacionados diretamente à morte ou que, de alguma forma, constituem-se em um atentado contra a vida, a saber: “fome, miséria, corrupção, violência, drogas, sexo, aids, morte, terrorismo, menores carentes, delinqüentes”.

Conforme vimos no *rap* “Racistas otários”, o enunciador apresenta um discurso político e engajado, no qual o negro pobre é vítima do sistema racista, bem como da falta de conhecimento que lhe foi tolhido pelo sistema educacional para mantê-lo submisso e dependente do poder dominante. Em “Tempos difíceis”, no entanto, o enunciador, de certa maneira, despolitiza a questão da desigualdade ao colocar essa culpa na própria condição humana, representada pelo seguinte questionamento: “Não somos nós os culpados dessa consequência?”. Além disso, o enunciador responsabiliza a falta de união nas periferias, bem como as guerras internas provocadas pelos próprios negros, levando-os a matar e a morrer por motivos injustificados: “Roubando, matando, morrendo/Entre si se acabando”.

De acordo com o enunciador de “Traficando informação” (MV Bill), as disputas internas nas favelas também vitimam a população negra da Cidade de Deus, conforme veremos: “aqui ninguém ajuda ninguém/Um preto não quer ver o outro bem ... Da guerra interna dentro da favela/Só morre preto e branco pobre que faz parte dela”. Dessa forma, evidenciamos uma contradição entre esses dois discursos, aparentemente elaborados em um mesmo contexto histórico, os quais gravitam entre um viés reivindicatório e de protesto contra o “sistema” e, por outro lado, como se o sujeito fizesse um *mea culpa* e concluísse que “o culpado disto é o próprio homem”, seja ele negro ou branco, rico ou pobre.

CD *Escolha seu caminho* (Zimbabwe: 1992)

O rap “Voz ativa” (Mano Brown: 1992) metaforiza no título o próprio ideal do grupo Racionais MC’s, trazido para dentro da canção como um bom exemplo a ser seguido. A voz que se quer sujeito na canção é uma voz única, de tom ditatorial e evangelizadora que age dentro de uma visão dicotômica de certo e errado. O seu comportamento ditatorial é quem estabelece o que é certo e o que é errado, passando a representar uma verdade coletiva a partir da sua visão individual, a exemplo do que faz o *rapper* carioca e “mensageiro da verdade”, MV Bill, em algumas das suas composições, conforme veremos no Capítulo seguinte. Nesse sentido, o discurso do “eu” enunciator afirma que “a juventude negra agora tem a voz ativa (pode crer)”, trazendo para si e para o Racionais o dom de profetizar sobre os bons e os maus caminhos da vida, conforme verificamos nos seguintes versos de “Voz ativa”:

Não quero ser o Mandela⁹⁷/Apenas dar um exemplo/Mas Racionais, existente nunca
iguais/Afrodinamicamente manter a nossa honra viva/Precisamos de um líder de
crédito popular/como Malcolm X⁹⁸ em outros tempos foi na América/Que seja
negro até os ossos, um dos nossos/Descendente negro atual/meu nome é Brown.

Parece-nos que esse excerto está norteado por um egocentrismo exacerbado por parte do enunciator, pois, ao negar o desejo de ser como o Mandela, o sentido do texto caminha para uma direção contrária, que é a de se ver como um líder pacifista como Mandela o foi. Por outro lado, reconhece que sua comunidade precisa de um “líder de crédito popular como Malcolm X”, desde que “seja negro até os ossos”, novamente reivindicando para si o papel de líder negro, só que, desta vez, um líder revolucionário como Malcolm X. Vale ressaltar que o sujeito enunciator claramente se projeta como o “descendente negro atual”, de voz exemplar e autoritária, capaz de assumir essa liderança étnico-política na sociedade contemporânea e se apresenta com o nome “Brown”. Por se julgar um exemplo dentro da sua comunidade, esse “Brown-enunciator” desenvolve um discurso para persuadir o seu interlocutor a agir e a ser como ele; ou seja, como um “Brown”.

Ao se inspirar nos personagens históricos “Mandela” e “Malcolm X”, o texto estabelece uma relação simultânea entre a luta “pacífica” e a luta “violenta”, configurando-se naquilo que Dabène (2006, p.127), respaldado no verso “violentamente pacífico”, chamou de

⁹⁷ Nelson Rolihlahla Mandela, de etnia Xhosa, foi o principal representante do movimento anti-*apartheid*. O *apartheid* negava aos negros (mestiços, indianos) os direitos políticos, sociais e econômicos. Foi Presidente da África do Sul de 1994 a 1999. Por ter sido considerado um líder rebelde, esteve preso por 27 anos e libertado em 1990.

⁹⁸ Malcolm Little (El Hajj Malik El Shabazz – 19.05.1925 a 21.02.1965 Nebraska/Nova Iorque); fundou a Organização para a Unidade Afro-Americana.

“contradição constitutiva do RAP”. Para o Racionais, essa contradição está representada no rap “Capítulo 4, Versículo 3”, conforme o excerto a seguir:

E tem disposição pro mal e pro bem!/Talvez eu seja um sádico ou um anjo/Um mágico ou juiz, ou réu/Um bandido do céu!/Malandro ou otário, quase sanguinário!/Franco atirador se for necessário!/Revolucionário ou insano. Ou marginal!/Antigo e moderno, imortal!/Fronteira do céu com o inferno!/Astral imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!/Violentamente pacífico!/Verídico!

O texto está constituído de fortes apelos identitários e de valorização do negro, e inaugura um tipo de denúncia contra o “apagamento de rastros” da cultura negra e da própria identidade nacional. Uma proposta de construção identitária do negro e de valorização do seu grupo étnico pode ser percebida nos versos “Se você se considera um negro/Pra negro será mano”. Essa identificação criada a partir da terminologia “mano”, no entanto, refere-se a um tipo de identidade escolhida pelo “eu” enunciador levando em consideração critérios de gênero e étnicos. Como já identificamos que a voz do sujeito da enunciação é uma voz masculina ditatorial, depreende-se que, para ser um “mano”, o interlocutor teria de se identificar com os valores defendidos e impostos pelo “mano” enunciador. Destacamos, ainda, uma ambivalência em relação ao pertencimento ao grupo étnico dos “manos” e a exploração na qual os “manos” vivem.

O sujeito da enunciação também conduz o texto de forma doutrinária e evangelizadora, condena a desonestidade e as brigas internas do movimento RAP e das comunidades periféricas, conforme ilustração nos versos: “Nossos irmãos estão desnorteados/entre o prazer e o dinheiro desorientados/brigando por quase nada/migalhas coisas banais/prestigiando a mentira/as falas, desinformado demais”. Percebe-se um conflito de interesses que coloca em cena, de um lado, valores como honestidade, verdade, informação, conhecimento e, de outro, prazer, dinheiro, brigas, mentira, cujo resultado faz com que ocorram rupturas dentro dos grupos sociais que, contraditoriamente, teriam por objetivo defender a união das periferias. Um primeiro passo para que os interesses sejam apaziguados e unificados está representado no verso “A juventude negra agora tem voz ativa”, embora também denote a preponderância de uma voz e uma verdade unilaterais.

Essa pulsão que busca despertar uma “voz ativa” também pode ser encontrada na MPB, como na canção “Roda viva”, de Chico Buarque. Porém, a “voz ativa” do eu-lírico de Chico Buarque fica no plano do desejo irrealizável, como representação dos anseios de “toda gente do mundo”: “A gente quer ter voz ativa/No nosso destino mandar/Mas eis que chega a roda vida/E carrega o destino pra lá ... E carrega a roseira pra lá ... E carrega a viola

pra lá ... E carrega a saudade pra lá”. Percebe-se que, toda vez que a “voz ativa” tenta construir caminhos de resistência, a “roda viva”, representando o “sistema” instituído, usa seu poder para cooptar e frustrar a expectativa de insurgência da população. Da mesma forma, a canção denuncia tanto a absorção das vontades e dos arbítrios individuais por esse “sistema”, como o apagamento da diversidade cultural do meio social, como o samba, e esboça um projeto utópico de resistência contra o assédio da “roda viva”, “até não poder resistir”.

A “voz ativa” do Racionais, no entanto, mostra-se como uma realidade que o movimento RAP impõe à sociedade, contrariamente ao Estado e às Instituições. O texto do *rap* ainda explicita suas críticas às “madames fodidas” que representam a elite brasileira; aos “racistas fardados de cérebro atrofiado”, metaforizando o papel da polícia. À televisão massificada é atribuída a responsabilidade pela formação de uma “geração iludida, uma massa falida, de informações distorcidas, subtraídas da televisão”, ao mesmo tempo em que questiona a pouca participação de negros na programação televisiva.

Conforme registramos, a crítica à perda da identidade da mulher como produto à venda no mercado também faz parte desta canção, representada nos versos “Mulheres assumem a sua exploração/Usando o termo mulata como profissão/É mal...”. Nesse sentido, o Carnaval é citado e criticado como um contexto no qual alguns negros (homens e mulheres) se vendem para o mercado do espetáculo, ao mesmo tempo em que contribuem para reforçar as estruturas segregacionistas das camadas sociais, tendo o negro como sustentação da base da pirâmide e a elite branca mantendo-se no topo: “Modelos brancas no destaque/As negras onde estão/Desfilam no chão em segundo plano/Pouco original, mais comercial a cada ano/O carnaval era a festa do povo/Era...mas alguns negros se venderam de novo/Branco em cima, negros em baixo/Ainda é normal natural”.

O projeto de resistência que o enunciador do Racionais propõe contra a “roda viva” perpassa a necessidade de despertar a autoestima do sujeito negro e do contingente periférico para que acreditem em si mesmos, gostem de si e se orgulhem da sua etnia e da sua luta; ou seja, faz um apelo altruísta e evangelizador em favor da identidade negra e contra a destruição da história dos seus ancestrais:

Afrodinamicamente manter a nossa honra viva/Sabedoria de rua/RAP mais expressivo ... Precisamos de nós mesmos, essa é a questão/DMN, meus irmãos, descrevem com perfeição então/Gostamos de nós, brigamos por nós/Acreditamos mais em nós/Independente de que os outros façam/Tenho orgulho de mim, um *rapper* em ação/Nós somos negros sim de sangue e coração/Mano Ice Blue me diz/Justiça é que nos motiva, a minha, a sua/A nossa voz ativa.

Apesar da relevância da mensagem, dos apelos identitários e das informações sobre uma determinada realidade veiculados em “Voz ativa”, a linguagem exerce uma função preponderantemente emotiva/expressiva e apelativa/conativa, calcada sobretudo na alteridade “eu/você”. O emissor, como dono de uma verdade individual, projetada sobre a coletividade, revela sua opinião e tenta persuadir o comportamento do receptor, representado individualmente ou por determinados grupos. A representação das vozes dialógicas é feita por meio de pronomes e verbos que denotam a presença da primeira pessoa, tanto do singular como do plural: “eu, me, sei, garanto, serei, tô cansado, tenho, precisamos, nosso, somos”, no caso do emissor, e da terceira pessoa do singular e do plural (“você, os manos”) para designar o receptor.

O rap “Negro limitado” (Edi Rock/Mano Brown: 1992) retrata um diálogo entre dois “manos”, em tom evangelizador, que tem por objetivo a construção de um cidadão, “um preto digno”, mediante o resgate do sujeito que vive no mundo do crime. O “mano evangelizador” reconhece que também já esteve na marginalidade e que, por conhecer esse caminho tortuoso, procura passar sua experiência ao “mano” mais jovem e inexperiente e que, por isso mesmo, mostra-se resistente aos “ensinamentos”: “A verdade é que enquanto eu reparo meus erros você sequer admite os seus”. No entanto, como marca da juventude, esse “mano” mais jovem exerce sua rebeldia ao ponto de negar a experiência do seu interlocutor que procura formar uma consciência étnica de grupo: “Que consciência que nada, negócio de negro, consciência não tá com nada, o negócio é tirar um barato, morô...! Que pensar que nada, o negócio é dinheiro e tirar uma onda...!”. Percebe-se que a tentação por uma vida fácil, proporcionada pelo crime e pela contravenção, funciona como uma barreira aparentemente intransponível que ainda escraviza a população mais pobre e marginalizada das cidades brasileiras, principalmente porque, às vezes, há que se considerar a situação de miséria do sujeito que vê no crime uma saída iminente para sua situação de angústia e opressão.

Um dos questionamentos do “mano” mais jovem funciona como um desafio para o “mano” doutrinário e de autorreflexão para o próprio RAP: “Então, vocês que fazem o RAP aí tal, são cheios de ser professor, falar de drogas, polícia e tal, e aí, mostra uma saída, mostra um caminho e tal, e aí...?”. De acordo com a ideologia constitutiva do RAP, cantada em outras composições do Racionais, como em “Voz ativa”, a busca pelo conhecimento se mostra o caminho mais sólido como alternativa para sair das sombras da marginalidade, além da união das comunidades, da autoestima e do respeito. Parece-nos que o sujeito da

enunciação se utiliza dessa fala para ampliar o poder de persuasão do Racionais sobre as comunidades periféricas, bem como sobre as demais classes sociais, como o mensageiro de uma verdade unilateral: “Enfim, de modo eficaz. Racionais declaram guerra contra aqueles que querem ver os pretos na merda”.

Entendemos que esta canção esboça uma clara proposta de transposição da marginalidade ao apontar alguns caminhos para que esse processo ocorra, como “Cultura, educação, livros, escola ... Leia, se forme, se atualize, decore ... Ter consciência ... Mantenha distância de dinheiro fácil/De bebidas demais, policiais e coisas assim”. Como exemplo da contradição no RAP, o enunciador destaca outros caminhos pelos quais o sujeito poderá seguir, apesar de beirar a contravenção, deixando claro que o arbítrio é individual e cada indivíduo pode agir a partir do seu próprio nível de consciência: “Crocodilagem demais/Vagabundas e drogas/A segunda opção é o caminho mais rápido/E fácil, a morte percorre a mesma estrada, é inevitável”. Mas, de forma geral, a mensagem do *rap* defende uma tomada de consciência a partir dos processos de educação e de cultura geral (“informação”), conforme nos mostram os seguintes versos:

E os manos que nos ouvem irão entender que a informação é uma grande arma/Mais poderosa que qualquer PT carregada/Roupas caras de etiquetas não valem nada/Se comparadas a uma mente articulada/Contra uns racistas otários é química perfeita/Inteligência e um cruzado de direita/Será temido e também respeitado/Um preto digno e não um negro limitado.

Com a introdução do discurso do interlocutor, estabelece-se no texto uma dramatização dos caminhos que poderão ser seguidos para se livrar da exploração do sistema. O texto, que se apóia numa visão maniqueísta, termina se distanciando do discurso do interlocutor e se posicionando pelo caminho do “bem”, representado pelo “eu-exemplar”, na sua luta contra o “mal”, representado pelo “sistema”.

O texto ainda retoma a crítica aos “racistas otários fardados de cérebro atrofiado”, ao apagamento de rastros, da identidade e da cultura negra pelo Estado (“Porque é a nossa destruição que eles querem/Física e mentalmente, o mais que puderem”), expõe o racismo entre os seus iguais (“sou chamado de preto otário”) e introduz uma discussão sobre a responsabilidade de um homem ao se tornar pai e todas as implicações decorrentes desse feito. Ao exortar a consciência paterna e afetiva desse “mano” mais jovem, o enunciador também defende a identidade negra e o autorreconhecimento de toda sua comunidade. Além disso, depois de ter apresentado os prós e os contras acerca de uma vida regrada e uma vida

marginal, o texto coloca o leitor diante de uma encruzilhada que dá nome ao CD “Escolha seu caminho”:

Filho, é fácil, qualquer um faz/Mas criá-los, não, você não é capaz/Ele nasce, cresce, e o que acontece?/Sem referência a seguir, cê terá que ouvir/Um mau aluno na escola certamente ele será/Mais 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 e formado/Ou ser apenas mais um negro limitado.

O elemento “família” é trazido ao contexto como forma de aprofundar o sentido da mensagem evangelizadora, alicerçado por uma sólida estrutura íntima que pode contribuir para um bom encaminhamento dos seus membros; ou, ao contrário, na falta de uma referência exemplar dentro de casa, o sujeito pode ser mais facilmente cooptado pela contravenção e por uma vida de facilidades. Por fim, o “mano” mais jovem cede ao processo de conversão, deixando de ser um “negro limitado” para transformar-se em um “preto digno”. Identifica-se com o discurso evangelizador do seu interlocutor e se propõe a seguir a ideologia e os “ensinamentos” do Racionais: “- Pode crê, tem tudo a ver, não é não...!/Racionais, fio da navalha, pode contar comigo/É isso aí, valeu”. Questionamos, finalmente, a forma pretensiosa como o grupo Racionais MC’s toma para si o modelo de retidão de comportamento e de relação com a verdade, fazendo disso uma cartilha distribuída às massas populacionais brasileiras na forma de composições de RAP. Isso demonstra que o grupo estaria agindo como se os seus integrantes e o RAP fossem um dos pilares do poder nacional, capazes de constituir leis e definir o que é certo e o que é errado.

CD *Raio-X do Brasil* (Zimbabwe: 1993)

O rap “Fim de semana no parque” (Mano Brown/Edy Rock: 1993) narra um final de semana comum de pessoas igualmente comuns dos bairros periféricos de São Paulo (“A toda a comunidade da zona sul”), metaforicamente denominados “parques”, espaço público tradicionalmente associado ao lazer, à família e à interação comunitária, o que, por isso mesmo, evidencia um pouco as diferenças sociais. Nesse sentido, algumas imagens do texto procuram mostrar um tipo de violência silenciosa ao comparar o modo de vida que se realiza em duas áreas públicas antagônicas: o “parque” e os bairros paulistanos mais nobres. Mesmo com uma proposta de confraternização familiar proporcionada pelo espaço físico (“parque”), ocorre um choque com um ideal de família bem estruturada das classes sociais

mais elevadas, pois no gueto parece ser comum o convívio dos filhos somente com a mãe ou com os avós, pois o pai raramente participa do crescimento da prole (ou é desconhecido, ou está preso, ou foi vitimado pelas drogas, ou simplesmente não reconhece a paternidade). Esse confronto, por conseguinte, dificulta o estabelecimento de uma única proposta identitária oriunda da periferia, tendo sua gênese na constituição do núcleo familiar, pois a identidade do sujeito estaria pulverizada em diversos referentes, muitas vezes conflitantes. A ausência do pai, ou a sua conduta ilícita, mostram-se determinantes para a formação do caráter da criança, que tende a copiar o modelo de adulto que o progenitor representa. A temática da canção expõe diversos outros contrastes sociais, conforme demonstraremos com o excerto a seguir:

Daqui eu vejo uma caranga do ano/Toda equipada e um tiozinho guiando/Com seus filhos ao lado estão indo ao parque/Eufóricos, brinquedos eletrônicos/Automaticamente eu imagino a molecada lá da área como é que tá/Provavelmente correndo pra lá e pra cá/Jogando bola descalços nas ruas de terra/É, brincam do jeito que dá/Gritando palavrão, é o jeito deles/Eles não tem vídeo-game, às vezes nem televisão/Mas todos eles tem em São Cosme e São Damião/A única proteção, proteção.

Note-se que o contraste econômico fica bastante evidente, representado por “caranga do ano”, “brinquedos eletrônicos”, de um lado, e, de outro, “jogando bola descalços nas ruas de terra”, “não tem vídeo-game”, “nem televisão”. No entanto, os bens de consumo assumem a dianteira como pré-requisito na busca pela felicidade, suplantando o estímulo à conquista de valores morais e de cunho humanitário, possivelmente decorrente de estruturas familiares fragmentadas, mas com influência direta sobre a formação do caráter e da personalidade das crianças de hoje e dos adultos do futuro. A canção ainda diz que “Eles [os filhos das famílias pobres] também gostariam de ter bicicletas/De ver seu pai fazendo *cooper*, tipo um atleta/gostam de ir ao parque e se divertir/E que alguém os ensinasse a dirigir”. Mas, como isso parece ser um sonho utópico, resta-lhes desejar um ambiente mais pacífico tão-somente, proporcionado pela fé e pela sua religiosidade, o que também soa como algo inatingível: “Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho!”. Para esse público mais fragilizado social e economicamente, possivelmente formado por famílias constituídas somente por um dos progenitores, a religiosidade, portanto, atua como seu núcleo imaginário de reconciliação e de proteção, como a fé depositada em “São Cosme” e “São Damião”.

O luxo é trazido para dentro da canção como uma forma de acentuar a segregação social com a favela. Enquanto que a imagem da favela é de “Milhares de casas amontoadas!/Ruas de terra, esse é o morro”, as imagens dos bairros das classes mais altas são associadas a bons centros de recreação, carros, jardins, mansões, exibidos como modelo para todo o país por meio da programação ficcional da televisão: “Olha só aquele clube, que da

hora!/Olha aquela quadra, olha aquele campo, Olha! Olha quanta gente!/Tem sorveteria, cinema, piscina quente ... É igualzinho o que eu vi ontem na TV”. O papel da televisão, nesse caso, seria de aprofundar as diferenças sociais ao hiper-valorizar o acesso a bens de consumo duráveis (carros, mansões), gerando focos de violência pelo alto custo desses itens e pelo baixo poder aquisitivo da população; ou seja, a partir do padrão de beleza e de vida social que as imagens televisivas veiculam, subjaz uma mensagem de comando para que todos os esforços sejam envidados na busca daquele padrão econômico, o que, para os mais pobres, em alguns casos, poderia soar como um apelo à criminalidade.

A imagem do *apartheid* social se realiza pelas grades do clube que privam o gueto de um divertimento saudável e seguro, penalizando duplamente as populações periféricas, pois, além de todas as privações que a vida na favela oferece, a segregação social é ainda acentuada pela separação dos espaços em que negros e pobres têm acesso para o entretenimento, logicamente que não seria o mesmo espaço em que os filhos das classes média e alta freqüentam: “Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora”. Embora não haja delimitadores legais que venham a demarcar os limites de acesso a determinados espaços por grupos sociais mais marginalizados, as grades de um clube, por exemplo, ou os altos preços dos produtos de um *shopping center* seriam os fatores impeditivos que estabeleceriam um *apartheid* por meio de critérios tácitos e/ou implícitos. Por outro lado, os altos índices de violência e de criminalidade das favelas se consolidariam como os principais motivos que impedem a transposição das pessoas do “asfalto” para as periferias. Ou seja, em ambos os casos, o medo é o fator preponderante para cindir os territórios e os espaços. O medo mantém “enjauladas” as classes mais altas, fazendo com que o lado de dentro se torne uma “prisão”, embora essa prisão não seja um local para onde são forçosamente recolhidos alguns condenados pela justiça, mas um espaço requintado, com acesso restrito a associados que podem pagar pelo lazer. O medo também é responsável por cerrar e aprofundar as fronteiras entre os donos do capital e os donos da força de trabalho, entre brancos e negros, entre ricos e miseráveis, entre o conhecimento e a completa escassez de perspectivas.

A mulher volta a ser criticada e menosprezada como marca de uma visão machista do enunciador, embora, neste caso, a crítica possui um tom de revide por se tratar de uma mulher socialmente bem posicionada, demonstrando condições financeiras de freqüentar lugares e clubes caros e bem equipados. Mesmo assim, o enunciador a vê geralmente como uma prostituta, como nas passagens: “Eles fazem a festa!/Vários estilos, vagabundas, motocicletas/Coroa rica, boca aberta, isca predileta/De verde fluorescente, queimada

sorridente/A mesma vaca loura circulando como sempre ... Afoga essa vaca dentro da piscina!”. Percebe-se que a adjetivação da mulher (é vagabunda/é loura/é vaca) peca pelo caráter reducionista e limitador, perdendo qualquer possibilidade de argumentação pelo tom pejorativo do discurso, já que não haveria como discutir um tema calcado em julgamentos ofensivos e sem a reflexão adequada.

Além da religiosidade, que funciona como um espaço de conforto e de preenchimento das lacunas deixadas pela exclusão social, há o reconhecimento de que “Na periferia a alegria é igual!”; ou seja, as pessoas da favela parecem viver em um clima de harmonia utópica, de “ignorância” consentida e de calor humano, formando uma espécie de proteção comunitária a partir da identificação recíproca entre as pessoas: “É lá que moram meus irmãos, meus amigos. E a maioria por aqui se parece comigo”. Esse “eu” enunciador da canção novamente se diz homônimo do líder do grupo, “Malicioso e realista, sou eu, Mano Brown!”, da mesma forma que o Racionais surge como a voz que orienta e doutrina os passos da sua legião de seguidores. Essa voz, porém, mostra-se eminentemente autoritária em seu processo de evangelização comunitária, como se vê no verso “E eu também sou bam bam bam e eu que mando”. Esse efeito onomatopéico “bam bam bam” ainda faz do enunciador um sujeito violento e ameaçador, pois fica subentendido que a sua autoridade é sustentada à força, à bala. Destacamos um excerto em que o enunciador faz um balanço sobre a violência na favela:

A número, número 1 em baixa renda da cidade/Comunidade Zona Sul é dignidade!/Tem um corpo no escadão/a tiazinha desce o morro/Polícia, a morte, polícia, socorro!/Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo/Pra molecada frequentar. Nenhum incentivo!/O investimento no lazer é muito escasso/O centro comunitário é um fracasso!/Mas, aí, se quiser se destruir está no lugar certo/Tem bebida e cocaína sempre por perto/A cada esquina, 100, 200 metros/Nem sempre é bom ser esperto!/Schmith, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari/Pronúncia agradável, estrago inevitável/Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar/M. E. R. D. A./Como se fosse ontem, ainda me lembro/Sete horas, sábado, quatro de Dezembro/Uma bala uma moto com dois imbecis/Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz/E indiretamente ainda faz/Mano Rogério esteja em paz!/Vigiando lá de cima a molecada do Parque Regina/Tô cansado dessa porra!/De toda essa bobagem!/Alcoolismo, vingança, treta e malandragem!/Mãe angustiada, filho problemático!/Famílias destruídas, fins de semana trágicos!/O sistema quer isso, a molecada tem que aprender/Fim de semana no Parque Ipê.

A título de ilustração, reproduzimos outra abordagem sobre as tramas sociais vivenciadas no espaço público, neste caso protagonizada pela canção “Domingo no parque” (Gilberto Gil). O eu-lírico da canção dramatiza um crime passionai ocorrido em um domingo qualquer, ambientado em um parque, trazendo para o contexto dois sujeitos comuns, José (feirante) e João (pedreiro), representando todos os anônimos periféricos das grandes cidades,

bem como o núcleo social dos personagens. Juliana figura na trama como uma mulher que alimenta o sonho e a ilusão de José, mas que se entrega a João. Ou seja, na percepção machista do RAP (sobretudo do enunciador de “Mulheres vulgares”), Juliana seria a representação da pecadora, aquela que atormenta e desestrutura a vida do homem. Além da violência social, tem-se a violência movida pela paixão, em que José mata Juliana e João com uma faca. Em “Domingo no parque”, sabe-se da condição socioeconômica das pessoas pelo tipo de trabalho que executam e não por quaisquer referências às questões territoriais. Além disso, não são discutidos os problemas sociais que possam afligir a comunidade, como drogas, violência policial, processos de miserabilização da população, mas apenas o contexto passional em que o único espaço invadido é o da “propriedade” sobre a Juliana, evidenciando um tipo de machismo que lava a honra com sangue.

O rap “Homem na estrada” (Mano Brown: 1993) retrata a vida de um ex-detento e denuncia a pecha que esse sujeito carrega depois de ter saído da penitenciária. O texto expõe uma dupla e perpétua punição atribuída a um homem que cometeu um crime: inicialmente, o Estado, por meio do seu sistema judicial, estabelece a primeira condenação; em seguida, a sociedade, que traz consigo antigos preconceitos e regras, mostra-se intolerante ao eternizar a culpabilidade do sujeito, assinalando-o moral e fisicamente com o estigma de ex-presidiário.

Percebe-se, no contexto, um discurso que corrobora para a discriminação de qualquer sujeito que não esteja adaptado aos padrões que o meio social definiu como correto. Ao abordar essa temática, a letra da canção procura romper com esse paradigma por meio da denúncia e da dramatização poética que faz. Torna-se evidente que o personagem metaforizado na canção não consegue sua reinserção na sociedade, ao mesmo tempo em que, pelo seu histórico de passagem pelo crime, torna-se o primeiro suspeito de quaisquer contravenções no local em que tenta recomeçar sua vida. O texto mostra uma sociedade implacável, que não perdoa e toma para si o poder de decidir entre os conceitos de certo e errado, culminando com a sentença de morte do personagem recém saído da penitenciária.

A relação familiar que o RAP traz às cenas geralmente é vivenciada entre a mãe e o seu filho, pois o pai aparece muito mais em sua ausência do que pelo exercício da paternidade. Em “Homem na estrada”, porém, vê-se um pai em desespero para tentar livrar seu filho da miséria. Além dessa abordagem da relação entre pai e filho, a canção ainda discute a contradição entre ganhar dinheiro fácil, o acesso às drogas e a vida no crime. Neste

caso, porém, o texto busca justificar o caminho da delinquência e da criminalidade do pai, bem como o desejo que o protagonista tem de ficar rico, levando-se em consideração o desespero de ver a vida miserável que tem para si e para oferecer ao seu filho.

A título de inspiração temática para a composição deste *rap*, poderíamos sugerir a canção “O meu guri”, de Chico Buarque, na qual tem-se um pai sonhando com uma vida próspera do seu filho, enquanto que, na verdade, o texto aponta uma realidade crua da marginalidade em que o filho vive. Os processos de miserabilização dos protagonistas das duas canções parecem estar bem próximos, mas a abordagem que o enunciador de Chico Buarque faz sobre o tema é de cunho metafórico e irônico, ao mesmo tempo em que critica os valores que a sociedade define como padrão, os quais geralmente têm cunho econômico, sobrepondo-se à moralidade e à legalidade. Em “O meu guri”, o filho mostra-se como uma espécie de “herói sem nenhum caráter”, nascido para o crime e não necessariamente porque a pobreza o levou para a delinquir, já que sustenta uma vida paralela alinhada à contravenção, enquanto simula ser um trabalhador tradicional ao chegar em casa “suado e veloz do batente”.

O enunciador de “Homem na estrada” descreve o lugar em que vive, aproximando-o do caos: “Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio/Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal/Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou/Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou/Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas/Logo depois esqueceram, filha da puta!”. A transposição desse lugar periférico e caótico continua sendo a única saída possível para que o personagem consiga dar uma vida com mais dignidade ao seu filho, longe da miséria e da violência. No entanto, tudo isso fica condicionado ao sonho utópico de ficar rico, intimamente ligado a uma vida de contravenção, de violência e de tráfico de drogas:

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim/quero que meu filho nem se lembre daqui/tenha uma vida segura/Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e uma "PT" na cabeça/E o resto da madrugada sem dormir/ele pensa o que fazer para sair dessa situação/Desempregado então/Com má reputação/Viveu na detenção/Ninguém confia não ... e a vida desse homem para sempre foi danificada.

As imagens que remetem ao tráfico e ao consumo de drogas permeiam toda a canção. Destaca-se, no entanto, uma crítica quanto à forma com que a polícia reprime as drogas, exercida somente nos morros e nas favelas, enquanto que a rede de distribuição e de consumo não sofreria qualquer retaliação. Segundo o texto, essas “redes” seriam controladas

sobretudo pelos “ricos”, ou pela “diretoria”, que ainda contariam com a conivência institucional do Estado:

Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas/Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido na favela/[...] Um mano meu tava ganhando um dinheiro, tinha comprado um carro, até rolex tinha!/Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha/Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à polícia/Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do notícias populares!/Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria/Aqui, periferia, miséria de sobra/Um salário por dia garante a mão-de-obra/A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio/A playboyzada muito louca até os ossos!/Vender droga por aqui, grande negócio/Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim/Quero um futuro melhor, não quero morrer assim, num necrotério qualquer, como indigente, sem nome e sem nada, o homem na estrada.

O texto da canção encerra com a execução da pena sentenciada tacitamente pela sociedade, cujo critério seria o preconceito e a exclusão social que cerceiam qualquer sujeito que não esteja enquadrado nos padrões velados de estética e comportamento: “Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex-presidiário”. Lembramos que o Grupo Cultural Afro Reggae, ONG⁹⁹ criada a partir da banda musical *Afro Reggae*, surgida em 1993, atua em diversos projetos de inserção social, dentre os quais destacamos um trabalho com ex-detentos visando profissionalizá-los e aloca-los no mercado de trabalho, sem omitir a seus empregadores o passado por casas de detenção (“sistema” penitenciário). Os trabalhos do Grupo começaram na comunidade de Vigário Geral, local de origem dos seus integrantes, e hoje já atua em mais três, Morro do Cantagalo, Parada de Lucas e Complexo do Alemão, ambas na cidade do Rio de Janeiro.

De volta à “cena do crime”, ouve-se uma narração jornalística envolvendo o assassinato do sujeito, cujo teor da informação se choca com os episódios narrados pelo “Mano-enunciador”, um dos seus iguais. Segue a versão divulgada pela imprensa: “Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal”. Nesse discurso atribuído à mídia, percebe-se uma total desqualificação do sujeito morto, tratado como indigente, pois até o local em que seu corpo foi encontrado é ermo, é “sem número”, como se o espaço físico também fosse impreciso, tal qual o indigente. Para “alívio” da população que assiste ao fato jornalístico, a polícia sentencia que “a vítima tinha vasta ficha criminal”, o que provavelmente justificaria a

⁹⁹ Disponível: www.afroreggae.org. Acesso: 13.06.2011.

execução sumária patrocinada pelo Estado e deixaria a sociedade civil “vingada” de mais um meliante, “preto, pobre e ex-presidiário”.

A mídia, por sua vez, está mergulhada em mais uma denúncia de manipulação das massas e da informação, amplamente divulgada em composições de RAP, não só do Racionais, como também dos *rappers* MV Bill, GOG e Piá. De forma geral, o RAP critica o papel destrutivo que a televisão aberta exerce sobre as populações mais pobres, cujo objetivo seria tornar todo mundo igual (“que alisa o cabelo”), dita padrões de vida, define o que é certo e o que é errado, faz apologia à luxúria, ao consumismo exacerbado e incentiva a criminalidade. Em “Voz ativa”, por exemplo, o enunciador denuncia: “Geração iludida, uma massa falida, de informações distorcidas, subtraídas da televisão/*Fodidos* estão sem nenhum propósito/Diariamente assinando o seu atestado de óbito”. Depreende-se dessa crítica o fato de que crianças podem estar sendo “educadas” pela televisão, cujos pais de alguma forma mostram-se ausentes, por necessidade ou por negligência, deixando que a programação que representa o poder hegemônico exerça seu papel de “diariamente” bombardear as mentes passivas com seu discurso alienante, alheio aos valores que a família poderia ensinar.

CD *Sobrevivendo no inferno* (Cosa Nostra: 1998)

O rap “Capítulo 4, Versículo 3” (Mano Brown: 1998) possui um texto longo, com mais de oito minutos, e traz indicativos claros de um discurso assumido na primeira pessoa (“*minha* intenção; *eu* tô; *eu* sou; *eu* tenho; *meu* estilo; *minha* palavra; talvez *eu* seja; *vim* pra sabotar; *vim* pra abalar; pra *mim*”), evidenciando a presença de um emissor que assume uma voz evangelizadora e doutrinária. O título remete a uma passagem do livro bíblico “Neemias”, do antigo testamento, no qual se lê: “Ora, estava ao lado dele Tobias, o amonita, que disse: Ainda que edifiquem, vindo uma raposa derrubará o seu muro de pedra”, o que representaria a pouca convicção da fé do antigo povo da Palestina, ou mesmo a ação do mal (“raposa”) sobre o bem (“amonita”), podendo comprometer a estrutura que sustenta os rumos de um povo. Por analogia, essas imagens nos conduzem à representação das tentações que o próprio RAP e alguns dos seus personagens vivenciam, motivadas pelo pensamento capitalista sobre a ideologia constitutiva do movimento.

Na gravação original do CD, a canção inicia-se com um discurso informativo acerca da violência que atinge negros periféricos de São Paulo, bem como sobre outras

estatísticas ligadas à discriminação sofrida pelas comunidades negras, enquanto que em vídeos gravados pelo grupo essa introdução é substituída pela expressão vulgar “filho da puta, ladrão”, seguida pela imitação onomatopéica de tiros “pá, pá, pá”, como se fosse a dramatização de uma vingança, na qual a vítima inicialmente é agredida verbalmente para depois ser assassinada a tiros:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial.
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras.
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros.
A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo.
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.

Percebe-se desde o início que a temática da canção é bastante violenta, já com o tom ameaçador do sujeito da enunciação: “minha intenção é ruim ... eu sou bem pior do que você está vendo”. Dessa maneira violenta, são expostas imagens da miséria, da criminalidade, do tráfico de drogas e da violência policial nas comunidades periféricas da cidade de São Paulo. Após cada repetição do refrão “Racionais, Capítulo 4, Versículo 3”, ouve-se uma segunda voz narrando uma execução imaginária de um sujeito (“filho da puta, pá, pá, pá”), como forma de reiterar os aspectos violentos da mensagem que está sendo transmitida.

Além disso, a variedade de temas mostra-se bastante ampla e perpassa diversas questões, como a exposição da própria missão evangelizadora do RAP por meio da conscientização do papel do negro na sociedade, bem como de vocabulário ligado à religiosidade e à espiritualidade. A palavra que o enunciador usa para se comunicar e para atacar, na maioria das vezes de forma violenta, chega-nos com um poder de penetração e um impacto de destruição semelhantes aos efeitos provocados por uma arma de fogo. O sentido da sua “palavra”, na verdade, aproxima-se do imaginário de “armamento bélico” pelo choque de realidade que provoca e por constituir-se em sua única arma aparente de luta e de denúncias, o que fica bastante claro com os versos “minha palavra vale um tiro/eu tenho muita munição”. Inevitavelmente, as imagens que surgem seriam de um corpo esfacelado por um tiro (ou por uma rajada de tiros), já que o arsenal parece inesgotável, ou de uma realidade desnudada pela palavra. Em decorrência do poder destrutivo que uma arma provoca, metaforizado pela palavra lançada no papel, percebe-se que as agruras, demandas, denúncias e queixas trazidas pelo enunciador ao contexto são intermináveis e de efeitos devastadores.

A contradição, que parece indossociável do RAP, manifesta-se com a idéia de ser “violentamente pacífico” e também pode ser vista na seqüência de pares opositivos do texto, como “queda/ascensão; mal/bem; sádico/anjo; juiz/réu; bandido/céu; antigo/moderno;

imortal, céu/inferno; malandro, sanguinário, franco atirador/otário; revolucionário/insano, marginal; violento/pacífico; preto tipo A/neguinho”. Essas situações de extremos opostos mostram-se também como imagens da vulnerabilidade das classes mais baixas da população, as quais reservam aos negros e pobres a parte mais desairosa daqueles pares: “queda, mal, sádico, réu, bandido, antigo, inferno, malandro, sanguinário, franco atirador, insano, marginal, violento, neguinho”. Outra contradição que o RAP ainda vive refere-se à tentação (pelas) e à resistência (às) marcas de grife, como *Calvin Klein* e *Puma*, o que significaria a perda de um dos capítulos da guerra ideológica que o movimento tenta sustentar desde sua criação. No entanto, conforme reportagem da revista *Rolling Stone*¹⁰⁰, na qual Mano Brown aparece na capa, alguns integrantes do Racionais teriam aceitado uma encomenda da *Nike*, em 2008, para produzir um disco a ser disponibilizado gratuitamente no *site* da empresa. Segundo Brown, “Eles [a *Nike*] querem que eu faça uma ponte com a juventude para aliar esporte, música e a marca”, além do próprio RAP, que também seria impulsionado comercialmente com essa aliança. Mano Brown, durante as gravações de matéria para a mesma edição de *Rolling Stone*, usava camisa *Adidas* e tênis *Nike*.

Dentre esses pares opositivos, destacamos a relação que o texto faz entre “preto tipo A” e “neguinho”. Segundo a narração, o “preto tipo A” representaria um sujeito negro, pobre, com identidade negra, um trabalhador honesto, de caráter, que luta para melhorar sua vida, da sua família, do grupo ao qual pertence: “o mano que entrega envelope o dia inteiro no sol/ou o que vende chocolate de farol em farol/talvez o cara que defende o pobre no tribunal/ou que procura vida nova na condicional”. Nesse contexto, portanto, nominar o sujeito de “preto” não parece ser uma forma preconceituosa de tratamento, até porque o diálogo ocorre entre iguais, ambos familiarizados com o dialeto lingüístico peculiar ao gueto, conforme apresentamos na Introdução desta pesquisa. O “neguinho”, ao contrário, é tratado no texto em tom pejorativo por não assumir sua identidade negra e, acima de tudo, por ceder facilmente às tentações do consumismo, das drogas, da vida fácil, seguindo a cartilha da marginalidade editada pela “elite branca”, pois, de acordo com o enunciador, “em troca de dinheiro e um cargo bom/tem mano que rebola e usa até batom!”. Isso demonstra uma forma de prostituição em que o sujeito e a sua identidade são cooptados pelo sistema instituído, fazendo com que, além do corpo, o homem chega ao extremo de vender sua dignidade e sua alma em troca do “vil metal” e de poder ilusório; ou, nos casos em que o sujeito esteja em

¹⁰⁰ Edição nº 39, de 10.12.2009 (Disponível: <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/39/textos/mano-brown-eminencia-parda/>. Acesso 15.04.2011).

processo falimentar, prostitui-se por qualquer tipo de entorpecente que possa subtraí-lo da sua realidade demasiadamente crua.

As referências ao alto custo em manter-se um “preto tipo A” (“ser um preto tipo A custa caro”) podem ser entendidas como uma forma de resistência aos apelos consumistas amplamente divulgados pelas campanhas de *marketing* nos meios de comunicação, fazendo com que o sujeito resista também à pulsão de cometer alguns crimes e pequenos delitos para atender a esse assédio midiático e ao desejo de consumo material: “É foda! Foda é assistir à propaganda e ver/não dá pra ter aquilo pra você”.

A relação que o texto faz entre os dois momentos do mesmo personagem representa o par opositivo “ascensão/queda”; ou seja, a transformação de um “preto tipo A” revolucionário em um “neguinho” marginal “que rebola e usa até batom”, transcrita nos seguintes versos:

É... o jeito humilde de ser, no trampo e no rolé.
Curtia um *funk*, jogava uma bola,
buscava a preta dele no portão da escola.
Um exemplo pra nós, maior moral, “mó” IBOPE!
Mas começo “cola” com os branquinhos do *shopping*,
Aí já era...
Ih! Mano, outra vida, outro pique!
E só mina de elite, balada e vários *drinks*!
Putá de Botique, toda aquela porra!
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra!
Hã... faz uns nove ano...
Tem uns 15 dias atrás eu vi o mano...
Cê tem que ver, pedindo cigarro pro “tiozinho” no ponto
Dente todo “zoado”, bolso sem nem um conto!
O cara cheira mal, a sinha senti medo!
Muito louco de sei lá o quê, logo cedo!
Agora não oferece mais perigo:
viciado, doente e fodido, inofensivo!

De acordo com o excerto, os “branquinhos do *shopping*” e o meio social elitizado que os circundam, aqui representando o “sistema”, atuariam como duas influências negativas para o “preto tipo A”, responsáveis por pervertê-lo à marginalidade e à exclusão social. Enquanto era um “preto tipo A”, o sujeito teria mais chances de desenvolver-se social e economicamente, além de alcançar uma formação acadêmica, o que, de certa forma, representaria uma ameaça ao “sistema”, já que teria mais condições de questionar e de denunciar as desigualdades sociais e as estruturas do poder nacional. A partir do momento em que é reduzido à condição de “neguinho”, “viciado, doente e fodido, inofensivo”, “não oferece mais perigo” à elite com suas pretensões de outrora de ser “um exemplo” revolucionário para os negros periféricos, trabalhador, correto, de conduta familiar.

A linguagem da canção exerce, inicialmente, uma função poética por utilizar diversos recursos peculiares à poesia, como rimas, figuras de efeito sonoro e figuras de linguagem, revelando combinações sonoras e rítmicas capazes de despertar um certo prazer estético na leitura da canção, apesar do tom áspero e violento da voz enunciativa. Paralelamente à função poética, a canção também procura fornecer informações da realidade, o que, em algumas situações, altera o foco da mensagem para o referente, levando-nos também a destacar a presença da função referencial neste *rap*. Lingüisticamente, reconhecemos a função referencial por meio do caráter oral da comunicação e pelos traços da terceira pessoa dos verbos apontando para um destinatário, notadamente “de quem” ou “do que” se fala. No caso da canção sob análise, ilustramos com alguns excertos: “O RAP venenoso é uma rajada de PT”, “Mas de cocaína e *crack*, *whisky* e conhaque, os manos *morrem* rapidinho”, “Um dia um PM negro *veio* me embaçar”, “Tem mano que te *aponta* uma pistola e *fala* sério/ou *explode* sua cara por um toca fita velho”. Como marca da oralidade e de reforço à identidade do gueto, destacamos a pulverização de gírias e o uso de termos vulgares na canção: “entrava numa, mó estilo, trampo, rolé, mó Ibope, tiozinho, zoadado, preto tipo A, neguinho, na febre” e “puta de botique, fodido, filha da puta, porra, cu de burro, manda se foder, falam merda”.

Percebe-se, com isso, uma certa hierarquização entre as diversas funções da linguagem presentes em uma mesma composição, conforme Samira Chalhub (2006, p.8). Segundo a autora, “numa mesma mensagem, várias funções podem ocorrer, uma vez que, atualizando concretamente possibilidades de uso do código, entrecruzam-se diferentes níveis de linguagem”. Como exemplo disso, Chalhub (2006, p.8) diz que, “Na comunicação diária, além da *referencialidade* da linguagem – o que torna a mensagem oral imediatamente compreendida -, há pinceladas de função *conativa* [ou “apelativa”, focada no receptor], ou seja, de diálogo com alguém”. Assim, em “Capítulo 4, Versículo 3”, as funções poética e referencial são entrecruzadas pela ação do emissor (função emotiva/expressiva), o qual fala em primeira pessoa, e do receptor (função apelativa/conativa), um sujeito passivo que é influenciado pelo discurso imperativo e evangelizador do enunciador. Como forma de persuadir o seu interlocutor, o emissor demonstra um comportamento humilde ao reconhecer sua pouca autoridade para criticar “os manos” que estão viciados em drogas:

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma
nem dá ... Nunca te dei porra nenhuma!
Você fuma o que vem, entope o nariz!
Bebe tudo que vê! Faça o diabo feliz!
Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era preto tipo A.

O excerto evidencia a alteridade entre emissor e receptor, não só pelos indicativos morfológicos da pessoa que fala (“eu”) e da pessoa que ouve (“você/te”), como também pelas formas verbais da primeira pessoa (“dei”), de terceira pessoa (“fuma/entope/vai”) e do modo imperativo dos verbos “bebe” (segunda pessoa) e “faça” (terceira pessoa).

O rap “Rapaz comum” (Edy Rock/KL Jay: 1998) é introduzido por um recurso montado pelo DJ, chamado *samples* (“amostras”), já amplamente discutido. Trata-se de pequenos “pedaços” de outras músicas inseridos digitalmente em uma nova música de RAP no ato da gravação. Esses *samples* podem ser instrumentais, um som de rua do cotidiano, uma fala pública, desde que tenham sido previamente gravados e que possuam afinidade temática com a música de RAP que está sendo produzida. No caso de “Rapaz comum”, a gravação começa com a narração de uma partida de futebol pela TV. O som do televisor continua sendo notado quando ouve-se o motor de um carro se aproximando. Na seqüência, ouve-se o som da campainha e do ruído da porta da casa se abrindo e, imediatamente, são disparados alguns tiros de arma de fogo. A sonoplastia se encerra com o som do atrito dos pneus de um carro saindo em disparada.

O enunciador da canção é o “rapaz” que acabara de ser baleado e morto na cena anterior, vitimado pela violência que permeia o cotidiano das favelas. Depois de morto, no caixão fúnebre, o “rapaz comum” faz um histórico do que foi sua vida, sua infância, os crimes que cometeu, arrepende-se da trajetória que trilhou, lamenta a juventude que perdeu, vê as pessoas que estão em seu velório, busca confortar as lágrimas da sua mãe e se revolta com a presença do autor dos disparos que o matou. Registramos que esse recurso de dar voz às reminiscências de um “defunto” foi utilizado pela literatura brasileira, principalmente no século XIX, conforme podemos constatar no texto “O Delírio” da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis) e nos poemas em prosa “Condenado à Morte” e “Emparedado”, do livro *Evocações* (Cruz e Sousa). O RAP, por sua vez, apropria-se dessa possibilidade de usar a morte como expectativa de “remissão dos pecados” e como provável fuga de um cotidiano demasiadamente violento e miserável:

Parece que alguém está me carregando perto do chão/Parece um sonho, parece uma
ilusão/Vejo um tumulto no caixão. Hã!/E alguém segura!/Mais uma mãe que não se
conforma/Perder um filho dessa forma é *foda!*/Quem se conforma?/Como eu podia
imaginar no velório de outras pessoas/Hoje estou no lugar/No buraco desce o meu
caixão/Jogam terra, flores, se despedem na última oração/Tão me chamando, meu
tempo acabou/Não sei pra onde ir!/Não sei pra onde vou!/Qual que é?/Qual que

é?/O quê que eu vou ser?/Talvez um anjo de guarda pra te proteger/Não sou o
último nem muito menos o primeiro/A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro!

A narrativa desse “morto que fala” vem em tom de revolta e de crítica à discriminação sofrida pelos “pretos” e “pobres”, levando-os a ser vitimados diariamente na forma de chacinas entre grupos rivais ou mesmo pela ação policial, metaforizando o que o próprio grupo Racionais chamou de “holocausto urbano”. A resistência começa a ser construída a partir de processos de conscientização da comunidade, os quais têm condições de identificar as causas da violência, seus prováveis autores e as potenciais vítimas. Da mesma forma, o enunciador resiste em aceitar a banalização da vida na comunidade, contra a qual se revolta por meio dos versos: “Morte aqui é natural, é comum de se ver/Caralho! Não quero ter que achar normal ver um mano meu coberto com jornal”. Segundo o enunciador, essa violência aflora por meio da discriminação, fomentada e propagada pelos meios de comunicação, “jornal, revista e TV” e de produções cinematográficas: “Sinto na pele, me vejo entrando em cena/Tomando tiro igual filme de cinema”.

Os mentores dessa espécie de “emboscada” opressora, primeiramente e de forma geral, seriam a globalização e a própria estrutura capitalista que não mede as consequências para alcançar seus maiores objetivos, lucro e poder. No caso em questão, recai sobre a indústria armamentista a maior responsabilidade pela violência urbana que corrói o que ainda resta de humano nas relações sociais, as quais poderiam ser vistas como o ponto-chave para mediar conflitos e discutir alternativas para um convívio mais pacífico, conforme ilustramos com o excerto: “A fronteira entre o Céu e o Inferno tá na sua mão/Nove milímetros de ferro ... Olha no espelho e tenta entender/A arma é uma isca pra fisgar”.

Dirigindo-se ao autor dos disparos que o vitimou, o enunciador faz uma crítica pontual à violência policial, como no verso “Você não é polícia pra matar!”, levando-nos a questionar se seria natural a polícia matar civis e negros nesse contexto de representação verossímil, em vez de proteger a população indistintamente: “Me lembro de um fulano:/mata esse mano! Cuzão. Otário. Que porra é você? ... Você não é polícia pra matar! ... Não quero admitir que sou mais um/Infelizmente é assim, aqui é comum/Um corpo a mais no necrotério, é sério/Um preto a mais no cemitério, é sério”. Esse cenário remete-nos a uma forma de extermínio já vivenciado pela humanidade, tanto por meio de perseguições atemporais a pessoas de determinada etnia, religião ou classe social, como durante as grandes guerras protagonizadas em território europeu. A revolução que o enunciador propõe na canção,

portanto, perpassa a denúncia e o combate a esse tipo de genocídio velado, às vezes até mesmo sustentado pelo Estado, por meio da força policial.

Em “Diário de um detento” (Mano Brown/Jocenir: 1998), o narrador se coloca como representante dos presos e se diz portador da voz das penitenciárias. As anotações que deram origem ao RAP de aproximadamente oito minutos foram feitas pelo então presidiário Jocenir, cabendo a Mano Brown organizá-las de acordo com o estilo ideológico-musical do grupo Racionais MC’s.

O texto procura retratar a maior e mais violenta rebelião de presos ocorrida na penitenciária do Carandiru, em São Paulo, dia 1º.10.1992, bem como a invasão policial ao pavilhão nº 9 do presídio no dia seguinte, desencadeando um confronto entre detentos e a força policial, terminando com uma estatística oficial de 111 presos mortos. A narrativa é permeada por temas relacionados ao dia-a-dia na cadeia, à violência e ao ódio que o sistema carcerário suscita nos detentos, e faz duras críticas sociais e políticas em defesa da identidade e da dignidade de um contingente de cidadãos periféricos, negros, pobres e, principalmente, presidiários. Percebe-se que esses termos, no contexto da canção, possuem alguma similaridade entre si, determinada pelo senso comum preconceituoso e por estratégias sociais de discriminação e de exclusão sociais; ou seja, relacionar um negro, ou um pobre, ou um sujeito periférico à vida na prisão soa quase como uma redundância, bastante próxima da expressão popular que assevera: “cadeia, no Brasil, é para os três *pês*: preto, pobre e prostituta”. Esse pensamento sai do empirismo das ruas pelas mãos do então sub-procurador-geral da República, Wagner Gonçalves, em entrevista ao portal “Justiça Brasil”, em fevereiro/2009, afirmando que, “infelizmente, há uma grande lacuna entre os que podem pagar bons advogados e os mais desfavorecidos econômica e socialmente”¹⁰¹, fazendo com que criminosos de classes sociais mais elevadas raramente chegam a cumprir penas de reclusão em penitenciárias devido ao poder econômico e ao prestígio social e político que desfrutam.

O tom do discurso mostra-se ácido e violento, ecoando de dentro do sistema carcerário, provavelmente como reflexo da abordagem crua que o enunciador faz da realidade, muito próxima ao cenário de um confronto armado em que se busca o aniquilamento do seu oponente. A violência do texto também pode ser sentida pela

¹⁰¹ Portal “Justiça Brasil”. Disponível: www.jusbrasil.com.br/noticias/802697, de 16.02.2009. Acesso: 29.06.2011.

recorrência a personagens igualmente violentos ou representantes do mal, reais ou fictícios, como Charles Bronson, Lúcifer, Frankstein, Adolf Hitler, Robocop, bem como pela exposição de pesados armamentos bélicos, como “nove milímetros” e “metralhadora HK”.

Embora sem arrefecer o tom da oratória, por vezes o enunciador evidencia sua voz evangelizadora, mas autoritária, como forma de demonstrar poder e ditar regras norteadoras do comportamento das comunidades carcerárias. Mesmo de dentro da penitenciária, o enunciador influencia, julga e sentencia a vida de quem está em liberdade: “Mando um recado lá pro meu irmão/Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão”. Percebe-se que, dentro ou fora da cadeia, há regras estabelecidas pelos presos, os quais sentem-se como juízes e aplicam outras penas aos novos bandidos, de acordo com o crime cometido: “Homem é homem, mulher é mulher/Estuprador é diferente, né?/Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés/E sangra até morrer na rua 10 ... Cada crime uma sentença”. O enunciador, que fala de dentro do “sistema”, já sentenciado por um crime cometido, revolta-se com um episódio de pedofilia ocorrido em sua comunidade e, diante desse fato, demonstra motivação para um novo delito: “Se eu tô na rua é foda/É, o mundo roda, ele pode vir pra cá”. Esses episódios representativos de uma realidade verossímil são usados pelo enunciador como forma de denunciar situações de guerra interna vividas no sistema carcerário brasileiro, demonstrando que, mesmo lidando com uma situação de confinamento, o Estado parece ter perdido o controle da ordem pública para uma espécie de “poder paralelo” que comanda cenas de violência de dentro das penitenciárias. A denúncia do enunciador é extensiva ao despreparo da corporação policial para lidar com conflitos, pois, mesmo tentando assumir o controle de eventos caóticos, a polícia age com violência e, como resposta, desencadeia uma espécie de guerra civil.

Outra representação do massacre do Carandiru na MPB pode ser percebida na canção “Haiti” (Caetano Veloso/Gilberto Gil), na qual o eu-lírico faz uma crítica ao episódio, aproximando-o da situação de calamidade vivenciada cotidianamente pelo país insular de mesmo nome, “Haiti”. A amplitude que o autor procurou dar à canção “Haiti” evidencia-se também pela representação que faz do cotidiano dos negros (ou “pretos/mulatos”) baianos, cujos versos iniciais ocupam-se em descrever uma realidade na Bahia não menos caótica do que se verificava no Carandiru ou na ilha do Caribe. Assim como no episódio do Carandiru, a polícia baiana também exerce um papel opressor e violento, como nos versos “Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/Dando porrada na nuca de malandros pretos/De ladrões mulatos e outros quase brancos/Tratados como pretos”. Percebe-se que o enunciador expõe

uma mesma realidade de origem entre os dois grupos que entram em conflito: os “pretos soldados” e os “pretos malandros e ladrões” (“todos pretos”), embora os “pretos policiais” talvez não se sintam como “pretos”, pois estariam agindo como “quase brancos”, como legítimos representantes da força militar do Estado, ou mesmo como feitores das senzalas escravagistas, o que se justifica por estarem exercendo um posto de comando, dominado historicamente por brancos.

Vislumbramos na expressão “mais um cidadão José” a representação do anonimato e da insignificância dos brasileiros aos quais o texto se refere, prostrados “na muralha, em pé”, “sem parede nua para se encostar”. A perspectiva do “eu”-José não é o “eu”-enunciador, mas o “eu”-interlocutor. A representação do “cidadão José” metaforiza o “lado bom” da polícia, em uma tentativa de humanizar o papel da corporação por meio de “um PM bom”, mas que “passa fome” no exercício da função de “servir o Estado”. Essa “defesa” que o enunciador buscar encampar em favor da polícia contrapõe-se às imagens ficcionais eminentemente corruptivas que o filme *Tropa de Elite* (2008) sustenta contra a polícia militar do Estado do Rio de Janeiro. Sob esse ponto de vista, o enunciador também denuncia os baixos investimentos públicos em segurança e na remuneração dos seus policiais, o que poderia torná-los corruptíveis com mais facilidade diante do assédio de traficantes, por exemplo, até mesmo como forma de sobrevivência.

O enunciador provoca um confronto imaginário e irônico entre a sociedade civil (“gente de bem”) e a instituição penitenciária (“gente má”), evidenciando um posicionamento contraditório e discriminatório do sujeito que fala de “dentro do sistema” em relação às pessoas que estão livres, que cumprem sua rotina de trabalho, que possuem alguma crença religiosa e que, enfim, estariam entretidas às voltas com suas próprias vidas:

Ratatatá, mais um metrô vai passar com gente de bem, apressada, católica.
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.
Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
Não, não é não, não é o zoológico.

Percebe-se que o enunciador esboça certa revolta pela indiferença das pessoas que passam “apressadas” pelo problema que o sistema carcerário brasileiro representa, vendo aquela realidade somente por meio do vidro da janela do metrô e julgando apenas pela imagem degradante que os muros e as grades projetam. A contradição se sustenta no jogo que se estabelece entre “vítima” e “bandido”, pois o enunciador, inconformado, parece conchamar que as prováveis “vítimas” de ações criminosas tenham um postura humanitária (“católica”)

em relação aos detentos, se não os defendendo, mas pelo menos sem julgá-los fora do contexto político-social, bem como sem animalizá-los.

A linguagem eminentemente oral exerce uma função importante na formatação do sentido do *rap* “Diário de um detento”, pois evidencia um vocabulário específico, sombrio e violento, de uso corrente nos corredores e nas celas dos nove pavilhões do Carandiru. Uma das formas dessa manifestação decorre do uso de vocabulário vulgar e de um dialeto característico, como o termo “quiaca” (arrumar encrenca, procurar briga), representando uma marca identitária daquele ambiente carcerário. O retrato da rotina desse ambiente de confinamento ocorre pelo uso de expressões do mesmo campo semântico de “penitenciária”, cujas imagens revelam um contexto de tensão e de violência, como “olhar sanguinário do vigia”, “vários tentaram fugir”, “eis um novo detento”, “aqui não tem santo”, “um preso de enforcou com o lençol”, “acertos de conta tem quase todo dia”, “lealdade é o que todo preso tenta/conseguir a paz de forma violenta”, “traficantes homicidas, estelionatários/uma maioria de moleque primário”, “morreu de bruços no Salmo 23”, “cadáveres no poço, no pátio interno”.

O *rap* “Periferia é periferia em qualquer lugar” (Mano Brown/Edy Rock: 1998) faz um retrato da violência urbana patrocinada pelo tráfico de drogas, denuncia a ausência do Estado (na forma de falta de saúde, segurança, educação, lazer) nas regiões periféricas das grandes cidades e descreve as estratégias de sobrevivência da população civil que é submetida a esse contexto violento e opressor. No artigo “Rap: transpondo as fronteiras da periferia” (in ANDRADE: 1999, p.41), a socióloga Maria Eduarda Guimarães diz: “Assim como a periferia é periferia em qualquer lugar, a violência é violência em qualquer periferia”. Entendemos, porém, que a violência pode até estar mais concentrada na “periferia” devido aos registros de assassinatos em série e do tráfico de drogas, mas estaria longe de ser vista como um evento setorizado, pois percebe-se sua pulverização e grande incidência em praticamente todos os grupos sociais, em grande parte motivada pelo consumo de drogas lícitas ou ilícitas. A “pedra” (*crack*), segundo o enunciador, como exemplo de contravenção, seria a droga de maior consumo entre as populações de classes mais baixas devido ao menor custo, cujo vício seria sustentado por pequenos roubos praticados por adolescentes “craqueiros”.

A pobreza é apontada como causa dessa violência devido à escassez de recursos materiais para a satisfação de necessidades básicas e, por outro lado, ao constante

apelo capitalista estimulando o consumo. O tráfico de drogas, grande matriz da violência, estaria agindo exatamente nesse conflito de interesses, entre sujeitar-se aos processos de miserabilização, em grande parte provocados pela omissão do Estado, ou ceder ao assédio de uma vida de padrão econômico mais elevado, embora efêmera, facilitada pela contravenção envolvendo principalmente drogas e armas. A inserção do *crack*, como dissemos, uma droga sintética, de preço acessível e de efeitos devastadores, seria uma forma rápida e eficaz de movimentar esse mercado paralelo que provoca a violência nas periferias e a propaga para outros setores da sociedade.

Segundo o olhar do enunciador, a periferia seria um local ermo, sem lei, em que toda a contravenção se processa, uma espécie de laboratório que resulta na “química perfeita” para a formação de “marginais” e para a indústria do crime, tal qual o ambiente carcerário denunciado pelo enunciador de “Diário de um detento”. No que se refere às imagens dessa periferia, por sua vez, são retratadas por “milhares de casas amontoadas”, “gente pobre”, “vários botecos abertos, várias escolas vazias”, “mães chorando; irmãos se matando”; “cada um por si”; “molecada sem futuro”, “drogados”; ou seja, uma completa visão maniqueísta e depreciativa da periferia, supondo-se o inverso em relação ao centro. A periferia também se mostra como um gueto, local de confinamento de “preto” e “pobre”, os quais se tornam as principais vítimas da violência, muitas vezes gerada entre os iguais da periferia (“aqui é cada um por si”), representando um provável extermínio étnico: “Nossa raça está morrendo”.

O texto recorre ao núcleo familiar para discutir a influência da presença ou da ausência dos pais na vida dos filhos. Se bem estruturada, com pai, mãe e irmãos, a família atuaria como modelo na vida dos seus membros, bem como uma força paralela e aparentemente mais poderosa que poderia combater a logística do crime organizado, que tenta cooptar para o crime os filhos das classes mais marginalizadas da população:

Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria!/Fodeu, o chefe da casa trabalha e nunca está/Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar/O trabalho ocupa todo o seu tempo/Hora extra é necessário pro alimento/Uns reais a mais no salário, esmola do patrão, *cuzão* milionário!/Ser escravo do dinheiro é isso, fulano!/360 dias por ano sem plano/Se a escravidão acabar pra você, vai viver de quem? Vai viver de quê?/O sistema manipula sem ninguém saber.

Da mesma forma, o excerto denuncia o modelo capitalista de trabalho e o associa a um tipo de escravidão urbana que retira (intencionalmente ou não) o progenitor do convívio e da educação dos filhos, deixando-os sob influência da televisão, da ociosidade e do ambiente social muitas vezes perverso. Além da exploração econômica e da mão de obra, o

sujeito, considerado “um homem de bem”, ainda sofre com a violência e os assaltos, levando-o a revidar a influência desse “sistema” opressor de forma não menos violenta (“comprou uma arma pra se auto-defender”), desencadeando um círculo vicioso violento, já que “a revolta deixa o homem de paz imprevisível”.

O sujeito da enunciação se diz testemunha das tentativas frustradas do personagem para sair das drogas, “ele quer, mas ele não pára”. Esse discurso, de certa forma, veiculado por meio da música RAP, também possui um cunho evangelizador, pois atua como exemplo a não ser seguido e como norteador para que o sujeito desenvolva alguma pulsão para tentar melhorar de vida, fora do alcance da criminalidade: “Mais fácil se entregar, se omitir nas ruas áridas da selva ... Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano!/Roubar é mais fácil que *trampar*¹⁰², mano!”. O texto, muitas vezes, choca pela violência das palavras, as quais procuram demonstrar uma realidade crua por meio de imagens representando os estragos causados pelas drogas, na expectativa de desestimular os jovens periféricos a trilhar esse caminho considerado sem volta: “Pra começar é rapidinho e não tem breque”. As vítimas desse sistema gerador de violência seriam as próprias periferias, os “pretos e pobres”: “quem morre no dia a dia é igual a eu e a você ... a maioria por aqui se parece comigo”.

O lugar donde o enunciador fala torna-se relevante pela sua proximidade com a rotina da “periferia”, fazendo com que os fatos sejam narrados com maior precisão, a partir da sua experiência como ente periférico. Por essa razão, o enunciador usa verbos afirmativos e pronomes que ratificam sua presença como testemunha ocular daquela realidade, além do advérbio de lugar “aqui”: “*Este lugar é um pesadelo periférico*”, “*Aqui, meu irmão, é cada um por si*”, “a maioria por *aqui se parece comigo*”, “quem morre no dia a dia é igual a eu e a você”. Por fim, o enunciador evidencia que o *crack* seria a principal fonte desencadeadora da violência nas classes mais baixas da população urbana, ao mesmo tempo em que deixa sua mensagem em tom imperativo e evangelizador: “Periferia é periferia. Em qualquer lugar. É gente pobre/Periferia é periferia. Deixe o *crack* de lado. Escute o meu recado”.

O rap “Fórmula mágica da paz” (Mano Brown: 1998) possui um texto extenso, com aproximadamente dez minutos e trinta segundos. A paz que o título se propõe alcançar é concebida como um projeto utópico, proporcionado pelo ilusionismo, passível de realização somente no plano da magia. A convicção do enunciador de que encontrará essa “fórmula

¹⁰²“Trabalhar”, segundo o dialeto lingüístico do gueto. Disponível: <http://www.capao.com.br/diaeto.asp>. Acesso: 16.06.2011.

mágica” soa como um desafio de uma voz ingênua que tenta evangelizar e socializar um território em guerra a partir de um discurso que gravita entre o apelo religioso e um vocabulário vulgar (o sagrado e o profano). Da mesma forma, o enunciador ironiza a ineficiência do Estado como ente responsável pela segurança pública do país, já que, na prática, nem a polícia, nem o “sistema”, nem o “preto”, nem o “branco”, nem o “ladão”, nem o “eu” estariam em paz entre si a ponto de poder vivenciá-la individualmente e, assim, projetá-la para a sociedade. Ou seja, as imagens da periferia, espaço físico com as maiores estatísticas da violência, retratam um ambiente caótico (com “treta, tiro, sangue”), embora estereotipado, como se não houvesse mais possibilidade de socialização: “Essa porra é um campo minado”, parafraseando um cenário de guerrilha em que o inimigo está sob nossos pés e pode atacar das direções mais imprevisíveis.

Apesar desse contexto violento e desesperançoso que a realidade descreve, o enunciador reitera sua retórica utópica de que “a fórmula mágica da paz/eu vou procurar e sei que vou encontrar”. De forma dicotômica, a voz da enunciação aposta na esperança de que a (sua) palavra evangelizadora possa trazer luz elucidativa à periferia visando resgatar a autoestima individual e coletiva. O tom da palavra destaca-se pelo forte apelo identitário do narrador em relação à comunidade em que vive, estabelecendo um vínculo afetivo capaz de mantê-lo naquele lugar lutando pelo seu ideal de “paz”:

Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui, mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui e eu não consigo sair. É muito fácil fugir, mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui, quem eu sou. Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim. Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei, em qualquer jurisdição, qualquer área.

Dessa forma, o enunciador se consolida como uma espécie de “autoridade” em sua comunidade, buscando aos poucos conquistar uma fatia do poder que até então estava exclusivamente nas mãos do crime e do “sistema”. O caminho para esse novo desenho do poder na periferia seria por meio do RAP, da música, da oratória, do conhecimento e da força persuasiva que o conjunto desses elementos proporciona: “ouve aí, tenho o som”. A tomada de consciência, tanto desse novo líder comunitário como da população marginalizada, seria o componente motivador da reação pacífica que se quer implementar como alternativa para encontrar a “fórmula mágica da paz”: “Assustador é quando se descobre que tudo deu em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando, irmão. Por quê? Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, entre no trem da

malandragem [demorou, mas hoje eu posso compreender, que malandragem de verdade é viver], o meu RAP é o trilho. Vou dizer, procure a sua paz”.

Ao atuar como um “igual da cor” (“eu sou igual a você”), o enunciador estabelece uma relação de cumplicidade e de confiança com a comunidade, já que sua voz também surge da periferia, o que lhe daria legitimidade para expor os problemas que são comuns àquele lugar. Da mesma forma, essa aproximação amistosa que surge pode contribuir para que o enunciador seja elevado à categoria de líder único, dono de uma verdade absoluta, veiculada por meio da concepção musical do RAP. Assim, conforme aventamos em outras situações e continuaremos discutindo nos próximos Capítulos, o RAP e toda a ideologia que o cerca podem estar buscando espaço de poder e de comando não só nas comunidades periféricas, mas também na estrutura política do país, pois muitas vezes o RAP se apresenta como a “voz da periferia” e o “representante do gueto”; ou seja, como uma corrente política fortemente constituída.

A crítica que se faz à pretensão do RAP em se tornar um dos pilares do poder institucional recai sobre uma provável perda da constituição identitária como Movimento Negro, em favor da lógica do “sistema”. Por outro lado, o que se vê no parlamento brasileiro é um aumento das bancadas políticas corporativas, pulverizadas em diversos setores, cada uma defendendo interesses particulares, à revelia dos programas partidários nacionais que os elegeram. Nesses casos, estaríamos diante de um perfil de políticos carreiristas, mais interessados nas vantagens do foro privilegiado que um mandato parlamentar pode lhes proporcionar do que em mudanças significativas para o avanço igualitário e sustentado do país. Como exemplo desse corporativismo na política brasileira, destacamos as bancadas constituídas sob bandeiras religiosas, aproximando-se dos modelos de fundamentalismos religiosos existentes principalmente nos Estados Unidos e nos países do Oriente-médio. Como o Brasil se definiu como um Estado *laico*, sem interferência das igrejas na gestão pública - mas que, na prática, sabe-se que o pensamento religioso continua ditando regras no parlamento -, isso pode gerar um conflito de interesses entre aquilo que precisa ser feito, levando-se em conta o entendimento racional da lei e as decisões que estariam embasadas em fundamentos empíricos como a fé individual ou de determinado núcleo religioso.

O texto mostra a rotina violenta da vida na favela, mas que, em alguns momentos, o cotidiano naquele lugar proporciona diversas formas de ensinamento para a comunidade. Em tom doutrinário, o enunciador contrapõe as necessidades de cada cidadão, seus desejos e aspirações, deixando transparecer um efêmero desejo de sair da favela, já que,

pelo preconceito, em alguns momentos a favela poderia cercear a ascensão social dos seus moradores. Essa voz diz ser “mais um sobrevivente” da favela, reclama das mortes banais e corriqueiras e assume a identidade do líder do Racionais, Mano Brown. Esse enunciador mostra-se contraditório, pois ora esboça seu orgulho por pertencer à comunidade periférica do Capão Redondo e por viver entre seus iguais, na periferia, ora deseja abandonar todo esse passado violento. Essa confusão no alinhamento da voz enunciativa, que coloca em dúvida a sua ideologia, estaria sendo motivada pela violência e pela sensação de impotência diante desse caos:

Pôrra, eu tô confuso. Preciso pensar. Me dá um tempo pra eu raciocinar. Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu. Preto, branco, polícia, ladrão ou eu, quem é mais *filha da puta*, eu não sei! Aí *fodeu, fodeu*, decepção essas hora... a depressão quer me pegar, vou sair fora.

Mesmo de temática forte, o texto é cantado em tom amistoso, elucidativo e educativo, apesar de o “eu” que assume o discurso dizer que “isso não é sermão”. A retórica do enunciador faz um recorte na vida de um personagem que se regenerou da criminalidade e que busca transmitir suas experiências às gerações. A linguagem utilizada para isso mostra-se eminentemente oral, cujos recursos lingüísticos sustentam-se em um dialeto peculiar ao gueto, com gírias, novas palavras, vocabulário vulgar e um irrestrito descompasso com a língua padrão. Mais do que tratar-se de uma marca identitária, essa linguagem utilizada em “Fórmula mágica da paz” teria por objetivo a transmissão de uma mensagem, fazendo com que emissor e receptor deixem-se compreender e sejam compreendidos. Dessa forma, destacamos a preponderância da função referencial da linguagem neste contexto, pois o emissor (“eu” ou “nós”) descreve a realidade da periferia da cidade de São Paulo, mais especificamente o Capão Redondo, ao mesmo tempo em que critica, denuncia e coloca o RAP a serviço desse projeto utópico: “o meu RAP é o trilho”.

CD Nada como um dia após o outro dia (Cosa Nostra: 2002)

O rap “Negro drama” (Mano Brown/Edy Rock: 2002) dá nome a um personagem em conflito, representando as próprias contradições do RAP. O movimento cultural e contestatório que o RAP traz como marcas constitutivas desde o final dos anos 1980, nos dias atuais depara-se com outro cenário socioeconômico com o qual parece ainda não ter habilidade para lidar. Há trinta anos, o RAP não fazia sucesso, não tinha dinheiro, não

vendia 1,5 milhão de CDs e os únicos sentimentos que despertava nas classes mais elitizadas da população estavam relacionados à repulsa que o tom áspero e as letras violentas suscitavam. Naquela época, o RAP se preocupava em aprimorar cada vez mais o seu discurso reivindicatório, não restando espaço para conflitos internos motivados pela “inveja” de seus iguais da periferia. Com a propagação dessas composições que cantam uma representação verossímil da realidade periférica, o RAP figura entre os estilos musicais mais difundidos no país, o que fez crescer o número de *rappers* e de grupos de RAP e, por extensão, elevando o padrão de vida das pessoas envolvidas nesses trabalhos. O “negro drama”, por conseguinte, conforme veremos no excerto abaixo, protagoniza na canção esse dilema do RAP eminentemente ideológico dos anos 1980, contrapondo-se à transformação que sofreu até chegar com um novo rosto ao século XXI:

Negro drama: entre o sucesso e a lama, Dinheiro, problemas, Inveja, luxo, fama ...
Cabelo crespo e a pele escura, a ferida a chaga, a procura da cura ... 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 *fodido*/O drama da Cadeia e Favela, Túmulo, sangue, Sirene, choros e vela/Passageiro do Brasil, São Paulo/Agonia que sobrevivem, em meia zorra e covardias/Periferias, vielas e cortiços.

O “drama” ao qual o “Negro” estaria submetido fundamenta-se na fissura social evidenciada pela aproximação de realidades extremas. De um lado, “a lama” (a miséria e a criminalidade) representando um passado violento e opressivo; de outro, “o sucesso” e a exposição midiática que o trabalho e o mercado fonográfico proporcionaram ao segmento. No entanto, o enunciador faz um alerta em relação ao deslumbramento e à provável perda ideológica, que poderão não só reduzir novamente o sujeito a um contexto de “lama”, como também transformar um “preto tipo A” em um “neguinho” (“marginal”).

Outro “drama” vivenciado no texto refere-se aos traços físicos do sujeito que, por um lado, contribuem para a formatação da sua identidade e de toda uma etnia e, por outro, motivariam a discriminação étnica e social, como o “cabelo crespo e a pele escura”, tratados como “ferida, chaga à procura da cura”. Parece-nos que o “Negro drama” entra em conflito com sua própria aparência física, julgando-a incompatível com um sujeito que estaria no auge do “sucesso”, como se não tivesse o direito de ocupar aquele espaço na sociedade; ou seja, impregnado pelas práticas do senso comum, o personagem se auto-discrimina por ter conquistado espaço em uma elite majoritariamente branca, reduzindo a identidade étnica e cultural a meros componentes externos facilmente identificáveis.

O *rap* é cantado na forma de diálogo. As duas vozes enunciativas representam diferentes formas de poder e de verdade dentro de um mesmo sujeito, as quais, durante o embate discursivo, medem forças para que a personalidade de um se imponha sobre a do outro. Até então, o tom da primeira voz mostrava-se ameno, evangelizador (“Brown”); a segunda, áspera, colérica (“Negro drama”). No entanto, a partir do momento em que o enunciativo “Brown” deixa de ser “a carne” e passa a ser “a própria navalha”, parece-nos que ele assume suas raízes, eleva sua autoestima e passa a se ver como indivíduo, como em um processo de conversão: “Eu visto Preto, por dentro e por fora ... Eu sou o mano Homem duro, do gueto, Brown ... 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”.

Algumas referências à religiosidade permeiam o texto na busca de refúgio possível e conforto à opressão da vida periférica: “Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro”, da mesma forma que faz associações entre elementos bíblicos e personagens da vida moderna, talvez buscando transcender os limites da vida humana e aproximando-se da dos deuses. O “Mar Vermelho”, por exemplo, serviu de caminho para a cruzada de Moisés e de seu povo (Israelitas/Hebreus/Judeus) rumo à Terra Santa, ao serem perseguidos pelos Egípcios. Ao dizer ao “negro drama” que “Cê não passa quando o Mar Vermelho abrir”, “Brown”, por analogia, aproxima o percurso trágico narrado no Livro do Êxodo (Antigo Testamento/Antiga Aliança) ao dos negros e pobres do gueto e das favelas. Os Egípcios (Faraós) que, segundo a narração bíblica, não conseguiram atravessar o Mar Vermelho e morreram afogados, são trazidos para dentro da canção nos personagens “bacana” e “senhor de engenho”, que exercem o papel de exploradores e de perseguidores.

Externamente ao sujeito, o texto faz duras críticas à força policial que, segundo o narrador, historicamente mata negros e pobres: “Desde o início, por ouro e prata, olha quem morre/Então veja você quem mata/Recebe o mérito, a farda que pratica o mal”. Do outro lado está o alvo dessas chacinas: “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?”. Internamente, a principal crítica do texto refere-se a um personagem que, pela perda ou negação das suas referências pessoais e de grupo, vive o drama de estar perdido no mundo, sem apoio para suportar as pressões do consumismo e as tentações da vida fácil. Pela pressão econômica do mercado de consumo, hoje a favela “também tem *whiski*, *red bull*, tênis *Nike*, fuzil ... *internet*, *video-cassete*, carro loko”. Como resposta à invasão das periferias pelos hábitos e pela cultura mais elitizados, o enunciativo comemora a identificação dos filhos da

classe média com o RAP: “Inacreditável, mas seu filho me imita. No meio de vocês ele é o mais esperto ... fala gíria. Gíria, não. Dialeto. Esse não é mais seu ... entrei pelo rádio, tomei, cê nem viu ... cê não dizia. Seu filho quer ser preto”.

Conforme comentamos na Introdução deste trabalho, a linguagem que o RAP utiliza vai além das gírias, as quais representariam simplesmente um vocabulário da moda. Trata-se, na verdade, de um “dialeto social”, um “socioleto”, que contribui para a construção identitária do gueto/das periferias. O excerto abaixo, no qual esse “dialeto” se evidencia com naturalidade, é um trecho falado ao final do rap “Negro drama”, mas que não está presente em todas as gravações. Sua relevância reside no fato de que o narrador reforça diversos dramas vividos pelo sujeito, como o jogo de interesses que a ascensão do RAP provoca (“lama => sucesso => lama”), a fragilidade identitária provocada pela sedução da vida fácil sustentada por elementos efêmeros, dentre outros:

- Aê, na época dos barraco de pau lá na pedrera, onde vcs tavam? O que vocês deram por mim? O que vocês fizeram por mim? Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho? Agora tá de olho no carro que eu dirijo? Demorou, eu quero é mais. Eu quero é ver sua alma. Aí, o RAP fez eu ser o que sou. Ice Blue, Edy Rock e KLJ e toda a família. E toda geração que faz o RAP. A geração que revolucionou. A geração que vai revolucionar. Anos 90, século 21. É desse jeito. Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão? Você tá dirigindo um carro. O mundo todo tá de olho em você, morou? Sabe por quê? Pela sua origem, morou irmão? É desse jeito que você vive. É o negro drama. Eu não li, eu não assisti. Eu vivo o negro drama. Eu sou o negro drama. Eu sou o fruto do negro drama. Aí dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha; Mas ae, se tiver que voltar pra favela. Eu vou voltar de cabeça erguida. Porque assim é que é. Renascendo das cinzas. Firme e forte, guerreiro de fé. Vagabundo nato!

CD *Tá na chuva* (Cosa Nostra: 2009)

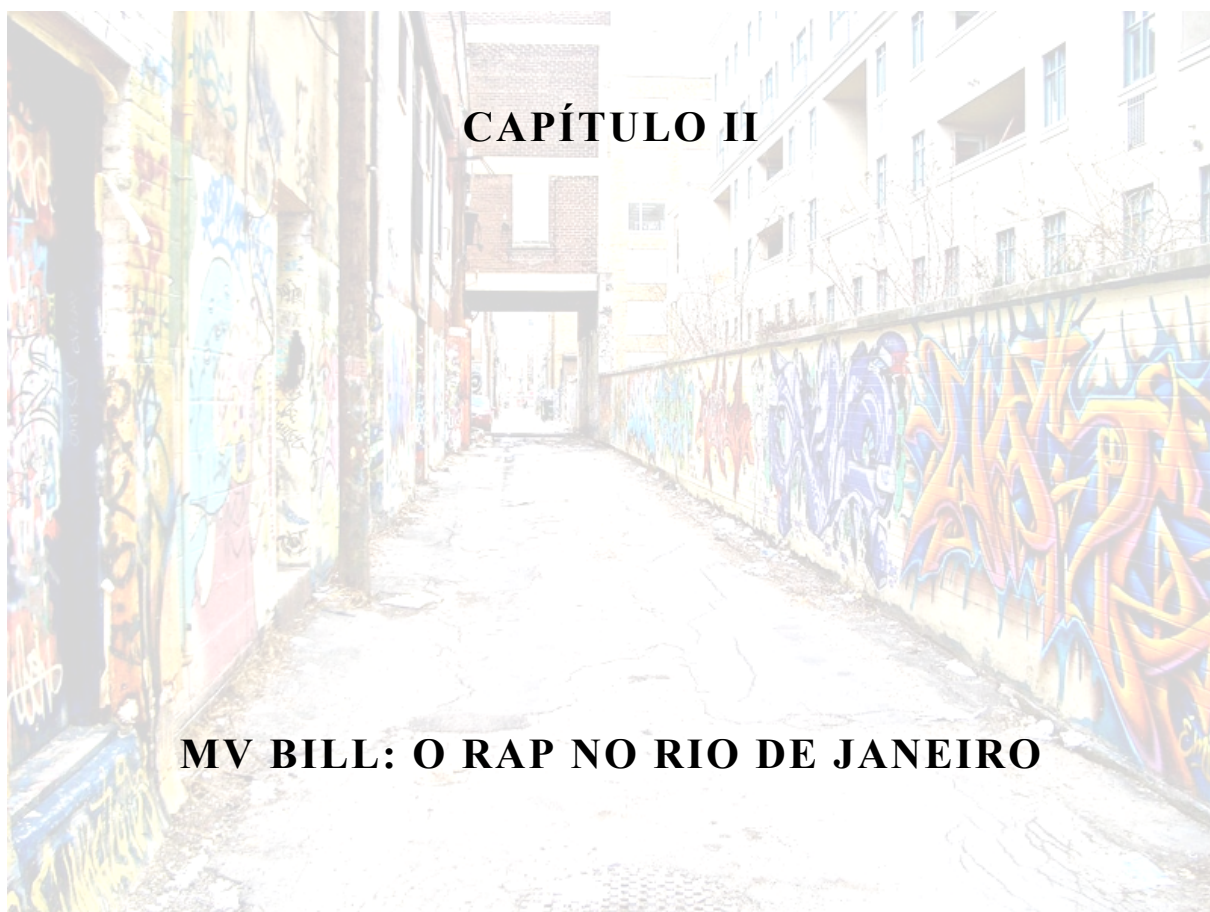
O rap “Mulher elétrica” (Mano Brown/Willian Magalhães: 2009) demonstra uma proposta de mudança no estilo de composição até então gravada pelo Racionais, deixando de lado a reivindicação e a denúncia para apresentar uma letra mais comercial, de ritmo dançante, cujo foco seria expor a multiplicidade de tipos e de comportamentos que a mulher pode exercer na sociedade, provavelmente como artifício para tentar se impor em um mundo dominado por homens, porém sob a ótica de um enunciador masculino. Inicialmente, vê-se uma mulher que tenta demonstrar poder e conquistar espaço por meio da sensualidade, sujeitando-se ser vista tão-somente como objeto de desejo, cujo horizonte caminharia para a futilidade. Se seu objetivo não é alcançado na íntegra, pelo menos ela já tem a atenção do

público masculino, o que poderia facilitar seu poder de manipulação sobre seu oponente, historicamente visto como seu opressor: “Ela chega, Ela olha, Ela bate um *flash*, Ela invade a pista e ninguém se mexe/Ela dança, Ela ri, Ela quer curtir, quer amar, quer beijar, quer se divertir/Ela manda, Ela pode, Ela é quem faz, Ela é *funk*, Ela é samba, Ela é mais, mais”.

Por meio de alguns nomes de marcas, grifes e de localidades (“Ela é Dolce & Gabbana, Ela é Louis Vuiton, Ela é Madureira,/Ela é Kingston, Ela é Barra Funda, Ela é Bela Vista”) a letra da canção metaforiza as várias classes sociais de acordo com cada poder aquisitivo, seja na aquisição de bens de consumo, seja na escolha do bairro ou da cidade para freqüentar e morar. Da mesma forma, o destaque dado a alguns nomes próprios ocuparia a função de representar todo o gênero feminino em sua infinita variedade: “Ela é Naomi, Ela é Clara, é Nunes, é Dona Summer/Rosa, é Sônia, Ela é Tereza/Ela é Ana, Ela é Glória, Ela é bem Brasil”. Nesse vasto universo feminino ficcional, ainda é possível diagnosticar a presença de desvio de caráter (“Ela é mó B.O. [boletim de ocorrência policial]”), de várias crenças (“Ela é manta, é nagô, é ioruba”), de múltiplas personalidades e habilidades (“Ela é preta na cor, loira no cabelo ... Ela é frenética, hipnotizou/Maquiavélica, me atraiu ... Ela flerta, ela causa ... Ela é vingativa, Ela é de matar/Ela canta, Ela chora, Ela multa, Ela compra, Ela bebe e malandro paga”).

Mesmo com essa tentativa de representar o feminino descrevendo várias situações ligadas ao gênero, a visão que é projetada da mulher segue uma lógica machista e completamente alienada da problemática social, assim como fez o enunciador de “Mulheres vulgares”. A descrição inicial feita da mulher beira a imagem da “mulher fatal”, capaz de ocupar todos os espaços, de preencher todos os requisitos de beleza, simpatia e sensualidade. Aos poucos, essa mulher vai ganhando novas configurações ao gravitar entre os extremos do luxo e do lixo, expressando uma dualidade harmônica que reúne aspectos do bem e do mal. Ao mesmo tempo em que “Ela é Dolce & Gabbana, Ela é Louis Vuiton”, também “Ela é Madureira/Ela é Kingston, Ela é Barra Funda”, podendo também ser “maquiavélica” e “vingativa”. O lado perverso dessa “Mulher elétrica de 3000 volts” assume contornos de uma vida fácil e vulgar (“Ela bebe e malandro paga”), responsável por perverter até mesmo um “preto tipo A” em um “neguinho”, conforme explicitamos em “Capítulo 4, Versículo 3”. O *rap* “Mulher elétrica”, portanto, funcionaria mais como um experimento de estilo e de possibilidade musical, sem que isso represente, neste momento, que o grupo estaria abandonando a tradicional ideologia revolucionária do movimento Hip Hop e do RAP.

A história escrita pelo Racionais MC's revela que o grupo atenuou o tom do discurso iniciado no final da década de 1980, principalmente no que se refere à personalidade violenta das composições e à postura de puro enfrentamento à sociedade, ao Estado e às Instituições. Mas isso não significa perda de ideologia. O Racionais de hoje é grupo moderno que acompanhou a evolução dos contextos social e político, até porque as letras de *rap* fazem uma representação verossímil dessa realidade. Isso significa dizer que o grupo reconhece a evolução étnica, social, política e econômica que o Brasil vem acumulando nos últimos oito anos, postura essa seguida pelo líder Mano Brown, conforme diagnosticamos em sua entrevista ao programa Roda Viva, em 25.07.2007, ciente de que os longos processos de discriminação e de exclusão social vividos no Brasil não são revertidos em apenas uma década de políticas públicas. Por essa razão, o grupo Racionais MC's continua agindo como porta-voz e representante das periferias paulistanas e brasileiras, reivindicando direitos e oportunidades, denunciando a violência, o tráfico de drogas, o aliciamento de jovens negros e periféricos pela criminalidade, bem como a ação perversa do modelo capitalista e excludente de gestão pública que as grandes potências mundiais impõem sobre as populações visando, muitas vezes, à padronização de necessidades e comportamentos, tornando todo mundo igual.



CAPÍTULO II

MV BILL: O RAP NO RIO DE JANEIRO

A voz do excluído tá no ar. Superação, força, luz, união, orgulho. Viva o povo das favelas. Viva todos os povos do mundo. Viva a afrodescendência. Produto do gueto. CDD, MV Bill, aquele que você viu. Rei. Não sou o movimento negro. Sou o preto em movimento.¹⁰³

O *rapper* MV Bill apresenta-se como Alex Pereira Barbosa, embora não revele sua verdadeira identidade, nascido em 3 de janeiro/1974 na Cidade de Deus - CDD, periferia/zona oeste do Rio de Janeiro, filho de um bombeiro hidráulico (Mano Juca) e de uma dona de casa (Dona Cristina). A alcunha “MV - Mensageiro da Verdade” teria sido atribuída por volta de 1991 no meio evangélico da CDD pelo modo persuasivo com que transmitia a “realidade” das favelas à comunidade. Já o apelido “Bill”, recebido na infância, seria uma referência à imagem de um rato estampada nas figurinhas de chiclete veiculada durante a copa do mundo de futebol da Espanha, em 1982. Outro sentido possível para “bill” vem da língua inglesa, significando contas a pagar, dinheiro em espécie, dentre outras traduções nesse mesmo campo semântico. Ao mesmo tempo em que o *rapper* assume-se porta-voz de uma “verdade”, contraditoriamente prefere criar certo mistério em torno do seu nome, não se assumindo como “mensageiro” da sua própria realidade/identidade. A contradição tem-se mostrado um elemento com o qual o RAP vive desde sua recepção no Brasil pelo grupo Racionais MC’s, conforme vimos, seja pelos conflitos de interesse pessoais e ideológicos, seja pela forma violenta com que, às vezes, busca construir um cenário de paz, revelado por meio de suas composições.

¹⁰³ Excerto do *rap* “O preto em movimento” (2006), de MV Bill.

Segundo o portal CDD¹⁰⁴, a Cidade de Deus foi construída no mandato do então governador do Estado da Guanabara, Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1961-1965), para ser um conjunto residencial dos funcionários públicos daquele antigo Estado. A obra estaria praticamente pronta quando deixou o Governo para seu sucessor, Francisco Negrão de Lima (1966-1970). Assim que tomou posse, em janeiro/1966, o novo governador enfrentou um dos maiores temporais da história da cidade, ocasionando enchentes, tragédias e milhares de desabrigados, forçando-o a usar a Cidade de Deus para receber parte da população atingida, além de atender a uma política municipal de remoção de favelas de outras áreas da cidade. A medida era provisória, mas acabou sendo definitiva. Com o tempo, ocorreram invasões e surgiram construções ilegais ao lado das casas planejadas. A Cidade de Deus expandiu-se desordenadamente e hoje tem uma densidade demográfica bastante alta. Atualmente, é um bairro desmembrado de Jacarepaguá, com uma população estimada em torno de 50 mil habitantes e com indicadores sociais entre os mais críticos do Rio de Janeiro, embora sua localização esteja próxima a endereços mais “nobres” da cidade, como o autódromo de Jacarepaguá e a Barra da Tijuca.

Em 2002, o sucesso e as polêmicas gerados em torno do filme “Cidade de Deus”¹⁰⁵ (Fernando Meirelles) colocaram em evidência o bairro ao explorar uma realidade dominada pelo tráfico de drogas e por gangues rivais, o que, segundo MV Bill, reforçou o estigma de comunidade violenta e perigosa e favorecendo uma onda de preconceito e discriminação. Por outro lado, desde a sua consolidação como bairro periférico, na década de 1980, surgiram na CDD várias associações de moradores, agremiações de samba e esportivas, grupos de teatro, revistas, cine clubes, igrejas, grupos de dança, movimentos negros e várias vertentes do Hip Hop e de RAP. A partir de 2003, após um processo intensivo de discussões, surgiu o Comitê Comunitário Cidade de Deus, reunindo diferentes entidades locais visando superar o isolamento e as divisões que pautavam a atuação dessas organizações.

Antes de dedicar-se ao Hip Hop e ao RAP, MV Bill escrevia e cantava sambas-enredo com seu pai, revelando uma relação familiar estreita, o que, para o RAP, constitui a base para que seus membros possam seguir um caminho à margem da criminalidade. Seu interesse pelo Hip Hop iniciou-se em 1984 por meio da dança (*break*) e do *Miami Bass*¹⁰⁶, ainda influenciado pelo filme “*Colors/As cores da violência*” (*Dennis Hopper*:

¹⁰⁴ Disponível: <http://www.cidadededeus.org.br>. Acesso: 17.05.2011.

¹⁰⁵ Baseado no romance de Paulo Lins.

¹⁰⁶ Também conhecido como “som de Miami”: é um tipo de Hip Hop popular nos Estados Unidos nos anos 1980 e 1990. É conhecido por usar a batida continuada da caixa de ritmos, batida de dança acelerada e, algumas vezes,

1988)¹⁰⁷ e da sua trilha sonora, por volta de 1989. As letras de músicas/RAP que passou a desenvolver foram motivadas pelo filme e inspiradas em sua experiência como morador da CDD. Em 1993, participou da coletânea musical *Tiro Inicial*, com diversos estilos de música. Esse trabalho, além de ter revelado o *rapper* Gabriel – o pensador, também levou MV Bill a tomar a decisão de seguir fazendo RAP dentro da cultura Hip Hop.

Paralelamente à carreira de *rapper*, MV Bill lançou, em abril/2005, junto com Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares, o livro *Cabeça de porco* (Editora Objetiva). A obra explora os mecanismos e as circunstâncias com que jovens da periferia são rapidamente absorvidos pelo mundo do crime e utiliza dados de pesquisas etnográficas, entrevistas e filmagens para ilustrar o texto. Em 2006, MV Bill e Athayde produziram o documentário *Falcão, meninos do tráfico*, narrando a dramática e mortal rotina de dezessete jovens envolvidos com o tráfico de drogas, disponibilizado em livro e DVD e exibido no programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão. A primeira exibição do documentário no Fantástico, em 19 de março/2006, teve cerca de 58 minutos, também exibido na TV Câmara. Devido à repercussão do trabalho, MV Bill foi recebido no Palácio do Planalto, em Brasília, pelo então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. O filme ainda recebeu o prêmio “Rei”, da Espanha. Durante as filmagens, MV Bill alega ter sido detido e preso por policiais: “Levei porrada. Mas nem denunciei porque estava no lugar errado e com as pessoas que eles consideravam erradas”¹⁰⁸.

Em 8 de dezembro/2005, MV Bill participou do festival “Transmusicales” de Rennes, na França. Segundo o jornal *Le Monde*¹⁰⁹, os “talentosos” músicos deram ao cantor um apoio “*pop-rock tropicalista*” sobre o qual MV Bill lança sua habilidade de *rapper*, uma formidável base melódica para os textos engajados. Em julho/2007, MV Bill participou de outro festival contendo música brasileira em favor da preservação ambiental, o *Live Earth*, realizado na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, lançou o terceiro livro de sua carreira, *Falcão, mulheres e o tráfico*, no qual expõe a mesma situação caótica do documentário anterior, mas protagonizado por mulheres que são aliciadas pelo tráfico de drogas.

pelo conteúdo sexualmente explícito das letras. É derivado do *electro* (música eletrônica) e foi a base do chamado “*funk carioca*”.

¹⁰⁷ Trata-se de um filme violento e dramático, gravado no sul de Los Angeles – EUA, em que um policial (estrelado pelo ator *Sean Penn*) tenta combater as guerras entre as gangues da costa oeste estadunidense.

¹⁰⁸ Disponível: <http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3546164-EI13419,00->

[MV+Bill+diz+que+foi+preso+durante+filmagens+de+iFalcao.html](http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3546164-EI13419,00-MV+Bill+diz+que+foi+preso+durante+filmagens+de+iFalcao.html). Acesso: 16 de maio/2011.

¹⁰⁹ *Le 27e Transmusicales de Rennes*. Disponível: www.lemonde.fr (p.32 da versão impressa do jornal *Le Monde*) e www.lestrans.com/fr. Acesso: 15.12.2008.

MV Bill também atua como ativista social e político. Um dos seus primeiros projetos foi participar da criação do partido político PPPOMAR - Partido Popular Poder Para a Maioria, ainda inativo por não estar completamente estruturado segundo as regras da justiça eleitoral. Em parceria com Celso Athayde e Nega Gizza, criou a organização não-governamental Central Única das Favelas – Cufa na CDD, em 1999, atualmente com representações em todos os estados do Brasil. Com a Cufa, foi idealizado o Festival Hutúz e, conseqüentemente, o Prêmio Hutúz que, enquanto existiu (de 2000 a 2009), foi considerado o maior do gênero na América Latina. O Prêmio Hutúz fez parte de um festival que sempre teve sua abertura em 4 de novembro, dia da Favela, e contava com *shows*, batalhas musicais entre MC's, exposição de pinturas, oficinas e outras atividades lúdicas. Além disso, a Cufa organiza outros projetos, como competições desportivas, de dança e grafite, rádios comunitárias e exibição de filmes, basicamente relacionando sua militância aos cinco elementos do Hip Hop. Junto com Nega Gizza, MV Bill organiza o “Efeito Cufa” que, desde 2004, lança coletâneas de CDs com artistas da comunidade. Com isso, a Cufa visa elevar a autoestima nas comunidades por meio de projetos sociais e culturais, valendo-se dos conceitos norteadores da cultura Hip Hop.

O *rapper* recebeu diversos prêmios pelo seu trabalho musical e sua militância no movimento Hip Hop. Em 1999, MV Bill participou do *Free Jazz Festival* como um dos únicos artistas de RAP, oportunidade na qual teria se apresentado com uma arma na cintura, embora mais tarde tenha afirmado tratar-se de uma arma de brinquedo, o que não evitou a polêmica gerada em torno do fato. Em 2000, foi indicado pela primeira vez ao *Video Music Brasil* com a canção “A Noite”, mas foi derrotado pelo *rap* “Us Mano e as Mina”, do *rapper* Xis. Em dezembro de 2000, MV Bill lançou o videoclipe da canção “Soldado no morro”, no qual também retrata a atuação dos traficantes na CDD e em outras favelas do Rio de Janeiro. Foi acusado de apologia ao crime¹¹⁰ por usar um fuzil em todas as cenas, tendo sido duramente criticado no meio musical. Em contraponto, recebeu o Prêmio Hutúz como “melhor videoclipe do ano” e, novamente concorrendo no tradicional *Video Music Brasil* da MTV, em 2001, foi premiado como “melhor videoclipe de RAP”. Em 2004, foi destaque na Unicef por seu trabalho na área de desenvolvimento social entre o público jovem e, no mesmo ano, recebeu uma premiação da Unesco, em Miami (EUA), como uma das dez pessoas mais militantes do mundo.

¹¹⁰ Disponível: <http://www.brazilianartists.net/>. Acesso: 16.05.2011.

MV Bill tornou-se bastante popular em 2000 ao estrelar uma campanha institucional na televisão contra o vandalismo em telefones públicos no Rio de Janeiro. Além disso, fez uma campanha publicitária da empresa de telefonia Nextel, gravada na Cidade de Deus, chamada “O bem não tem limites”, fazendo com que o produto e a marca fossem associados aos ideais defendidos pelo artista em seu trabalho. Se por um lado isso evidencia a significativa popularidade do Hip Hop e do RAP, por outro serve de alerta contra o assédio do *marketing* comercial sobre uma ideologia que pode estar sendo colocada à venda, a serviço desse mercado consumista que o movimento combate.

Em 2008, MV Bill começou a atuar como locutor de rádio, estreando o programa *A Voz das Periferias*, na Roquette Pinto 94.1 FM. Em 2009, participou do filme *Sonhos Roubados*, de Sandra Werneck, cujo enredo narra a trajetória de três adolescentes da periferia carioca que encontram na prostituição uma “saída” para as dificuldades nas quais vivem. O *rapper* viveu o papel de um presidiário, aparentemente regenerado e sensível, que recebe visitas íntimas freqüentes de uma das adolescentes e envolve-se com ela a ponto de pedi-la em casamento. Envolveu-se nas polêmicas repercussões do filme *Cidade de Deus*¹¹¹ ao denunciar que as imagens feitas da CDD seriam estereotipadas e humilham os habitantes da comunidade. Ao mesmo tempo, MV Bill reconhece não ter sido fiel aos seus princípios e à sua comunidade e de ter traído sua própria consciência ao ser conivente com o roteiro do filme. Igualmente polêmica foi sua participação, em 2010, no elenco da temporada da telenovela *Malhação*, exibida pela Rede Globo, interpretando Antônio, um pai viúvo de uma adolescente grávida, ambos moradores da periferia. Suas investidas como ator foram consideradas no meio RAP uma mudança no comportamento do *rapper*, o que poderia comprometer sua ideologia e as causas que vinha defendendo. Aparentemente, MV Bill sempre teve um posicionamento aberto em relação aos meios de comunicação, se comparado a outros artistas do Hip Hop do segmento mais alternativo e/ou engajado, pois o *rapper* não se priva de falar à imprensa escrita e televisiva, como a entrevista que deu à revista Playboy, em maio/2006, além de ter participado algumas vezes do programa Altas Horas¹¹², Domingão do Faustão¹¹³ e Fantástico, todos da Rede Globo.

O acesso às informações que envolvem a vida e a obra de MV Bill ocorre basicamente em endereços eletrônicos na *internet*. Sua página oficial <<

¹¹¹ Dirigido por Fernando Meirelles (2002), baseado no romance de Paulo Lins.

¹¹² Disponível: <http://mvbill.blogspot.com/2009/10/mv-bill-no-altas-horas-com-serginho-e.html>. Acesso: 17.05.2011. Destacamos duas participações do *rapper* no programa Altas Horas: 11.10.2009 e 08.08.2010.

¹¹³ Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=4BEGSHg8TJA>. Acesso: 17.05.2011. Imagem de 05.07.2010.

<http://www.mvbill.com.br/> >> está sendo editada¹¹⁴, mas era possível acessá-la até o final de 2010. Nesse *link*, a informação apresentada é “página em construção”, mas os telefones sugeridos e os nomes dos contatos estão disponíveis. Por essa razão, foi possível manter contato telefônico e via *e-mail* para obtermos cópia da discografia do *rapper*, considerando que a maioria desse material está esgotada. MV Bill dispõe de várias outras formas de divulgação do seu trabalho, como um *blog*¹¹⁵, uma conexão com redes sociais¹¹⁶ e um catálogo de vídeos e entrevistas publicados em << www.youtube.com/mvbillcdd >>. Outros endereços eletrônicos, como o da Central Única das Favelas – Cufa¹¹⁷ e o Portal Comunitário da Cidade de Deus – CDD¹¹⁸, também fornecem uma infinidade de material para discussão e análise.

4.1. Discografia/Produção artística

Sua discografia contempla a gravação de cinco trabalhos, quatro CDs e um DVD. Seu primeiro trabalho publicado foi o CD *CDD Mandando fechado* (Zâmbia Fonográfica: 1998), cujas letras representam a realidade das pessoas que vivem na Cidade de Deus. Um ano depois, em 1999, este álbum foi remasterizado e lançado com o título *Traficando informação* (Natasha Records/BMG), tendo sido adicionadas três novas canções: “De homem pra homem”, “Sem esquecer as favelas” e “Soldado do morro”. O disco foi produzido por Ice Blue, do Racionais MC’s, e teve a participação de KL Jay, também do Racionais, do DJ Will, do grupo PMC e da irmã de MV Bill, Kmila CDD. Ainda em 1999, MV Bill lançou seu primeiro videoclipe, *Traficando informação* (Conspiração Filmes).

Na capa deste álbum, MV Bill aparece sem camisa, exibindo uma série de tatuagens pelo corpo e um semblante de seriedade em um cenário de fios de luz entrelaçados, possivelmente em algum cruzamento da CDD, já que o *rapper* utiliza sua base como pano de fundo para entrevistas, imagens, gravações. Sob o ponto de vista econômico, não percebemos excessos na confecção visual do CD ou de outros elementos que pudessem associá-lo ao segmento *gangster* do RAP. Nota-se, porém, uma intenção em reafirmar a virilidade e a força bruta masculina, peculiares no meio RAP, por meio da exposição dos músculos do tórax.

¹¹⁴ Na última revisão deste texto, em 04.09.2011, a página continuava inacessível.

¹¹⁵ Disponível: <http://mvbill.blogspot.com>. Acesso: 10.05.2011.

¹¹⁶ Disponível: <http://www.myspace.com/mvbill>. Acesso: 10.05.2011.

¹¹⁷ Disponível: <http://www.cufa.org.br/>. Acesso: 13.05.2011.

¹¹⁸ Disponível: <http://www.cidadededeus.org.br> e <http://www.cidadededeus.org.br:8080/cdd>. Acesso: 13.05.2011.

Sabe-se que o *gangsta*-RAP procura demonstrar poder e força por meio da exposição libidínica do corpo, de largas correntes de ouro e prata, de carros e casas de luxo, da sexualidade, de bebidas alcoólicas e de drogas. O título do CD recorre a um verbo, “traficar”, que remete inevitavelmente para o contexto da presença das drogas na favela. No entanto, o autor provoca um desvio no sentido usual do verbo “traficar”, apontando para uma outra realidade possível de ser construída, que seria o “tráfico de informação”.

Sua segunda publicação foi o CD *Declaração de guerra* (Natasha Records/BMG: 2002), com a participação de Charlie Brown Jr, Nega Gizza, Buiú da Doze, Kmila CDD e de seu pai. A temática das canções segue um direcionamento similar ao CD anterior, *Traficando informação*. Conforme veremos na leitura de algumas letras de RAP, essa “declaração de guerra” proposta pelo título seria em favor dos excluídos e contra o preconceito étnico e social. Neste trabalho, MV Bill utilizou uma expansão do RAP, com outros estilos musicais, como o *samba-rock* e vertentes da MPB, presentes em “Dizem que sou louco”, “Só Deus pode me julgar” e “Soldado morto”.

A fotografia da capa deste CD mostra um rosto enigmático, coberto por um pó branco, de olhos fechados. Em um primeiro momento, não seria possível afirmar o estado vital desse ser, mas, diante do cenário de guerra anunciado no título do álbum, somos levados a entender que se trata de mais uma vítima da violência e da discriminação racial nas favelas brasileiras. O enigma somente se desfaz com a visualização de um *clip* do rap “Só Deus pode me julgar”, em que surgem imagens de uma criança no ato do seu nascimento, a mesma que aparece na capa do CD. No canto superior esquerdo, há uma pequena imagem de um homem dentro de um alvo, estabelecendo uma relação de causalidade entre a ação (de matar) e o resultado dessa ação (a vítima): “Tá lá o corpo estendido no chão”, conforme diria João Bosco.

O livro e o documentário *Falcão, meninos do tráfico* resultaram no terceiro CD de MV Bill, *Falcão – o bagulho é doido* (Universal Records: 2006), cujas canções procuram manifestar a mesma ideologia apresentada nos outros trabalhos, ao mesmo tempo em que reproduzem a trilha sonora do documentário sobre os “meninos do tráfico”. Caetano Veloso fez uma participação no RAP “Língua de tamanduá”, destacando-se ao lado de outras canções como “O bagulho é doido”, “Estilo vagabundo” (com Kmila CDD) e “Preto em movimento”. A terceira canção deste álbum, “Falso profeta (para de caô)”, teria sido usada

como resposta ao *rapper* gospel Pregador Luo¹¹⁹, vocalista do grupo *Apocalypse 16*, que, em seu álbum *D'Alma* (2005) teria atribuído a canção “Falso MC” ao *rapper* MV Bill.

A capa do CD exibe uma imagem noturna de um dos “falcões” em seu local de atuação, vigiando a movimentação da favela e a entrada do morro. Sua função é de alertar os “irmãos” sobre eventual intervenção policial, bem como sobre possível trânsito de pessoas “estranhas” à comunidade. Conforme as imagens e os depoimentos do citado documentário, os “meninos/falcões” ostentam armamento pesado e dão a impressão de estar sob o efeito de entorpecentes para manter-se acordados durante toda a noite. Somente assim sentem-se habilitados e encorajados a cumprir sua missão de proteger o comércio da droga contra invasores e também de evitar que ele mesmo seja pego em flagrante pela polícia ou por traficantes rivais.

Seu quarto trabalho publicado foi um DVD, o primeiro da sua carreira, chamado *Despacho Urbano* (Chapa Preta: 2009). Lançado pela gravadora independente, Chapa Preta, o DVD contém dez faixas, onze videoclipes e cinco extras, nos quais são incluídos depoimentos e ensaios. Este DVD fez com que MV Bill fosse indicado novamente ao *Video Music Brasil* e escolhido o “destaque do RAP” de 2009. Na última edição do Prêmio Hutúz, idealizado pela Cufa, o *rapper* foi premiado na categoria “melhor grupo ou artista solo da década” e o CD *Declaração de guerra* (2002), na categoria “melhor álbum da década”.

Sem trabalhos inéditos desde 2006, em 2009 MV Bill apresentou a canção “O bonde não para”, fazendo um dueto com sua irmã, Kmila CDD, em um videoclipe dirigido pelo próprio *rapper*. Em abril de 2010, lançou o CD *Causa e efeito* (Universal Music/Chapa Preta), no qual percebe-se uma moderação no tom agressivo presente em outros trabalhos, mas aparentemente sem comprometer seu posicionamento a favor das populações marginalizadas da CDD e de outras favelas. Participaram do CD o *rapper* estadunidense Chuck D, do grupo Public Enemy, e o *rapper* Chorão, do Charlie Brown Jr. MV Bill e Kmila CDD também protagonizaram um videoclipe do rap “Corrente”, gravado em Porto Alegre (RS). Em decorrência desse álbum e dos dois videoclipes, MV Bill recebeu novamente o prêmio de “destaque no RAP” na edição 2010 do *Video Music Brasil*.

Na capa deste álbum, MV Bill aparece usando uma camiseta vinho, em uma imagem noturna dentro da CDD, mostrando uma rua bem iluminada e de aparente tranquilidade. Novamente identificamos uma produção simples neste CD, sem grandes

¹¹⁹ “Pregador Luo” é o pseudônimo de Luciano dos Santos Souza, líder do grupo de RAP gospel *Apocalypse 16* e proprietário do selo independente “7 Taças”.

recursos tecnológicos. O *rapper*, por sua vez, mantém seu rosto reflexivo e sereno. Em outras imagens do encarte, MV está usando uma camiseta vermelha com os dizeres “Cidade de Deus, amada e odiada, violenta e violentada”, evidenciando em forma de denúncia uma parte das contradições que permeiam o ambiente RAP. O cenário do CD reproduz um barraco de tijolos à mostra com algumas marcas de pichações, provavelmente localizado na CDD. Em outras imagens, o *rapper* aparece fazendo flexões em uma praça que lembra a cidade de Nova Iorque (com os famosos táxis amarelos de NYC ao fundo), além de surgir encostado em uma parede que lembra uma estação de metrô vazia, também em Nova Iorque, metaforizando não só o *underground* como também o encontro entre o RAP brasileiro e o RAP estadunidense.

4.2. Uma leitura das composições

CD *Traficando informação* (Natasha Records/BMG: 1999)

O título do *rap* “Traficando informação” (MV Bill: 1999) faz uma aproximação semântica entre termos opostos (antítese), ao mesmo tempo em que amplia o sentido do vocábulo “tráfico”, fazendo com que o vocábulo assuma uma conotação positiva neste contexto musical. Sob o ponto de vista dos sistemas de segurança pública mundiais, “tráfico”, de forma geral, denota a prática de algum tipo de comércio ilícito e/ou negociação fraudulenta, como o tráfico de escravos realizado até o final do século XIX, o tráfico de drogas, de animais silvestres, de pessoas/crianças, de armas e de influência presentes no mundo contemporâneo. O objeto do “tráfico” tratado na canção, no entanto, conduz para outra perspectiva da realidade, possível de ser construída a partir da informação e das relações interpessoais que estimulem o intercâmbio de conhecimento e de material informativo-elucidativo. A informação é trazida para o *rap* como sendo o instrumento capaz de “transformar o conjunto da sociedade” e de provocar a construção de uma “identidade-projeto”, de acordo com o pensamento de Manuel Castells (1999, p.18). Segundo o crítico, a “identidade-projeto” aparece quando os atores sociais constroem uma identidade nova que redefine sua posição na sociedade. No caso em questão, essa nova posição que alguns grupos organizados da sociedade passam a ocupar seria definida pelo nível de informação e de conhecimento dos seus atores sociais.

O traficante de informação, segundo o enunciador do *rap*, é aquele sujeito que age no sentido de disseminar “verdade” e “paz”. Essa “verdade” tem como referencial o próprio *rapper*, suas experiências e expectativas, obtidas a partir da vivência que se tem da periferia e por meio de “uma longa viagem a uma cidade chamada *de Deus*”. Assim, o enunciador, que se identifica com a voz autoral de MV Bill, fala “pela comunidade” como se ele próprio representasse os anseios de um contingente aproximado de cinquenta mil pessoas, moradores da Cidade de Deus - CDD. Essa função de porta-voz comunitário parece-nos que é tomada para si de um modo arbitrário, como forma de demarcar poder entre os seus iguais, havendo a possibilidade de que nem todos os seus habitantes se sintam representados por essa voz enunciativa que fala em nome de uma verdade única.

O tráfico de informação pode ser visto como uma forma de ampliar as possibilidades de reflexão da consciência, disseminando pontos de luz em áreas do pensamento humano que comumente viviam apagadas e sem atividade. O vocábulo “tráfico” é trazido para este contexto pela sua força dentro do mundo do crime e por representar uma atividade organizada, embora contraventora, com uma rede de atuação atuante em todas as classes sociais. Para evidenciar e combater a violência e para traficar informação o enunciador utiliza o mesmo canal pelo qual o crime é difundido, devido à ampla ramificação dos seus agentes e “consumidores”.

O texto da canção apresenta uma visão pessimista da CDD. Embora aponte causas externas à favela para justificar e motivar a violência interna, o enunciador denuncia diversos problemas nas relações entre os próprios “pretos”, pois, segundo ele, falta solidariedade e sobra individualismo na comunidade, duas variáveis relacionadas ao comportamento humano que podem ser consideradas essenciais na construção da força de grupo, ou em sua desestruturação:

Aqui ninguém ajuda ninguém/Um preto não quer ver o outro preto bem/Isso é verdade, não é K.O., acredite/Você tem que tomar cuidado com os convites/Convite para cheirar, convite para fumar, convite para roubar/Aqui ninguém te convida para trabalhar.

O excerto revela um contexto violento e evidencia que a sobrevivência dessa violência depende da adesão da comunidade ao redor do “sistema”. Contraditoriamente, é o próprio “sistema” quem sustenta o equilíbrio do espaço físico. Porém, na medida em que alguns indivíduos constroem um percurso independente, isso pode representar um elemento de desestabilização do “sistema” que se impõe pela violência. O trecho “ver o outro preto bem”, por sua vez, pode ter duas interpretações, ambas com conotações positivas: uma

econômica e outra comportamental. A econômica relaciona-se à ascensão social do indivíduo por meio de esforços pessoais, como trabalho e conhecimento, ambos passíveis de suscitar represálias pessoais (“um preto não quer ver o outro preto bem”), não só por parte dos “outros pretos”, mas também por aqueles que não têm o *animus* de conquistar o seu espaço na sociedade e no mercado de consumo. A comportamental traz consigo o ideal de vitória diante das drogas e da criminalidade, expondo a realidade de um sujeito que, apesar de periférico, não se envolve com atividades ilícitas (tráfico de entorpecentes) e, conseqüentemente, não estaria gerando violência. No entanto, a manutenção do “sistema” imposto pela violência surge novamente na forma de “convites” à delinquência e à marginalidade, visando desestabilizar a independência conquistada pelo sujeito, considerando que “aqui ninguém te convida para trabalhar”, para estudar ou para viver dentro da legalidade.

Além desses episódios de cunho relacional, o pessimismo que a letra do *rap* transmite sobre a CDD é também evidenciado pelas descrições verossímeis de uma violência entranhada nos becos e nos barracos da comunidade, cujo cenário é descrito pelo enunciador como o “meu mundo sinistro”, um lugar em que “a justiça ... é feita à bala”. Trata-se de um espaço em que o Estado perdeu o controle da ordem pública, mesmo com suas investidas repressoras, e passou a dividir o poder com forças criminosas paralelas. Os órgãos de repressão que representam o Estado, como as corporações policiais, além de não serem mais reconhecidas pelas periferias como defensoras da paz e da ordem, são os entes mais temidos nas comunidades, pois, segundo o enunciador, uma ação policial geralmente implica uma carga ainda maior de violência, principalmente pelo estigma racista que pesa sobre a instituição militar: “quando a polícia chega, todo mundo fica com medo/A descrição do marginal é favelado, pobre, preto!/Na favela, corte de negão é careca/É confundido com traficante, ladrão de bicicleta”.

O racismo e o preconceito institucionalizados podem ser percebidos nessa expectativa de formatar um perfil de como seria um “marginal”; ou seja, para o senso comum, também incorporado pelo Estado, “marginal” tornou-se sinônimo de “favelado, pobre, preto”: (marginal = favelado; marginal = pobre; marginal = preto). Assim, por analogia, diríamos que um “marginal” não poderia ser um sujeito rico, branco ou morar em bairros nobres, da mesma forma que não haveria possibilidades de um “favelado”, “pobre” ou “preto” poder ser uma pessoa de bem. Para o enunciador, no entanto, “o nosso inimigo é outro/O inimigo usa terno e gravata”, podendo inclusive ser um “marginal” de gravata.

Com essa percepção, incorre-se em práticas deterministas e redutoras, conforme Bernd (2005, p.98), pois os rótulos são construídos a partir de “referentes empíricos imediatamente verificáveis”, como os critérios étnicos descritos, além de aspectos socioeconômicos. Igualmente redutora mostra-se a associação de outro critério visual (corte de cabelo = careca = negão) a diferentes gradações de criminosos (negão careca = traficante; negão careca = ladrão de bicicleta), isso porque, “na favela, corte de negão é careca”, em vez do *black power* que reforçava a identidade negra nos anos 60 e 70.

Apesar de todo esse pessimismo, o sujeito da enunciação esboça uma reação motivada por fatores externos a ele, pois, aparentemente, não teria forças sozinho para vislumbrar possibilidades de saída desse estado de crise. O Hip Hop, no caso, seria sua base de apoio, como uma espécie de crença superior capaz de consertar o passado e nortear o futuro: “Encontrei minha salvação na cultura Hip Hop”. Essa “salvação” viria na forma de atividades lúdicas para ocupar uma “mente criativa” que outrora estava sempre “pronta para o mal”, como a dança do *break*, o grafite, o exercício da mente em busca do conhecimento, a discotecagem e o próprio RAP, com suas letras que visam expor os problemas da comunidade e, com isso, provocar discussões e mediações de conflitos sociais. Para o enunciatador MV Bill, no entanto, “seu raciocínio é raro pra quem é carente”, razão pela qual diz-se “mensageiro da verdade” e fala “pela comunidade” em tom evangelizador, posicionamento esse provavelmente com raízes e sustentação na cultura Hip Hop. Ao mesmo tempo, o enunciatador se auto-descreve como um “sobrevivente” da favela por manter-se vivo, apesar da violência e da perseguição policial (externa), da violência interna da CDD e das tentações que a vida do crime oferece:

MV Bill, sobrevivente/Da guerra interna, dentro da favela/Só morre preto e branco
pobre, que faz parte dela/O sistema faz o povo lutar contra o povo/Mas na verdade o
nosso inimigo é outro/O inimigo usa terno e gravata/Mas ao contrário, a gente aqui é
que se mata/Através do álcool, através da droga/Destruição na boca de fumo,
destruição na biosca¹²⁰/Fazendo justamente o que o sistema quer, saindo para
roubar/Para botar um Nike no pé!/Armadilha pra pegar negão, se liga na fita.

Nesse excerto, percebe-se a incorporação de mais uma variável ao catálogo de definições de “marginal”, como o “branco pobre”, além da já destacada “favela”, constituindo-se em alvo principal e constante das ações institucionais repressoras. Em seguida, adicionaríamos todos os outros elementos que, por fazerem parte da favela, transformam-se igualmente em focos a serem combatidos e discriminados. Enquanto o

¹²⁰ Pequena venda, de instalações simples, geralmente estabelecida em um bairro pobre ou em uma favela, misto de mercearia e bar, de aparência suja ou mau aspecto; boteco (cf HOUAISS: 2001, p.460).

“branco” precisaria ser “pobre” para sofrer com a discriminação, para o homem negro a variável “ser preto” por si só já bastaria, independentemente da sua classe social, pelo menos sob a ótica do enunciador. O grau da discriminação se acentuaria se, além de “preto”, o sujeito fosse também “pobre” (“preto pobre” ou “pobre preto”). Esse cenário, conforme denuncia o texto, pode explicar uma das formas de segregação social e racial que o enunciador procurou registrar no verso “A sociedade dando as costas para a CDD”. A Cidade de Deus, utilizada no *rap* como pano de fundo dessa problemática social, poderia, neste contexto, ser vista como uma representação do contingente de favelas do país e das populações marginalizadas esquecidas pelas três esferas do poder público brasileiro.

O poder público e os donos do capital são novamente lembrados no *rap* como entes constituintes do “sistema” e responsabilizados como motivadores das disputas internas das comunidades, ora como agentes da comercialização de drogas “lícitas”, como o “álcool”, ora pela omissão no combate às drogas ilícitas, além da apologia constante ao consumo de produtos de “marca” que sustentam a indústria internacional do capitalismo, como a *Nike*. Segundo o texto, os “favelados” são envolvidos e seduzidos por estratégias mercadológicas que seguem uma espécie de cartilha capitalista na qual o valor do ser humano seria medido levando-se em consideração as etiquetas dos produtos que usa. Como o poder aquisitivo da população periférica não seria suficiente para acompanhar os apelos do mercado consumista, em alguns casos a violência e a contravenção passam a ser vistas como alternativas de acesso a esses produtos de custo mais elevado. Mas a voz do enunciador “Bill”, que pretende ser “luz” para as sombras, esclarece que, “saindo para roubar para colocar um *nike* no pé”, o sujeito estaria “fazendo justamente o que o sistema quer” e sendo vitimado pela “armadilha pra pegar negão”. Para Mano Brown, do grupo Racionais MC’s, seria o mesmo que “colocar comida na boca do monstro”. O recado evangelizador vem na forma de gíria, perfeitamente compreensível no meio em que foi utilizada: “se liga na fita”.

A linguagem utilizada é marcada pelo registro da oralidade, refletindo os hábitos lingüísticos do cotidiano periférico, como o emprego de gírias (“K.O.”, “coroa”, “playboyzada”, “cerva”) e de termos vulgares e/ou populares (“mijo”, “birosca”, “os cara”, “porrada”, “jogando uma pelada”). Percebe-se que o texto da canção foi construído a partir de uma linguagem objetiva por meio da qual o emissor fornece informações sobre a realidade da CDD, como marca da função referencial da comunicação. No verso inicial, o enunciador dá as boas-vindas ao leitor/receptor e o convida a entrar em seu “mundo sinistro”, o que já dá o tom realista de toda a canção: “A sua vida na favela não vale de nada/Até os caras da praça,

jogando uma pelada/Discussão, soco na cara, começa a porrada/Mente criativa pronta para o mal/Aqui tem gente que morre até por um real”, “Está faltando criança na escola/Estão na vida do crime, o caderno é uma pistola/Garota de 12 anos esperando a dona cegonha/Moleque de 9 anos experimentando maconha”.

Considerando que o enunciador utiliza um discurso evangelizador, reconhecemos no texto a presença da função emotiva, não só pelo uso de pronomes e verbos relacionados à primeira pessoa do singular (“eu, meu, falo, MV Bill, sou, minha, me”), como também pela recorrente utilização do advérbio de lugar “aqui”. O advérbio reproduz a visão de dentro da favela, incluindo o emissor naquele contexto do qual e sobre o qual se fala, representando a voz da vítima, do excluído: “vem *aqui* pra ver”, “a justiça *aqui* é feita à bala”, “*Aqui* tem gente que morre até por um real”, “*aqui* o gatilho fala mais alto”, “*Aqui* ninguém te convida para trabalhar”, “a gente *aqui* é que se mata”. O emprego redundante do advérbio de lugar “aqui” também elabora uma representação violenta e precária do espaço da favela.

Da mesma forma, o discurso possui um foco no receptor da mensagem, como marca da função apelativa da linguagem, perceptível pela utilização dos pronomes “tu, te, você” e de verbos a eles relacionados (“acredita, vai, se tiver, se não sabe”), de vocativo (“seu otário”) e de imperativos (“vem, seja, saiba, bebe, acredite”), cujo objetivo seria persuadir o comportamento do receptor, geralmente com viés elucidativo. Esses recursos lingüísticos fazem com que o *rap* materialize sua pretensão inicial de falar em nome da comunidade pela voz de um emissor, de atuar como “mensageiro” de uma verdade e de uma realidade específicas, considerando o tom verossímil com que os fatos são descritos, bem como de prostrar-se diante do “outro” (“negão, favelado, preto, pobre, branco pobre”) com a força da autoridade de quem supostamente conhece mais do que o seu interlocutor, o que o habilitaria a ditar regras em tom imperativo.

O *rap* “Soldado do morro” (MV Bill: 1999) revela uma realidade violenta da periferia. A voz enunciativa representa o cotidiano de um personagem jovem, “falcão”¹²¹ ou “vapor”¹²², que é aliciado pelo tráfico de drogas. A violência do contexto é sustentada pela contravenção, compreendendo entorpecentes e armamentos bélicos, como pistola “nove milímetros” e metralhadora “HK”, utilizadas tanto para a “segurança” pessoal do enunciador-

¹²¹ Dialeto da periferia. Refere-se ao sujeito que vigia o morro durante a noite, a partir de um lugar estratégico, visando alertar os demais traficantes sobre eventual ataque policial ou de facções inimigas.

¹²² Dialeto da periferia. Refere-se ao menor que vende a droga no varejo.

bandido, como para assegurar a “tranquilidade do morro” e do livre comércio de drogas. A atmosfera que circunda o discurso do enunciador é de tensão, pois é necessária vigilância constante contra os ataques dos inimigos, representados pela polícia e pelos morros vizinhos: “Minha condição é sinistra, não posso dar rolé/Não posso ficar de boqueira na pista/Na vida que eu levo eu não posso brincar/Eu carrego uma nove e uma hk/Pra minha segurança e tranquilidade do morro/Se pá se pam eu sou mais um soldado morto ... Tem mais um pente lotado no meu bolso”.

O termo “sinistra”, gíria comumente utilizada no Rio de Janeiro, revela uma situação-limite em que o enunciador, na condição de “soldado do morro”, parece estar sem saída, vivendo uma realidade de “projétil” (ataque) e “alvo” (defesa) simultaneamente. Como “soldado”, por analogia à disciplina militar, presume-se que o sujeito esteja integralmente a serviço da causa que defende e na qual acredita, estando disposto, inclusive, a matar e a morrer por ela. O título do *rap* remete-nos ao documentário que MV Bill e Athayde produziram mais tarde, em 2006, *Falcão, meninos do tráfico*, evidenciando a rotina de adolescentes que atuam como vigias noturnos dos morros, de olhar aguçado (daí o termo “falcão”), mantidos sob um regime de “vinte e quatro horas de tensão”. Lembramos que o terceiro CD de MV Bill, *Falcão – o bagulho é doido*”, também de 2006, é fruto desse trabalho de cunho sociológico.

Essa aproximação entre as duas produções mostra-se pertinente pelas denúncias que fazem em relação à criminalidade, aproximando ambos os protagonistas também pela condição de vítimas do sistema que os marginalizou. Apesar de vítima, o enunciador do *rap* “Soldado do morro” beneficia-se da violência ao obter vantagens decorrentes do tráfico de drogas e de armas, bem como pelo respeito conquistado e a conseqüente ascensão na hierarquia do poder dentro da organização criminosa e da favela. A criminalidade surge como alternativa para sair da miséria e da fome, ao mesmo tempo em que transforma o comportamento de um cidadão comum, levando-o a matar e a traficar como “profissão”, além de assumir uma postura machista e agressiva em relação à mulher. Esse tratamento que o enunciador dispensa à mulher, por exemplo, passando a tratá-la como “cachorra” e objeto de uso e de consumo (“Tem um monte de cachorra querendo me dar/De olho grande no dinheiro, esquecem do perigo/A moda por aqui é ser mulher de bandido”), segue uma vertente *gangster* desse segmento ideológico-musical que se pretende revolucionário. Segundo depoimentos dos “falcões” no documentário *Falcão, meninos do*

tráfico, o público feminino sente-se atraído pelo poder e pelas armas que os traficantes ostentam.

Como dissemos, a condição de vítima do enunciador não o impede de usufruir de uma nova situação econômica mais positiva: “Qualquer roupa agora eu posso comprar ... Agora posso dar do bom e do melhor/Várias vezes me senti menos homem/Desempregado, meu moleque com fome ... Agora o crime que dá o meu sustento”. Percebe-se que o “poder”, para o enunciador, tornou-se sinônimo de acesso a bens de consumo, sejam eles lícitos ou não, como armas, drogas, “mulheres/cachorra”, “qualquer roupa”, produtos de subsistência, fazendo com que sua percepção represente o atingimento de um novo *status* social dentro do mundo do crime. Da mesma forma, esse parece ser o perfil do “soldado do morro” protagonizado pelo enunciador, ao mesmo tempo em que existe um olhar crítico que denuncia a lógica da violência ao se colocar como vítima do “sistema”.

A “condição sinistra” que o enunciador de “Soldado do morro” vive e expõe também pode ser encontrada na forma de “mundo sinistro” no *rap* “Traficando informação”, como se estivéssemos diante de um diálogo entre as composições, ambas revelando a existência de um esquema que deixa o sujeito sem saída, como vítima do “sistema” que manipula, coloca em cheque e relaciona o mundo do “asfalto” e do “morro”, fazendo com que um dependa do outro reciprocamente. A abordagem reiterada de outros temas nos dois *raps*, conforme veremos, amplia essa possibilidade de estabelecer uma relação de contigüidade entre os textos. Como exemplos disso, destacamos a descrição da figura de um “otário”, que perde a vida em “Traficando informação” e em “Soldado do morro” por “vacilar” no mundo do crime enquanto tenta ser “esperto”; bem como de uma mãe (“coroa”) que reza, “cheia de preocupação”, pelo seu filho “preto”, “pobre” e “favelado”, tentando não vê-lo “preso, ou confundido com ladrão”; além da sociedade, que ora é acusada de dar “as costas para a CDD” (Cidade de Deus), ora, segundo o enunciador, construiu o “bandido/marginal” (“me criou”), a mesma sociedade que “agora manda me matar”. Ou seja, o “soldado do morro” passa a ser o único sujeito a ser punido pelo contexto social, como se ele fosse responsável sozinho pelo seu próprio estado marginal (bandido e periférico) e por alimentar o consumo de drogas no “asfalto”. Da mesma forma, evidencia e denuncia um conflito entre o criador e a sua criatura, como em “*A sociedade me criou, agora manda me matar/A sociedade me criou, mais um marginal*”, enfatizando o processo social injusto e contraditório.

O enunciador, como representação da voz do “bandido”, denuncia que estaria sendo vítima de discriminação social e étnica, pois considera que esse cenário de conflito

entre a favela (pobre e negra) e a sociedade (o asfalto) teria outro encaminhamento se ele, o “marginal” (o “soldado do morro/vapor”) tivesse o perfil de um “mauricinho”; ou seja, um típico adolescente, branco, filho da classe média, com acesso a recursos materiais, alimentares, de saúde e educacionais de qualidade, cujas imagens são trazidas pelos versos: “Seria diferente se eu fosse mauricinho/Criado a sustagem e leite ninho/Colégio particular, depois faculdade”. Esse é o perfil de um “pequeno burguês”, estudante do curso de Direito e morador da Zona Sul (o “asfalto”) do Rio de Janeiro, apresentado pelo filme “Tropa de elite” (2007). Por meio desse personagem elitizado, a produção procura mostrar um tipo de público consumidor e ao mesmo tempo traficante de drogas, mas que, pela sua condição social, não é combatido pela polícia e pelas leis do Estado. Também denuncia o caráter hierárquico e desigual do sistema social que favorece os que pertencem a uma classe economicamente privilegiada.

A reação igualmente violenta que setores da sociedade esboçam no *rap* já pode ser o reflexo da proliferação da criminalidade para outros bairros além das periferias e dos morros cariocas, conforme ilustra o verso: “A violência da favela começou a descer pro asfalto/Homicídio, seqüestro, assalto”. O que a sociedade propõe, motivada sobretudo pelo medo, seria o extermínio de agentes pontuais da violência, mas sem considerar as causas desse desequilíbrio social, muitas vezes oriundas do próprio contexto social excludente que continuaria gerando discriminação, violência e “bandidos”. Presume-se que essa mesma sociedade não esteja disposta a cortar a própria carne, combatendo focos internos de violência, o que implicaria punir traficantes e consumidores de drogas de padrão social elevado, com endereços residenciais localizados em bairros de classe alta. Para o enunciador-marginal (“soldado”), o montante da remuneração de um trabalhador comum seria, por si só, uma forma de discriminar o outro e de mantê-lo em níveis de pobreza que o incapacitam de alimentar uma estrutura familiar. Por isso o questionamento do enunciador: “Não sei se é pior virar bandido/Ou se matar por um salário mínimo”.

O tom do discurso é de revolta e de ameaça contra toda a sociedade e as instituições, “cuspidor” de forma contundente por um emissor em primeira pessoa, marcado por pronomes e verbos relacionados a essa voz ideológica eminentemente masculina e jovem (“De jovens como eu que desconhecem o medo/Seduzidos pelo crime desde muito cedo”): “eu, meu, minha, posso, sou, me, tenho, fui”). Destacamos que o advérbio de lugar “aqui” remete para o lugar que o marginal (enunciador) ocupa nesse tempo e espaço violentos: “é muito fácil vir *aqui* me criticar”, “a moda por *aqui* é ser mulher de bandido”, “*aqui* o papo é

reto”, “plantado *aqui* eu não tenho irmão”. Por outro lado, há uma voz evangelizadora do sujeito autoral que usa o RAP como veículo para apontar possibilidades de saída ao “soldado do morro”. É nesse ambiente que o “bandido” tenta justificar sua “escolha” pelo mundo do crime e demonstra conhecer as referências de uma vida dentro da legalidade, mas prefere se afastar; ou seja, fica evidente que um trabalho honesto, possivelmente mal remunerado, não é tão atrativo quanto o poder e o dinheiro que o tráfico de drogas proporciona, embora efêmero.

Conforme pudemos demonstrar, o texto é apresentado de forma crua e violenta, seguindo um estilo de arte realista que se aproxima do cotidiano das grandes cidades brasileiras. A título de ilustração, destacamos o pensamento do enunciador acerca do seu ofício como “soldado” no morro: “Plantado aqui eu não tenho irmão/Só o *cospe fogo* que tá na minha mão/Como pássaro que defende seu ninho/Arrebento o primeiro que cruzar meu caminho”. A partir dessas imagens da realidade periférica, seria possível mobilizar, direta ou indiretamente, os diversos intervenientes sociais afetados pela violência, pelas drogas e armas, bem como pelas práticas racistas e discriminatórias que, atualmente, já ultrapassam as fronteiras das classes sociais, para discutir a sociedade, seus problemas e entraves de forma globalizada.

O rap “De homem pra homem” (MV Bill: 1999) também foi construído a partir de uma temática violenta, embora seja uma violência sem vinculação direta ao embate com a ação policial, à discriminação, à miséria ou a interferências da elite da sociedade, como tem sido comum em composições de RAP. O texto retrata uma realidade em que são projetadas imagens de um acerto de contas entre dois sujeitos: a “vítima” porque teria infringido o “código de honra” e de conduta do morro; e o “agressor”, por colocar-se na posição de justiceiro e legítimo representante da ordem pública na comunidade, agindo com o objetivo de lavar a honra pessoal, da sua família e da comunidade. Dessa forma, o texto dá voz a vários personagens da favela, revelando o ponto de vista deles e adotando uma perspectiva realista. Como aparentemente não se trata de uma violência decorrente de situações cotidianas miseráveis, este pode ser um exemplo da “guerra interna, dentro da favela”, apontada pelo enunciador de “Traficando informação”. Se o conflito é interno, presume-se que ambos os lados façam parte do mesmo contexto na estrutura social, razão pela qual entende-se que a própria comunidade teria condições de evitá-lo, ou mesmo de administrá-lo.

A tipificação da violência interna prende-se sobretudo à quebra das normas que regem o cotidiano da favela, comumente ditadas por bandidos que desempenham um poder paralelo ao do Estado, compondo uma parte do “sistema”, que controlam o tráfico de drogas e exercem poderes semelhantes aos de juízes, inclusive julgando e definindo sentenças, conforme podemos visualizar no verso: “No júri da favela já está condenado”. Note-se que o enunciador critica a omissão e a perda de poder do Estado diante da violência, principalmente porque a criminalidade mostra sinais de evolução e de organização das suas estruturas de poder na sociedade, tornando ineficazes as medidas repressoras adotadas pelas instituições militares. No que se refere às regras impostas por esse “poder paralelo” sobre a comunidade, elas podem variar desde o controle do acesso de pessoas/visitantes à favela até nortear a conduta dos demais traficantes e moradores locais. No caso em questão, o enunciador destaca algumas situações de quebra do “código de honra” da favela:

aquele vacilão/Que já deu várias mancadas com a rapaziada/Sua própria família não quer saber de nada/Já foi carro, relógio, varal/Estuprou uma mina de quinze lá no matagal/Deu cascudo no meu moleque à toa/Agrediu minha mulher, xingou minha coroa/Burlou a lei ... Eu fico bolado, de cabeça quente/Quando eu penso que ele usou, massacrou muita gente inocente/Não se brinca com a honra de ninguém/Ele me esculachou e/zuou morador também/Bateu na mina dele de barriga/Feriu uma mulher, tirou uma vida/Fiz por menos até onde deu/Por judiaria dele um parceiro meu morreu.

Ainda pesa sobre o “vacilão” o fato de a sua família “não querer saber de nada”, deixando que a “justiça dos homens” cumpra o seu papel. A simbologia da estrutura familiar é geralmente trazida para as composições de RAP como a base da boa conduta de vida de seus membros. Em outras situações, o sujeito é quem abandona a família para viver na criminalidade, mas a família (geralmente a mãe) tenta permanecer ao seu lado na expectativa de resgatá-lo da contravenção. Em “De homem pra homem”, no entanto, a família também é vítima de suas ações criminosas, pois “já foi carro, relógio, varal”, possivelmente trocados por armas, drogas e para sustentar uma vida ociosa, fácil e de crimes.

A figura do “vacilão” é retomada como sinônimo daquele que comete deslizos/erros crassos, ou típicos de um “otário”, pagando com a vida pelos seus atos inconseqüentes, aqui representado como sendo a provável vítima do duelo: “Se vacilar, pá, pá, vai pro saco”. As regras norteadoras do ritual de violência que compreende captura, julgamento e eliminação do sujeito estariam previstas em uma espécie de “código de honra da criminalidade” na favela, tomando-se como parâmetros empíricos que constituem a base de acordos tácitos de forma geral.

“De homem pra homem” reproduz um ambiente masculino no qual o segmento RAP essencialmente está pautado. O enunciador vem demonstrar essa atmosfera carregada de testosterona em nome da vingança, da defesa da honra e da conquista de território. A partir do verso “o mundo tá pequeno pra nós dois”, percebe-se a existência de dois personagens em conflito, com interesses antagônicos, medindo forças para demarcar as fronteiras dos seus respectivos territórios, um representando o bem, e o outro, o mal. As imagens que retratam cenas de duelo remetem às produções cinematográficas do gênero *western*, criadas e popularizadas desde o início do século XX¹²³ nos EUA, em seguida difundidas para o mundo, tendo o ator John Wayne como o maior e mais premiado artista desse segmento de “faroeste”¹²⁴.

O ambiente desses filmes também é de preponderância (ou de quase exclusividade) masculina, e os duelos muitas vezes são usados como recurso para a defesa da honra. A mulher figura como coadjuvante, geralmente no papel de “donzela” (“mocinha”), fazendo com que o homem, ao proteger a aparente fragilidade feminina, possa exercer sua virilidade por meio da força física e da violência. Na mídia impressa, por sua vez, em 1971 começa a ser publicada no Brasil a revista “Tex”, narrando as aventuras do personagem “Tex Willer” (o “homem-revólver”), igualmente protagonizando cenas de duelos entre *cowboys* do *west* estadunidense.

O título do *rap* “De homem pra homem”, por sua vez, traz consigo a imagem de um duelo envolvendo a defesa da honra. Também denota uma forte carga machista e viril, marcada pelo confronto físico, no corpo a corpo, cujo objetivo seria igualmente de demonstrar força e delimitação de espaço, típico do mundo animal, em que geralmente há uma presa e um predador; ou seja, é o personagem assumindo sua condição na sociedade. Contrapondo-se a essa postura machista, o enunciador mostra sensibilidade ao defender a mulher das agressões físicas proporcionadas pelo sujeito-vacilão, quais sejam: “estuprou uma menina de quinze anos”, “agrediu minha mulher”, “xingou minha coroa”, “bateu na mina dele *de barriga* (que estava grávida)”, “feriu uma mulher”. A reação do enunciador é movida em nome da defesa da sua honra, pois, segundo ele, “não se brinca com a honra de ninguém”. No entanto, essa reação possui uma simbologia mais ampla neste contexto, que pode funcionar como estímulo à conscientização masculina contra a violência doméstica.

¹²³ “O grande roubo do trem” (1903) é considerado o primeiro filme de faroeste da história do cinema.

¹²⁴ A consagração de John Wayne ocorreu com o filme “Nos tempos das diligências” (1939), embora sua atuação no cinema tenha começado em 1928.

A autoincitação à violência no texto ocorre por meio de produções cinematográficas igualmente violentas, usadas como inspiração e adrenalina para estimular os momentos prévios ao encontro mortal: “Na televisão, um filme de ação/Me dá empolgação pra sair pra minha missão”. Esse discurso revela uma visão crítica do enunciador em relação ao reforço do imaginário da violência feito pela televisão, não só pelos citados filmes estadunidenses do gênero *western*, como também por produções atuais do cinema que compreendem roteiros policiais, de ação e de muita violência, além da própria programação diária da TV aberta. Percebe-se, dessa forma, que a pretensão de matar/eliminar o “vacilão” segue um ritual descrito tão naturalmente que a morte passa a ser vista como um fato absolutamente normal do cotidiano, no qual ainda é possível estabelecer metas a cumprir (“vou pra pista/Apagar mais um cuzão da minha lista”), típico de *gangsters* ou de matadores em série, amplamente protagonizados no cinema: “parece um filme antigo na TV reprisando”. A televisão exerce um papel de vilão neste contexto, pois veicula em sua programação realidades estrangeiras produzidas pela indústria do cinema comercial, em grande parte de cunho violento, nas quais a exacerbação do real cria uma falsa ilusão de que o homem é imortal e que pode até mesmo reinventar a vida.

A partir do momento em que o enunciador, “o cobrador” da honra, o “terror em forma de gente” começa a titubear acerca dos seus ideais de vingança, passando a refletir se as suas razões justificam um assassinato, inicia-se uma batalha interna entre as forças do bem e do mal, na expectativa de que ocorra uma remissão dos pecados e uma conversão do sujeito. São colocados dois códigos diante do enunciador: o do crime e o da religião/família. Esse último é que o faz hesitar e refletir: “Meu filho, só Jesus pode te salvar ... Não tenho mais certeza nem segurança/Se vai valer a pena minha vingança”. Parece-nos, no entanto, que a missão terá mesmo de ser cumprida para justificar a defesa da honra, a preparação e a caminhada até o fliperama, local do duelo; ou seja, o esforço tem de ser recompensado pela consecução de uma morte, mesmo por causas banais. Faz-se necessário registrar que a banalidade (a banalização da vida) tem sido a causa de um sem-número de mortes que ocorrem diariamente em nossa sociedade. A surpresa reservada para o final ficou por conta da armadilha preparada pelo “sujeito-vacilão” que vitima o enunciador, ocorrendo uma inversão de papéis, conforme os versos:

Eu vejo de longe o fliperama, tá cheio
Olhando com atenção, o pilantra não está no meio
Com receio, mas vou até o fim
Tô ligado que ele tá bolado vindo atrás de mim
Todo mundo me olhando de forma esquisita

Que sensação, meu nome vai sair da lista
Ouço uma voz por trás
(filho da puta)
Me lembro que eu falei que essa noite não ia ter paz.

Percebe-se claramente que o *rap* segue um estilo informal de produção, não só pela estrutura de versos livres e sem uma métrica definida, como também pela linguagem orientada por padrões orais da comunicação (uso de gírias e de palavras vulgares). As gírias, de certa forma, denotam uma identidade do local em que o texto é produzido, bem como do público consumidor dessa produção, conforme podemos verificar em “quebrar” (metáfora para “matar”), “vacilão” (já amplamente debatido), “coroa”, “subir seu gás” (“detonar”, torturar, agredir), “ir de pedra” (ser enganado por alguém), além dos termos vulgares “foda”, “filho da puta” e “cuzão”.

A função que a linguagem exerce em “De homem pra homem” está preponderantemente centralizada no referente, no contexto, nas informações decorrentes da realidade narrada pelo enunciador, apesar da alternância de remissões ao emissor (função emotiva) e ao receptor (função apelativa), como se o duelo entre os dois também se realizasse por meio das vozes no discurso. O emissor faz-se presente por meio de pronomes pessoais e possessivos, além das terminações verbais, como em “eu, me, mim, meu, minha, perdoei, sei, vou, tô, sonhei, sinto, vim”. O receptor, por seu turno, apesar de ouvirmos sua voz somente no trecho “filho da puta”, é reconhecido em “deu, sua própria, seu, ele, te, tirou, estuprou, agrediu, xingou, burlou, usou, massacrou, feriu”, visivelmente como um sujeito violento e contraventor. As rimas funcionam como elementos de construção da unidade sonora do texto que, com sua musicalidade, reforçam o sentido e opõem-se ao ritmo seco (“*pá, pá*”) das armas de fogo.

O *rap* “Sem esquecer as favelas” (1999) percorre grande parte das favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro mencionando problemas pontuais em algumas delas, a exemplo do que fizeram os *rappers* citados nesta pesquisa, Mano Brown, GOG e Piá. Esse tipo de composição teria por objetivo manter a unidade das periferias, retirando o foco do lugar de origem do *rapper* e proporcionando uma interação entre o sujeito/*rapper* e o espaço sentimental de identificação/pertencimento. Ao citar nominalmente cada comunidade, o enunciador estaria estimulando o orgulho e a autoestima dos seus moradores e valorizando a identidade do local para que cada sujeito consiga se ver e enxergar a sua realidade na letra de RAP. Além disso, “nomear” possui conotação de “fazer existir”, “trazer para a vida”, “tirar do

esquecimento”, “colocar na vitrine”; ou seja, ao nomear/citar essas comunidades o enunciador estaria dando visibilidade e personalidade a elas, colocando-as no centro do espaço e no foco das discussões sobre seus problemas e necessidades. O recurso que funda e estrutura o texto é o da enumeração, que cria o efeito da unidade na diversidade das favelas nomeadas. Singulares, diversas, numerosas, as favelas compartilham o cotidiano precário dos espaços periféricos como sendo o outro lado do Rio de Janeiro que o *rap* quer homenagear.

A Cidade de Deus, local em que MV Bill nasceu e reside até hoje, é a comunidade mais citada pelo enunciador nesta e em outras composições. O verso “CDD, minha área está no meu coração” denota um envolvimento afetivo do enunciador com as causas da CDD, ao mesmo tempo em que ocorre uma identificação com os hábitos, os valores, as perspectivas e, de forma geral, com as pessoas do local.

O texto destaca pontos positivos e negativos de algumas favelas. No que se refere à favela da Rocinha, a visão do enunciador é positiva, mas pode também ter uma tendência à alienação e à ociosidade. A imagem de “um baile que invade a segunda-feira”, por exemplo, sobrepõe-se a qualquer reivindicação de cunho sociológico ou de denúncias contra ações policiais violentas. No entanto, conforme destacamos na Introdução deste trabalho, os bailes contêm um forte apelo identitário, pois trata-se de um espaço em que ocorre o encontro e a comunhão entre iguais. Lembramos que a localização geográfica da Rocinha contribui para ampliar os contrastes sociais, pois ocupa uma área entre os bairros da Gávea e de São Conrado, duas localidades que pagam as mais elevadas taxas de IPTU (imposto predial e territorial urbano) da cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, o “bicho pega” nas comunidades de “Urubu, Prazeres, Cruzada, Favela da Maré, Formiga, Nova Holanda”, lugares em que “o gatilho que manda”, deixando “coroa assustada”, mas “tem polícia na rua”, evidenciando problemas de segurança pública e de violência. Já na “Vila Operária” e no “Rio das Pedras”, a denúncia é contra a miséria, pois, segundo o enunciador, nesses locais a “moradia [é] precária”.

Excetuando-se os versos em que as comunidades são nominadas e qualificadas, o *rap* “Sem esquecer as favelas” trata da violência e da miséria de forma genérica, mas também destaca pontos de identificação étnica do sujeito, pois, na favela, “a maioria é careca e tem a minha cor”, estabelecendo um elo com o *rap* “Traficando informação”, no qual o enunciador destaca: “Na favela, corte de cabelo é careca”. Da mesma forma, “negão” identifica-se com “a minha cor”, perfazendo um perfil de grande parte dos habitantes periféricos das metrópoles brasileiras.

Presume-se que, por essas razões, ainda ocorra um processo de identificação do sujeito com a terra, o espaço físico e o lugar, representados pela periferia, conforme ilustram os versos: “Eu tô na favela e a favela tá em mim” e “valorizo minha raiz que trago no peito”, reforçando sua identidade e permitindo que o indivíduo se reconheça e seja reconhecido. Esses eventos procuram mostrar que estaríamos diante de um processo natural de busca pela autoaceitação e pela auto-valorização, no qual o indivíduo começa a ter uma percepção íntegra de si e a projeta para dentro do meio social em que vive. Como o sujeito já chegaria inteiro para esse convívio, e não fragmentado, as chances de rejeição e de discriminação por parte do grupo ficariam arrefecidas.

A favela representaria o único espaço possível (ou “a única coisa que sobrou”) para que uma parcela significativa da população brasileira pudesse delimitar o seu território e construir sua vida familiar. A partir do entendimento do enunciador de que a favela seria o “lugar que meu povo se instalou”, poderíamos questionar em quais condições teria ocorrido esse processo de “favelização” (ou de “guetização”) do “povo”, geralmente fruto de desapropriações e remanejamentos de áreas mais centrais das grandes cidades, estratégia que se mostra recorrente desde as explorações imobiliárias e o conseqüente confinamento de latinos e negros do bairro do *Bronx*, em Nova Iorque. Apesar desse movimento externo que pode implicar retorno aos guetos, a reação que o enunciador esboça no texto decorre inicialmente da mobilização coletiva, cujo objetivo seria não “parar de lutar”, bem como da “fé” em forças superiores que extrapola o domínio humano e recai sobre a esfera da espiritualidade e de crenças individuais: “Orando pelos seus e pelos meus/A todas as favelas, fé em Deus”. O elemento religioso geralmente é exortado em composições de RAP como recurso complementar (ou como o último recurso) de salvação e/ou de superação de causas consideradas impossíveis ou de difícil solução pelo homem, como mostram-se as situações de violência e de miséria extremas das comunidades periféricas citadas.

Essa luta ideológica das comunidades pobres e negras, reforçada no Brasil com a propagação do RAP e do Hip Hop, possui na mobilização seu principal pilar de sustentação, como dissemos, desde a “zona sul à baixada” do Rio de Janeiro e “de negão pra negão”, a partir da qual poderão ser deflagradas diversas vertentes de luta. No texto, com o verso “Muita criança na escola, uma esperança”, o enunciador procura demonstrar que as ações coletivas das periferias já estariam dando resultado, evidenciando conscientização de que a educação, ao lado da família, seriam a base para a construção de valores, ao mesmo tempo em que poderiam manter as crianças e os jovens com a mente ocupada, afastando-os da violência,

das drogas e da ociosidade. A título de ilustração, retomamos um excerto do *rap* “Traficando informação” em que é possível visualizar uma situação contrária, com famílias desestruturadas, sem planejamento familiar, com escolas vazias e crianças militando no mundo do crime: “Está faltando criança dentro da escola/Estão na vida do crime, o caderno é uma pistola/Garota de 12 anos esperando a dona cegonha/Moleque de 9 anos experimentando maconha”. Embora façam parte do mesmo álbum, que é o primeiro CD de MV Bill, o *rap* “Sem esquecer as favelas” foi composto um ano após “Traficando informação”. Conforme dissemos, esse CD chamava-se inicialmente *CDD Mandando fechado* (1998). Em 1999, o CD foi remasterizado e lançado com o título *Traficando informação*, tendo sido adicionadas três canções inéditas, dentre elas “Sem esquecer as favelas”.

A exposição da violência e da situação de miséria em algumas regiões periféricas surge no mesmo contexto em que o enunciador discute propostas revolucionárias e identitárias da população negra. Para o enunciador, “esse é o outro lado do Rio de Janeiro”, opondo-se aos cenários turísticos, de “cartão-postal”, principalmente dos bairros da zona sul da cidade. Conforme demonstramos na leitura de algumas composições do Racionais MC’s, o relacionamento entre a polícia e a favela é sempre tenso e violento, ambos em constante estado de crise e prontos para um embate. Segundo o enunciador “MV Bill”, “Pra ser inimigo, basta ser PM” (policial militar), evidenciando no *rap* carioca um cenário conflituoso semelhante ao verificado em São Paulo, já que a corporação policial, em nome da ordem pública, atua como força repressora do Estado, embora muitas vezes sem preparo e qualificação para a função, pelo menos sob o ponto de vista da enunciação.

Ao mesmo tempo em que a favela funciona como um ponto de referência e de identificação da comunidade pobre e negra, também é descrito como um lugar em que predomina “a lei do cão”, metaforizando um estado de violência extrema, sem controle pelo Estado, cujas regras estão sob o domínio do tráfico de drogas. Essas leis internas fazem cumprir um código de honra que se mostra implacável, pois, “quem vacila na favela tem o tempo muito curto/quem deixa falha tem um triste final”, a exemplo do que apresentamos em “De homem pra homem”, já que qualquer excesso é julgado e o sujeito pode ser condenado pelo “júri da favela”. Sob esse controle eficaz por parte da criminalidade organizada, a pobreza da maioria dos habitantes da periferia, que faz do “lixo” o “luxo” para sobreviver (“o lixo é luxo, é mole de ver”), contrasta com o enriquecimento do “sistema”, representado por uma elite que estaria no comando do tráfico de drogas e de armas e na conseqüente

exploração da miséria, conforme ilustra o verso “favela, pobreza fazendo dinheiro”, já que “aqui”, na periferia, “não tem *playboy*, ... não tem bacana” como no centro (no “asfalto”).

O vocabulário do *rap* “Sem esquecer as favelas” possui um tom de oralidade e de informalidade. As gírias, de forma geral, particularizam o uso de alguns termos a determinados locais ou guetos, como é o caso de “mandei fechado” e “se enfraquecer, pra você vai ficar pequeno”, cuja compreensão ficaria prejudicada e deslocada fora daquele espaço. Outras gírias utilizadas estão mais assimiladas fora do gueto, como “minha área”, “se liga na fita”, “coroa”, “bicho pega”, “sangue bom”, “bacana”. O texto segue uma modalidade descritiva no qual cita os nomes de favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro e destaca alguns fatos da realidade, o que evidencia a preponderância da função referencial da linguagem e de interação com os seus iguais por meio das suas respectivas “áreas”. Em algumas passagens, a realidade do texto mostra-se bastante violenta, como em “lugar que bicho pega, o gatilho manda”, refletindo a rotina das metrópoles brasileiras.

A voz autoral do enunciador, que se identifica com o *rapper*, fala a sua “verdade” em primeira pessoa, marcada por pronomes e verbos relacionados a essa voz ideológica: “eu, meu, mim, minha, citei, sei”. O advérbio de lugar “aqui” funciona como elemento inclusivo do emissor no contexto da enunciação, evidenciando tratar-se de um sujeito igual àqueles sobre quem se fala. Esse recurso denota intimidade do enunciador com a causa que defende: “*aqui* não tem *playboy*, *aqui* não tem bacana”.

CD *Declaração de guerra* (Natasha Records/BMG: 2002)

O *rap* “Só Deus pode me julgar” (MV Bill: 2002) possui um tom áspero e de enfrentamento, como se a ira do enunciador estivesse buscando revidar todo um histórico de opressão étnica e sócio-econômica. O enunciador se identifica com o discurso da voz autoral, ao mesmo tempo em que adere à “música do Bill”. Sua bandeira de luta é o que ele chama de “autoestima”. Seria a autoestima, portanto, a força que o faz sentir-se com poderes semelhantes aos de um deus e na qual ele se sustenta para provocar e denunciar determinadas ações de diversos setores da sociedade, como o cinema, a televisão, o Congresso Nacional, a indústria tabagista, o sistema penitenciário, a construção civil, governadores, prefeitos, ministros, o cidadão comum. Os primeiros quatro versos esboçam uma tentativa de revide contra um alvo pluralizado: o “sistema”, a elite, o Estado, a polícia, a sociedade civil (“Vai ser

preciso muito mais pra me fazer recuar/Minha autoestima não é fácil de abaixar/Olhos abertos fixados no céu/Perguntando a Deus qual será o meu papel”).

O que se deseja neste trabalho de pesquisa ao analisar a arte e a ideologia defendidas pelo RAP seria exatamente a sustentação de uma autoestima e de valores que pudessem servir de referência para a valorização de uma identidade dessa população negra e marginalizada que habita as periferias brasileiras. Por essa razão, nossa proposta seria de avançar cada vez mais na busca por direitos iguais, e não de “recuar”, da mesma forma que temos na autoestima a base para a auto-valorização do indivíduo, o que já daria a ele e a toda a população aqui mencionada a oportunidade de reconhecer-se como cidadãos, sem ter de “abaixar” o olhar já “fixado no céu”, ou em um horizonte mais promissor.

O enunciador inicia sua reivindicação em tom defensivo, como se alguém o estivesse ameaçando a silenciar o seu discurso. Em vez de retroceder no campo já conquistado, reafirma a solidez da sua autoestima de modo ativo, cujo limite seria o próprio universo, até onde os “olhos abertos” puderem alcançar. Em uma demonstração de fé, o enunciador busca um canal direto com Deus para que possa ser julgado pelos Céus, e não pelos seus iguais, tampouco pelo contexto social que o marginalizou: “Só Deus pode me julgar”. A voz do enunciador que, como dissemos, identifica-se com o discurso autoral, evidencia nos versos “ser artista, *pop star*, pra mim é pouco ... eu pego o microfone com discurso contundente” sua intenção de ser aclamado e reconhecido como “celebridade” ou um formador de opinião, cujo tom evangelizador aprofundaria a intenção persuasiva do texto. A proposta desse “eu” que se identifica com “a música do Bill” e que busca notoriedade e reconhecimento está orientada para a vocação do RAP de se constituir como mais um pilar de poder na estrutura social brasileira.

Nessa relação de poder, o enunciador destaca algumas siglas de entidades de classe que, assim como o RAP, disputam poder no comando dos rumos do Brasil, como “MST, CUT, UNE, Cufa”, além do “(CV)” e do “(PCC)”¹²⁵. O uso dos parênteses em “(CV)” e “(PCC)” provavelmente visa enfatizar o caráter negativo e violento dessas duas facções criminosas, representantes do crime organizado. De qualquer forma, essas entidades representam uma forma de “organização da resistência” da sociedade contra o Estado, inclusive em relação ao “CV” e o “PCC” que, embora violentos, muitas vezes agem em

¹²⁵ MST – Movimento dos Sem-Terra; CUT – Central Única dos Trabalhadores; UNE – União Nacional de Estudantes; Cufa – Central Única das Favelas; CV – Comando Vermelho (Rio de Janeiro); PCC – Primeiro Comando da Capital (São Paulo).

defesa das suas comunidades, conforme podemos inferir a partir do verso: “O mundo se organiza, cada um a sua maneira”. Para o enunciador, o Estado e suas instituições oficiais representariam aqueles que “pisam nos humildes, fazendo nosso ódio crescer”. O pronome “nosso”, neste caso, representaria a voz pluralizada do enunciador como representante dos ideais coletivos.

O discurso provocativo do enunciador, em algumas situações, cria choques de idéias ao colocar lado a lado duas situações prejudiciais à sociedade e ao cidadão comum e condenáveis pela população em geral, mas que, sob o ponto de vista legal, uma é considerada lícita, e a outra, ilícita, conforme os versos: “Então me diga o que causa mais estragos/100 gramas de maconha ou um maço de cigarros?/O povo rebelado ou polícia na favela?/A música do Bill ou a próxima novela?”. Parece-nos compreensível o questionamento do enunciador em relação à maconha/ao cigarro, sabendo que subjaz nessa discussão argumentos que poderiam levar à legalização do entorpecente, ou, por outro lado, à contravenção do fumo/cigarro. Destacamos que a indústria fumageira é um dos setores que mais arrecada impostos no país, considerando que a alíquota tributária do cigarro representa cerca de 65% do valor final do produto, segundo o caderno de economia do jornal *O Globo*¹²⁶. Nessa mesma linha, somente para ilustrar o tema, sabe-se que o “jogo do bicho” e os “caça-níqueis” são considerados ilegais no Brasil, enquanto que jogos de loteria esportiva e megassena, dentre outros, são tratados como jogos lícitos, administrados por empresa pública, além de gerar receitas vultosas ao erário.

Da mesma forma, por meio dos questionamentos sobre quem causaria estragos maiores, se “o povo rebelado ou polícia na favela”, se “a música do Bill ou a próxima novela”, o enunciador deixa subentendido que a ação da polícia geralmente é violenta e se sobrepõe aos protestos civis da população, ao mesmo tempo em que os efeitos da “novela” relacionados à alienação, à segregação/discriminação racial e social, à luxúria e à violência seriam mais nocivos à sociedade do que as letras das canções de MV Bill. Nestes dois casos, se mantivermos o foco da análise na essência de cada tema, todas as situações possuem um caráter de “verdade” e de legalidade; ou seja, o povo tem o direito de protestar, a polícia cumpre sua função de “proteger”, a novela proporciona “entretenimento” e “Bill” produz “música”. O que o enunciador traz à baila para ser discutido, no entanto, seria a subversão da função institucional de cada ente, podendo transformar aquilo que é legal e lícito em prejudicial e nocivo à sociedade e ao cidadão comum. Ressaltamos que, na visão do

¹²⁶ Disponível: www.g1.globo.com. Acesso: 07.06.2011.

enunciador, a música do “Bill” não é nociva, mas um instrumento de reivindicação e de “pregação” da uma “verdade”.

Outro choque de idéias produzido com bastante lucidez pelo enunciador está no verso: “Quem é mais bandido? Beira Mar ou Sérgio Naya?”. Como é do conhecimento público, Fernandinho “Beira Mar” (Luiz Fernando da Costa) é um dos maiores traficantes de armas e de drogas da América Latina, recolhido à penitenciária federal de segurança máxima em Mossoró (RN), desde fevereiro/2011. Sérgio Naya¹²⁷, por sua vez, foi deputado federal pelo PMDB e pelo PP, cassado pela Câmara dos Deputados em abril/1998 por “falta de decoro parlamentar”. Também foi empresário da construção civil (Construtora Sersan), responsável pela construção do edifício Palace II, no Rio de Janeiro, que desmoronou em 1998, deixando um saldo de oito mortos e 150 famílias desabrigadas, sem que recebessem a competente indenização pelos prejuízos causados pela construtora. O argumento do enunciador faz sentido, pois, teoricamente, não haveria diferença entre a postura omissa e criminosa dos dois sujeitos, já que ambos causaram danos irreparáveis à vida de um número considerável de pessoas. Esses episódios já saíram da mídia e caíram no esquecimento da população, o que minimiza a força daqueles que ainda lutam para reconquistar seus direitos.

O enunciador “MV Bill” retoma essa discussão relacionada à memória, pois ele próprio aparece na posição de vítima, alegando ter sido marcado com a pecha de “bandido”: “Fui transformado no bandido do milênio/O sensacionalismo por aqui merece um prêmio/Eu tava armado, mas não sou da sua laia”. O enunciador, que se identifica com o discurso da voz autoral, pode estar se referindo a dois episódios em que o *rapper* MV Bill é acusado de apologia ao crime. A primeira, em 1999, o artista teria se apresentado no *Free Jazz Festival* com uma arma na cintura; a segunda, em 2000, MV Bill usou um fuzil em todas as cenas do videoclipe *Soldado no morro*. O enunciador reconhece o porte e o uso de arma na canção, mas, por meio da metáfora “não sou da sua laia”, procura afirmar que não é criminoso e que se tratou de um episódio isolado e circunstancial. Como somente “Deus” poderia julgá-lo, seu desejo é ser tratado com a mesma condescendência com que são julgados “candidatos corruptos que são reeleitos/senadores que renunciam ao cargo ... ao controle da programação da televisão aberta” e de não ser crucificado pelo senso comum, conforme o excerto abaixo:

É natural o que fazem no senado
Quem engana o povo simplesmente renuncia ao cargo
Não é caçado, abre mão do seu mandato
Nas próximas eleições bota a cara como candidato

¹²⁷ Falecido em 2009.

Povo sem memória, caso esquecido
Não foi assim comigo, fiquei como bandido
Se quiser reclamar de mim, que reclame
Mas fale das novelas e dos filmes do Van Dame
Quem vive no Brasil, no programa do Gugu
Rebolou, vacilou, agachou e mostrou ...
Volta pra América e avisa pra Madona
Que aqui não tem censura, meu país é uma zona

Segundo o texto, o estigma de “bandido” que o enunciador carrega, como uma espécie de personificação da violência, pode ser aplicado às “novelas”, aos “filmes do Van Dame”, ao “programa do Gugu” e à produção artística da cantora Madona. No caso da programação televisiva aberta, as novelas e os programas de auditório, como o do Gugu, aparentemente não possuem limites para conquistar altos índices de audiência, levando-os a veicular conteúdos com forte apelo sexual e violento. Nos versos “Quem vive no Brasil, no programa do Gugu/Rebolou, vacilou, agachou e mostrou ...”, o enunciador limitou-se a não formar rima com o segundo verso para evitar um termo vulgar nesta composição contestadora, mas o *clip* da canção não se furtou em evidenciar, por meio de gestos, o que a televisão mostra no citado programa, sem que haja um controle por parte dos órgãos competentes.

A recorrência ao nome da cantora Madonna deve-se ao fato de a censura estadunidense ter restringido a divulgação de dois de seus trabalhos em 1992 por considerá-los obscenos e vulgares, como o livro “Sex”, no qual a artista aparece nua nas fotos e fazendo gestos igualmente obscenos, acompanhada por celebridades, como o *rapper* Vanilla Ice, além do álbum “Erotica” (CD e vídeo), cujo conteúdo foi julgado impróprio. Por essa razão, o enunciador ironiza o fato de a censura no Brasil ser mais tolerante, sugerindo um convite à Madona para que ela venha divulgar no Brasil o seu trabalho censurado nos Estados Unidos, pois entende-se que aqui tudo pode, já que aqui “é uma zona”. Os filmes do ator belga Jean-Claude *Van Damme*, por sua vez, produzidos nos Estados Unidos e bastante assistidos a partir da década de 1980 ao redor do mundo, inclusive no Brasil, possuem uma temática eminentemente violenta, contemplando apenas lutas corporais de cunho apelativo e comercial.

A condição de vítima à qual o enunciador foi submetido, portanto, parece residir no fato de a sua força ser bastante insignificante para lutar contra o “sistema”, os poderes político, midiático e econômico; ou seja, embora ambos representem uma parcela da violência, o poder que esses entes exercem no ambiente público facilita o apagamento de suas ações de dominação e, por vezes, ilegais, o que os incita a produzir mais violência e outros episódios de corrupção. No entanto, o enunciador não sobrevive somente agindo de forma

passiva, vitimado pelo meio social. Sua proposta de revolução é reanimada em decorrência da retomada da própria consciência, refletindo em seu discurso evangelizador, conforme os versos:

Não é moda quem pensa, incomoda
não morre pela droga, não vira massa de manobra
Não idolatro o mauricinho de tv, não deixa se envolver
Porque tem proceder. Pra quê? Por quê?

A contraposição ao contexto de violência e de corrupção é feita por meio de um discurso evangelizador, conforme os versos “erga sua cabeça que a verdade vem à tona” e “erga sua cabeça pra não ser decepado”, cuja voz representaria a autoridade do *rapper*-enunciador sobre as comunidades periféricas. Esse exercício de poder pode ser igualmente diagnosticado pelo uso do verbo em tom imperativo (“erga”), cujo objetivo seria de persuadir o comportamento do receptor da mensagem, direcionando-o para “o caminho do bem”. Como exemplo de boa conduta, o enunciador utiliza um discurso em primeira pessoa e o repete no coro da canção:

É! Mantenho minha cabeça em pé!
Fale o que quiser, pode vir que já é!
Junto com a ralé, sem dar marcha ré!
Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé!

Percebe-se que o enunciador, que se identifica com a voz autoral, possui um passado com algum envolvimento no mundo do crime, provavelmente julgado e condenado pelo “júri da favela”, não só em decorrência do porte ilegal de arma, embora hoje possa estar tentando corrigi-lo. O próprio texto fornece indicativos disso: “fale o que quiser” e “Só Deus pode me julgar”, além do excerto já citado “fiquei como bandido”, referindo-se ao fato de a população não ter esquecido algum delito/deslize em sua conduta.

O vocabulário do *rap* “Só Deus pode me julgar” usa a forma oral da comunicação. Uma tentativa de utilizar palavra mais rebuscada (“inocular”) perdeu-se na ausência de sentido no contexto, apenas preservando a rima: “a maioria fala de amor no singular/se eu falo de amor é de uma forma *inocular*”. As gírias, também como marcas da oralidade, são de uso corrente na maioria dos espaços urbanos e não só no gueto, a exemplo de “ralé”, “vou na fé”, “bacana”, “mauricinho”, “pode vir que já é”. Ainda como ilustração da modalidade oral da língua, destacamos o uso de termos vulgares: “o rabo sujo falando da bunda mal lavada”.

Dentre as funções exercidas pela linguagem, destacam-se a referencial, focada na representação verossímil de fatos da realidade, e a emotiva, na qual o emissor atua como

porta-voz dessa enunciação, revelando sua opinião sobre o contexto. Como ilustração dessa realidade, destacamos um excerto de efeito devastador, no qual reside grande parte da violência brasileira: “Poderosos do Brasil/Que distribui para as crianças cocaína e fuzil”. A denúncia dessa realidade criminosa expõe a elite como patrocinadora do tráfico de drogas e de armas, vitimando a infância, a adolescência e o futuro de crianças periféricas, as quais ingressam no mundo do crime como “olheiros” das favelas, conforme registra o documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006). Por outro lado, percebe-se a presença de um enunciador pelo uso de pronomes e verbos relacionados à primeira pessoa do discurso. Esse sujeito fala de dentro da favela, conforme evidencia o advérbio “aqui” (“*aqui* não tem censura”, “igualdade por *aqui* é coisa fictícia”, “*aqui* não tem preta como apresentadora”), como resultado da sua vivência como protagonista daquele espaço periférico e da precariedade daquela realidade.

O rap “Soldado morto” (MV Bill: 2002) descreve a morte do próprio enunciador, um personagem criminoso que faz parte da comunidade. Sua voz enunciativa descreve em primeira pessoa as razões que o levaram a perder a vida, faz um balanço da sua curta existência e demonstra desejo de continuar a viver: “Eu só queria viver/Eu só queria sonhar”. Esse recurso em que a arte dá voz a um morto (espécie de “morto que fala”) e que o habilita a narrar um provável “outro lado da vida” (o “pós-morte”) foi utilizado na literatura de Machado de Assis, no século XIX, e tem sido de uso corrente em composições de RAP, conforme vimos no Capítulo sobre o grupo Racionais MC’s e ainda veremos em produções dos rappers GOG e Piá. Como já se mostra bastante evidente, a violência é uma das principais temáticas abordadas pelo RAP, geralmente levando o sujeito à morte. Talvez por essa razão, a estratégia de dar voz a uma das vítimas dessa violência faça bastante sentido para evidenciar o tipo de morte banal provocada pela própria violência, principalmente neste contexto em que o “sangue tá no chão” e “se mistura com o asfalto”. Ao se misturar com o asfalto, a violência atinge metaforicamente a elite, as classes mais altas, os bairros nobres (o “asfalto”, em oposição ao “morro”, à “favela”).

Partindo do pressuposto de que a morte não é um advento desejado e/ou esperado, a narrativa feita pelo morto no momento em que perde a vida revela sobretudo arrependimento pela opção de vida marginal e bandida, principalmente levando-se em consideração os motivos fúteis que o vitimaram, conforme ilustram os versos:

Muita adrenalina em nome de nada

VOLNEI JOSÉ RIGHI

Meu sangue tá no chão por causa de prosa errada
A minha marra foi lavada de vermelho [...]
Se arrepender tarde demais como tá sendo pra mim
Sem os amigos. Sem a família [...]
Observando a minha vida descer pelo ralo
As coisas que eu via acontecendo com alguém
Agora eu percebo que acontece comigo também
A vida passa pela cabeça como se fosse um filme.

A forma como o sujeito morre não se mostra uma morte gloriosa, conforme os seus devaneios alimentavam. Aquela sensação de poder que o armamento pesado e as drogas lhe proporcionavam, no momento de morrer revela-se falsa e frágil, já que a sua estrutura física já não reage mais aos impulsos vitais de um ser que reluta em aceitar a morte como fato presente, igualando-o a qualquer outro ser:

Aqui estou eu jogado no chão
A nova atração que atrai a multidão
Nunca senti o chão tão perto do meu coração
O chão tá quente queimando meu peito
Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito
Enxuga a lágrima que corre no meu rosto
Caí de olho aberto vendo tudo fosco
Alguém comenta que olho aberto é vingança
Que eu era um sábio na terra da ignorância
Ouço gritos, carros, buzina
Vieram ver o bucha deitado aqui na esquina
Decepção pro meu pivete
Ver seu pai morrer aos dezessete.

Como em um exercício de tomada de consciência, o sujeito percebe que o seu poder ficcional e o seu posto na hierarquia da contravenção já foram assumidos por outro “soldado”, como descreve o enunciador de “Soldado do morro” (1999), mais tarde registrado no documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006). Essas produções evidenciam a jornada exaustiva dos meninos-soldados na defesa das “bocas de fumo”, a vida curta devido à atuação na linha de frente da “batalha”, na maioria dos casos não passando dos dezessete anos de idade, bem como a condição robotizada e de máquinas descartáveis, cuja relação “profissional” despreza o caráter humano em favor da “produtividade” contraventora. Da mesma forma, “Soldado no morro” revela as disputas internas nas favelas por pontos de venda de droga e, conseqüentemente, por poder, já abordadas no rap “Traficando informação” (1999). Nessa composição, o enunciador destaca a existência de uma “guerra interna, dentro da favela”, desencadeada pelas drogas e armas, pelo álcool e pela ganância em ascender socialmente a qualquer custo, principalmente por meio do consumo de bens duráveis, transformando esse cotidiano em um “problema social”, protagonizado por um sujeito “preto”, neste contexto trazido sob a pecha de “marginal/bandido”:

Muito mau, marginal, coisa e tal, problema social
Pra destruição o cenário perfeito:
Drogas, armas, na mira de um jovem preto
Sem respeito, sem dinheiro, sem Cyclone
Sem Nike, sem vida, sem fê, sem nome

Os meios de comunicação, representados pela “capa de jornal” e por “destaque no Jornal Nacional”, são criticados pelo enunciador por usar eventos violentos para vender o seu produto e aumentar os índices de audiência, como uma espécie de “sensacionalismo jornalístico”. No caso de “Soldado morto”, no entanto, devido à insignificante representatividade política e social do envolvido, o caso não veiculou na imprensa: “Minha disposição no meu mundo surreal/Não foi suficiente pra eu virar capa de jornal/E nem destaque no Jornal Nacional”. O mercado consumista vem representado por duas grandes marcas de produtos esportivos, embora o enunciador não consiga ter acesso a nenhuma delas: a “Cyclone”, marca estadunidense que se dedica à produção de roupas e acessórios ligados ao *surf* (*surfware*), e a tradicional “Nike”, também dos Estados Unidos, responsável por produzir material esportivo (camisetas, calções, meias, tênis, bolas) para equipes de futebol, de vôlei, de basquete, de tênis ao redor do mundo.

A traição que se verifica em “Soldado morto”, conforme o excerto abaixo, levando o protagonista e criminoso à morte precoce, aproxima-se da leitura que se faz do rap “Traficando informação”. Nesse texto, o enunciador diz que “a gente aqui é que se mata”, pois “um preto não quer ver o outro preto bem”:

O matador não percebe que atirou no próprio espelho
É só pra isso que a gente tem valor
Achar que matou o cara certo que é da sua cor
Guerrilha burra, ignorância cometida
Por causa de inveja, drogas ou intriga [...]
Mais um amigo que trai [...]
Vagabundo dá o bote
De chinelo, sem camisa e short [...]
Moleque bom, ambicioso que nem eu
Coincidência é o desejo e a obrigação de matar
Fato estarrecedor
Os inimigos são pobres e da mesma cor [...]
Quem é esse louco com essa arma na mão
Que tem como inimigo um cara que parece seu irmão
De olho grande, traidor atrás de fama
Camuflado como amigo, me tratando na escama [...]

Esses versos foram selecionados pela temática e reunidos na ordem em que aparecem na canção para que pudéssemos ter uma visão mais ampla dos argumentos do enunciador que evidenciam as disputas internas. Segundo o texto, as características e aspirações de quem mata e de quem morre são semelhantes, ambos traficantes, da mesma

“cor” (“preto”), periféricos, jovens/adolescentes, com pretensões à celebridade e à “empresários” do crime. A ordem em que o assassinato ocorreu pode ser entendida apenas como uma coincidência, ou uma falta de “sorte” do “morto-enunciador”, pois, segundo a “vítima”, ele “Não tava pronto pra morrer, mas pronto pra matar”. Ou seja, o crime não torna o assassino mais criminoso ou menos culpado, tampouco a vítima mais vulnerável ou menos criminosa. Trata-se de um evento definido pelas circunstâncias, em que o assassino poderia, ele próprio, a qualquer momento, tornar-se a vítima em um vice e versa constante.

Da mesma forma que em “Traficando informação”, no qual o enunciador explicita que o “inimigo” da favela “usa terno e gravata” e faz parte do “sistema”, bem como em “Só Deus pode me julgar”, em cujo texto os inimigos aparecem como os “poderosos do Brasil/que distribui para as crianças cocaína e fuzil”, em “Soldado morto” o inimigo também é definido como “alguém mais poderoso”, que detém o controle do tráfico de entorpecentes e de armas e obtém os lucros com as mortes e as guerras internas das favelas: “Enquanto a nossa carne é sublinhada por terra/Alguém mais poderoso se diverte com a nossa guerra”. Essa realidade que o enunciador expõe como “verdade” mostra-se oportuna, pois pode servir de embrião para transformar o comportamento e a consciência das pessoas que habitam as comunidades periféricas, como se estivessem saindo das trevas da ignorância e recebendo um tipo de conhecimento na forma de luz na escuridão. Com o domínio da própria consciência, o sujeito aumentaria sua capacidade de discernimento, podendo minimizar as influências e investidas externas que visam manipulá-lo.

Conforme veremos no próximo Capítulo, o *rapper* GOG, de Brasília, possui um álbum denominado *Das trevas à luz* (1998). Nesse trabalho, algumas canções desempenham uma função elucidativa em relação à situação de calamidade e de opressão diagnosticada em diversas regiões do Planalto Central, atingindo principalmente as populações negras e de nordestinos que migraram para as cidades-satélites do Distrito Federal e do entorno de Brasília. Essa tomada de consciência por meio do conhecimento e da mudança de perspectiva do olhar pode ser entendida como um mecanismo que sustenta a revolução pacífica intencionada pelo Hip Hop e pelo RAP ideologicamente engajados.

A linguagem de “Soldado morto” exerce sobretudo uma função referencial, pois seu foco recai sobre a realidade, envolvendo um contexto espacial tenso a partir da descrição das causas que levaram ao assassinato de um adolescente de dezessete anos, provavelmente representando um “soldado” a serviço do tráfico de drogas. Ao assumir essa violência, o “soldado”, agora “morto”, denuncia a lógica do sistema e se coloca como vítima,

tanto desse sistema, como da própria violência. O emissor da mensagem atua, ao mesmo tempo, como voz enunciativa que emite opinião em primeira pessoa e como vítima, revelando-se um personagem que fala diretamente da cena do crime, perceptível pelo uso do advérbio de lugar “aqui”, conforme os versos: “*Aqui* estou eu jogado no chão ... Vieram ver o bucha deitado *aqui* na esquina”. Além disso, o advérbio situa o enunciativo dentro da favela, fazendo com que as imagens descritas sejam reforçadas pela sua visão e pelas experiências pessoais. Ouve-se a voz do emissor por meio de pronomes e verbos que remetem à primeira pessoa do singular, como “eu, estou, cá, ouço, meu, minha, mim, comigo”. O estilo informal como o enunciativo descreve os acontecimentos corresponde à linguagem oral da comunicação, considerando o uso de um vocabulário simples, de fácil assimilação, além de gírias (“marra, velha, asfalto, mina, carochada, carcaça, escama”) e de uma remissão a vocabulário vulgar (“mulher gostosa”), ainda com certa tendência machista.

CD *Falcão, o bagulho é doido* (Universal Records: 2006)

O rap “O bagulho é doido” (MV Bill: 2006) é utilizado como trilha sonora do documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006). A letra da canção procura retratar a realidade de adolescentes que atuam sobretudo à noite na “proteção” da favela e das “firmas” de distribuição de drogas (“bocas de fumo”), ilustrada por depoimentos de meninos aliciados pelo crime organizado, cujas imagens fazem parte do documentário. A realidade que a canção veicula retrata o cotidiano do tráfico de drogas na maioria das grandes cidades brasileiras. Aparentemente, os versos iniciais “Sem cortes/Liga a filmadora e desliga o holofote” parecem contraditórios, pois seria exatamente a luz dos holofotes que poderia clarear o submundo violento que se quer denunciar.

O holofote, de um lado, pode significar a “grande imprensa” e/ou o assédio sensacionalista da mídia, situações essas que o enunciativo parecer querer evitar. O filme que o enunciativo deseja produzir por meio da letra da canção seria uma produção doméstica para tentar chegar o mais próximo possível da realidade e dos “atores” envolvidos, sem pressões e/ou juízos de valor. Com a câmera na mão e o holofote desligado, o enunciativo teria por objetivo mostrar o que está escondido nas sombras, sem dar a idéia de uma produção comercial ou qualquer outra coisa que possa suscitar exploração das pessoas, da miséria e da violência que as cerca. Por outro lado, a luz dos holofotes poderia ofuscar a visão dos

“meninos do tráfico” em sua árdua missão noturna, o que comprometeria a naturalidade das cenas, além de amedrontá-los diante da exposição exacerbada.

O enunciador, como membro da comunidade, propõe denunciar “verdades” e “mentiras” relacionadas ao mundo “real” da periferia, a partir do ponto de vista do “Falcão”. As cenas de violência descritas como verdadeiras dentro da estrutura da canção são protagonizadas por adolescentes com média de idade de dezesseis anos. Devido à alta periculosidade e às incertezas que a contravenção gera na vida do sujeito, esses jovens “Falcões” consideram “ficar no lucro” se conseguirem chegar à idade adulta, ou, pelo menos, “passar de 18” anos. Alternando o foco para a realidade concreta, o nível de consciência desses “meninos” assusta pelo excesso de realidade e de frieza diante de um provável, talvez iminente, fim trágico, conforme excerto retirado do documentário *Falcão, meninos do tráfico*, feito em primeira pessoa:

Se eu morrer, nasce outro que nem eu ou pior, ou melhor
Se eu morrer, eu vou descansar
Ah, sonhar! Nessa vida não dá pra sonhar, não
Amanhã não sei nem se eu vou tá aí.

O enunciador denuncia uma contradição ao estabelecer uma relação de interdependência e de alimentação recíproca entre o traficante da favela e personagens da elite da sociedade. Enquanto esses últimos beneficiam-se da contravenção e da violência do morro, o “bandido” se vale do poder econômico do sujeito “rico” que habita as classes mais altas da população: “O rico me odeia e financia minha munição/Que faz faculdade/Trabalha no escritório/Me olha como se eu fosse um rato de laboratório/Vem de Cherokee/Vem de kawasaki/Deslumbrado com a favela/Como se estivesse vendo um parque de diversões/Se junta com os vilões/Se sente por um instante/Ali-Cuzão e os 40 ladrões”. Segundo a voz enunciativa do “bandido”, presume-se que, se não houvesse o consumidor/usuário “rico” do asfalto, que vai à favela em busca de drogas, não haveria o traficante, nem a contravenção. Da mesma forma, se não houvesse forças de fora da favela que alimentem os traficantes com armamento bélico (“Glock”, “ParaFAL”), não haveria tanta violência. Ou seja, sob esse ponto de vista, traficante e usuário, fornecedor e receptor de armas, ricos ou não, igualam-se no papel de “vilão”, incorrendo, ambos, em um delito responsável por criar e disseminar a violência. Apesar do uso de um termo vulgar, o enunciador faz uma paródia com o título do filme *Ali Babá e os 40 ladrões*, estrelado por Renato Aragão e Dedé Santana em 1972. Nessa comédia, o papel de Ali Babá representa o “herói”, mas em “O bagulho é doido”, o “herói”

possui um viés mais de “anti-herói”, pois é tratado pelo enunciador como “cuzão”, equiparando seu caráter ao dos “40 ladrões”.

O enunciador/traficante age com a naturalidade de um comerciante comum, como se o objeto do seu “trabalho” estivesse dentro dos conceitos de legalidade. De acordo com o verso “A feira tá montada, pode vir comprar”, as imagens que se tem são de um ambiente pacato, freqüentado por famílias logo nas primeiras horas do dia. No entanto, nesta “feira” “vendem-se tragédias”. Para o enunciador, “se fosse fazer um filme de terror” dessa realidade trágica, “seria o Jason”, em uma analogia à serie de filmes chamada de *Sexta-feira 13*, iniciada em 1980, na qual o protagonista matava e esquartejava suas vítimas por vingança.

Igualmente trágica parece ser a propagação do tráfico de drogas pelo país, “no sudeste, no nordeste, no centro-oeste”, “tipo peste” que age silenciosamente, levando o enunciador a concluir reiteradas vezes que “o bonde tá pesado”. A expressão funciona como um socioleto, uma linguagem de uso exclusivo de um grupo social, do gueto, que se traduz por “uma situação bastante difícil de solução”. Uma forma de “o bonde” arrefecer seu peso seria romper com o círculo vicioso criado e alimentado pelo “morro” e pelo “asfalto”, no qual um municia o outro daquilo que tem e de acordo com aquilo que falta, notadamente em relação às drogas e às armas. A representação dessa violência pode ser ilustrada com os versos:

Teu pai te dá dinheiro/Você vem e investe/No futuro da nação/Compra pó na minha
mão/Depois me xinga na televisão/Na seqüência vai pra passeata levantar
cartaz/Chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz.

O interlocutor, a quem o enunciador dirige essa “verdade”, parece ter um perfil de sujeito “rico”, semelhante àquele que financia a contravenção e que anda de carros importados. A ironia que se tem em “Você vem e investe no futuro da nação” assume papel importante no contexto exatamente por destoar das ações que visam ao combate ao crime organizado. Ao chamar a atenção para a necessidade de zelar pelo crescimento sustentado de um país, o enunciador deixa dúvidas se essa “nação” terá mesmo algum futuro, ou se o seu futuro seria administrado pelo poder que o crime visa instituir e tomar para si. Novamente irônico e contraditório mostra-se o excerto em que o enunciador descreve o contraventor do “asfalto” militando em favor da “paz”, assumindo uma condição de vítima das drogas em cadeia nacional de televisão e em manifestações populares nas ruas, cujo objetivo seria exortar a “paz”, apesar de utópica, já que ele próprio se encarrega de alimentar esse “sistema”. Utópica porque, para manter a ordem (simbolizando a “paz”), as corporações militares e as milícias que controlam o tráfico de drogas dentro das favelas, representando todo o “sistema”

contraventor e de corrupção, usam recursos violentos incitando a propagação de mais violência. O tráfico, por si só, já se mostra como um sinal claro de violência: “a droga que você usa é batizada com sangue”.

Como forma de subverter a ordem atual instituída, o enunciador imagina um cenário em que ele próprio passa a fazer as leis e possa evidenciar a verdade que vive no cotidiano da favela e do tráfico. Segundo ele, “Se eu fizesse as leis/O jogo era invertido/Você que era o bandido/Seria o viciado, aliciador de menor”. O receptor “você”, neste caso, novamente pode ser entendido como o sujeito “rico”, “que faz faculdade” e “trabalha no escritório”, sobre quem ainda recai o crime de “aliciador de menores”, pois, pelas evidências que vêm sendo fornecidas pelo enunciador, o sujeito (“Falcão”) que está à frente desse comércio ilegal de drogas e de armas parece ser um menor de idade.

O estigma do senso comum que correlaciona o “pobre”, o “preto” e a “periferia” ao imaginário do “marginal” evidencia-se a partir do momento em que, tacitamente, um sujeito negro e pobre seria o culpado “natural” de qualquer delito, principalmente se o seu oponente for “rico” e estiver pilotando uma “Cherokee”: “Pra você?/Tá tranquilo/Nem preocupa/Sabe que vai recair/Sobre mim a culpa/Me levam pra cadeia/Me transformam em detento/Você vai para uma clínica tomar medicamento”. A condição socioeconômica dos dois personagens fica bastante clara com a destinação dada a cada um: “cadeia” para o “bandido/marginal” e “clínica” de recuperação de dependentes químicos para o “mocinho/rico”.

No entanto, o enunciador subverte essa ordem “natural” de que o “bandido” mora na favela, reforçando a idéia de que a índole do sujeito não está na relação direta com sua posição na sociedade. O poder econômico também pode funcionar como facilitador para a delinquência e para a marginalidade, talvez por acreditar na impunidade provável, conforme veremos no excerto: “Bacana sem moral/Liga pro jornal e fala mal/Viu a foto do filhinho na página principal/Não como vítima/Como marginal/Fornecia pros *playboys* e vendia ParaFAL”. Em vez de mero consumidor, o sujeito “rico” transformou-se em um fornecedor de entorpecentes aos “playboys” do “asfalto”, ou seja, entre iguais na escala social e na incorrência criminosa, revelando-se ainda como traficante de armas para os outros “bandidos” do morro (fuzil modelo “ParaFAL”).

A linguagem exerce funções que gravitam entre o emissor e o receptor, com ênfase na realidade que vem à tona. Reconhecemos a função emotiva, centrada na opinião que o emissor revela sobre o cotidiano, pela utilização de pronomes e verbos correlacionados à

primeira pessoa do singular, como “eu vendo, me, meu, sou, sei, pretendo, mim, morri, matei, rodei, escapei, sei”. Poderíamos considerar, ainda, a presença de um segundo emissor, que seria a voz do “menino do tráfico”, narrando em primeira pessoa do singular sua rotina de traficante: “Se *eu* morrer, nasce outro que nem *eu* ou pior, ou melhor/Se *eu* morrer, *eu vou* descansar ... Amanhã não *sei* nem se *eu vou* tá aí”, “*Tenho* uma irmã de 5 anos, de seis anos, *fico* pensando se *eu* morrer assim, mané, *minha* irmãzinha vai ficar como, ... triste”.

Embora não possamos ouvir a voz do receptor (ou dos receptores, já que parecem ser muitos os que alimentam a indústria do consumo de drogas), há várias remissões à sua existência, seja pela descrição de algumas das suas características e seus comportamentos (“Que faz faculdade/Trabalha no escritório/Me olha como se eu fosse um rato de laboratório/Vem de cherokee/Vem de Kawazaki/Deslumbrado com a favela/Como se estivesse vendo um parque de diversões”), seja pela associação de verbos e pronomes à segunda e à terceira pessoa do singular: “quer, você, pode vir, teu, xinga, vai, veja, vem, fica, seu”, além de verbos no modo imperativo (“permaneça, não esqueça”, “imagine”). A função referencial permeia toda a canção, motivando as disputas entre o emissor e o receptor, pois ambos trazem suas respectivas realidades e as colocam em cena como forma de denunciar a lógica do “sistema” no qual estão imersos, ao mesmo tempo em que, cada um a seu modo, tentam colocar-se como vítima da violência.

Provavelmente devido ao cotidiano cruel, o enunciador estabelece algumas possibilidades de fuga dessa realidade por meio do uso de verbos no modo subjuntivo, os quais, pela sua estrutura gramatical (“*se eu/que eu/quando eu*”), denotam um desejo ou um projeto ainda não realizado, mas que dariam outra perspectiva àquele contexto violento: “Seria o Jason, *se fosse* um filme de terror”, “Me olha como *se eu fosse* um rato de laboratório”, “*Se os homi chegasse* (se os homens chegassem)”, “*Se eu fizesse* as leis”, “Como *se estivesse* vendo um parque de diversões”, “Deus ajuda/*Que eu fique* de pé no sol e na chuva”. Da mesma forma, os verbos no futuro do pretérito do modo indicativo (“*iria*”, “*seria*”) também denotam uma situação provável, porém com mais condições de realização.

O rap “Aqui tem voz” (MV Bill: 2006) possui um apelo à resistência negra, à cultura de rua, ao orgulho e à identidade de quem mora na Cidade de Deus - CDD, cujo objetivo seria dar voz a esse contingente humano historicamente oprimido e sem representatividade. Mais do que sentir-se como um sujeito com identidade, o desafio maior parece residir na falta de reconhecimento da sua individualidade e da personalidade de grupo.

Nesse sentido, o enunciador, que se assume como artista/*rapper*, ao mesmo tempo em que representa a voz da coletividade, destaca elementos relacionados à busca e/ou ao reforço da identidade do gueto, tanto particular como coletiva: “Vou nas ruas da cidade encontrar onde estou ... Sou do Rio de Janeiro, CDD meu cativo ... Meu conceito é de rua”. Percebe-se que o discurso vai ao encontro das vivências realizadas no espaço público, no meio da rua, contexto no qual o RAP e o Hip Hop nasceram e se desenvolveram. A representação da rua, por sua vez, funcionaria como instrumento de aproximação de identidades, pois nela ocorrem os encontros com a diversidade e de pessoas com necessidades, esperanças e desafios afins.

A identidade reivindicada também está sendo construída por meio da resistência e do revide, o que cria dois pólos de disputa, já que o revide traz consigo a idéia de tentar combater a violência sofrida por meio da incitação de mais violência, gerando uma situação de calamidade próxima à de uma guerra, conforme os versos: “Levite, revide, só existe quem resiste” e “Só quero dizer que a ofensiva continua”. A resistência, por sua vez, é que os mantém vivos, podendo ser construída por meio de manifestações públicas pacíficas e organizadas, de associações e entidades comunitárias e, principalmente, de conscientização e de alinhamento ideológico, ilustrada pelo excerto:

Um microfone é tudo que eu preciso/Desestabilizo, liso, viso prejuízo/Por isso organizo .../A grana do teu pai não faz de nós um espetáculo/Que ganha público e perde conteúdo/Não me iludo, contra olho gordo eu tenho escudo/Lembra daquele momento/Faltava dinheiro, mas não sentimento.

O “microfone” estaria representando o meio pelo qual a voz da “verdade” do enunciador pode ser propagada e melhor compreendida, da mesma forma que funcionaria como sua “arma” de luta, conforme destacou o sujeito enunciador de “Só Deus pode me julgar” (2002): “As armas que eu uso é microfone, caneta e papel”. Essa voz dissonante e amplificada também teria por função organizar e mobilizar pessoas em núcleos de resistência contra investidas opressoras e de efeito paralisante do poder instituído e dos donos do capital, gerando uma tensão entre elas: “E hoje eu sei, o que você falava pro meu povo não é lei ... Tentaram mudar minha mente/Manipular minha gente/Defendo minha conduta como Deus defende um crente”. Essa resistência (ou “identidade-resistência”), segundo Castells (1999: p.18), é produzida pelos atores sociais que se acham em uma posição ou em condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica dominante e, para sobreviver, fecham-se em seus núcleos e posicionam-se contrários aos códigos das instituições e do Estado. No *rap* sob análise, a resistência passa a ser exercida por meio do estreitamento das relações afetivas do grupo que, segundo o enunciador, possuem o dom de aproximar as pessoas e de melhor

prepará-las para momentos difíceis, como algumas situações em que “faltava dinheiro” para que a cultura Hip Hop se mantivesse ativa. Apesar da escassez de recursos, o enunciador procura esclarecer que o RAP não se tornou um segmento musical meramente comercial e reitera a proposta ideológica do movimento, mantida por meio de “conteúdo” elucidativo e revolucionário. Ao resistir às investidas da lógica dominante, o *rap* “Aqui tem voz” cria naturalmente alternativas para a discussão de uma “identidade-projeto”, construída a partir da posição que os grupos organizados e marginalizados passam a ocupar na estrutura da sociedade (cf CASTELLS: 1999, p.18).

A força revolucionária da “voz ativa” mostra-se violenta, mas, na prática, não age com violência, apesar da ferocidade do “lobo” e de o tom do discurso se elevar em algumas situações, como em “Se cale por não ter o que dizer”, “Sou ... lobo em pele de cordeiro/Então respeita nós”. Parece-nos natural a preponderância da emoção sobre a razão em processos de conscientização nos quais o sujeito sai da escuridão e entra em contato com sua realidade miserável e oprimida. Esse parece ser o caso representado pelos versos “Levando do jeito que a vida permite/Muita pólvora, dinamite”. Poderíamos, ainda, aproximar o trecho “levando do jeito que a vida permite” a outras composições de RAP em que o enunciador destaca sua condição de “sobrevivente”. Em ambos os casos, o sujeito parece que não está “vivendo”, mas apenas “sobrevivendo” de um jeito precário e provavelmente indigno à condição humana.

No momento em que ocorre a tomada de consciência, o sujeito se torna capaz de fazer um balanço positivo de si, do seu trabalho e da proposta que defende, ilustrado pelos versos: “Rodei por todo o Brasil *mandando fechado*¹²⁸ do jeito que eu sou ... Quebrando no talento norte a sul/Salvador, muito axé, Porto Alegre o triafu/Só quem tem não se julga melhor do que ninguém/Fica de pé, enverga e não quebra, você sabe bem/Na nossa história, sucesso e fracasso”. Percebe-se que a arte Hip Hop funciona como norteadora da resistência que o enunciador encampa na forma de blindagem contra a manipulação, embora não seja possível manter um equilíbrio permanente na estrutura física e emocional do sujeito. Importa saber, porém, que o “sucesso” e o “fracasso” vividos nessa realidade alternam-se reciprocamente, mas não implicam necessariamente perda da batalha.

O ritmo e a cadência musical com que especificamente o refrão é construído trazem algumas novidades sonoras em relação à tradicional e crua batida do RAP. Trata-se de

¹²⁸ Trata-se de um “socioleto”: linguagem da periferia relacionada ao ato de fazer alguma coisa positiva, bem aceita pelo gosto popular.

um excerto que denota traços de uma balada dançante, fazendo com que essa musicalidade aumente a expressividade e o sentido do discurso em algumas passagens:

Vou, nas ruas da cidade encontrar onde estou
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, CDD meu cativeiro
Então, respeita nós, que aqui tem voz
E hoje eu sei o que você falava pro meu povo não é lei
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, lobo em pele de cordeiro
Então, respeita nós, que aqui tem voz.

As rimas internas, acima assinaladas, encarregam-se de ampliar a sonoridade e a ênfase das palavras, conforme dissemos, da mesma forma que o fazem as sílabas fortes e fracas em alternância. A canção, em seu conjunto, segue uma cadência musical semelhante ao refrão, porém incorporando rimas externas paralelas e alternadas, intercaladas com as internas. Note-se que as rimas internas ainda provocam a ocorrência de figuras de efeito sonoro como a aliteração e a assonância, principalmente nas rimas com o som final “ora”: repetição do fonema consonantal /r/ (aliteração) e repetição dos fonemas vocálicos /o/ e /a/ (assonância).

Levando do jeito que a vida permite
Muita pólvora, dinamite
Na picada um cara que leve sem convite
Levite, revide, só existe quem resiste
Vê se decora, demora lá fora vários foram embora
Que não me ignora tá maneiro
Se revigora, mora o futuro é agora
Bola de fogo incorpora
Quem explora, hoje implora
Seqüência do mundo perdido
Parece que vejo invertido, não faz sentido

A linguagem protagoniza um duelo entre o emissor e o receptor da mensagem, fazendo com que ocorra uma preponderância das funções emotiva e apelativa. Apesar da relevância das informações da realidade que a canção veicula, as provocações feitas pelo enunciador suscitam um apelo maior em favor da defesa da identidade do sujeito e da resistência que o receptor oferece, mesmo sem valer-se da prerrogativa de uso da palavra. As evidências da presença do emissor no contexto são perceptíveis já no título do *rap* pelo uso do advérbio “aqui”, significando que o enunciador fala de uma realidade na qual vive.

O *rap* “O preto em movimento” (MV Bill: 2006) procura reforçar as temáticas do *rap* “Aqui tem voz”, principalmente no que se refere à “superação, força, luta, união, identidade, conscientização, resistência e revolução”. O título “O preto em movimento” soa

como uma espécie de “profissão de fé”, símbolo do cristianismo que prega a profissão da fé publicamente, ao mesmo tempo em que relaciona duas propostas identitárias de Castells: a “identidade-resistência” e a “identidade-projeto”. Percebe-se que, inicialmente, o “preto” está “em movimento” como forma de resistir à lógica dominante e aos códigos impositivos das instituições e do Estado para, em seguida, construir uma identidade nova com o propósito de transformar o conjunto da estrutura social (cf CASTELLS: 1999, p.18).

O enunciador utiliza o passado escravista para evidenciar um sentimento vitorioso decorrente da “paixão combativa”, da “militância” e “por amor à melanina”. Em decorrência dos resquícios da preponderância étnica deixados historicamente sobre o negro, o enunciador alerta:

Se liga só, tem que ser duas vezes melhor
Ou vai ficar acuado sem voz
Sabe que o martelo tem mais peso pra nós
Que a gente todo dia anda na mira do algoz

A partir desse excerto, poderíamos questionar se o sujeito etnicamente branco não estaria se colocando na posição de “ser” superiormente instituído, enquanto que o sujeito etnicamente negro poderia estar sendo relegado à categoria de “não ser”, o que, de certa forma, explicaria a necessidade transversal de o negro ter de tornar-se “duas vezes melhor”: a primeira, para romper o estigma de inferioridade “natural” e histórica; a segunda, para sair da invisibilidade e ser tratado como cidadão, como indivíduo, independentemente da etnia. Como alternativa para romper com esse cenário opressor, o enunciador, que se identifica com a voz autoral de “MV Bill”, diz-se “criado por Jesus” e, do alto da sua condição de “mensageiro da verdade”, intitula-se “Rei”.

As imagens do “preto em movimento” surgem carregadas de simbologia positiva, representando uma parcela das ações desencadeadas pelos movimentos negros instituídos no Brasil desde o início do século XX, conforme destacamos no título “Hip Hop, Rap e Movimentos Negros”, ilustradas pelo jogo de palavras nos versos: “Não sou o movimento negro/Sou o preto em movimento”. Como parte desse todo, o enunciador age com a autoridade de um líder (“Rei”) e motivado pela fé (“criado por Jesus”, “axé”, “vou rezar pro santo”), imbuído de poderes aparentemente aspirados pelos movimentos representativos do RAP.

Conforme dissemos, a revolução e a resistência fazem parte da plataforma de luta que o RAP procura promover. Em muitos casos, busca veicular essa ideologia nas canções por meio de discurso evangelizador, da elevação da autoestima e na valorização das

identidades individuais e coletivas. Da mesma forma, se o indivíduo esmorecer em sua trajetória de lutas, corre-se o risco de o seu fracasso minar a estrutura da coletividade, razão pela qual o enunciador destaca que “A derrota se esconde no irmão”, levando-nos a entender que cada cidadão tem o arbítrio de construir uma vida “No caminho do bem”, ou perdê-la da mesma forma que em “O soldado morto”, conforme veremos:

A covardia que nos pune
A derrota se esconde no irmão
Que não se assume
Chora quando é pra sorrir
Ri na hora de chorar
Levanta quando é pra dormir
Dorme na hora de acordar.

O excerto evidencia um comportamento desregrado de um personagem aparentemente alienado, contrariamente aos conceitos idealistas externalizados no início da canção. Devido à inversão das atividades diurnas e noturnas, presume-se que o enunciador esteja se referindo à rotina de um “menino do tráfico”, que fica de plantão à noite na favela cuidando das “bocas de fumo”.

Da mesma forma que em “Aqui tem voz”, o ritmo e a cadência musical do *rap* “O preto em movimento” apresentam algumas novidades sonoras em relação à batida tradicional do RAP, com a incorporação de teclado, guitarra, bateria. Além disso, foram inseridos trechos da canção “Olhos coloridos” (Sandra de Sá/Macau) relacionados ao contexto que está sendo descrito no *rap*, fazendo com que tenhamos uma composição dançante. Destacamos alguns excertos em que as duas canções interagem (os versos de “Olhos coloridos” vêm entre parênteses): “Todos os lamentos (Me fazem refletir)/Busquei alternativa (E não posso mais fugir)/Sem esculacho (é o que eu acho)/Que renegou a pretidão (Na verdade é que você...)/E te liberta (Sarára crioulo)/Que ensina como caminhar (Eu estou sempre na minha)”. Essa estratégia de usar recursos e artistas da MPB e do *rock* nacional poderá ser entendida como um processo de evolução e de aprimoramento naturais do RAP, que também dialoga com uma produção com a qual se identifica. Além de Sandra de Sá, MV Bill ainda fez outras parcerias, dentre as quais destacamos o grupo Cidade Negra. Conforme veremos mais adiante, o *rapper* GOG, de Brasília, gravou um DVD com a participação dos artistas Lenine e Maria Rita.

CD *Causa e efeito* (Chapa Preta: 2010)

O rap “Causa e efeito” (MV Bill: 2010) possui uma letra eminentemente política. Segundo o enunciador, que representa a voz da coletividade (“nós”), as mudanças de que o Brasil precisa passam pela vontade política de parlamentares do Congresso Nacional em combater a corrupção, cabendo ao Parlamento o desafio de transformar o discurso institucional em práticas sociais visando atender às necessidades da população. No caso em questão, as comunidades periféricas mostram-se as mais carentes da presença do Estado, pois, de acordo com o texto, a polícia age com violência em suas investidas nas favelas (“Nova operação policial leva a alma de um inocente”) e estaria a serviço do poder (“Os homens de preto sobem o morro pra defender o asfalto”). O “asfalto” vem representando os bairros mais “nobres”, nos quais a infraestrutura e os aspectos visuais, como paisagismo, pavimentação, saneamento e segurança são atendidos plenamente pelo poder público, além das classes mais elitizadas do país, citadas como sendo as emissoras de televisão, as instituições governamentais, a classe política, o “magnata”, quem usa “terno e gravata”.

A polícia, como instituição representativa da força e da defesa do Estado, costuma ser criticada no meio Hip Hop/RAP devido às suas investidas repressoras, violentas e corruptivas, sobretudo contra populações marginalizadas. A política do Estado, no que se refere à segurança pública e às demais áreas consideradas essenciais, é considerada inexistente, razão pela qual, segundo o enunciador, essa omissão dos órgãos públicos pode estar sendo responsável por gerar e propagar mais violência, conforme os versos: “Que a polícia continua sendo o braço governamental/Na favela dissemina o mal/Com suas fardas e caveirões/A serviço daqueles que controlam opiniões, que roubam milhões ... Vem, vem aqui combater a consequência de política de ausência/que resulta em violência”.

As políticas relacionadas à área de educação também fazem parte das deficiências que o Estado apresenta. A constatação do enunciador é de que “Sem educação vários de nós vai virar bandido”, já que, “sem escola”, não há “escolha” que não a de seguir na vida do crime. Diríamos, no entanto, que, “sem escola” o sujeito estaria sendo direcionado para um caminho de retorno financeiro fácil e de reconhecimento mais rápido na periferia. Além da escola, o sujeito ainda poderia ter o suporte de outras instituições, como a família, mas a necessidade e a sedução pelo poder que o tráfico de drogas proporciona, por exemplo, mesmo sendo um poder marginal e bandido, fazem com que os bancos escolares permaneçam vazios e o contingente de “meninos do tráfico” aumente.

A discriminação racial, por sua vez, permeia todo esse cenário de violência policial, de falta de escolas, de consumo e tráfico de drogas. Segundo o enunciador, o preconceito inicia-se a partir de critérios sociais, levando-se em consideração inclusive o local em que o sujeito vive: “Cansa ver tanta gente ignorante/Tratando gente humilde de forma arrogante/Deselegante ao lidar com a maioria/Que fala com sotaque de periferia”. Não só o sujeito “negro” ou “branco-pobre”, mas a favela também é discriminada, conforme veremos: “No desnível entre a favela e a classe média/Que tratam o gueto como se fosse a África/numa distância que nem chega a ser geográfica/Distanciamento provocado pelo preconceito/Como se nascer aqui fosse um defeito/Não é!/É parte de um destino que você ajudou a escrever/quando não quis se envolver”. Novamente a omissão do Estado é questionada ao não querer “se envolver” com as causas sociais, facilmente tratáveis por meio de políticas públicas de educação e de inclusão social. A partir de 2003, no entanto, o governo brasileiro começou a estruturar a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR, ligada à Presidência da República, para desenvolver políticas em defesa da população negra e aumentar sua representatividade nas decisões do país. Lembramos que a legislação brasileira¹²⁹ criminaliza qualquer tipo de discriminação e/ou preconceito.

A forma de apresentação do verso “Que tratam o gueto como se fosse a África” denota um processo de discriminação e inferiorização do Continente africano, muitas vezes cantado em tom nostálgico pelos *rappers* como sendo “A Mãe de todos nós”. No entanto, entendemos que a intenção seria de comentar que o “gueto” é tão discriminado e inferiorizado quanto a “África”. Já que esse Continente é bem mais antigo do que o processo de favelização no mundo, o gueto seria uma espécie de senzala, de confinamento e de extensão dos sistemas tribais africanos, reproduzindo na América e na Europa um pouco dos hábitos, da cultura e das dificuldades da África. Nesse mesmo contexto, segundo o enunciador, ainda é possível constatar que “pessoas morrem por conta da cor”, evento classificado como “afrogenocídio” o assassinato indiscriminado de negros, decorrente tanto da criminalidade como pela ação dos “homens de preto [que] sobem o morro para defender o asfalto”.

Apesar de muitas composições de RAP abordar temáticas violentas que descrevem um cenário de calamidade, como é o caso em questão, percebe-se um esforço do enunciador em destacar pontos positivos das comunidades e das pessoas que vivem nas periferias das grandes cidades, às vezes em situação de extrema miséria, fazendo com esses

¹²⁹ Lei nº 7.716, de 05.01.1989, e redações subsequentes dadas pela reedição da lei.

espaços e seus habitantes passem a existir e a interagir um com o outro. Embora a voz do enunciador pareça autoritária, já que ele intencionaria trazer para si o poder e o controle das favelas, seu tom evangelizador teria por objetivo resgatar a autoestima das pessoas e valorizar as identidades individuais e de grupo, conforme os versos: “Nossa voz tá no ar ... A superação me emociona/Mas a apatia dos irmãos me decepciona ... Combatente não aceita/Comando de canalha que a nós não respeita”.

A mensagem é transmitida em uma linguagem acessível e oral, já que ambos, enunciadador (“eu/nós”) e receptor (“você”), estariam convivendo em um mesmo ambiente (a periferia); ou seja, trata-se de um diálogo entre iguais, razão pela qual o uso de gírias e de socioletos é bem aceito e compreendido, como nos exemplos: “vão à lona”, “telona”, “caveirões”, “merda”, “caô”. Pelo uso do advérbio de lugar “aqui” (“vem *aqui*”), tem-se a visão de dentro da favela, ao mesmo tempo em que o enunciadador reproduz a voz da vítima, do excluído.

O rap “O bonde não para” (MV Bill: 2010) retoma o estilo tradicional do segmento RAP em que o texto é falado sobre uma base sonora, sustentada por uma “pickup”¹³⁰ e um DJ. Há duas vozes ideológicas enunciadoras, uma feminina e outra masculina, constituindo um quase ineditismo nesse meio artístico dominado por homens. A presença de mulheres como vocalistas em gravações de MV Bill se destaca em relação a outros *rappers*, representadas por sua irmã, Kmila CDD. A abrangência temática, de forma geral, possui um tom de revide, estabelecendo uma situação de guerrilha no contexto. Geralmente respaldado no passado escravista e opressor, o revide é compreendido pelos enunciadadores como a única alternativa de luta, sem perceber que essa postura pode gerar ainda mais violência e ampliar a segregação étnica, bem como aumentar a tensão entre o “asfalto” e a favela. Segundo Zilá Bernd (2005, p.32), o revide se organiza como uma “nova forma de racismo, criando uma cadeia infundável de mútuas exclusões”. Ou seja, como o conflito mostra-se motivado e sustentado por argumentos étnicos, o círculo vicioso que se formaria a partir de constantes revides de ambos os lados poderia perpetuar a fissura social, bem como o estado de crise permanente (espécie de guerrilha) entre os diversos setores e grupos da sociedade. Esse processo ocorre como consequência do “projeto de resistência”, segundo Castells (1999: p.18), mobilizado a partir de situações de confronto/conflito em que

¹³⁰ Mesa de som (toca-discos).

há relações de força, forçando os atores sociais que estão em condições desprestigiadas a se fechar para resistir e sobreviver.

Uma forma de evidenciar o revide pode ser vista no verso “Deixa que agora a favela invade”; ou seja, a favela passaria da condição passiva, de costumeiramente ser invadida e violentada pela polícia, para uma postura ativa, reativa (e violenta), na qual ela própria teria a liberalidade de invadir e de ser agressiva. A violência, pelo que parece, apresenta-se como sinônimo e conseqüência natural do revide, expondo os seus atores e agentes (os “negros”) a uma situação semelhante à guerra, como no verso “Os pretos da favela aqui virou linha de frente”. A exposição dos “pretos” na posição das trincheiras reitera o estigma de valorização do sujeito negro como força bruta, animalesca (“um animal feroz”), e o conseqüente desprezo pela sua condição humana. O revide a essa situação é ilustrado pelos excertos “Quem é pisoteado, a vida ensina a ser feroz ... o otário que vira fera”, revelando um passado de submissão, de bastidores, escondidos “debaixo dos lençóis”, mas que agora visam assumir o papel principal da história, “emergindo do fundão”, mesmo que, para isso, tenham de agir pela força.

O revide, portanto, surge como uma forma agressiva de provocar a revolução, como no verso “Ocupar vários espaços é o nosso plano de paz”. Por meio dessas imagens, vislumbramos novamente um cenário de guerra, em grande parte provocada pelo desrespeito às linhas de fronteira e a conseqüente invasão de território. Sabe-se da existência de um vencedor dessa batalha pelo desaparecimento dos soldados de um dos lados e também pela “ocupação”, definitiva ou provisória, do território do perdedor. A contradição reside nessa intenção de querer instaurar a paz por meio do aniquilamento e da ocupação de espaços do outro utilizando a força, a violência, em vez de buscar uma negociação visando ao compartilhamento de interesses. Mas os sujeitos periféricos são vítimas de uma lógica implacável que termina por condená-los à violência.

Parece-nos factível, portanto, a possibilidade de desencadear uma revolução pacifista defendida em muitas composições de RAP, nas quais as “armas” que fariam a transposição do sujeito “das trevas à luz” são a “caneta”, o “papel” e o conhecimento. Dessa forma, entende-se que seria possível a valorização das qualidades e da natureza do sujeito negro (ou “branco-pobre”) a ponto de evidenciar diante de si os seus próprios valores, sem precisar aniquilar o outro ou querer ocupar o espaço do outro para que o agente-invasor se sinta um indivíduo completo. A idéia de transpor as fronteiras imaginárias que segregam o centro e a periferia por meio de acordos bilaterais surge como o caminho mais sólido para

uma convivência social respeitosa. Em vários momentos, o RAP tem procurado estabelecer esse diálogo por meio da sua arte, do jeito que seus representantes sabem fazer, embora ainda possamos encontrar um certo despreparo da sociedade tradicional em lidar com a igualdade de direitos, o que evidencia o enraizamento profundo deixado pelo período escravista e miserável vivido no Brasil e revivido na forma de preconceito étnico-social até os dias atuais.

Os enunciadores têm consciência das distâncias envolvidas nesse processo de valorização étnica e conseqüente arrefecimento do preconceito, de respeito às individualidades, da igualdade de direitos e obrigações, dentre outros fatores que possam conduzir o meio social a uma convivência amistosa e de respeito às diferenças, conforme ilustramos no verso “Vamos juntos que a caminhada é longa, o bonde não para”. A “união” do gueto (“vamos juntos”) e a constituição das pessoas em grupos e movimentos sociais são temas recorrentes no RAP (“junto e misturado/lado a lado”), como em “O preto em movimento”, no qual o enunciador prega “superação, força, luz, união orgulho”, fazendo com que “o *bonde*” efetivamente não pare. O “bonde”, presente no *rap* desde o título, representa exatamente essa corrente humana suportada por uma entidade ideológica que reúne reivindicações, identidade, interesses comuns, direitos e deveres.

A canção “A voz do excluído” (MV Bill/Toni Garrido: 2000) foi gravada inicialmente no álbum *Enquanto o mundo gira* (2000), do grupo Cidade Negra. MV Bill, por sua vez, gravou o *rap* no DVD *Despacho urbano* (2007), lançado somente dois anos depois, em 2009. Na execução do *hit*, Toni Garrido canta somente o refrão “O que você vai fazer agora pra mudar a regra/O que você vai fazer agora pra mudar a real”, enquanto que os demais versos são interpretados por MV Bill. Da mesma forma, as vozes ideológicas são eminentemente masculinas, o que reforça o tom cru e eminentemente racional do discurso.

Além da racionalidade, o texto inicia na forma de uma provocação violenta do enunciador que se identifica com a voz autoral: “MV Bill tá em casa. Pode acreditar/Terrorismo: A voz do excluído tá no ar/Mais um guerreiro do Rio de Janeiro”. Embora limitado a três versos, o “terrorismo” é trazido ao contexto como sinônimo de “a voz do excluído”, o que pode não corresponder à realidade pretendida pelo “guerreiro do Rio de Janeiro”, tampouco pelo modelo de revolução pacífica que se pretende estimular com a arte *rapper*. A revolução, por outro lado, consiste em “buscar alternativa pra sair do coma brasileiro”, preferencialmente sem se valer de estratégias terroristas e/ou violentas. Em vez disso, o enunciador procura destacar os valores e o orgulho do sujeito, fazendo com que o

homem se veja capaz de agir sobre sua própria história e, por meio do conhecimento, possa conhecer sua força:

Tá tudo errado, o orgulho foi roubado
As marcas de um passado que não foi cicatrizado ...
Sujeito homem, não sou homem sujeitado
Nem sou condicionado a ser manipulado por ninguém
Minha atitude vai além
Falo por milhões, compreendido por menos de 100
Da CDD à baixada fluminense, se gerou conflito, meu amigo, então pare e pense.

A recorrência ao passado escravista persiste como entrave contra o progresso. Ficaram as marcas vivenciadas pelos ancestrais negros, cujas cicatrizes servem como lembrança opressiva, mas busca-se a superação por meio da conscientização e união de grupo. A representatividade dessa voz enunciativa, que visa à revolução, usa o RAP como arma de luta. O orgulho de viver quem efetivamente é faz do sujeito um ser íntegro, mais bem preparado para assumir a voz em nome de “milhões”, mas não compreendido pela maioria. O enunciador fala, ainda, “pelo menor que nunca teve *danone* como você/Sei que é difícil de entender”. Evidencia-se, assim, que a revolução por meio do conhecimento e do entendimento é um processo gradativo, mas não impossível, principalmente porque a população brasileira ainda sofre um forte assédio do poder instituído que, em muitos casos, visa à manipulação da vida do sujeito comum. O “Ibope” – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, empresa privada responsável por pesquisa de opinião pública para medir preferências e orientar propaganda e venda, e a “televisão”, segundo o enunciador, são dois instrumentos utilizados para colocar em prática essa manipulação, conforme veremos:

Não acredito que o povo é contente/Quem ri da própria miséria não é feliz, está doente/Que nem sente que está sendo massacrado, drogado, vem sendo embriagado/Não represento o Hip Hop, só falo pelo pobre, que sempre *se fode*, guiado pelo IBOPE/Televisão, ilusão, tudo igual/Faz você gastar o seu dinheiro no carnaval/Faz o meu povo ser ridicularizado, inferiorizado, engraçado, hostilizado ...
/Eu olho pra TV e me sinto mais um bobo.

Segundo o texto, a manipulação é percebida como perversa quando consegue inverter os papéis entre o opressor e o oprimido, criando um mundo de ilusão tão grande em torno do sujeito que a sua realidade miserável passa despercebida, à margem de si (“Quem ri da própria miséria não é feliz, está doente”). A “ignorância”, usada aqui simplesmente no sentido de “ignorar”, sem qualquer conotação pejorativa da comunicação oral, pode ser entendida como uma zona de conforto da qual o sujeito não consegue vislumbrar uma outra realidade diferente da sua. Conseqüentemente, ao ignorar a possibilidade de existir outros estilos de vida, o sujeito fica sem parâmetro de comparação para balizar a qualidade e o horizonte da sua existência, tornando-se uma estratégia capitalista para reduzir os

investimentos em educação, alimentando, assim, a pobreza e os processos de miserabilização no país e incentivar a concentração de renda, de um lado, e de pessoas em guetos, de outro. Segundo a ideologia defendida pelo RAP, a mudança iniciou com as primeiras manifestações do movimento no país, no final dos anos 1980, considerada como uma espécie de alumbramento por ter começado a iluminar a consciência das pessoas marginalizadas e a questionar os poderes instituídos, inclusive em relação à governabilidade da Nação, conforme ilustramos:

FHC não dá nada pra favela
Só dá carnaval, miséria, polícia e novela
Que coisa linda, mais cheia de graça
Família disputando seu almoço na praça
FMI vai achar sensacional

Além da “TV” e do “Ibope”, considerados veículos de manipulação massificada, o enunciador acrescenta um terceiro elemento político, personificado no papel do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso - FHC (1995-2002), considerado um governo de elite e para a elite, apesar de sua formação na área de sociologia. Segundo o texto, a estratégia de FHC para sustentar a dominação/manipulação dos donos do capital sobre a população marginalizada era veiculada por meio de “carnaval, miséria, polícia e novela”; ou seja, valendo-se de entretenimento e de violência, sem mencionar, no entanto, valores morais, incentivos à educação e à cultura.

Nessa crítica feita ao estilo de governo do ex-presidente, pode fazer sentido o verso “Quem gosta de miséria é intelectual”, evidenciando uma certa contradição. Teoricamente, não faria sentido um “intelectual”, com seu conhecimento científico e habilidade para atuar em situações de crise, “gostar de miséria”, da mesma forma que não faz sentido um sociólogo não ter priorizado investimentos vultosos nas áreas de educação e cultura, de formação de qualidade para professores, de combate à violência, à discriminação racial e social, às desigualdades sociais e à miséria, deixando o Brasil em estado de “coma”, conforme sentenciar o enunciador.

Neste *rap*, provavelmente influenciado pela participação do grupo Cidade Negra, foram utilizados outros recursos musicais além das tradicionais batidas do RAP, como baixo, guitarra, bateria, aproximando-se de um estilo de *reggae*. Trata-se de uma canção em que os elementos rítmicos proporcionam uma ampla sonoridade ao contexto, reforçada pelas rimas e pelos versos em que há alternância entre sílabas fortes e fracas, conforme veremos: “MV *Bill tá em casa. pode acreditar/Terrorismo: A voz do excluído tá no ar/Mais um*

guerreiro do Rio de Janeiro/Buscando alternativa pra sair do coma brasileiro/Considerado louco por ser realista, maluco e não me iludo com vidinha de artista/Guido por Jesus, tenho minha missão/Guerreiro do inferno, traficante de informação”.

O texto procura articular uma comunicação entre o emissor (função emotiva) e o receptor (função apelativa); ou seja, de um lado está o enunciador revelando sua opinião e, com ela, buscando persuadir o receptor com o seu discurso, e, de outro, o próprio sujeito persuadido e influenciado pelo comportamento do emissor. Entremeio a esses dois personagens, o contexto (função referencial da linguagem) exerce o papel de veículo portador de informações sobre a realidade. Neste caso, o emissor descreve a sua “verdade” de fora do contexto, ao contrário do que ocorria em outras composições, ilustrado pelo verso “Você nunca sofreu como eu lá na CDD”. Em vez de usar o advérbio de lugar “aqui”, que o incluía na realidade da favela, em “A voz do excluído” o advérbio “lá” o afasta da periferia, embora haja a seguinte referência no início da canção: “MV Bill tá em casa”. Apenas desconhecemos sua localização geográfica e donde vem sua voz enunciativa, apesar de ter sido “nascido e criado na CDD”.



CAPÍTULO III

GOG: O RAP DE BRASÍLIA

Je ne crois pas au changement violent. La violence engendre la violence. Et moi je suis chrétien. (Eu não creio na mudança violenta. A violência gera a violência. E eu sou cristão.) GOG¹³¹

Foi com essa breve referência de Dabène (2006, p.133) ao *rapper* brasileiro, GOG, que tivemos o primeiro contato com uma produção de RAP e com o fomento da cultura Hip Hop fora da Região Sudeste do Brasil. GOG é Genival Oliveira Gonçalves, um pioneiro do RAP no Distrito Federal, nascido em Sobradinho (DF), cidade-satélite¹³² de Brasília, em 1965.

GOG desenvolveu seu interesse pelo Hip Hop e pelo RAP a partir do convívio com primos mais velhos, amantes da *black music*, com discos de vinil e um toca-discos de seu pai. Além disso, suas experiências e percepções como morador de outra cidade-satélite, Guará, contribuíram para desencadear o desejo de denunciar e criticar a corrupção na política brasileira e distrital, bem como a pobreza e o modo de vida das populações periféricas da capital do país.

¹³¹ in Dabène: 2006, p.133.

¹³² ou Unidade Administrativa.

Atualmente, os processos de miserabilização e de violência romperam as fronteiras que separam o plano-piloto¹³³ (centro do poder político e maior concentração econômica do Distrito Federal) das cidades-satélites. Da mesma forma, a população do DF tornou-se refém da violência e da miséria que se desenvolveram sobretudo nas cidades goianas que circundam a capital, Brasília, que são as chamadas “cidades do entorno”. Essas comunidades registram os maiores níveis de periculosidade da região, ao mesmo tempo em que protagonizam cenas de conflitos políticos entre os governos do Estado de Goiás e do Distrito Federal, fazendo com que, na prática, essas cidades não recebam ações efetivas de segurança pública, de educação, de infraestrutura e de todos os pré-requisitos básicos e essenciais, constituintes de uma sociedade organizada.

Praticamente não existem bibliografias sobre GOG, exceto algumas remissões como a de Dabène, artigos como de Spensy Pimentel¹³⁴, matérias publicadas na imprensa local e em *sites* ligados ao Hip Hop, mas nada que contemple algum tipo de análise ou crítica mais especializada. As maiores fontes de informação foram o *site* oficial de GOG na *internet* (www.gograpnacional.com.br)¹³⁵, no qual é possível obter gratuitamente toda sua produção musical e conhecer um pouco sua história e seus propósitos, o *rapper* brasileiro Ato MC, ligado a GOG, além do próprio GOG. Mantivemos dois contatos telefônicos com o *rapper* durante o mês de março/2011, oportunidades nas quais o artista discorreu sobre o panorama do Hip Hop nacional, o papel do RAP e a sua participação nesses movimentos, e demonstrou tranquilidade ao abordar temas ligados à literatura brasileira e alguns dos seus escritores.

O RAP no Distrito Federal começou a crescer no final da década de 1980, na mesma época em que a dupla paulista Thaíde e DJ Hum se apresentou em Brasília (1989). No entanto, o Movimento Hip Hop e o RAP do DF desenvolveram características específicas a partir da década seguinte, conforme demonstraremos na leitura da discografia de GOG.

Dos nove trabalhos desenvolvidos por GOG, pelo menos cinco foram produzidos e publicados em CD: *Vamos apagá-los ... com o nosso raciocínio* (1993), *GOG Convida* (1999), *Tarja preta* (2004), *Aviso às gerações* (2006) e *GOG ao vivo - Cartão postal bomba!* (2007), esse último também lançado em DVD (2009). Mesmo assim, as canções de todos os trabalhos estão disponíveis no *site* para acesso público, irrestrito e ilimitado. A escassez de recursos pode ter sido uma das causas que impediram a gravação e uma tiragem

¹³³ O plano-piloto faz parte do projeto original de Brasília, composto por áreas residencial (Asa Sul e Asa Norte) e administrativa (Eixo Monumental e Esplanada dos Ministérios).

¹³⁴ “Hip Hop como utopia”. In Andrade: 1999, p.103-112.

¹³⁵ Acessos: 15.04 e 12.07.2011.

massificada de todos os CDs, mas, de acordo com o texto que GOG escreveu para abrir sua página eletrônica na *internet*¹³⁶, a ampla disponibilização dos seus trabalhos contém um caráter ideológico, de democratização e universalização do conhecimento, do pensamento e da cultura. Segue a reprodução do texto:

Cada palavra, rima e expressão que me consagraram, foram obtidas através da observação, atenta, a tudo que nos cerca. Todo processo artístico, do mais simples ao mais aclamado manifesta-se assim, é uma regra universal. Por esse motivo, dou à minha obra um caráter de domínio público. Podem baixar, subir, copiar gratuitamente. Divulguem, debatam, transmitam. Em tempos de “criminalização digital” essa é a minha resposta. Aqui é Nós por Nós! Você pode contribuir financeiramente com o valor que quiser, na sua possibilidade, sintá-se à vontade. Contribuindo você estará cooperando com nossos projetos: Novos talentos, prensagens, lançamentos literários, confecções, e, nos mantendo imunes às investidas do mercado fonográfico escravagista.

O trabalho musical e cultural desenvolvido pelo *rapper* é reforçado pela forma escolhida para divulgar suas canções e pelo tratamento respeitoso com que se dirige ao público. Da mesma forma, com a popularização do acesso à sua produção artística, GOG evidencia grande preocupação com a coletividade, com a organização das pessoas em comunidades para, assim, multiplicar o eco dos discursos individuais. Com a *internet*, GOG procura alcançar um maior número de pessoas e, principalmente, estimular a divulgação da cultura e a prática do debate a partir da arte. Segundo o próprio GOG, o lançamento de CDs e DVDs pela *internet* é “uma nova proposta de negociação, divulgação, distribuição, reforçando assim, a interação com o meu público e toda comunidade. É a auto-gestão em debate”.

Essa “auto-gestão” proposta por GOG tem sido recorrente quando o tema são as “minorias”, mais especificamente envolvendo as periferias e a população negra, capitaneadas pelo RAP e pela cultura Hip Hop. Gerir-se, nas palavras de GOG, “é Nós por Nós”. Seria como produzir o próprio alimento para o consumo doméstico, sem a intermediação de terceiros que possam auferir vantagens com o esforço alheio. Para o DJ Thaíde, “gerir-se” é ter “nosso próprio canal de televisão, nossa própria estação de rádio, e fazer as coisas da nossa maneira”; para Ferréz, é ter uma marca de roupa como a “1daSul”, como resposta à sociedade em relação à violência que é atribuída à favela; para Mano Brown, é ter um “mano”, um líder “que seja negro até os ossos, um dos nossos”.

O conceito das chamadas “minorias”, conforme tratamos na Introdução desta pesquisa, segue o pensamento de Waquet (*in* LAITHIER: 2008, p.11-12). Trata-se de comunidades e grupos sociais estereotipados e invisíveis aos olhos do poder instituído e da

¹³⁶ Disponível: http://gograpnacional.com.br/?page_id=42. Acesso: 24.04.2010.

sociedade, as quais, para “se proteger”, são forçadas a se fechar ainda mais em seus guetos, dentro de projetos identitários de “resistência”. Para o crítico, uma “minorias evoca naturalmente a idéia de vítima, de ex-vítima, de futuras vítimas, que projeta um destino feito de sofrimento passado ou atual, de difícil reconhecimento e de dolorosa memória”, a qual pode ser “um grupo numericamente restrito”, tratada como “sinônimo de depreciação e de subordinação”, provavelmente por apresentar-se “como um grupo inferior quantitativamente, ligado a uma sociedade que as difere segundo um ou vários traços, religiosos, étnicos, sexuais”, ou mesmo por trata-se de “um *membrum disjectum* de uma comunidade nacional”.

Restam dúvidas, no entanto, quando se pretende tratar as “minorias” como “um grupo numericamente restrito”, como pretende Waquet. Primeiramente, convém ressaltar que o termo “minorias” estaria mais relacionado com a representatividade desse grupo no comando da sociedade do que com o corpo dos membros. Historicamente, podemos destacar alguns grupos que vêm sofrendo algum tipo de perseguição e de discriminação, como: negros (escravos ou não), pobres (brancos ou negros), homossexuais (masculinos e femininos), mulheres, judeus, latinos, os quais, se somados, representam bem mais do que cinquenta por cento da população mundial. Parece-nos, por conseguinte, que, excetuando-se os seres do gênero masculino, caucasianos, bem nascidos (de famílias tradicionais), heterossexuais, católicos, europeus, os demais – ou seja, a maioria – estaria sendo subjugada e tratada como “sinônimo de depreciação e de subordinação” por uma minoria quantitativa, mas de representação e de poder econômico expressivos.

Com todas essas variáveis, torna-se difícil definir o percentual de pessoas que se enquadraria nesse perfil “ideal” de ser humano. Tomando o Brasil como referência, 51,03% da população brasileira é composta atualmente por mulheres (existem, no Brasil, 3.951.630 mulheres a mais do que o número de homens)¹³⁷; ou seja, ao ponderar somente uma dessas variáveis, ratifica-se o entendimento de que o grupo “minoritário” (“mulher”) é, na verdade, a maioria quantitativa em nossa sociedade, mas uma minoria, aí sim, na representatividade, razão pela qual não se faz necessário avaliar os números dos outros grupos. Parece-nos, então, que essa relação desproporcional entre a quantidade de seres de um determinado grupo “minoritário” e o número dos seus representantes no poder é o que tornaria os “minoritários” passíveis de discriminação. A título de ilustração, registramos que,

¹³⁷ De acordo com o IBGE: primeiros dados do Censo Demográfico de 2010. Disponível: www.censo2010.ibge.gov.br.

de acordo com a mesma pesquisa do IBGE, o Distrito Federal possuía 2.562.963 habitantes em 2010, sendo que 1.337.726 eram mulheres, representando 52,19% do total.

Como esse indicador numérico parece estar pacificado, propomos uma discussão sobre a discriminação propriamente dita. Caberia investigar, por conseguinte, o que efetivamente estaria por trás do processo discriminatório e de exclusão (geralmente velado), pois observa-se uma tendência natural da sociedade para discriminar o outro, geralmente a partir de critérios subjetivos como: alto demais, baixo demais, gordo, anorético, calvo, feio, nordestino, deficiente físico ou mental, gay¹³⁸, pobre, mulher, índio, e tantos outros que são tratados como “sinônimo de depreciação ou de subordinação”, levando-os a reivindicar um “*status* simbólico superior”.

Em decorrência desses conflitos, a partir de 2003, o governo brasileiro começou a estruturar algumas Secretarias¹³⁹ que pudessem agir em defesa dessas “minorias”, com o objetivo de também dar-lhes expressividade política. Com o trabalho dessas Instituições, o Congresso Nacional aprovou mudanças na legislação¹⁴⁰, passando a criminalizar qualquer tipo de discriminação e/ou preconceito.

Nessa discussão, levantamos a perspectiva de que as “minorias” somente sairiam do seu lugar de isolamento se houvesse um espaço democrático na sociedade no qual poderia ser estimulada e vivenciada a “relação”, notadamente a partir de projetos de afirmação de identidades de “minorias” e de projetos de afirmação de identidades de “relação” propostos por Glissant, agora amparados pelas leis vigentes. Por outro lado, segundo Ferréz em seu “Terrorismo literário” (2005, p.11), os “excluídos sociais” (“minorias” representadas pela periferia, pela favela e pelo gueto) já estão “na área” e já são “vários”, ao mesmo tempo em que estão “lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados”. Com um tom mais forte, Ferréz ainda diz: “Sabe de uma coisa, o mais louco é que não precisamos da sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos” (*ibid*, p.10). Apesar de Ferréz não representar o todo do pensamento RAP, a revolução pacífica da periferia poderia estar comprometida se dependesse da postura de enfrentamento de Ferréz, pois a simbologia de

¹³⁸ O público GLBT – gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais está contemplado nas atribuições da Secretaria de Direitos Humanos – SDH.

¹³⁹ Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR (2003); Secretaria de Políticas para as Mulheres – SEPM (2003); Secretaria de Direitos Humanos – SDH (criada em 1977 dentro do Ministério da Justiça, alçada ao *status* de Ministério em 2003, em 2010 adquiriu a configuração atual), ambas ligadas à Presidência da República.

¹⁴⁰ Lei nº 7.716, de 05.01.1989, e redações subseqüentes dadas pela edição de novas leis.

“arrombar a porta” estaria acirrando ainda mais os conflitos, além de denotar cenas de violência explícita e de animosidade. O RAP consciente, ao contrário, defende o uso da palavra e do conhecimento como instrumento de luta, e a música-RAP como canal de veiculação de mensagens contra a violência, mas em favor da autoestima, da valorização do negro, da sua comunidade, dos seus valores e da sua cultura (que é também de todos), bem como de propostas ideológicas que visam estabelecer uma relação pacífica entre o gueto e o centro.

Evidenciam-se, dessa maneira, contradições nas concepções de “minorias” que, no olhar de Ferréz, em seu todo formam uma “maioria”, bem como contradições no processo de construção do sujeito por meio da relação dialógica com o Outro (alteridade). Um caminho plausível para a abertura do diálogo, em muitos casos, está sendo trilhado pelo RAP e pela cultura Hip Hop, que destacam a necessidade de o sujeito não voltar a se isolar em sua (re)construção e na busca por espaço e igualdade.

No que se refere à linguagem que GOG usa em suas composições, em alguns casos entendemos tratar-se de uma variante oral influenciada por sua ascendência nordestina, também considerada como um socioleto das periferias de Brasília. Essa oralidade de GOG também não segue os padrões gramaticais, muito embora, às vezes, é possível encontrar algumas estruturas mais complexas, pouco comuns na comunicação das ruas, o que evidencia uma de suas marcas identitárias (meio-termo entre o oral-popular e uma razoável aproximação com a tradição letrada). O uso de palavras vulgares é exceção em GOG, o que demonstra uma coerência com o seu perfil de sujeito ligado à família e preocupado em educar a partir das letras que compõe, levando-nos a reforçar o entendimento de que GOG apresenta peculiaridades que o tiram do senso comum e o transportam para um modelo revolucionário de *rapper* consciente, engajado, pacífico e com projetos ideológicos consistentes.

5.1. Discografia/Produção artística e literária

A primeira gravação oficial de GOG ocorreu em 1990 com a música “A Vida”, na coletânea *RAP Ataca*, do DJ Leandronik. O lançamento de um trabalho *solo* viria somente em 1992, *Peso pesado*, pelo selo “Discovery”. Em 1993, GOG criou o selo independente “Só Balanço” para poder ter mais autonomia em suas gravações. Seu primeiro projeto dessa nova fase foi o CD *Vamos apagá-los com o nosso raciocínio* (1993), seguido por *Dia-a-dia da*

Periferia (1994), *Prepare-se* (1996), *Das trevas à luz* (1998), *CPI da Favela* (2000), *Tarja preta* (2004), *Aviso às gerações* (2006) e *GOG ao vivo - Cartão Postal Bomba!* (2007-CD e 2009-DVD). Em 1999, como forma de ceder espaço a novos artistas e, conseqüentemente, visando fortalecer o movimento Hip Hop no Distrito Federal, o selo “Só Balanço” lança os trabalhos *GOG Convida* e *Família GOG – Fábrica da Vida*. Em 2005, a convite do grupo de *reggae* Natiruts, GOG participou do CD *Nossa missão* com a canção “Quem planta o preconceito?”. Da mesma forma, participou da gravação do trabalho *Acústico MTV-Lenine* em 2006.

Em 2000, GOG recebeu o prêmio “Porte Ilegal” como melhor letrista de RAP do país. Em 2004, recebeu o prêmio “Hutúz” pelo CD *Tarja preta*, aclamado melhor disco do ano. A edição 2007 do prêmio “Hutúz” foi novamente concedida a GOG, em quatro categorias, pelo CD *Aviso às gerações*, além do prêmio “Dom Quixote de La Periferia”, atribuído em homenagem às pessoas que ajudam a periferia a se transformar em um lugar melhor para viver.

Em agosto/2010, GOG lançou o livro “A rima denuncia”, apoiado pelo selo “literatura periférica”. Trata-se de uma coletânea com 48 letras de *rap* de sua autoria, organizado cronologicamente pelo professor de literatura e ativista negro da Bahia, Nelson Maca, para contar um pouco da história do artista. Segundo o editorial da Global Editora, “a publicação pode ser lida como um retrato da música negra feita nas cidades-satélites do Distrito Federal nos últimos anos, sendo o autor o personagem principal. Para GOG¹⁴¹, “As letras de RAP são muito importantes porque na periferia hoje elas educam. Elas [as pessoas que moram na periferia] não entendem *Fulguras, oh, Brasil, florão da América*, mas [sim] quando a gente fala: - olha, cuidado com o momento seguinte, molecada boa. Pode crer”.

O *show* que deu origem ao CD e ao DVD *GOG ao vivo - Cartão postal bomba!* foi gravado nos dias 25 e 27 de maio de 2007 na sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília. Além da Martins Pena, o Teatro Nacional ainda comporta a sala Villa Lobos, constituindo-se no espaço mais central e elitizado de Brasília para promoção e divulgação da cultura e da arte. O Teatro Nacional está habituado a receber grandes artistas da MPB, como Maria Bethânia, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Lenine, Maria Rita, Roberta Sá, além de apresentações semanais e gratuitas da Orquestra Sinfônica do próprio Teatro. Apesar de pertencer ao GDF – Governo do Distrito Federal, o que dá ao Teatro o *status* de espaço público, os preços cobrados pelos ingressos (média de R\$ 80 a R\$ 150 a

¹⁴¹ Transcrição de parte da entrevista gravada no DVD *Cartão Postal Bomba!*

meia-entrada) parece ser o critério escolhido para selecionar os freqüentadores desses espetáculos, seguindo na contra-mão das políticas públicas que visam à democratização da arte. No entanto, a presença de um *rapper* periférico no palco da sala Martins Pena pode ser considerada um avanço na relação entre as classes sociais, entre o centro e as comunidades que ficam à margem do plano-piloto, ponto central da capital do país. Acreditamos, ainda, que o *rapper* GOG ultrapassou outras barreiras geradoras de conflitos sociais e preconceitos artísticos, trazendo para o seu palco e para a sua produção artística os cantores Lenine e Maria Rita, com os quais divide duas canções. Em 18 de agosto/2011, GOG voltou ao palco do Teatro Nacional, desta vez na sala principal, a Villa Lobos, a convite do Ministério da Cultura e da Fundação Cultural Palmares, em comemoração aos 23 anos da Entidade. GOG dividiu o palco com a sambista Leci Brandão e, como costuma fazer em suas apresentações, cantou e discursou palavras de ordem em favor da causa negra que defende, do RAP e do Hip Hop.

Importante registrar que, para comemorar seus 23 anos, a Fundação Cultural Palmares promoveu o seminário nacional “A cultura como veículo de erradicação da miséria”, somando-se às iniciativas governamentais dos últimos oito anos que já retiraram mais de trinta milhões de brasileiros da linha da miséria. Com essa proposta, a Fundação dá sua contribuição para o fortalecimento e a ampliação da cidadania a outros dezesseis milhões de brasileiros por meio do incentivo e da valorização da cultura de cada região do país, principalmente nas localidades com os maiores índices de miserabilização.

Com o amadurecimento artístico do *rapper*, aliado ao seu comportamento ideológico consciente, nota-se que GOG não abandonou o seu tom reivindicatório ao fazer parcerias com artistas da MPB. Percebe-se que o processo partiu de uma mobilização de alguns setores da MPB que se identificaram com a revolução e o discurso consistentes que o RAP de GOG representam, o que pode ter sido o caso de Maria Rita e de Lenine.

5.2. Uma leitura das composições

CD *Peso pesado* (Discovery: 1992)

O primeiro CD de GOG foi lançado em 1992, dois anos após a primeira gravação do Racionais MC's, *Holocausto urbano* (1990), grupo que participou da recepção do RAP no Brasil e começou a implementar no RAP e no Hip Hop as marcas e especificidades do cotidiano brasileiro. Pela temática das quatro canções de *Peso pesado*, percebemos que GOG esteve bem próximo do RAP paulistano ao replicar em seu trabalho algumas características das letras do Racionais, conforme veremos na análise das canções. Por outro lado, GOG também procurou elaborar suas composições a partir de experiências pessoais, levando em consideração, ainda, as peculiaridades espaciais do Distrito Federal, região que se estabeleceu embasada em um ideal de planejamento arquitetônico e urbanístico, o que pode ter contribuído para ampliar as distâncias sociais e evidenciar a segregação entre centro e periferia (ricos e pobres).

Embora sem termos localizado sua existência física, indício de que pode não ter sido lançado no mercado fonográfico tradicional, o álbum possui uma capa disponível no *site* oficial de GOG exibindo a imagem de três *rappers* de difícil identificação. Nessa aparente simplicidade, o encarte faz uma crítica exatamente ao citado “planejamento arquitetônico e urbanístico” de Brasília, pois o pano de fundo da imagem retrata uma construção inacabada, aparentemente abandonada, em um terreno sem o conhecido talento do artista plástico, arquiteto e paisagista, Roberto Burle Marx, idealizador das áreas verdes da Capital Federal, ao lado do não menos renomado urbanista, Lúcio Costa, e do mundialmente reconhecido, Oscar Niemeyer.

Brasília, definida pelo plano-piloto, é dividida em setores. Tudo o que existe na parte norte da cidade está replicado na parte sul: Asa Norte (SQN para as quadras residenciais e SCLN para as áreas comerciais) e Asa Sul (SQS para as quadras residenciais e SCLS para as áreas comerciais), Setor Hoteleiro Norte (SHN) e Sul (SHS), Setor Comercial Norte (SCN) e Sul (SCS)¹⁴², Setor de Autarquias Norte (SAN) e Sul (SAS), e assim sucessivamente. Essa setorização de Brasília deixa bem clara algumas características que

¹⁴² GOG possui uma canção chamada “Rumo ao Setor Comercial Sul” (1996), a qual será estudada nesta pesquisa.

simbolizam o *status* de quem mora em algumas quadras do plano-piloto. Ao mencionar um endereço como as quadras “400”, exemplificando, por meio da lógica de Brasília sabe-se que se trata de construções de três andares, padronizadas, em sua maioria sem elevador e sem garagem, menos sofisticadas, o que, por essas características, têm seus preços menos valorizados em comparação aos endereços das quadras “100”, “200” e “300”.

No plano original da Capital, essas quadras “400” eram destinadas às pessoas que prestariam serviços à população das outras quadras e aos prédios públicos. No entanto, devido à irrestrita exploração imobiliária e ao elevado poder aquisitivo da população brasiliense, estimado acima da média nacional, as quadras “400” tornaram-se uma opção mais acessível (nem por isso menos inflacionada) para a classe média que desejava morar mais próxima ao trabalho, fazendo com que os seus habitantes “naturais” começassem a migrar para as cidades-satélites de Brasília. Essa ação imobiliária de exclusão pode ser comparada aos episódios ocorridos em Nova Iorque, após 1930, quando os espaços anteriormente ocupados por negros e pobres começaram a ser transformados em condomínios de luxo devido à expansão imobiliária da cidade. Guardadas as devidas características e proporções, esse processo de urbanização que privilegia o centro e joga as classes mais baixas para as periferias, tornou-se um fenômeno global dentro do sistema capitalista, evidenciando uma das suas facetas mais perversas de exclusão social.

Além de fazer denúncias consistentes contra a opressão, a violência, as drogas e a pobreza, o tom evangelizador predomina nas letras de GOG, geralmente levando os personagens envolvidos em suas “narrativas” a buscar a remissão e a expiação dos seus “pecados”, trazidas ao texto como proposta para abandonar a vida criminosa. Exemplo disso é a canção “A matança continua” (*Peso pesado*, 1992). As imagens que se depreendem do título dão uma idéia sangrenta e violenta de assassinatos em geral, sem precisar desde quando essas chacinas vêm ocorrendo, mas assumindo que aquela realidade cruel ainda persiste.

O enunciador de “A matança continua” dirige-se a um “você”, que pode ser qualquer pessoa, de qualquer estrato social, mas há indícios de que, neste caso, trata-se de um sujeito representante da classe média ou média-alta que, aparentemente, não via e não sofria o peso da violência e da miséria que o circundava. Como “ninguém faz nada” para conter a onda de violência e o crescimento da miséria, “a matança”, que somente era uma realidade de regiões periféricas e de classes sociais “inclassificáveis” de tão baixas, “continua” para o público marginalizado, mas agora atingiu “você”, “cara”, e respingou em “vocês”, “nossos filhos”. Essa situação falimentar da sociedade, segundo o enunciador, que está cercada pelo

medo e pela violência, é provocada sobretudo pelo “sistema”, pela “fome”, a “crise” e a omissão daqueles que poderiam motivar ações de questionamento ao poder instituído, mas não o fazem, conforme veremos no excerto abaixo:

Vamos falar agora, cara/Em detalhes, propostas, verdades que precisam ser ditas/Somos das ruas e trazemos a você nosso cartão de visitas/A matança continua e ninguém nada faz/Aquela vez você virou de costas, nada fez, igual toda vez/Ato por ato, foi só, foi só se complicando/Agora escute, saiba que o medo e a omissão destroem um homem.

A mensagem do enunciador vem em tom de alerta, chamando a atenção para a omissão generalizada, tanto pela ausência de políticas públicas inclusivas, como pela paralisia do cidadão comum que age de forma reativa e individual, tentando proteger-se com sistemas de alarme, seguranças, grades e outros acessórios. A voz que fala “vem das ruas” e “pede uma vida mais justa” para todos. No ano de 1992, o Brasil ainda estava muito perto do fim do regime militar e de todo seu cenário violento, com assassinatos, desaparecimento de pessoas, medo, opressão militar do Estado. Com o fim desse regime e a conseqüente ascensão de um governo eleito democraticamente, a violência contra a população brasileira mostrou seu outro lado, na forma de planos econômicos e de altos índices de inflação que suplantaram as perspectivas internas de crescimento e mantiveram em silêncio o clamor popular.

Parece-nos evidente que toda essa temática faça parte das letras de RAP (pelo menos do RAP mais ideologicamente engajado), assim como fez parte da MPB à época das canções de protesto. Portanto, é dessa forma lúcida e comprometida que GOG inicia seu trabalho como *rapper* e se insere definitivamente no cenário musical brasileiro, particularmente no segmento Hip Hop.

Assim como em todas as composições trazidas para esta pesquisa, o rap “A matança continua” (1992) também possui versos livres, mas sem prejuízo do ritmo, da rima e do compasso poético. Na atualidade, a quantidade de versos da sílaba e a estrutura formal rígida do poema parecem ter perdido força diante de outras tantas significações que o texto poético pode transportar, conforme anuncia Norma Goldstein (2008, p.50): “A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos regular do que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado, irregular, dinâmico como o da vida do homem contemporâneo”.

Conforme mencionado, a maioria dos trabalhos de GOG foram lançados virtualmente, sem que tivéssemos o encarte oficial do CD para avaliarmos as letras. Mesmo nos cinco CDs publicados da forma tradicional que tivemos acesso, os encartes não trazem as

letras das canções. Isso implica dizer que a formatação das letras disponíveis na *internet* pode não corresponder ao padrão original em que foram compostas, da mesma forma que comprometeria uma análise mais acurada da sua estrutura. A leitura que fazemos das letras segue, portanto, o modelo de paginação e de escrita que o *site* oficial de GOG disponibiliza.

CD Vamos apagá-los ... com o nosso raciocínio (Só Balanço: 1993)

Em 1993, GOG lança o segundo álbum da carreira e o primeiro pelo “Só balanço”, selo próprio criado no mesmo ano. Desde essa época, GOG procurou capitenear o movimento Hip Hop no Planalto Central, fazendo com que outros *rappers* da região tivessem oportunidade de gravar seus trabalhos e, com isso, unir forças para fortalecer as causas que defendem, demonstrando uma postura inclusiva. Na capa do CD vê-se a imagem de GOG, de capuz, com o rosto transtornado, apontando uma arma na transversal da imagem, em um estilo que lembra o segmento *gangster* do RAP. Na contra-capas, há uma imagem de GOG à frente de um grupo de pessoas, todos com um livro na mão, provavelmente simbolizando o “conhecimento”, quinto elemento constitutivo da cultura Hip Hop. No livro de GOG, é possível ler a expressão “caminho da liberdade”, metaforizando a transposição “das trevas” para a “luz” por meio da informação, do saber.

O CD possui sete faixas, dentre as quais trabalharemos com “Entrei no ar” e “Qual é o pó”, ambas com temática revolucionária e evangelizadora. O próprio título do *rap* “Entrei no ar” (1993) evidencia uma condição de estréia, possivelmente referindo-se à inauguração do selo “Só Balanço”. “Entrei no ar” também é uma terminologia utilizada pelos meios de comunicação (TV e Rádio) ao iniciar sua programação, momento em que o interlocutor se coloca como porta-voz e/ou mediador de algum tipo de mensagem. Semelhante inferência fazemos em relação ao *rap* “Entrei no ar”, pois os primeiros versos já explicitam um pouco os propósitos do enunciador-porta-voz dessa “programação” de ritmo e poesia: “Cheguei pra ficar/entrei no ar/o meu lema é expressar o meu modo de agir, de pensar, sem me deixar levar/Sou *rapper*, sou forte, sou GOG/Então vamos lá!”.

Por meio desse canal de comunicação que é o RAP, o enunciador prega a revolução na forma de um discurso evangelizador, de cunho didático, para “fazer você refletir” e não cair em armadilhas. Não se trata de propor uma luta armada, mas iniciar um processo de conscientização das periferias, levando-as a reconhecer as causas dos problemas

que as assolam e a resistir contra todo tipo de violência decorrente da miséria e da opressão, como as drogas, a alienação, ociosidade e o revide (que pode agravar a violência).

A união de forças entre as periferias também é mostrada como alternativa de resistência, principalmente contra a repressão do Estado, que aparece na canção na forma de “os da lei”. Essa mesma “lei”, para o enunciador, foi o algoz do “Brasil, anos 60”, exortando imagens violentas do golpe militar de 1964 e do conseqüente período de ditadura no país. Mas o porta-voz da canção diz que seu “lema é a verdade, cheguei pra ficar, pra incomodar”, razão pela qual sugere os antídotos capazes de “eliminar esses otários”, “os da lei”, que são “consciência, educação, objetivos claros”, e de dissipar as “três tristes comédias que se fundem e confundem a cabeça de quem quer que seja: favelas, miséria, tragédias”. A força proposta pelo enunciador viria da união de todos “para impedir, para distinguir o certo do errado; do contrário, meu caro, seremos eternos manipulados”.

O rap “Qual é o pó” (GOG: 1993) também discorre sobre propostas de resistência contra os processos de miserabilização das periferias, a discriminação racial e “chacina de negros”. Segundo o interlocutor da canção, Dino Black, o cenário é de guerra e “temos que lutar até a morte”. No entanto, as armas que o *rapper* defende para essa luta são as “mentes afiadas”, a palavra, a canção, o RAP. O “pó”, que está minando as estruturas da resistência e que precisa ser combatido, aparece literalmente como tráfico de drogas, no caso “a merla, o crack”.

Algumas cenas de violência são mostradas no texto para desencadear um processo de conversão. No entanto, o enunciador tem de lidar com o ego do sujeito violento que zela pela sua imagem de “durão” e de “mau” entre seus iguais no crime. O enunciador sugere que o sujeito “dispense o cano [a arma], pegue um livro”, na expectativa de escolarizá-lo e apresentar a ele algumas saídas da criminalidade. Em tom evangelizador, o porta-voz da canção orienta o sujeito a “[vender] seu produto na manha”, qual seja: “um papo cabeça, bem fundamentado”, mas ressalta para nunca dar “as costas pros caras/eles podem estar armando” e armados. Novamente a conscientização mostra-se como ferramenta de luta que, apesar de aparente desvantagem em relação ao “cano”, às armas, possui um caráter mais perene, proporciona uma sensação de liberdade e de verdade para o sujeito, sustentando-se em si mesma.

CD *Dia-a-dia da periferia* (Só balanço: 1994)

As imagens no encarte do terceiro CD da sua carreira, disponível na *internet*, mostra GOG e outros *rappers* em alguma periferia de Brasília rodeados por vários elementos e situações característicos do lugar, cantados e denunciados nas canções deste trabalho: muita gente na rua, crianças brincando, transporte público precário, barracos, traduzindo visualmente o “dia-a-dia da periferia”.

Uma das canções desse CD é “Vai GOG” (GOG: 1994), uma espécie de reflexão que questiona essa autoridade evangelizadora que o *rapper* traz para si, na figura do enunciador, a partir de um diálogo com um interlocutor fictício. Nessa ficção, é provável que o enunciador esteja falando consigo mesmo, na expectativa de conter os seus próprios impulsos individuais, o seu ego, e manter o foco na coletividade, no bem maior que é o Movimento Negro.

Embora GOG não se intitule “MC” (Mestre de Cerimônias), terminologia peculiar a praticamente todos os outros *rappers*, até este momento da sua trajetória ele segue as tendências do RAP que é produzido em outras regiões do Brasil, como, por exemplo, a tradição do Racionais em questionar o assédio das marcas estrangeiras *Adidas* e *Nike*. Evidenciam-se, assim, respingos do RAP de São Paulo no de Brasília, ambos com forte ideologia questionadora e reivindicatória, mas com uma produção musical muito igual, com artistas pensando e se expressando da mesma maneira.

Faz-se necessário esse assinalamento porque a expectativa de GOG era de construir um trabalho inovador no Distrito Federal, sem eventuais vícios e acordos que assolaram o RAP do sudeste brasileiro, principalmente em relação ao *rapper* MV Bill, do Rio de Janeiro. O enunciador de “Vai GOG” não cita nomes de marcas, mas explicita a incoerência de ver nas ruas brasileiras, estampados em camisetas, bonés e em “altos panos”, etiquetas e nomes importados.

O texto ainda critica a postura de subserviência dos brasileiros em relação à visão estereotipada que o público estrangeiro tem do Brasil, basicamente como sinônimo de “amazônia, ipanema, copacabana”, “mulata boa de cama, terra do besteiro, mundo do futebol”. Atesta-se, com isso, que o interesse estrangeiro pelo Brasil continua vinculado à exploração de riquezas, atraídos pelo lado exótico da cultura e da natureza. O exótico, neste caso, carrega consigo um tom depreciativo, pois, em vez de essas especificidades brasileiras

servirem de aprendizado ao mundo exterior, aqui somente tem utilidade se for explorado, o que significaria o aniquilamento e a extinção de traços identitários do nosso território, iniciado à época dos descobrimentos.

Um importante momento de alumbramento do texto diz respeito à influência que o *rapper* tem sobre o comportamento das pessoas que o seguem. O enunciador lembra que o público-alvo do RAP e do Hip Hop é o pobre, o analfabeto; são trabalhadores sem poder econômico suficiente para suprir suas necessidades básicas de subsistência, razão pela qual não caberia ao *rapper* ostentar marcas e acessórios que pudessem suscitar o consumismo desenfreado, como faz o segmento *gangsta*-RAP. O *gangsta*-RAP, como já vimos, é uma vertente do RAP que faz apologia à vida fácil, desregrada e violenta. Mas suas características, seus símbolos e comportamentos assemelham-se aos do RAP tradicional, porém o excesso faz daquela modalidade o vilão do Hip Hop, comprometendo parte da identidade do movimento que instituiu o uso generalizado de correntes de metal/aço, de calças largas, de bonés.

A partir desse novo ponto de vista do enunciador, temos outra perspectiva de análise e já é possível imaginar que a proposta do RAP de Brasília possui um tom questionador mais acurado e que há mais consistência nas reflexões que as letras suscitam, conforme poderemos visualizar com um excerto de “Vai GOG”:

Os caras devem rir, nos chamar até de idiotas pelas costas quando pisam aqui e nos vêem usando suas roupas, não as nossas, pouco conhecem daqui, só Amazônia, Ipanema, Copacabana, o índio sem espaço, a mulata boa de cama, terra do besteiro, mundo do futebol e pra jogar os falsos argumentos pelos ares, prepare-se! sabia? pra eles a capital do Brasil é Buenos Aires, e de todas essas frase vou te dizer a mais grave e que me provoca uma ira louca, é ver a *playboyzada* curtindo ice cube, usando nossas roupas, efeito exatamente contrário do que há anos temos pregado, não somos de nada, não quero ser o rei da parada, mas pergunte a 10 deles a origem de tudo, todos 10 ficaram mudos, pois não estão nem aí, só querem curtir nosso som, zinear, fumar, transar com as mina, aí fico tão “p” que não encontro rima.

No rap “Assassinos sociais” (GOG: 1994) ouve-se, inicialmente, um dos dez mandamentos bíblicos: “não matarás”. Em seguida, o texto faz referências a calamidades mundiais, como “ataques a bomba” (geralmente em países da Europa e do Oriente-Médio), “genocídio em Ruanda” e “pobreza no Haiti”, cantado em tom áspero e verborrágico, em parceria com o *rapper* Isaías Jr. Nos dois últimos casos, segundo o texto, tem-se a imagem de uma população basicamente negra e subnutrida como resultado da extrema pobreza em alguns países da África e no Haiti, enquanto que, “do outro lado do mundo, seu futuro era decidido”

pelos países considerados grandes potências mundiais que “derramam pela boca seus venenos mortais poluindo a mente dos que são de paz”.

Esses “venenos mortais” que comprometem a paz daqueles que “são de paz” podem ser vistos como o derramamento bélico feito em países periféricos pelos grandes fabricantes de armamento pesado, como a Rússia e os Estados Unidos, lembrando que o texto da canção faz um retrospecto histórico até 1994, período em que esses dois países ainda mantinham a hegemonia opressora sobre o mundo.

Da mesma forma, as grandes potências econômicas mundiais desenvolvem estratégias mercadológicas e cambiais visando ampliar suas exportações e suas fronteiras. Com sua produção consumista massificada (de roupas, automóveis, equipamentos eletrônicos, bebidas, filmes, entretenimento), os países mais ricos acabam “poluindo a mente” das populações dos países mais pobres com o objetivo de criar a dependência do consumo e de tornar todo mundo igual, padronizado, com os mesmos hábitos e necessidades; ou seja, mundo globalizado. Sabe-se que, como já foi dito por Zilá Bernd (2005, p.99), “para dominar, era preciso primeiramente fixar”. A autora se referia ao pensamento dos colonizadores que consideravam negativo o nomadismo dos índios. Nós, no entanto, referimo-nos à necessidade de o colonizador contumaz uniformizar as populações à sua imagem e semelhança para que todos tenham as mesmas necessidades e a mesma linha de pensamento.

O rap ainda denuncia outro lado perverso do consumismo exacerbado. As grandes potências criam a necessidade de consumo, mas o poder econômico dos países periféricos não acompanha o catálogo de produtos colocados aos olhos das populações, pois o alcance a esse ideal de consumo é limitado pelo poder econômico, gerando mais violência, roubos, assaltos, assassinatos, motivados em grande parte pela impossibilidade de acesso. Com a miséria e o desemprego instaurados nas periferias do mundo, “os poderosos” passam a explorar a mão-de-obra “dessa gente” já sem perspectivas, cuja força de trabalho é barateada pela pobreza absoluta.

Para o enunciador, os “assassinos sociais” também estão aqui no Brasil e aparecem sobretudo em “palanques” armados nas favelas e periferias em época de campanha eleitoral. O texto critica as promessas e os discursos com propósitos eleitoreiros, “dizendo que são ricos, que [o candidato] poderia estar cuidando da família, do próprio negócio, e que, por amor à Nação, adotaram a política como opção, que ajudar os pobres é a missão”. No entanto, depois de eleitos, o enunciador evidencia a ineficiência do “parlamento”, os desvios no orçamento da União, a composição de quadrilhas no Congresso Nacional com “mais de cem

ladrões”, a jornada de trabalho semanal que começa na quarta e termina na quinta-feira. Esses “maus políticos” são retratados como “anti-Cristo”, um “cisto”, a “besta”, além de outras imagens demoníacas, conforme veremos no excerto:

Vejo em seus olhos tochas de fogo luzindo
Nas suas costas asas vermelhas se abrindo
É só olhar pra eles e verá que não estou mentindo
Que não é vacilo, delírio nem sonho
Mau político pra mim, o pior dos demônios
Junta logo suas balas e vai
Assassinos Sociais.

O sujeito da enunciação se coloca ao lado do “seu” povo e se solidariza ao vê-lo “caindo na cilada, trabalhando em campanhas [políticas] milionárias por migalhas, empunhando bandeira no sol a sol, o corpo suado, coração está do outro lado, mas, infelizmente, a necessidade fala mais alto”. O enunciador constata que, “trabalhando contra nós mesmos, sempre sairemos derrotados”, referindo-se à falta de coalizão da sociedade e, principalmente, dos negros marginalizados e das camadas mais baixas da população. Depreende-se, ainda, uma associação aos propósitos defendidos por segmentos do RAP paulistano, quais sejam: estruturação de uma elite negra; criação de meios de comunicação negros, com emissoras de TV e de rádio, jornais e revistas; aprimoramento de uma bancada política negra, embora reconheçam que há casos de negros que já ascenderam a esses postos-chave, mas nada fazem em favor da “sua” gente.

Entendemos que o texto de “Assassinos sociais” parte de uma perspectiva geral para focar o Brasil e Brasília especificamente enquanto centro do poder político. Do geral para o particular, o parlamento de Brasília e os maus políticos fazem com que a cidade assuma, pela metonímia, o papel do espaço corrupto e violento.

O rap “Brasília periferia” (GOG: 1994) é cantado em parceria com os *rappers* Mascoty e Kiko Sant’Ana. O texto percorre a maioria das cidades-satélites, das vilas, dos bairros e locais públicos com altos índices de pobreza e criminalidade do Distrito Federal, narra o dia a dia dessas comunidades, dialoga com pessoas, ouve críticas e desabafos, enaltece os valores individuais e coletivos e com eles encerra o percurso. Assim, a canção procura colocar a periferia no centro: há uma inversão que consiste em deslocar o centro da Nação, Brasília, para deixar emergir o espaço periférico, nomeando-o, descrevendo-o, evocando-o. Nomear esses espaços que as elites pretendem ignorar parece-nos uma forma de resistir à marginalização imposta pelo centro. Além disso, o ato de “nomear” as comunidades, a

exemplo do que fez MV Bill, dá existência própria e identidade à periferia, proporcionando um mecanismo de interação entre o sujeito/*rapper* e o espaço.

Segundo o texto, e de acordo com o histórico político do Distrito Federal, muitas dessas comunidades crescem “a passos largos, vários bairros amontoados”, em decorrência do loteamento irregular de terras públicas feito em dezesseis anos não consecutivos de governo sob a condução de Joaquim Roriz. Convém destacar que a plataforma política de Roriz esteve alicerçada basicamente sobre a distribuição de terras públicas a aliados políticos e à população de baixa renda que vinha de outros Estados da Federação, o que lhe rendia uma expressiva soma de votos nas urnas. É verdade que o texto não menciona o nome do político, mas é facilmente deduzido pelos versos: “Reduto eleitoral bastante disputado/Hoje dominado por um infeliz/Cujo o nome se rima, não diz”; ou seja, o enunciador preferiu deixá-lo no anonimato da rima, considerando a força política e a relação que mantém nessa época com a população periférica.

O texto destaca a comunidade de Recanto das Emas como sendo um local de “muita poeira”, “muita pobreza” que “estoura a violência”, “considerada ainda hoje pela elite o cu do mundo”, palco de comícios e de promessas utópicas, no qual via-se a “rede globo através de aliados imundos”. Da mesma forma que no RAP do Racionais, um meio de comunicação de massa como a Rede Globo aparece como suposta mediadora da informação, quando, na verdade, prostra-se a favor da elite (já que faz parte dela) para explorar, manipular e proporcionar um entretenimento direcionado aos seus interesses.

O papel desse divertimento viciado e alienante seria, segundo o enunciador, a inversão de valores e a “destruição do povo, começando pela família”, um bem que tem se mostrado a base de sustentação das sociedades. Percebe-se que, se a sociedade não estiver organizada por meio das suas Instituições, aí incluída a “Instituição Família” como pilastra dessa estrutura, as pessoas podem se tornar mais vulneráveis à ação da marginalidade das ruas, sem rumo e sem um propósito de vida. Também por isso entendemos salutar o papel que o RAP e o Hip Hop vêm exercendo na vida das pessoas, visando suprir uma necessidade que as famílias não tem tido condições de proporcionar aos seus membros, que seria tentar dar uma espécie de suporte afetivo a essas estruturas fragmentadas ou em fase de decomposição. Ou seja, parece-nos que o RAP e o Hip Hop agem nas lacunas deixadas pelo Estado e pelas Instituições, reivindicando o *status* de cidadãos àqueles que naturalmente deveriam ser tratados de forma igualitária pelos Poderes Executivo e Legislativo da Nação, até então omissos às causas da coletividade.

“Brasília periferia” ainda guarda um aspecto de similaridade com “Assassinos sociais”, notadamente no que se refere ao fato de que Brasília, o centro, é desprovida de qualidades, enquanto que a periferia, apesar dos problemas, é potencialmente produtora de humanidade. Exemplo disso é a forma como o enunciador evidencia alguns valores da periferia no texto, em oposição ao comportamento indiferente da elite. Um desses valores seria o vínculo familiar, demonstrado por GOG ao final da canção durante a gravação do DVD, momento no qual vai à platéia e beija sua mãe. Na seqüência, o sujeito da enunciação despede-se dos seus iguais na expectativa de fazer nova “viagem” às comunidades por onde não tenha passado:

O que falta na elite, na periferia tem de sobra
Solidariedade e humildade a toda hora
O “b-a-bá” da vida é a nossa escola
E pode crer, disposição temos de sobra
Se não passamos pela sua cidade
Com certeza ela estará na próxima viagem
Periferia, esta foi nossa mensagem.

CD *Prepare-se* (Só Balanço e *New Generation*: 1996)

O título do álbum soa como uma ameaça (*Prepare-se*), sem um destinatário determinado. Preparar-se para quê? Por que preparar-se? Para deparar-se com um cenário ultrajante, miserável e violento? Pelo menos a partir da capa do CD não é possível ter uma resposta conclusiva, pois na imagem trazida vê-se o sujeito-GOG com um semblante misterioso e de incógnita no rosto, mão direita no peito, usando capuz coberto por um chapéu preto, talvez encobrendo proposital e metaforicamente a violência que será retratada.

Como consequência desse mistério, essa parece ser a proposta da canção “Periferia segue sangrando” (GOG: 1996) que, em suas primeiras linhas, faz uma denúncia e traz a estatística da criminalidade e da saúde pública: “entre os [crimes] mais graves aparecem o envolvimento com drogas e a gravidez precoce, que desestruturam a vida do adolescente”. No cenário político, este CD inscreve-se no segundo ano do primeiro mandato do governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), período em que, apesar de haver um controle relativo da inflação, a administração do Executivo Federal manteve os privilégios das classes dominantes, ampliando a pobreza no país, gerando mais violência e cerceando a ascensão econômica dos menos favorecidos.

A canção, cantada em parceria com os *rappers* Nego Dé e Rapadura, procura descrever um final de semana em Riacho Fundo, cidade-satélite do DF, contextualizado em uma rotina de violência que não escolhe dia ou horário. No caso em questão, evidencia-se um “encontro” entre gangues/grupos rivais para um acerto de contas, marcado para “sete horas em ponto”. O resultado dessa batalha agendada vem com as imagens de um “banho de sangue”, o “rabecão” da polícia que “não parou um instante”, um pai reconhecendo o “corpo quase irreconhecível” do seu filho, “vítima de uma sessão de tiros”. O conflito que o enunciador apresenta, protagonizado por “favela contra favela”, lembra a rotina de enfrentamentos e assassinatos entre gangues da costa leste dos Estados Unidos (Nova Iorque) contra as da costa oeste (Los Angeles), e vice-versa.

Dois casos que mais repercutiram foram os assassinatos dos *gangsta-rappers* Tupac Shakur (2PAC) e Notorious B.I.G. (iniciais de *business instead of game*/negócios em vez de jogo), em Las Vegas e Los Angeles, respectivamente. Tupac, aos 25 anos, foi vítima de uma emboscada em 13.09.1996, atribuída, mas não confirmada, ao rival Notorious. Dois anos antes, em novembro/1994, Tupac fora baleado em Nova Iorque, quartel-general do Notorious. Em entrevista, Tupac teria acusado o rival pelos disparos. Em 09.03.1997, Notorious B.I.G. foi igualmente assassinado com uma cravejada de balas, aos 24 anos, em Los Angeles, reduto de Tupac, possivelmente pelo grupo de Tupac que queria vingar a morte do seu líder.

A instituição família, abordada anteriormente, aqui também apresenta sinais de fracasso e de destruturação, desde o envolvimento dos seus jovens com as drogas, a gravidez na adolescência, até a materialização do crime doméstico com “irmão matando irmão”, evidenciando o que o texto nomina de “hemorragia interna”. A figura da “mãe”, que se mantém viva assistindo a esse cenário trágico, aparece como o alvo de todo o sofrimento, pois é ela quem chora as mortes e o sangue derramado, e é também ela quem tem de se manter impassível para tentar reagrupar os estilhaços que sobraram da vida familiar. O elemento bíblico vem como recurso de fé nessa missão, como última instância apelativa que possa aliviar as dores provocadas pela violência, na expectativa de que algum plano superior interceda em favor das famílias e traga momentos de paz.

A narrativa também menciona que choveu muito durante a noite anterior, mas que o dia está ensolarado, relacionando a escuridão da noite a eventos mais perversos, enquanto que o sol vem para colocar luz nas sombras. Nessa noite de tempestade, “o vento forte arrancou telhados, derrubou barracos”. Uma imagem significativa do texto é quando “a

enxurrada leva a capa de um LP do Racionais”, o que contextualiza bem a audiência do RAP nas periferias, mas também traz consigo simbolicamente a idéia de que o jeito de fazer RAP do Racionais e a sua ideologia estão sendo levados embora, arrastados pela correnteza das águas, deixando que o Distrito Federal tenha sua própria identidade em seus movimentos sociais, culturais e artísticos. A água da chuva, por sua vez, embora possa provocar prejuízos de toda ordem, metaforicamente possui uma função purificadora, um rito de passagem do obscuro para a transparência.

Embora a influência do Racionais esteja sendo abdicada gradativamente naquele momento, o enunciador de “Periferia segue sangrando” utiliza sistematicamente o vocativo “mano” para se dirigir aos seus iguais, termo cunhado pelo RAP paulistano no final dos anos 1980, capitaneado pelo Racionais. Mas, conforme veremos em outras composições, essa reminiscência de São Paulo não terá vida longa em Brasília: o “mano” do Sudeste será substituído por “irmão” no Planalto Central.

Como parte da proposta do Hip Hop brasileiro, o enunciador não procura somente alardear a violência sofrida, não fala só de ódio e não se limita a ficar na defensiva, definindo-se como vítima. Nas quatro canções do CD *Prepare-se* trazidas para este trabalho há mensagens de otimismo, com direcionamentos claros dos caminhos que a periferia pode seguir para ser reconhecida e respeitada. Segundo o sujeito da enunciação, “os inimigos da periferia são a burguesia e alto escalão”, os mesmos que “nos impedem de evoluir”, fazendo com que a periferia colha somente “frutos imundos”. No entanto, a partir do tom exortativo e positivo do enunciador, a periferia ensaia uma retomada da cidadania perdida, na forma dos versos de “Periferia segue sangrando”:

Periferia, pare! respire por alguns segundos
Nosso dia a dia pode ser melhorado
Há várias formas de ser respeitado
Perdão para quem quer ser perdoado
Conviver com adversários, conquistar espaços
Vida longa na periferia, responsabilidade minha, sua.

Como o próprio título do rap “Mensagem positiva” (GOG: 1996) suscita, o texto prega a união e faz um diálogo do enunciador com qualquer pessoa envolvida com o crime, mas que queira trocar a vida de violência por um comportamento pacífico. A família e a religiosidade, como elementos de sustentação afetiva e moral, surgem para motivar o sujeito a manter sua vida “acima de brigas, confusões, intrigas”, visando à “revolução na periferia” a partir de ações individuais positivas. Além disso, “A troca de ferro [arma de fogo], do fumo

[drogas], por outro modo de vida” contribui para celebrar o acordo de paz mediado no texto. Da mesma forma que em “Periferia segue sangrando”, os versos que encerram “Mensagem positiva” procuram enfatizar o valor do caráter do ser humano e aconselham a “rapaziada” a desenvolver sabedoria e senso crítico para evitar manipulações da sociedade e de qualquer poder instituído:

Chega de parada errada, é hora da virada/Se ser canalha é certo, eu sou o oposto/Não quero subir às custas das desgraças dos outros/Rapaziada mais nova tem que ficar esperta/Pra que não façam a sua cabeça, não caiam em sugesta/Não seja um retrato desfocado da incompetência/Não deixe a mediocridade vencer a sapiência/Não siga os passos dos tolos, prove que é um homem/Quem aos porcos se junta, farelo come/Os manipuladores de vozes estão por aí/Se liga, véi, a casa vai cair/Da periferia do DF somos esperança/X, GOG, Marcão, tríplice aliança/Tá ligado, véi, o exemplo tá aí, irmão de fé/todos em frente, ao ataque, pregando a união/GOG! X! Marcão!/ O recado foi dado, chegado/E que atinja o efeito esperado/Que toque na rádio, no som do seu carro/Pra não sobrar mais espaço/Área a ser atingida por nossa iniciativa/Mensagem positiva.

Importante registrar que o vocativo “mano” foi utilizado apenas uma vez em “Mensagem positiva”, enquanto que há três diferentes alusões ao termo “irmão”: “meu irmão”, “irmão de sangue” e “irmão de fé”, embora somente essa última exerça a função de vocativo no texto que possa substituir “mano”.

O rap “Razão para viver” (GOG: 1996), de forma geral, mostra-se como uma apologia ao papel de ser mãe. O refrão é cantado como uma forma de oração à “Mãe” Celestial, a quem o texto se dirige em tom de súplica: “Mãe, vem me ajudar/O mãe, vem me ajudar”. O conjunto da obra faz um histórico desde a gestação solitária e difícil, sem a presença do marido/pai da criança, passa pela infância e a frequência do guri às séries iniciais de ensino até o momento em que, na adolescência, a mãe começa a perder o controle sobre o rumo do filho, já envolvido com o crime, o uso e o tráfico de drogas. Nesse descontrole, a mãe se questiona sobre a sua culpa em relação ao caminho tortuoso que o “moleque” seguiu, apesar de ter o rosto inchado e o corpo arranhado pelas agressões do filho. Sem forças, a mãe apela para a religiosidade e a fé, “reza todo terço/roga não perdê-lo em vão”. O enunciador também atua como aliado da mãe para tentar recuperar o filho já absorvido pelas ruas:

É, mãe, o caso do moleque parece missão impossível/Meta inatingível, mas eu não desisto/Precisamos dele ao nosso lado reintegrado ... Ele se ligou na lei da rua, apagar para não ser apagado ... Mãe, o mãe, escuta/Talvez seja pedir muito, mas vamos juntos, eu e você, sem medo da reação/Com determinação, independentemente do que possa acontecer/Chegar pra ele e dizer: falta em você razão para viver ... Chegar pra quem tá nessa e dizer/Mano, falta em você razão para viver.

A canção “Rumo ao Setor Comercial Sul” (GOG: 1996) narra a rotina de quem depende do transporte público (“baú”) para se locomover de casa ao trabalho e para levar os estudos adiante, denuncia a vida dura que é levantar bem cedo para pegar um “baú sempre lotado”, bem como a falta de qualidade dos ônibus do Distrito Federal. Apesar dos dificultadores, o texto enaltece quem cumpre honestamente sua jornada de trabalho e, à noite, segue para as salas de aula buscar uma formação técnica e/ou superior, como marca da revolução à qual o RAP se propõe: “Marginalidade deixada de lado/Sucesso conquistado com trabalho suado/Nada por acaso, aí, chegado”.

Pelas características de um RAP regional, “Rumo ao Setor Comercial Sul” menciona lugares do Distrito Federal, com suas qualidades e deficiências, como o “Conic” (local popular de cultura no Setor de Diversões Sul), o “Gilberto” (Gilberto Salomão, espaço mais elitizado com bares e boates no Lago Sul), a “W3” (avenida de aproximadamente 13km que interliga as Asas Sul e Norte), a “feira do Paraguai” (feira-livre na qual são vendidos produtos importados), a “rodoviária” do plano-piloto (local de chegadas e partidas de ônibus), “taguá” (redução de Taguatinga, cidade-satélite), a “expansão” (uma das comunidades mais pobres e violentas do DF, localizada na cidade-satélite de Ceilândia). Com esse roteiro, é possível observar as diferenças culturais de Brasília, os espaços públicos nos quais todas as “tribos” se encontram (“feira do Paraguai”) e de trânsito livre (“W3”); outros que, pela localização (Lago Sul), culminam por selecionar um público com maior poder aquisitivo. Dessa forma, o enunciador se conecta com a cidade e dá existência àqueles territórios mais marginalizados do Distrito Federal.

O fato é que Brasília congrega características do Brasil inteiro, considerando que sua estrutura administrativa migrou do Rio de Janeiro em 1960 trazendo consigo servidores públicos em sua maioria cariocas; grandes empresas públicas e estatais mantêm suas sedes em Brasília, o que atrai pessoas de todo o país; além das invasões de terras públicas já mencionadas, as quais trouxeram para Brasília pessoas oriundas basicamente do Nordeste brasileiro para ocupar as novas cidades, frutos desses loteamentos desordenados.

CD *Das trevas à luz* (Zâmbia Fonográfica: 1998)

O título do quinto álbum de GOG traz consigo uma simbologia cristã, traduzindo-se por um alento em favor do equilíbrio social, político, econômico e educacional

do país, supostamente com redução da violência, do tráfico de drogas, da discriminação. “*Das trevas à luz*” ocupa-se igualmente em colocar “luz” na consciência das pessoas, evidenciando ainda mais a dura e violenta realidade de cada comunidade periférica. Busca retirar as pessoas “das trevas”, representada pela ignorância de quem simplesmente desconhece como a sua vida vem sendo tolhida e o seu destino, manipulado. Parece-nos que o processo de conscientização assume a dianteira dos propósitos do enunciador ao elaborar os textos destas canções.

De acordo com a capa do CD, a “treva” e a “luz” passam literalmente pelas mãos de GOG (do sujeito que se identifica com a voz autoral nas canções), também como metáfora ao ritual cristão de Pentecostes. As imagens são de fogo transpassando a mão direita do *rapper* e a luz, a esquerda. Simbolicamente, a “treva” e a “luz” têm o RAP como catalisador, como caminho de salvação ou de perdição, dependendo da vontade de cada sujeito. GOG aparece rodeado por outros três *rappers*, todos com os rostos expressando animosidade e provocando medo ao primeiro olhar. Das quatorze faixas do CD, trabalharemos com as canções “Matemática na prática” e “Luto no Congresso”, visando demonstrar de que forma o enunciador teoriza sua proposta de elucidar as mentes dos cidadãos de bem das regiões periféricas do DF. Lembramos que o cenário político se mantém na mesma linha daquele já explicitado no lançamento do CD de 1996.

O tom do *rap* “Matemática na prática” (GOG: 1998), compartilhado com o *rapper* Nego Dé, mostra-se o mais reivindicatório de todas as canções vistas até aqui. Centrado na cidade-satélite de Ceilândia, o texto descreve a fórmula que dá à “expansão do Setor O” o título de uma das regiões mais pobres e violentas do DF: “tiros, tiras, pó/Misturados dão um problema só”; ou seja, a violência dos “tiros”, mais a violência dos “tiras”, mais a violência das drogas só poderiam culminar em uma violência potencializada, sangrenta, imagens que se aproximam de uma guerra civil.

Mas o recurso utilizado pelo enunciador para combater essa opressão é a consciência, “acreditando que a mente é a mais farta munição”, recusando-se a se tornar refém da miséria. Esse impulso é que permeia o restante dos versos da canção. Embora outros cenários violentos sejam desencadeados, o sujeito da enunciação se torna “senhor de si, dono da sua vontade”, fazendo com que essa mensagem seja difundida em seu grupo de amigos, junto aos familiares e, por extensão, para as demais cidades-satélites.

Um grande momento de tomada de consciência do enunciador traduz-se pelo verso “Sou meu próprio carcereiro e a chave, minha conduta”. Nisso reside o arbítrio que o homem tem de assumir as rédeas do seu destino ou deixá-lo à revelia dos comandos que venham de fora de si. Para o sujeito da enunciação, “o raciocínio” é quem “comanda” o seu “punho”, fazendo-o escrever uma história em que a igualdade não seja desprezada e que não reduza seu povo “a um zero à esquerda”.

Imagens de uma família organizada, mas ameaçada pelo trabalho fatigante e pela falta de espaço para os filhos, instigam o enunciador a buscar alternativas que o desviem do “submundo” e, principalmente, do “cemitério”. Também não são incomuns recorrências à fé, às orações e apelos às bênçãos divinas. Essa luta por manter a família estruturada é bastante recorrente na letra da canção, embora nem todos os núcleos familiares logrem êxito. A partir dos versos “Seu pai faxineiro lava banheiros/Salário mais gorjeta de terceiros/De quebra faz um bico revendendo jogos”, vislumbramos que o trabalho excessivo, como forma de aumentar a renda mensal e melhor conduzir a família, surge como uma proposta escravizante: “Sua mãe com mais de sessenta/Ainda trabalha de doméstica ... a perna inchada, cheia de varizes ... Há mais de quinze anos sem carteira assinada”.

Outro cenário de desestruturação familiar refere-se à Dona Maria, “Uma velha que traz no coração duas feridas: um filho aprontão e uma filha trabalhando em um puteiro de quinta categoria”. Mas nada se compara à cena em que o filho é assassinado diante da sua mãe, que ainda precisa não esmorecer para poder amparar outros membros da família que dela precisam: “Ontem pipocaram [assassinaram com tiros] sem vizinho, roubaram sua mãe ... O corpo ali ... Sua velha sem poder reagir/Parecia querer desistir, mas ... filhos ... netos/A fizeram prosseguir”.

O enunciador ainda procura resgatar mais um filho “qualquer”, de uma mãe “qualquer”, para que o seu destino não seja “qualquer”, indeterminado: “Cara, acorda, olha nosso povo aqui/Nessa UTI ... Cadê você/Só bebe, fuma, injeta, não conversa”. Por fim, o texto nos indica que houve uma conversão. E o RAP, com seu “som pesado”, parece ter sido o agente dessa transformação, uma zona de conforto para quem se identifica com a letra, a ideologia, a musicalidade, o balanço, os “manos”/“irmãos”, os “cumpadi”. No início dessa história, “eram três pretos de favela nessa porra/Agora quatro”. Eram três os “irmãos” que idealizaram o projeto de construção do Hip Hop e do RAP no DF, GOG, X e Marcão, conforme descrito em “Mensagem positiva” (1996), e agora, o quarto integrante, “Japão, meu irmão, vibra com a iniciativa”.

Além de reivindicatório, o tom do *rap* “Luto no Congresso” (GOG: 1998) parece bastante violento e colérico, talvez o mais agressivo dos que foram até aqui apresentados. O texto prega “bombardeio, terrorismo, rebeldia, morte aos parasitas da periferia” e explicita que políticos de conduta duvidosa pagariam seus erros com a própria vida: “Mau político, pra mim/Tem que morrer, tem que morrer”. Neste caso, o enunciador toma para si o papel de sentenciador da pena de morte, função que somente caberia aos órgãos da justiça, mas, legalmente, o Brasil não adota esse procedimento em seu Código Penal. Da mesma forma, com essas ações terroristas e com bombardeios típicos de guerrilhas, o enunciador justifica a violência para defender um projeto ideológico, o projeto de resistência que se radicaliza, enquanto que os bandidos e traficantes somente estariam defendendo seus próprios interesses.

Agora já são quatro “pretos de favela” que estão “rancorosos”, “nervosos”, “cheios de razão e de cabeça quente”. Sua proposta é de revide e “se aproxima aos poucos”. O revide seria uma forma que o oprimido encontra para se tornar tão ou mais perverso que o seu opressor, potencializando a violência. No que se refere ao racismo, Zilá Bernd (2005, p.102) diz que “os discursos que surgem para combatê-lo, alicerçando-se no binarismo do revide, organizam-se como novas formas de racismo, criando uma cadeia infundável e mútuas exclusões”. Ainda poderíamos associar essas “mútuas exclusões” ao crescimento desordenado das fissuras sociais e étnicas geradas pelo “binarismo do revide” entre os historicamente opressores e oprimidos.

A denúncia que o texto faz é contra o preconceito racial e contra o povo de “pele escura”; é também social e contra a precariedade da saúde pública, pois as pessoas de “pele escura” que vivem em “favelas” estão “com fome [e] sem dente”. Duplamente trágica a situação dessa gente, pois como comer se não há dente? A necessidade que se apresenta parece ter um fim em si mesma, pois não se sabe o que seria mais urgente: saúde para os órgãos do corpo ou alimento para a sustentação desses mesmos órgãos vitais?

Conforme vimos, o álbum *Das trevas à luz* parece ter cumprido sua função elucidativa, cujo objetivo era de colocar luz nas sombras que encobriam a situação de calamidade social e moral na qual vivem os negros e as classes sociais periféricas da Capital do país, embora, às vezes, tenha demonstrado um comportamento “gangster” ao transmitir sua mensagem. *Das trevas à luz* também procurou percorrer, sob o ponto de vista da periferia, do oprimido, um percurso histórico que pudesse não somente retratar a situação dessas

comunidades, mas fazer denúncias pertinentes e com propostas que poderiam desencadear uma mediação de conflitos.

CD *CPI da favela* (Zâmbia Fonográfica: 2000)

No último ano do século XX, o Brasil dava sinais de profunda estagnação política e econômica, voltado para as relações externas em detrimento do crescimento interno. Foi nesse contexto que GOG lançou *CPI da favela* (2000), o sexto CD da sua carreira. No vocabulário político, “CPI” significa “Comissão Parlamentar de Inquérito”, motivada por parlamentares e instaurada dentro do Congresso Nacional para apurar suspeitas de irregularidades envolvendo membros das duas Casas, Câmara dos Deputados e Senado Federal, além do Poder Executivo. Percebe-se que, nesse período, o artista deu um salto qualitativo em suas produções, com letras bem mais estruturadas e contundentes, aliadas a uma criatividade fundamental para quem quer fazer do RAP do DF um diferencial dentro do Hip Hop. A capa do CD mostra GOG e outros três *rappers* com o rosto sério e um semblante questionador. Ao fundo, há uma folha do “Jornal do Povo”, estampada pela manchete “CPI da favela” que dá nome ao CD.

A canção “Brasil com P” (GOG: 2000), exemplificando o tom criativo e a pungência do texto, é composta somente com palavras iniciadas com a letra “p”, o que amplia a força do discurso pela articulação oclusiva, bilabial, surda, cujo som se aproxima ao de uma metralhadora disparando seus mortais projéteis automaticamente: “pr-r-pr-r-pr-r” (articulação oclusiva + constrictiva vibrante); ou “pá, pá, pá”, som da explosão da pólvora descrito pelo enunciador. A cantora Maria Rita participa da canção fazendo um fundo musical aparentemente inofensivo, mas que, na verdade, contribui para dramatizar uma cena entre a mocinha branca indefesa e o bandido negro potencialmente agressor. O som quase indecifrável da mocinha parecem gritos de socorro contra a “perseguição protagonizada pelo predador”, enquanto a “presa se protege pisando passos pretéritos no palco”, gritando em tom melancólico, próximo ao dramático.

A adoção do fonema /p/ como inicial de todas as palavras da canção, além de provocar um significativo efeito sonoro (aliteração), tem por objetivo potencializar o sentido do texto e de cada palavra individualmente. Os vocábulos selecionados fazem parte do mesmo

campo semântico, em sua maioria relacionados à discussão sobre violência e identidade do negro e de populações periféricas - e seus agentes – temas que propusemos e apresentamos nesta pesquisa, quais sejam: “preto, pobre, prostituta, periferia, políticos, preso, pesadelos, presídio, porões, propina, policial, psicopata, perseguição, pistolas, palavrões, pena, perpétua, pilantragem, predador, pragas”. Ainda temos a pergunta final, protagonizada pelo enunciador, igualmente constituída com palavras iniciados por “p”: “Por que, Presidente, por quê?”.

A figura do Presidente da República da época, Fernando Henrique Cardoso - FHC, é bastante conclamada neste CD, geralmente inquirindo-o a dar algum tipo de resposta à população que o colocou como líder do Executivo Federal na expectativa de que fosse seguida a cartilha dos direitos humanos, da igualdade, normatizados na Constituição brasileira, considerando que sua formação acadêmica seria de viés sociológico. Esse pareceu ser o caminho trilhado na concepção do rap “Ei, Presidente”, apresentado na seqüência.

O rap “Brasil com P” é o texto que mais contém aliterações provocadas pela repetição do efeito sonoro do fonema consonântico /p/. A seqüência da pronúncia bilabial consonantal do /p/ suscita a reprodução sonora de um tiroteio provocado por armas de fogo: “pá-pá-pá”. Ainda mais contundente parece ser a rima “consoante” do encontro consonantal /pr/: “prossigo”, “praticam”, “prometem”, “proveito próprio”, “programas”, “primeira”, “preço”, “profissão”, “predileto”, “preso”, “presídio”, “propina”, “prisões”, “prostituída”, “provocar”, “protesto”, “pressão”, “preocupados”, “proibido”, “predominou”, “predador”, “proliferam pragas”. A repetição desses fonemas, por sua vez, possui um efeito sonoro que lembra uma metralhadora em ação (“prrr, prrr, prrr”), utilizando o recurso onomatopéico da linguagem. Além da significação literal que uma metralhadora possui, podemos tomá-la também no sentido figurado, como se o projétil fosse a palavra e a arma, o texto poético. Ou seja, o enunciador, no uso da palavra que é só sua, “atira para todos os lados”, lançando críticas a todos os setores da sociedade, sem um destinatário específico.

As aliterações baseadas nos fonemas /pá/ e /prrr/ evidenciam um cenário violento, de tiroteio, dentro da realidade retratada pelo RAP e vivenciada nas periferias brasileiras. Esse entendimento vai ao encontro da teoria de Norma Goldstein (2008, p.6). Segundo a pesquisadora, a linguagem do discurso literário “é elaborada de modo que o aspecto formal também aponte as significações do texto. No poema, isso se dá de maneira particularmente acentuada. Seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais”.

No nível sintático, a falta de pontuação, principalmente a vírgula, que daria um encadeamento articulado ao texto, reforça as imagens de armamento bélico sendo acionado em disparada, sem intervalos, em um ritmo nervoso de ação. A cadência rítmica do texto, por sua vez, é proporcionada pela alternância entre sílabas fortes e fracas no interior do verso, como em “Pobre prostituta pra polícia prender”, “Pelos palanques políticos prometem prometem”, “Pelo presente pronunciamento pedimos punição para peixes pequenos poderosos”, “Pedimos principalmente paixão pela pátria prostituída pelos portugueses”, “Por que pobre pesa plástico papel papelão pelo pingado pela passagem pelo pão”, “Por que presidente por quê?”.

O texto do rap “Ei, Presidente” (GOG: 2000) ressalta as aptidões do então Presidente, FHC, como escritor e sociólogo para, em seguida, ironizar as suas “confusões” e os seus “relatos sinceros”, pelo menos sob a ótica do autor. Para combater o aparente socialismo de FHC, o enunciador o nomina “defensor da foice e do martelo”, simbologia que, neste caso, estaria mais atrelada ao ato de ceifar e de tolhir, além de bater e achatar, do que com a representação do proletariado industrial e dos camponeses russos, duas classes de trabalhadores desencadeadoras da revolução socialista, tidas como a base do Estado da antiga República Socialista Soviética no início do século XX. Como estudante, FHC dedicou-se principalmente aos estudos de Nicolau Maquiavel (1469-1527) e de Karl Heinrich Marx (1818-1888). Durante o regime militar, auto-exilou-se no Chile e na França. De volta ao Brasil em 1968, assumiu a cátedra de Ciência Política na Universidade de São Paulo USP, mas foi afastado pelo Decreto repressor nº 477, de 13.12.1968, conhecido como o “AI-5 das Universidades”, vigente a partir de 26.02.1969.

Pela incoerência apontada na enunciação entre a posição política no passado e a postura como Presidente, o texto evidencia que o ex-estudante “deixou pra trás a rebeldia/prá assumir de vez a bandeira da covardia”, provavelmente referindo-se à identificação de FHC à elite brasileira, significando sua mudança de lado nas estruturas do poder. Com um pouco mais de ênfase, o enunciador explicita que “isso acontece porque o Presidente não é gente/não é gente da gente”. O duplo sentido gerado pelo primeiro verso aprofunda os ataques ao cidadão que inegavelmente o Presidente também é, ao mesmo tempo em que questiona se ele seria de fato um ser humano; o segundo verso, no entanto, procura amenizar o efeito agressivo evocado anteriormente, esclarecendo que o Presidente apenas “não é gente da gente”, não é da periferia, não é negro, não é da classe dos trabalhadores:

Ei, presidente, li um dos seus livros/Um *best seller* do socialismo/Confusões, relatos sinceros/Um defensor da foice e do martelo, ham/Parecia, só parecia/Deixou pra trás a rebeldia/Pra assumir de vez a bandeira da covardia ... Agora é tarde pra você/O povo não quer mais te ver/Caiu na real/Depois do conto do real ... Sem você, ano 2000 melhor/Entregou que com suor/Se construiu aqui/Aos grupos internacionais, ao FMI/Não vou mentir, omitir que/Você não é você/Você é simplesmente isso/É sujo, é podre, é lixo.

O enunciador descreve imagens de eventos dos tempos da ditadura (iniciada com o golpe militar de 1964), como “companheiros mortos”, “exilados”, “queimados vivos”, “cemitérios clandestinos”, “tortura”, além do próprio Ato Institucional nº 5, decretado em dezembro de 1968, historicamente considerado o auge da ditadura e da repressão militar. Essas imagens são usadas no texto para denunciar a violência vivida pelo Brasil nesse período, conhecido como “anos de chumbo”, na expectativa de que não seja esquecido, tampouco repetido. Ao mencionar que “você se faz de esquecido”, referindo-se a FHC, entendemos que o sujeito da enunciação teme o retorno da ditadura pelas mãos de um Presidente eleito democraticamente, não exatamente com intervenção militar, mas disfarçada por um estilo de governo que se mostrava pouco popular e de voz única, tendendo ao totalitarismo.

A resposta dada a essa suposta tentativa governamental de oprimir a vontade popular vem na forma do *slogan* “É proibido proibir”, marcado por um princípio de rebeldia nos protestos de maio de 1968, na França, contra o conservadorismo e a favor da liberdade. No Brasil, o lema repercutiu nacionalmente pelas mãos de Caetano Veloso ao escrever a canção intitulada “É proibido proibir”, considerada uma afronta ao regime militar da época, além de, inicialmente, não ter sido bem aceita pelo público.

O texto não apresenta qualquer ação positiva ou benefício que o governo de FHC possa ter proporcionado ao Brasil e à população das classes mais baixas, mas somente “aos grupos internacionais, ao FMI”, considerados os beneficiários dos processos de privatização de empresas públicas promovidos por FHC: “socorreu os bancos” e “entregou” aquilo “que com suor se construiu aqui”. O Plano Real, iniciado por FHC, então Ministro da Fazenda no mandato do ex-Presidente Itamar Franco (02.10.1992/1º.01.1995), que aparentemente objetivava valorizar a moeda interna, é considerado pelo narrador como o “conto do real”, metáfora que aproxima o Plano Real a uma história ficcional, utópica.

Como resultado de um governo voltado para atender às demandas da elite, segundo o sujeito da enunciação, há evidências no texto que retratam uma apatia do poder público em suprir necessidades básicas das periferias das cidades brasileiras, como o

suprimento de água potável, o que amplia a discrepância de interesses entre o Executivo e a população. Nesse vácuo, como o sujeito periférico está à deriva, igualmente se potencializam algumas estruturas de “poder paralelo”, como o Hip Hop e o RAP, para tentar suprir a omissão estatal e reivindicar direitos iguais.

O papel da mídia televisiva também é questionado pelo enunciador, denunciada por sustentar uma popularidade que FHC não teria, que era mantida à base de publicidade paga. O RAP é apresentado como opção para combater a alienação provocada por programas de televisão como “Faustão” e “Ratinho”, os quais dependem da miséria da população para manter seus índices de audiência: “Seu João só conhece o Faustão/Nunca ouviu falar de RAP/Pegou a fila do Ratinho/Pra produção, sua história era leve/Não comovia, volte outro dia”. Na forma de uma fratura exposta, o enunciador procura denunciar uma relação opressora que parte do poder instituído, da elite e da programação televisiva, que usam violenta e conscientemente a miséria como forma de manipulação da população. Segundo Beatriz Sarlo (2005, p.63), “Os meios de comunicação tendem a colocar-se no lugar imaginário de uma das esferas do Estado, a da Justiça, e não podem nem distribuir justiça, nem garantir segurança. Além do mais, não cumprem sua tarefa de informar razoavelmente”; ou seja, quem teria a função jornalística de transmitir informação, presumível e sorrateiramente atua como uma forma de poder público, deturpando a sua função e a função do Estado.

A temática do *rap* “É o terror” (GOG: 2000), compartilhado com o *rapper* Rapadura, possui um tom bastante violento e virulento, semelhante ao texto do *rap* “Luto no Congresso” (*Das trevas à luz*: 1998). O “terror” que o título se propõe explicitar no texto possui uma conotação de “choque paralisante” pelo grave teor do tema a ser abordado, cujas proposições caminham em duas direções. A primeira se refere ao comportamento violento do enunciador, sua disposição para a guerra e para a resistência, cenário típico do mundo animal em que a fúria do predador prevalece sobre sua presa: “É o terror, meu estilo, meus planos de guerra/Comunidade do morro que não se rende, a lei da selva”.

O enunciador diz que “Eu sou o povo, então posso ser o que quero”. Essa sua expectativa de reunir em si uma multiplicidade identitária permeia todo o texto e o torna ainda mais aterrorizante, pois contempla denúncia, ameaça, violência, pobreza, fome: “Eu sou ... o incendiário/Ou a foice e o martelo/O seqüestrador sem resgate/O túmulo, a discussão, o

debate/O *pitbull* que devora, era a atração principal do *Aqui, agora*/Eu sou o rolo compressor”.

A influência da programação televisiva sobre a rotina brasileira, principalmente nas classes mais baixas, é trazida para o contexto na forma do “Aqui, agora”, antigo programa da TV Bandeirantes que exibia uma programação crua e violenta da vida real, geralmente ao vivo. Segundo Beatriz Sarlo (2005, p.23), essas reportagens documentais, quase sem cortes, têm por objetivo explorar a tensão narrativa ao máximo (ambulâncias partindo/chegando, enfermeiros correndo, corpos feridos, vítimas gritando por justiça), seguindo uma “tradição naturalista, de costumes, que deu origem, há mais de cem anos, à chamada crônica vermelha”. As imagens da “foice” e do “martelo” são retomadas neste texto como símbolo de uma revolução civil e social, explicitadas anteriormente.

Da mesma forma que Mano Brown, do Racionais, dizia que seu comportamento era “violentamente pacífico”, o enunciador de “É o terror” também mostra sua contradição ao afirmar que “Eu luto pela paz em forma de terror”, tentando justificar o cenário de guerra que o texto retrata. A mensagem virulenta torna-se perigosa porque incita a violência, basicamente um tipo de violência ao mesmo tempo histórica e primitiva, pois retoma as torturas físicas sofridas pelos escravos (“No negro escravo correu sangue meu/Meu ancestral sofreu, e o seu?”), e propõe um revide contra os políticos, igualmente atingindo-os fisicamente (“Aí, político, eu sou a faca/Que arranca a sua pele”). Destacamos outros excertos em que o enunciador continua expondo sua multiplicidade de rostos e imagens:

Sou revolucionário, sou nova forma de pensar/Eu sou a papelote, a inscrição para receber o lote/A bomba que explode/O batalhão inteiro/A esperança, o orgulho do povo brasileiro/O sangue frio, um prato vazio/Um fato verídico/A letra que acelera seu batimento cardíaco/A sede de justiça, o ladrão que não deixa pista/Aquele que chega e aterroriza/Nesse momento eu sou o constrangimento/Eu sou o detento metido ao relento/Eu sou o júri, o réu, o julgamento/A absolvição, o fim do seu tormento/Ladrão, eu sou o povo então posso ser o que quero/O verme que corrói a madame no cemitério até o osso/Trabalhador sem nenhum real no bolso/Louco, normal, revolução mental, é o terror/Linha de frente, eu sou o rap nacional ... Eu sou os becos das quebradas escuras da Ceilândia ... Eu sou favela, sou viela ... Eu sou a cartilha que ensina, o livro que liberta ... Eu sou o crime em pessoa/A saída pro moleque que era à-toa/Eu sou um fruto, descubra o meu valor, meu real teor/Eu sou o som que apavora o Planalto/Um invasor, mãos ao alto!

O enunciador se diz “revolucionário”, sustentado pela sua “nova forma de pensar”. Propõe um “raio x” do seu cérebro para desvendar o que ele chama de “mistério”: “Eu quero saber porque eu penso diferente ... Eu vim para mudar o clima/O talento na rima”. Além do antagonismo entre a paz e o terror, o sujeito também vive o conflito de ver-se como “a esperança, o orgulho do povo brasileiro” a partir da voz que emana do RAP. Parece-nos,

ainda, que o RAP seria basicamente um caminho, o farol que atrai a atenção das pessoas mais marginalizadas para um objetivo maior, que seria a estruturação das famílias, com pais, mães e filhos longe da criminalidade, das drogas e da violência. Mais do que um sentimento conflituoso, o sujeito ainda se sente impotente para capitanear toda uma legião de seguidores, driblando as armadilhas entremeio àquilo que ele chama de “selva”, razão pela qual entra em cena o Hip Hop com seu suporte ideológico e artístico, com dança, pintura, música, letra, aliado ao sentimento de grupo.

Depois de “o terror” apresentar a sua vertente sangrenta, a segunda direção à qual o texto aponta refere-se à discriminação étnica e social, ao assédio moral, que subjuga o ser humano a uma condição animalésca, bem como à miséria humana como causa e/ou consequência do próprio sangue derramado: “Eu sou o baixo salário ... Eu sou o barraco de madeira/Criança que chora por falta de mamadeira/O catador no final da feira ... sou o RAP nacional ... Sou o analfabeto que surpreende/O trabalhador sem emprego/O cidadão que levanta todo dia cedo ... Sou a inscrição para receber o lote”, em nova alusão ao loteamento irregular de terras públicas no DF iniciado no final da década de 1980.

Ao relembrar a discussão feita no início deste Capítulo sobre a condição das “minorias”, o enunciador de “É o terror” reforça o entendimento de que as populações que vivem em favelas, os negros e pobres somente são “minorias” na representatividade, já que “Periferia, meu compadi, é a maioria”. E a ameaça à elite agora é numérica: “Se reagir, você está contra a maioria”.

O rap “Mais uma estória” (GOG: 2000) conta com a participação de Angel Duarte, vocalista da Banda MPB Black. O texto faz uma representação da onda migratória de retirantes nordestinos para o sudeste brasileiro, sobretudo São Paulo, que fogem da seca e da miséria do sertão na esperança de melhorar as condições das suas vidas, mas, em sua maioria, acabam engrossando as estatísticas da violência, de desemprego e de carências habitacionais das periferias das grandes cidades. As imagens dessa representação, projetadas em um telão durante a gravação do rap, recaem sobre uma numerosa família de retirantes do Piauí (“pai, mãe e quatorze filhos”) que vive a seca do nordeste, a fome e o desemprego, sem total perspectiva, já que a descrença em tudo e em todos suplantou até a fé que costumava nortear a vida dos menos favorecidos. Escritores do modernismo brasileiro foram os precursores da arte de retratar em suas obras a saga de muitas famílias de nordestinos, vítimas da seca do lugar, como em “O Quinze”, de Raquel de Queiroz, e “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos.

A única opção é abandonar a terra-natal e seguir de caminhão “pau-de-arara”, sem destino certo, rumo ao “sul”¹⁴³, “Rio, São Paulo ou Brasília”. A viagem de três dias serviu para ampliar a agonia dessa gente sem horizonte. Na chegada ao seu destino, agora identificado como sendo o Rio de Janeiro (pela referência à “Central do Brasil”), torna-se evidente a desqualificação profissional, o desemprego (“No momento, só inscrição/vaga, só de peão ou de chofer ou de furgão/Depois de rigorosa seleção”) e a dificuldade para alojar os membros da família (“Com o que sobrou, alugou na favela um barracão”). Apesar da pouca ou nenhuma escolaridade, o protagonista dessa saga (“seu Zé”) ainda consegue reagir e ensaiar as “primeiras palavras na sala de aula”.

O analfabetismo, o preconceito, a pobreza e a discriminação parecem ser a combinação perfeita para um futuro de opressão no qual esses personagens estão mergulhados, cuja fórmula tem sua seqüência lógica e seu desfecho certo: “Nasce um homem pobre, seu destino é sofrer”. Repetido quatro vezes na interpretação do *rap*, esse refrão se torna ainda mais dramático e o seu efeito acaba sendo internalizado pelo sujeito fazendo com que ele mesmo acredite nessa teoria e não tenha pulsão para reagir e tentar mudar o final da história. Em decorrência disso, temos um típico exemplo de consciência adestrada que perde a noção da realidade e age norteadada (ou desnorteadada) pela mão manipuladora da elite.

Contrariando as estatísticas, o sujeito da enunciação faz com que o “seu Zé”, a “dona Maria”, sua esposa, e os seus quatorze filhos renasçam com outras perspectivas e triunfem diante daquela realidade deixada no Piauí e aquela encontrada ao desembarcar no Rio de Janeiro há doze anos. Para o enunciadador, essa vitória é prova de que o “meu povo continua resistindo ao destino traçado”. Não só uma resistência armada e violenta, como vimos em outros textos, mas uma resistência alicerçada na não-aceitação do tipo de vida miserável que primeiro se apresenta, bem como ao questionamento daquilo que lhes é imposto. Importante registrar que, para se habilitar a questionar a realidade imposta, o sujeito precisa retomar a sua consciência e corromper o adestramento que cerceou o seu arbítrio. Apesar de todo esse triunfo, há de se considerar que essa reviravolta ocorrida na família do “seu Zé” não parece ser a regra, mas a exceção, pelo menos até o início da transposição entre os séculos XX e XXI.

As imagens finais destacam a presença de “todos reunidos para o almoço”, demonstrando o triunfo dos esforços pessoais, e descreve a situação atual de cada um: o “seu

¹⁴³ Tradicionalmente, o termo “sul” é usado nas regiões norte e nordeste apenas para designar a direção sul do país, sem referência à Região Sul.

Zê” com “dois trampo, porteiro, cobrador”, a “dona Maria, boa cozinheira/Rainha do mocotó na feira”, os “treze filhos na escola, o outro se formou”. Essa situação de conforto parece ter sido conquistada a partir de uma boa estrutura familiar, reforçada pela fé, a “oração” e a “devoção”, conforme já discorremos na leitura de outras canções. A família, como base da sociedade, neste caso assemelha-se a um poder paralelo edificante, ambiente em que “são reforçados os laços de união” e ampliadas as possibilidades de resistência.

Como forma de homenagear a população nordestina, já que GOG tem ascendência daquela região, ao final da canção o *rapper* Rapadura canta alguns versos de “Periferia segue sangrando” ao estilo “repente”, modalidade de “canção” típica do nordeste brasileiro. O repentista possui por característica o improviso de versos contundentes e rimados, cantados somente ao som de um pandeiro. Reproduzimos os referidos versos para podermos melhor visualizar a força das palavras, reforçadas pela rima e pela aliteração:

Mais uma estória cantada
Com fragmentos de sonho
No sopro seco medonho tristonho
Como uma estrada
Que se *faciscou* (sic) ressecada poeira segue se abrindo
Na solidão repartindo
Vários do nada do nada ...

CD *Tarja preta* (Só Balanço: 2004)

O sétimo trabalho de GOG foi lançado em um contexto em que o Brasil, desde 2003, começava a viver sob um estilo de governo de bandeira mais socialista na prática, com distribuição de renda efetiva, reforço às séries iniciais da educação básica, investimento no combate à fome e na erradicação da extrema pobreza do país. Talvez isso tenha começado a acontecer “porque o Presidente [agora] é gente/é gente da gente”, ao contrário da assertiva do enunciador de “Ei, Presidente” (*CPI da favela*: 2000), referindo-se ao “sociólogo nojento”: “isso acontece porque o Presidente não é gente/não é gente da gente”. *Tarja preta* é um CD duplo, subdividido em “Comprimido 1”, com doze canções, e “Comprimido 2”, com onze, provavelmente funcionando como analgésicos para combater as enfermidades provocadas pelo passado político recente, contrapondo-se aos avanços que o novo modelo de gestão do governo federal apresentava desde janeiro/2003.

A capa do CD possui tom cinza, com uma faixa (“tarja”) preta ao centro, parodiando a forma de apresentação dos medicamentos controlados pelo Ministério da Saúde. A função desses medicamentos é de atacar patologias graves e, por produzir efeitos devastadores e viciantes no organismo, o poder público exerce controle sobre sua comercialização. Essa associação ao medicamento metaforiza o alto grau de debilidade do organismo social provocado pela ausência de políticas públicas eficazes e socializadoras nos últimos anos no Brasil, fazendo-se necessário adotar medidas duras e urgentes, aqui representadas pelas letras das canções deste CD. No centro da tarja preta, há a inscrição “venda sob prescrição periférica”, novamente fazendo alusão à tarja do medicamento: “venda sob prescrição médica”.

De acordo com o Relatório “Brasil 2003-2010”¹⁴⁴, editado pelo Palácio do Planalto, o Brasil apresentou significativos avanços em todos os setores nesses últimos oito anos. O objetivo desse Relatório, segundo o seu idealizador, o então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, é de “registrar em cartório ... a relação completa de todas as ações empreendidas pelo Governo Federal a partir de 2003”, fazendo com que o país possa “comparar o meu programa de governo, os compromissos que assumi, com as coisas que realizei”. A título de ilustração, destacamos que o índice avaliador do “consumo das famílias”, medido em relação ao Produto Interno Bruto – PIB, saltou de -0,8% (referencial negativo) em 2003 para 6,9% em 2010 (p.11). Da mesma forma, havia 31 milhões de brasileiros na linha da pobreza (com ½ do salário mínimo/mês) e 24 milhões abaixo da linha da pobreza (com ¼ do salário mínimo/mês) (p.115). Em 2010, 27 milhões de brasileiros haviam superado a linha da pobreza, e outros 35 milhões passaram a integrar as classes A, B e C (p.118). Na educação superior, o número de universidades públicas federais passou de 45 em 2003 para 58 em 2010; a quantidade de *campus* e unidades era de 148, passando para 230 em 2010; o número de municípios atendidos pelo ensino superior saltou de 114 para 230; e, finalmente, as vagas nessas universidades cresceram de 109 mil em 2003 para 222 mil em 2010 (p.143). Cumpre-nos avaliar, por conseguinte, a relação desse novo cenário político que o Brasil construiu com a mudança de perspectiva do RAP de GOG.

A canção “Eu e Lenine (A ponte)” (GOG: 2004), volta as atenções à corrupção no DF, especificamente em relação à construção da ponte JK sobre o lago Paranoá, à época a maior obra de engenharia em andamento no país, interligando o plano-piloto ao Lago Sul e às

¹⁴⁴ Também disponível no site: www.balancodegoverno.presidencia.gov.br. Acesso: 12.07.2011.

idades-satélites de São Sebastião e Paranoá, ao custo de R\$ 164 milhões. Ao mesmo tempo em que desejava-se transformá-la em “patrimônio mundial”, outros grupos da sociedade defendiam a instauração de um “inquérito policial” pela suspeita de que a ponte teria custado quatro vezes mais do que o valor do contrato licitatório original, embora o enunciador denuncie que “todas as contas foram aprovadas pelo TCU”, o Tribunal de Contas da União, órgão fiscalizador do erário.

“Eu e Lenine (A ponte)”, conforme o próprio título explicita, foi gravada em parceria com o cantor Lenine. Da mesma forma, Lenine gravou essa canção em um dos seus trabalhos individuais. Conforme já foi visto, o rap de GOG vem há algum tempo flertando com artistas da MPB, como Maria Rita e o próprio Lenine. O rapper de Brasília ainda acumula participação na gravação do *Acústico MTV – Lenine*, em 2006.

O rap “O amor venceu a guerra” (GOG: 2004) propõe uma discussão ao redor do par opositivo “amor” e “guerra”. Nesse jogo de palavras, em um primeiro momento, se o verbo “vencer” faz o amor prevalecer sobre a guerra, em seguida o termo “versus” (em “o amor *versus* a guerra”) estabelece uma zona de conflito, dá um tom de disputa entre os agentes e provoca o amor a duelar com a guerra, na expectativa de que vença o melhor e o mais forte. Apesar do direcionamento sugerido pelo título da canção, o enunciador já aponta para outra direção:

É bem mais fácil falar da dor, é bem mais fácil que falar do amor ...
É bem mais fácil guardar rancor,
É bem mais fácil que dizer que perdoou.

A canção inicia com um recurso conhecido por “samples”, ou “amostra”, criado nos Estados Unidos, em que um pedaço de outra música, já de domínio público, é inserido no rap em construção. No caso de “O amor venceu a guerra”, há um excerto da canção “Eduardo e Mônica”, do grupo de rock Legião Urbana, também de Brasília: “Quem um dia irá dizer que não existe razão/nas coisas feitas pelo coração!”. A temática romântica desses dois versos, conforme veremos, vai ao encontro da abordagem do rap em questão.

Em “O amor venceu a guerra”, o personagem-enunciador apresenta-se como um “comerciante” que “trabalha” em casa, em seu sobrado, diz-se “membro da comunidade atuante, homem que amarra dinheiro com barbante, odeio o nome traficante”. Mas, de acordo com o texto, sua ocupação principal parece ser de fato a de um traficante, de um *gangster*, que

ainda faz apologia à sua forma ilícita de ganhar a vida, conta vantagens que o dinheiro do tráfico traz, apesar de efêmeras, além de destacar a distinção conquistada entre seus iguais:

Veja só o que eu consegui com meu *trabalho/casa*, jóias, conta corrente, carros nacionais, importados/todos caros, altos sapatos, casacos raros ... Prestígio, muita fama, sobre a cama mulher dama/muitos trutas, muita grana, sai do pó, sai da lama/nunca perde, sempre ganha, sempre bate, nunca apanha/ninguém chama pro combate, ameaça, te estranha/seu nome corre trecho na quebrada, só respeito/até seus erros são certos/mando, falo, tá feito.

Um ponto que eleva o nível de preocupação social ao ler essa realidade que o enunciador apresenta é a propaganda enganosa que enaltece a construção de uma vida aparentemente fácil, sem qualquer preocupação com estudos, sem regras, nem responsabilidades, representada por significativas imagens do excerto: “consegui fugir da fome, sair da miséria, sem precisar usar caderno 10 matérias”.

O personagem-trafficante ainda se mostra impassível diante da tragédia que o fruto do seu “trabalho” provocou em outro sujeito, vizinho seu, Fábio, que fraquejou diante das drogas, tornou-se um viciado e precisou ser internado em uma clínica de recuperação de drogados. Mas o “comerciante” não se envolveu com a situação, “não tive pena”, ficou somente assistindo de longe “ganhando a cena”, pois, segundo ele, “amizade é amizade, esquema é esquema/tava aqui em casa, ele quem pediu, quem quis/não fui oferecer/ele colou com o nariz/agora vou dizer, não tenho o mínimo remorso/se ele fosse cabeça podia até ser sócio”.

A partir deste momento na canção, começamos a percebermos as evidências do duelo que o “amor” trava com a “guerra”, “o amor *versus* a guerra”, notadamente em relação à possibilidade de um relacionamento amoroso entre o enunciador-trafficante e “uma dona” moradora da favela que o “olhou com ódio tipo quem intima”. Em seu primeiro contato com a pretendente, a “dona” o tratou mal, chamou-o de “dito-cujo, disse que não se renderia ao meu dinheiro sujo. Que não estava em seus planos um homem que não viveria até os 30 anos. Sem pausa, despejou toda sua ira!, perguntou se algo como eu respira, fúria no olhar, desprezo, palavras cortantes, o pior, adiante, me chamou de trafficante!”.

O processo de remissão do enunciador tem seu ponto alto na tomada de consciência provocada pelas palavras da “dona”, bem como pelo reconhecimento de que ele estaria “apaixonado por uma moradora da favela, além de petulante, vendedora de panela”. Depois de preso pela seqüência de crimes cometidos, “adivinha quem me visita no fim de semana, quem eu amo sem ter levado pra cama, quem?/domingo passado realizou meu desejo, nosso primeiro beijo”. E “o delírio” continua, como se fosse o recordar do passado, à

espera da absolvição: “Paguei o que devia pra justiça do homem/pro verdadeiro juiz meu pecado foi outro/uma geração de dependentes foram meus clientes/presos, mortos, agonia pros parentes”.

Para que o ciclo dessa trajetória pudesse ser fechado, o sujeito da enunciação ainda precisaria buscar – e obteve - o perdão da dona Felicidade, mãe do Fábio, e do próprio vizinho que, onze anos depois, saiu da clínica de recuperação e hoje é gerente na loja de painéis em que a “dona” trabalha e ainda é padrinho da sua filha, Gabriela. A canção se encerra com uma forte mensagem de que, “até aqui, o amor venceu a guerra”, provavelmente motivado pela reestruturação da família, temática novamente retomada neste trabalho, considerando que a família tem se mostrado a instituição norteadora dos sujeitos na sociedade. Também simbolizando a ascendência do amor sobre a guerra, GOG dedica algumas rosas à união entre o Hip Hop e a favela e as entrega à sua mãe, dona Sebastiana, que acompanha a gravação do DVD na primeira fila do teatro.

No *rap* “O amor venceu a guerra” também não há pontuação. As palavras são cantadas apressadamente, quase sem intervalos, metaforizando o ritmo da vida moderna, principalmente para quem disputa espaço nas filas do transporte público das grandes cidades para ir ao e retornar do trabalho. As principais figuras de efeito sonoro que aparecem no texto são aliteração, assonância e anáfora. As aliterações permeiam todo o texto, com destaque para a construção “*todos caros altos sapatos casacos raros/o que cansa é o entra e sai constante/cliente que conversa estressa bastante futrica*”, que ainda proporciona um eco sonoro e um eco de sentido às palavras e ao discurso. Para dar unidade à interpretação do texto, ressaltamos que a correta leitura desse recurso semântico dependerá de variáveis como “quem o escreveu”, “quando”, “com qual finalidade”, “dirigido a qual interlocutor”, pois, segundo Norma Goldstein (2008, p.51), “O modo de compor traduz a visão de mundo de uma certa época. Muda o modo de vida, mudam as formas artísticas”.

No nível sintático do presente *rap*, surgem construções que caracterizam o encadeamento ou *enjambement*, demarcadas pelo símbolo “-->”, como em “Meu vizinho vacilou se entregou não tive pena na --> seqüência dependência choro”, “mirar no futuro pra se sentir mais seguro procurar uma --> luz que clareia este escuro”, “me apresento sou comerciante/membro da comunidade atuante, homem que amarra --> dinheiro com barbante sem receio odeio o nome/traficante”. Nesses mesmos versos, ainda há ocorrência de rimas internas nos pares “vacilou/entregou”, “seqüência/dependência”, “futuro/seguro/escuro” e “comerciante/atuante/ barbante/traficante” (nesses dois últimos exemplos, também há rima

externa). No verso “luz que clareia este escuro” ainda há uma relação de causa e efeito na “luz que clareia”, a qual redundando na antítese entre “claro” e “escuro”, ou entre “luz” e “sombra”, elementos bastante combatidos pelo enunciador dos *raps* analisados. Essa “luz que clareia este escuro” relaciona-se com o modelo de revolução proposto pelo RAP e pelo Hip Hop, visando elucidar o pensamento dos sujeitos periféricos, fazendo com que cada um tenha noção da situação em que vive e que desperte da sua situação passiva e opressora.

Destacamos a presença de outros elementos lingüísticos, como os dêiticos, perceptíveis nos versos “tava aqui em casa” e “eu/de cá do meu sobrado ganhando a cena/amizade é amizade, esquema é esquema”. O dêitico, neste caso, indica o participante da cena (“eu”) e do lugar do qual o sujeito fala (“de cá do meu sobrado”, “aqui em casa”). No par “cena/esquema”, ainda podemos verificar rima externa emparelhada. Parece-nos, também, que a oposição entre os termos “amizade/esquema” surge como forma de justificar o distanciamento do sujeito em relação à cena do “crime”. O “olhar” surge para dar um efeito sinestésico ao texto, como em “olhares que condenam inquisidores no cio”, sugerindo uma representação do Estado, diferentemente do “olhar” de “e você com esse olhar estranho”, lido aqui em um sentido mais literal.

O binarismo entre o amor e a guerra continua sendo discutido em “Dias de fúria” (GOG: 2004), usando novamente as relações familiares para representar esse antagonismo. O texto do *rap* faz uma crítica inicial ao papel da escola que se ocupa em transmitir ensinamentos aparentemente utópicos e ingênuos aos alunos, bem como teorias que não contribuem para a aprendizagem das crianças, como os retóricos clichês “o amor é lindo” e o filho “deve se espelhar no pai”.

O que se vê de concreto nesta canção, na verdade, são imagens de uma família desfeita pelo vício no álcool e em jogos, recaindo sobre o progenitor masculino a responsabilidade por conduzir a vida dos seus entes por um caminho de “amor” ou de “violência”. Segundo o enunciador, o “pai” é uma figura ausente, o que por si só já fragiliza as bases da família. Nas vezes em que o “pai” volta para casa, traz consigo várias vertentes da violência: derruba a “porta do barraco”, quebra objetos, bate na esposa, amedronta os filhos e não supre as necessidades domésticas, tanto materiais como afetivas, tipificando o que o título do *rap* traduz por “dia de fúria”. “Dia de fúria”, para o sujeito da enunciação, também é ter de “conviver com um [pai] carrasco”.

Segundo o olhar do filho, essa ruptura dos laços familiares, causadora de tantos males, é atribuída à ação conjunta de vários vilões: a “televisão”, que invade a intimidade doméstica com uma programação massificada e alienante; a “pouca conversação”, provavelmente porque o entretenimento que a televisão oferece ocupa os espaços que poderiam ser de diálogo entre as pessoas; a “ambição” pelo poder, que pode levar ao crime; a “falta de amor no coração”, pela carência de espiritualização; a “traição”, pela ausência de verdade. O filho ainda tenta resgatar seu pai, com um tom evangelizador, exortando-o a resistir à tentação de viver sob efeito do álcool: “Vê se não se entrega, apareça! sou seu filho/Sua família quer você aqui de volta, você, agora/A porta está aberta, o que é mau deixa fora/Entra, senta! vamos conversar/Nossa família precisa se renovar”. A título de reflexão para “os pais que não são pais” e para “os filhos que não são filhos”, o enunciador deixa a seguinte questão: “Se seu filho pudesse escolher, você acha que o pai seria você?”.

O título do *rap* “Rua sem nome, barraco sem número” (GOG: 2004) poderia representar um lugar solto no mundo, anônimo e sem identidade. Trata-se, na verdade, da transcrição de um sonho com um lugar e uma vida perfeitos, idealizados pelo enunciador. De certa maneira, essa caracterização faz algum sentido porque as imagens descritas são de tal forma utópicas que seria improvável encontrar um lugar com tamanha perfeição no mundo real.

O *rap* está dividido em três partes, das quais as duas primeiras ocupam-se em descrever os parâmetros de uma vida ideal, causando um certo desconforto ao leitor/ouvinte pela frivolidade da abordagem, sem reivindicação, sem os problemas que o RAP costuma denunciar, dando a impressão de estarmos diante de uma canção do circuito comercial tradicional. Talvez tenha sido esse raciocínio que levou o enunciador a questionar o rumo e a própria ideologia do RAP: “Veja até onde chegou o pensamento do moleque/Dizer que, se acabar os problemas, acaba o rap/Dizer que o nosso estilo é só favela”. No que se refere a São Paulo, pelo menos, não seria crível afirmar que o estilo do RAP “é só favela”, pois há tempos essa música deixou de ser consumida somente em sua origem, na periferia, para fazer parte do repertório executado em boates e casas noturnas de bairros nobres da Capital paulista, transformando-se em ritmo da moda e objeto de consumo para as classes sociais do centro.

A terceira e última parte da canção retoma o senso palpável da realidade, peculiar à maioria das composições de RAP, propõe discussões e segue o ritmo de denúncias

contra a comercialização da miséria e da fome, além de destacar a ineficácia e ineficiência do sistema carcerário brasileiro.

CD *Aviso às gerações* (Só Balanço: 2006)

O álbum *Aviso às gerações* (2006) é o último trabalho cem por cento inédito gravado por GOG. Depois dele, somente o CD (2007) e DVD (2009) *GOG Ao vivo - Cartão postal bomba!* (Só Balanço). Das onze faixas do CD, selecionamos trabalhar com três canções emblemáticas e de temáticas diferentes: “Quando o Pai se vai”, “Carta à Mãe África” e “A quem possa interessar”.

A capa do CD mostra GOG em posição reflexiva, olhando fixamente para a câmera, de óculos escuros nas mãos. Ao fundo, pontos luminosos compondo o cenário do universo quando olhamos para o céu claro e o vislumbramos cravejado de “estrelas”. Em posição intermediária, atrás de GOG e à frente do “universo”, surge a imagem de uma barriga em estado avançado de gestação, redonda, como se fosse a própria terra grávida. Essa representação estaria bastante alinhada ao nome do CD, que metaforiza a continuidade da vida por meio das “gerações”, da fertilidade da terra e da valorização da vida. O CD é dedicado ao pai do *rapper*, *in memoriam*, “um grande pai”, cuja imagem estampa a primeira página do encarte. Na seqüência, o encarte traz imagens de outros *rappers* que participaram do CD, como DJ Tiago, Rapadura e Lindomar 3L. Ao final, sob a citação “A reflexão é o caminho da construção de uma sociedade digna e justa”, GOG aparece vestido de branco, agora usando seus óculos escuros, o rosto em tom mais agressivo, os dedos da mão direita simulando uma arma de fogo apontando para o planeta terra, para a barriga grávida, visivelmente desprotegida e somente sustentada por duas mãos.

O rap “Quando o pai se vai” (GOG: 2006) possui uma melodia harmônica e bastante agradável de se ouvir, com acordes de violão e uma batida mais suave, provavelmente a canção com o arranjo mais rebuscado de todas as composições de GOG aqui avaliadas. Registramos a participação do músico Paulo Diniz nessa interpretação.

O texto de “Quando o pai se vai” retoma o pesadelo familiar semelhante ao vivido em “Dias de fúria” (2004) pela ausência do “pai”. Neste caso, o filho-narrador prefere

a ausência à violência. Para ele, a partida do pai “foi melhor, nunca o vi tão hostil”. Depreende-se do texto que o pai era uma figura presente e pacífica, mas as dificuldades e as tristezas diárias fizeram-no desistir da família e da vida que levava, pois seus esforços pareciam não ter efeito prático: “o supletivo, pra que serviu?/cinco anos desempregado, vivendo de bico!”. O filho, embora ainda criança, assume o lugar do pai e passa a ter de prover a família, a racionar alimento, a socorrer o irmão ainda mais novo que está com cólica. Pela impotência da idade, uma saída é apelar para a religiosidade: “Promessa pra São Judas Tadeu? Eu?”, como quem sente nos ombros o peso da ausência do pai.

Semelhante à queixa do pai, o filho também precisa fazer “bicos” para sobreviver, pois, sob a alegação de desqualificação profissional e baixa escolaridade, não consegue uma vaga no mercado de trabalho formal: “Sem qualificação, não tem produtividade/Primeiro grau é diploma de imbecilidade/Segundo grau perdeu a validade/Tem que ter faculdade”. Apesar de sentir-se humilhado “pelo empresário”, o filho sabiamente argumenta que “ninguém se qualifica sem primeira oportunidade/que o requisito principal é a honestidade”. Sabemos que “honestidade” não é um fator que se escreve em currículo profissional, mas uma qualidade diagnosticada (ou não) a partir da relação pessoal ou profissional que se estabelece.

Em relação à “primeira oportunidade” questionada no texto, convém destacar que o Governo Federal criou o Programa Nacional de Estímulo ao Primeiro Emprego – PNPE, com a edição da Lei nº 10.748/2003¹⁴⁵, visando à criação de vagas para promover a inserção de jovens no mercado de trabalho e estimular sua escolarização. Trata-se de uma ação-conjunta, que reúne trabalho, educação, sociabilização e geração de renda.

Opondo-se à situação de abandono do pai, o enunciador relata uma “estória inversa” “no outro extremo da cidade”, na qual uma mãe é vitimada por problemas de saúde e o pai honrou “sua paternidade”. Ao ver-se sozinho para criar quatro filhos, o progenitor “não se entregou à bebida”, “enfrentou a saudade, o desemprego”, “disse *não* ao tráfico” e “no tráfego” trabalhava vendendo “chocolates, frutas, água mineral”. Aos finais de semana, esse pai “não ia pro farol, não lavava um carro/era dedicado à casa e aos filhos/dever de casa, manter os moleques nos trilhos ... apresentou pra eles a biblioteca comunitária”. Não se casou novamente porque não encontrou uma companheira “que tratasse seus filhos bem/da forma que ele realmente queria”. Novamente deparamo-nos com uma situação absolutamente

¹⁴⁵ Alterada pela Lei nº 10.940/2004 e regulamentada pelo Decreto nº 5.199/2004.

idealizada pelo enunciador, que busca no sonho, no plano da imaginação, um atenuante para a dureza do seu histórico de vida.

O texto da canção faz uma apologia ao RAP, à função norteadora exercida por esse tipo de composição. Zeloso, esse pai “não deixava ouvir rap, mas, observador/passou a prestar atenção nas letras e liberou”. Essa deferência ao RAP feita pelo enunciador demonstra a forma como o RAP se vê, o papel que o RAP toma para si na sociedade, concluindo em favor do seu caráter imprescindível, evangelizador e benéfico “às gerações”. Dessa forma, o RAP se insere, embora unilateralmente, como uma Instituição capaz de influenciar os destinos da Nação, impondo sua verdade, sua variante lingüística. Como poder instituído, suas reivindicações e denúncias passariam a compôr um projeto utópico de oposição direta ao Estado e às demais Instituições.

O rap “Carta à Mãe África” (GOG: 2006) mostra-se um verdadeiro manifesto da diáspora africana, reiterado por contundentes denúncias contra a escravidão e o racismo, provavelmente o texto mais enfático que aborda o preconceito racial cantado por GOG. O enunciador personifica o Continente africano na figura de uma “Mãe” e com ela estabelece um diálogo de lamento pela separação forçada desde as primeiras incursões escravagistas para a Europa, o Caribe e a América.

Os vínculos com a Terra, os hábitos e a cultura da África mostram-se muito presentes no cotidiano de seus descendentes - como a religiosidade, o culto aos deuses, as danças -, e é exatamente dessas relações, “dos seios da mãe África e do coração”, que o enunciador (e a “sua gente”) retiram as forças para cumprir sua “missão”. Isso denota que os negros, tanto aqueles mantidos como escravos como os libertos, têm um projeto maior que os levam a suportar o sofrimento causado pelo “doloroso chicote do feitor”, provavelmente um projeto de resistência que visa à liberdade utópica da diáspora africana.

A perda do contato com a identidade africana pode tê-los deixado sem um ponto de referência, órfãos de raízes, razão pela qual os já nascidos no Brasil sentem-se “subnutridos de amor”. As únicas referências que se mantêm depõem contra sua identidade e seu projeto de libertação e sociabilização, que são “as trancas, as correntes/a prisão do corpo de outrora evoluíram para a prisão da mente agora”. Essa relação entre o passado e o presente reforça as teorias de que o mundo contemporâneo teria uma dívida histórica com os negros, embasadas na idéia de que a escravidão seria responsável por provocar atrasos e limitações na

vida dos aprisionados pelo regime escravista. Da mesma forma, quando o passado e o presente são colocados lado a lado a título de leitura histórica, fica mais evidente que pouca coisa evoluiu no que se refere à igualdade de condições entre a senzala e a alforria, entre os grilhões e o mercado de trabalho moderno, bem como entre as relações que ainda não foram capazes de romper com o estigma de “senhor” e “escravo”, perpetuando e aprofundando o preconceito étnico e, por extensão, social.

Em nosso mundo moderno, o texto compara e aproxima as “senzalas” às “antesalas das delegacias”, em uma clara crítica à representação de que a justiça (ou o “senhor” repressor dos séculos XVIII e XIX) continua sua função de punir (ou “chicotear”) basicamente os escravos de outrora e os negros e pobres de agora, tipificando o que o texto chama de “falsa abolição”. Da mesma forma, não resta dúvida de que, segundo a enunciação, a vinculação entre senzala e ante-sala da delegacia reproduz um imaginário que associa o negro à penitenciária, em uma relação de pertencimento recíproco. “Ser preto é moda, concorda?”, questiona o enunciador. “Mas só no visual/Continua caso raro ascensão social”. Essa crítica à “moda” no “visual”, especificamente quanto à tendência de alisar os cabelos, seguindo um pensamento globalizante que estaria embasado na padronização, torna todo mundo igual e dita padrões estéticos de beleza ao redor do mundo. Para o enunciador, as emissoras de televisão são as responsáveis por ditar os padrões de beleza nacionais aceitos no meio social e os disseminam por meio da sua programação. De acordo com o texto, “o espelho na favela após a novela é o divã”, espaço no qual o sujeito padece, “sonha em ser galã” e se parecer com a imagem da personagem que o seu artista favorito interpreta.

A “ascensão social” reivindicada pela população negra, aliada aos anseios de equidade de gênero e da união estável entre pessoas do mesmo sexo, encontra eco nas atuais políticas públicas que vêm sendo editadas pelo governo federal desde 2003, reiteradas pela Lei nº 12.288, de 20.07.2010, conhecida por “Estatuto da Igualdade Racial”, embora até hoje seus efeitos positivos sejam bastante tímidos, se comparados à opressão vivida pelos negros nos últimos quinhentos anos de história, figurando como uma espécie de “anti-herói”. Por outro lado, os “heróis”, sob o ponto de vista do Estado, seriam “os brancos, destruidores de quilombos”, os mesmos que ainda mantêm um modelo de “senzala” metaforizada pelas “antesalas das delegacias”.

A construção e idealização de “heróis” remete-nos à onipresença e onipotência da indústria cinematográfica dos Estados Unidos do século XX, maior representante dos propósitos da globalização no planeta que, em sua ficção alienante, disseminou para o mundo

um padrão de personagens geralmente violentos e com super-poderes capazes de destruir o Universo com armamento bélico de extermínio massificado e/ou com a simples força do pensamento. Ou seja, esses “heróis” ficcionais atuam como se tivessem poderes divinos de controle e de manipulação sobre a humanidade, em favor da ideologia estadunidense de dominação pela força e pelo capitalismo que atualmente já contaminou outras potências mundiais, principalmente na Europa.

Pior do que a “guetofobia” (termo cunhado pelo enunciador para designar uma ojeriza da população em relação ao gueto, à favela) é a constatação de que “muitos irmãos patrocinam o vilão”; ou seja, o texto questiona os próprios negros que têm “sede de poder” e que, ao rejeitar a sua imagem no espelho pela patológica insistência em mudar de visual, estariam automaticamente renegando suas origens e sua cultura, rompendo com as tradições africanas. Permanece latente, no entanto, que, pela “sede de poder”, o negro se pareceria mais com um branco, o que se constituiria em uma falácia. Entendemos que a “sede de poder” estaria atrelada à natureza humana, ao caráter do homem como espécie, do que relacionada a quaisquer indicadores étnicos.

O sujeito da enunciação reconhece existir negros que ascenderam social e profissionalmente, mas que, pela “sede de poder” e pela sedução que o poder traz consigo, “os pretos, os negros, os *afro*-descendentes/Passaram a ser obedientes, *afro*-convenientes/Nos jornais, entrevistas nas revistas/Alguns de nós, quando expõem seus pontos de vista/Tentam ser pacíficos, cordiais, amorosos”. O resistente enunciador, por sua vez, clama por uma “mínima reparação”, que seria um conjunto de medidas favoráveis a “ações afirmativas, inclusão, cotas”, enquanto que “o opressor ameaça recalçar as botas”, como símbolo da autoridade institucionalizada e do coronelismo ainda presente nas entranhas do poder.

O texto da canção ainda “canta” o verso “A carne mais barata do mercado é a [carne] negra”, de “A carne” (Seu Jorge, Marcelo Yuca, Wilson Capellette), interpretada por Elza Soares no CD *Do cóccix até o pescoço* (2002). Essa canção é conhecida por denunciar o “estigma da cor” e as fissuras delimitadas pela tonalidade étnica refletida na pele. Efeitos similares também são sentidos no plano do corpo pelo enunciador da “Carta à Mãe África” ao dizer que “o sistema me marcou, mas não me arrebatou”. Essa postura de questionamento aos pré-conceitos em geral demonstrada pelo sujeito da enunciação vai ao encontro dos propósitos nos quais o RAP se debruça, visando à construção sólida de projetos identitários de resistência que culminariam na legitimação da existência de cada indivíduo no meio social, conforme descrito por Manuel Castells (1999: p.16-23).

O rap “A quem possa interessar” (GOG: 2006) procura inicialmente abrir caminhos para poder transitar em todas as esferas da sociedade. “A quem possa interessar” parece ser uma dúvida que o segmento RAP não deveria ter, pois, segundo o jornalista Israel do Vale¹⁴⁶, o gosto pelo estilo *rapper* ou o temor pela mensagem contundente e/ou violenta fazem do RAP as maiores audiências no mundo, principalmente nos Estados Unidos e no Brasil. A imagem dos *rappers*, por extensão, está cada vez mais valorizada, tanto no mercado fonográfico como em estratégias de *marketing* para multiplicar as vendas de quaisquer produtos, como celular e tênis. Não fosse isso, não haveria razões para o assédio dos meios de comunicação de massa sobre esses artistas, com destaque para os programas do Faustão, do Gugu, do Luciano Huck, que precisam demonstrar certa democracia em suas linhas editoriais, mesmo que falseada, em busca de audiência e também visando ao aliciamento da rebeldia e do tom de protesto que ainda persistem em alguns segmentos do RAP.

De forma geral, a canção prega a resistência e propõe uma discussão acerca da superficialidade das coisas e das relações. O tipo de revolução que o enunciador de “A quem interessar possa” aborda refere-se à necessidade de que cada indivíduo periférico resista às drogas, ao crime, à pobreza, à alienação. Essa resistência seria a resposta mais concreta que o RAP daria às comunidades marginalizadas e também aos poderes instituídos da Nação, já que o RAP está agindo nas lacunas que caberia ao Estado ocupar. A forma de o sujeito se vestir, considerada “fora do *padrão*”, também pode ser assinalada como uma das marcas da resistência, tal qual a pré-disposição em correr “contra o vento”, resistindo contra a força de um evento natural imprevisível.

Finalmente, destacamos algumas imagens da crítica que o enunciador faz em relação aos jogos de aparências que as relações sociais sustentam. Enquanto a sociedade tradicional segue uma cartilha para tentar agradar e ser agradável, o texto do presente rap prefere a naturalidade e a sinceridade: “Não vou cantar por cantar/Não vou fazer por fazer/Não vou dizer por dizer/Não vou falar por falar/Não vou escrever por escrever/Não vou rimar por rimar/Até porque tudo que sinto é muito mais que tudo isso e cada um que acreditou tem o que honrar ... Não vou rimar nada com nada só pra alguém divertir/Vai me aplaudir se sentir”. Até mesmo a militância é feita porque o sujeito da enunciação acredita em sua missão “contra todo aquele que só quer me ver calado, derrotado”. E sentencia: “sou soldado e levantei”.

¹⁴⁶ “A história do Hip Hop: Yo!”. Revista Superinteressante. Disponível: www.controversia.com.br. Publicação: 04.12.2009. Acessos: 18.01 e 12.07.2011.

CD e DVD *GOG ao vivo - Cartão postal bomba!* (Só Balanço: 2007/2009)

Conforme dissemos, o CD *GOG ao vivo - Cartão postal bomba!* foi gravado e lançado em 2007. Devido à provável escassez de recursos e às demoradas técnicas de preparação, o DVD correspondente a esse *show* de 2007, gravado na sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília, somente foi lançado em 2009. Como já é sabido, trata-se de uma coletânea que faz um histórico resumido de toda a obra de GOG. De acordo com a pesquisa, somente duas canções são inéditas (“Os miseráveis” e “Fogo no pavio”), enquanto que as demais são regravações de seus antigos trabalhos e retratam, sob a ótica do enunciador, a evolução ou involução do cenário político brasileiro, bem como o desenrolar dos processos de miserabilização e de violência vivenciados principalmente pelas pessoas que habitam as regiões periféricas das grandes cidades brasileiras.

As capas do CD e do DVD trazem a imagem de GOG nas cores preta e laranja, microfone na mão esquerda e a mão direita levantada, com efeitos distorcidos eletronicamente. Ao fundo, o retrato da periferia representado por barracos e casebres, as mesmas imagens que serviram de cenário no palco do *show* de maio/2007. Os encartes, por sua vez, exibem tão-somente imagens do público, dos artistas, da parte técnica e da montagem do espetáculo. As participações especiais desse trabalho ficam por conta de Gerson King Combo, Isaías Jr, Lindomar 3L, Mascoty, Nego Dé, Paulo Diniz, Rapadura e DJ Tiago (toca discos), personalidades ligadas ao RAP e ao Hip Hop; de Lenine e Maria Rita, da MPB; dos músicos da Banda MPB Black; e da mãe do *rapper* GOG.

Na produção do DVD, foram inseridos excertos de uma entrevista feita com GOG¹⁴⁷, os quais reproduzimos abaixo por considerarmos relevante conhecer a voz do autor em primeira pessoa, falando da composição das canções, de racismo, de projeto de resistência, de cultura, de família; ou seja, de todas as variáveis que o inspiraram a mergulhar no contexto social para escrever RAP. Faz-se necessário registrar que GOG demonstra coerência entre o que fala de improviso e o que escreve, também percebida nos dois contatos telefônicos que mantivemos com o *rapper* no primeiro semestre/2011:

São momentos diversos, são acontecimentos em tempos diferentes, músicas diferentes, mas, olha só: “Momento seguinte”, “Periferia segue sangrando”, “Mais uma estória”, “Quando o pai se vai”. Quando você pega cada um deles, cada uma dessas criações e você monta, você ... caramba! Olha só que quebra-cabeça, que louco, um quebra-cabeça social. Você percebe ... é aqui, o problema afro-brasileiro

¹⁴⁷ Transcrição de parte da entrevista gravada no DVD *Cartão Postal Bomba!*

tá aqui. Olha só, afro-diásporas escrita e colocada aqui. Olha o problema social ali, oh, se embolando com o problema racial, e eu percebo claramente que uma coisa é uma e outra é outra, embora tudo fruto desse problema que nasceu aqui. Nesse momento, gente, quando você percebe isso, nasce um novo cidadão, um cidadão na concepção da palavra. Tipo assim, oh, morreu o Genival Oliveira Gonçalves pra nascer o GOG. E o primeiro pedaço que teve que morrer foi o pedaço da vaidade, né, de dizer que é a revolução de um homem só. Não tem isso. É o coletivo, é a caminhada, mas, assim, temos que assumir riscos, temos que reconhecer perdas, mas sempre pensar adiante, sempre falar: - olha, irmão, essa guerra ela só faz parte de uma batalha; a guerra será nossa. A guerra preta é enfrentada com estratégia quilombola. Presta atenção! ...

“Periferia ao vivo”, “É o terror”, “É o crime”, eles contam e traçam e falam histórias muito importantes. A luta do povo brasileiro jamais poderá ter sido em vão (irmão), muito sangue, barracos de lona preta, barracos de madeira. Pra nós houve ... são trincheiras. A caminhada é longa, os desafios são eternos, talvez, mas a nossa força tem que ser maior ainda. Nordeste, África, América Latina, sofrimento mundial. Hip Hop fala disso e você tem tudo a ver com isso, parceiro. Vem com a gente. Vem de coração. Vem por amor. A vitória é nossa ...

Ao destacar a temática de cada uma das canções mencionadas, GOG identifica que a gênese dos problemas sociais e étnicos está na dispersão forçada que os negros sofreram desde a ruptura com “os seios da Mãe África”. Segundo Stelamaris Coser¹⁴⁸, esses movimentos complexos e contraditórios, decorrentes da desterritorialização, podem ser os motivadores dessa desestabilização das tradições culturais, levando o sujeito a perder parte do vínculo com a sua identidade. Essa parece ser a relação que GOG tenta estabelecer entre as comunidades diaspóricas e os conflitos com os quais as sociedades têm de lidar atualmente. Para o *rapper*, como o problema é coletivo, a revolução também tem de ser de grupo, não podendo ser motivada por “um homem só”. Justifica-se, assim, o nascimento de um “novo cidadão” que, apesar de estar no comando (incorporando a figura de um “líder”), é um cidadão sem vaidades e de pensamento mais amplo. Fica sepultada, por conseguinte, a pessoa física para surgir uma espécie de “entidade” coletiva chamada GOG, que passa a congregar a individualidade de homens e mulheres em um interesse comum. O Hip Hop também pode ser traduzido por essa união de forças, por solidariedade e militância constantes. Por isso, o *rapper* convida: “Vem com a gente. Vem de coração. Vem por amor. A vitória é nossa”. Em outra passagem da entrevista, GOG muda o foco e comenta sobre o papel do Hip Hop neste momento de alumbramento e de tomada de consciência das populações periféricas:

A periferia brasileira ela nunca esteve tão farta, com a mesa tão farta como ela tem agora. Quando eu falo em fartura, parceiro, eu não tô falando, assim, me referindo à carne, arroz, feijão; eu tô falando de cultura, oh, alimento pra mente. E, nisso, o Hip Hop tem um papel essencial e sou até ousado a ponto de dizer que a periferia brasileira jamais será a mesma depois da chegada do Hip Hop. Então, cada parceiro, cada favelado, cada morador de rua, cada periférico, cada parceiro que vê no movimento social uma alternativa, ele encontra no Hip Hop um parceiro. Só pra você ver, “Assassinos sociais”, “Fogo no pavio”, “Eu e Lenine – A ponte”, tudo

¹⁴⁸ in Figueiredo: 2005, p.172.

isso, se você perceber, aconteceu comigo, mas aconteceu com você também, e você consegue entender o que eu falo. Desse jeito! ...

Para GOG, a produção artística do RAP e do Hip Hop nada mais é do que a tradução cultural do cotidiano. Desse seu posicionamento, depreende-se a idéia de que esses movimentos sociais estão no patamar mais elevado de maturidade desde que foram criados, razão pela qual GOG diz que “a periferia brasileira ... nunca esteve tão farta”. Embora GOG não estivesse atribuindo essa “fartura” às condições sociais e materiais do brasileiro, nós, sim, o fazemos. Nessa época, em 2009, depois de seis anos fomentando políticas públicas de inclusão social, o Brasil já tinha reduzido pela metade os índices de extrema pobreza no país, fazendo com que as pessoas das classes “D” e “E” entrassem para o mercado de consumo e, o mais importante, passaram a fazer três refeições diárias, tão salutares à manutenção da vida e da dignidade. Também por essa razão, somos solidários ao entendimento do *rapper* de que a “periferia brasileira nunca esteve tão farta” de cultura, de espaço, de lazer, com a moral e a autoestima tão elevadas e com o horizonte tão amplo. No Distrito Federal, é possível ter acesso gratuito e irrestrito a diversos eventos culturais e de entretenimento, divulgados na programação diária dos canais de televisão aberta, na *internet*, nos murais das universidades, nas paradas de ônibus, por meio de panfletos e de jornais populares distribuídos gratuitamente pelas cidades. Ao se referir à construção do projeto que levou à gravação do DVD, GOG comenta que:

“Cartão Postal Bomba” é um projeto polêmico por dois pontos: fala de Brasília, né, colocando em primeiro plano as periferias e não o Congresso, o Senado. O segundo ponto, né, que o “Cartão Postal Bomba” chega e balança a estrutura é que, embora eu considere o toca-disco um elemento fundamental do Hip Hop, mas a Banda MPB Black, que toca comigo no DVD, ela apresenta o quê? Musicalidade, ela apresenta diversidade, apresenta uma proposta de evolução ...

Como dissemos no início deste Capítulo, o simples fato de o segmento RAP subir ao palco da sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília, já é uma revolução, uma mudança de paradigma simbólica e recíproca do centro em relação à periferia. De fato, *Cartão postal bomba* colocou as periferias em evidência com esse trabalho, sem conflito, proporcionando um espetáculo de nível elevado, com arte, música, diversão e esclarecimentos. A presença da Banda MPB Black no palco, rompendo a tradição dos tocadiscos de vinil, entendemos ter sido fundamental para reforçar as propostas revolucionárias de GOG. Em nosso entendimento, GOG tem-se mostrado um artista moderno, embora preso às tradições, mas não avesso às experimentações que possam agregar valor à arte e à cultura. No último trecho da entrevista, GOG comenta que as propostas libertárias do Hip Hop são construídas paulatinamente, na rotina diária, naturalmente:

A liberdade é uma conquista diária. É diária, irmão, passo a passo. E a natureza é um presente a ser admirado. Vê só que lindo, os moleques na praça, pipa, futebol com um tênis improvisado ali, certo, oh, dominó, baralho, um papo sadio. Isso é Hip Hop. E se você se identifica, parceiro. Você é do Hip Hop também.

Nesse exceto, GOG prega a liberdade, tanto do corpo como do pensamento. Para se ter liberdade, precisa-se de união e de conscientização. De acordo com a leitura que fizemos das canções, a união vem com a estruturação de um núcleo familiar; a consciência, da educação. É dessa forma que o *rapper* resume o seu trabalho, pois aborda as principais temáticas apresentadas em suas canções, como aquelas de cunho edificante, positivo, motivador e moralizante. Para GOG, “isso também é Hip Hop”.

Como reforço às marcas identitárias do RAP, registramos nossa percepção de que os *rappers* que participaram do DVD *GOG Ao vivo – Cartão postal bomba!* (2009) fazem questão de mostrar um rosto transfigurado pela raiva, fazendo-se parecer muito violentos e de alta periculosidade, extrapolando até mesmo a condição humana, talvez inspirados nos instintos e nas técnicas de defesa do reino animal. Sabemos, por exemplo, que alguns predadores, em situações de perigo, modificam naturalmente seus corpos como estratégia de defesa e para tentar provocar medo no inimigo/opositor, como a cobra naja, que levanta parte do seu corpo e estende barbatanas laterais logo abaixo da cabeça para dobrar sua circunferência. Além do discurso do RAP, que também se mostra como uma forma de atingir a hegemonia política e social do país, a expressão física transtornada dos *rappers*, em muitos casos, também é usada como arma de defesa e de ataque.

As composições de GOG rompem com aqueles extensos manifestos cantados, por exemplo, pelo grupo Racionais MC's (SP) e por MV Bill (RJ): trata-se de canções curtas, em sua maioria com uma ou duas páginas, e a mensagem é passada de forma direta. Como muitos versos possuem poucas sílabas, temos a impressão de que alguns *raps* são bem mais extensos do que aquelas duas páginas, ao contrário da fórmula que os *rappers* do Sudeste exploram no que se refere ao preenchimento quase que total da linha/do verso.

Desde o seu surgimento no final dos anos 1980, em São Paulo, o RAP procurou sempre estar contextualizado com a problemática da periferia, com o cenário político nas três esferas (federal, estadual e municipal), com as questões ligadas à educação, à violência, às drogas, à opressão do Estado, à pobreza, à discriminação, à representatividade do negro. Ou seja, parece-nos que o RAP e o Hip Hop do Distrito Federal, de forma geral, nunca tiveram um comportamento à margem da realidade que pudesse configurar omissão ou

mesmo de negação das suas origens. Por essa razão, entendemos ser necessário “relacionar a obra ao contexto sociocultural em que ela foi produzida – é preciso interpretar o texto em função do contexto”, conforme recomenda Norma Goldstein (2008, p.25), para que tenhamos a noção do todo da obra, das variáveis de tempo, espaço e circunstâncias, bem como das prováveis razões que levaram o artista a produzir um texto desta ou daquela maneira.

As letras de GOG reúnem todas as funções poéticas da linguagem (emotiva, conotativa/apelativa, referencial, fática, metalingüística e, claro, poética), de acordo com o elemento da comunicação que o enunciador quer enfatizar, seja no emissor, no destinatário/receptor, no contexto/referente, no canal de comunicação, no código empregado e na mensagem. Há momentos em que o foco do texto é o próprio emissor, traduzido pelo discurso em primeira pessoa, como em “Entrei no ar” (1993) (“cheguei”, “sou *rapper*”, “sou forte”, “sou GOG”), ou em “Luto no Congresso” (1998) (“tô cheio”, “sou rancoroso”, “vejo o futuro”). Na maioria das vezes, pelo tom evangelizador que o *rap* de GOG possui, o texto enfatiza o receptor e a mensagem simultaneamente, como em “A matança continua” (1992) (“Agora escute, saiba que o medo e a omissão destroem um homem”; “você está marcado pra morrer”; “Eu bem que te avisei, falei, cansei de te chamar/prá bater um blah/deixa pra lá/a realidade aí está”).

O contexto no qual o RAP nasceu e se desenvolveu, que marca a função referencial da obra, também é tema recorrente nas composições de GOG, principalmente em “Brasília periferia” (1994), que percorre e descreve muitas das cidades-satélites do Distrito Federal e alguns bairros pontuais dessas localidades, como “lixão da estrutural”, “Lago Azul”, “Pedregal”, “Varjão”, “Sol Nascente”, “Ceilândia”, além de “Rumo ao Setor Comercial Sul” (1996) e “Matemática na prática” (1998), dando visibilidade e existência àquelas regiões mais periféricas e esquecidas. Embora sem assumir um papel preponderante, as funções fática e metalingüística fazem-se presentes em “Periferia segue sangrando” (1996) e em “É o terror” (2000), ao mencionar o “Rap nacional” como canal de divulgação do movimento Hip Hop, além de falar do ato de construção da própria poesia em “Mensagem positiva” (1996) (“vou tentar ser rápido ... pode ser que eu me empolgue na medida que a idéia role”) e em “Mais uma estória” (2000) (“Mais uma história será contada, GOG quem diz, sem garantia de final feliz”).



CAPÍTULO IV

PIÁ: O RAP EM PORTO ALEGRE

O preconceito racial no Brasil existe, mas a ascensão do negro é maior a cada ano. Há muito pouco tempo o negro estava muito mais fora da sociedade do que hoje em dia. O rap, o swing, os estilos que eu trabalho vêm do negro, do sentimento. A contribuição negra é muito grande.¹⁴⁹

Oswaldo Júnior, o “Piá”, é gaúcho do bairro Medianeira, em Porto Alegre. Na adolescência, por ser o mais jovem do seu grupo de amigos, ganhou o apelido de “Piá”. O substantivo “piá”, segundo o dicionário¹⁵⁰, refere-se a qualquer criança do sexo masculino “que não é da raça branca”. Na linguagem corrente dos gaúchos, no entanto, o termo não possui essa segregação étnica, mas mantém a imagem de um guri jovem como referente. Em cidades do interior do Estado, mais próximas às fronteiras com o Uruguai e a Argentina, surgem outras variações para “piá”: “piazedo” (coletivo de “piá”) e “piaquito” (diminutivo de “piá”, influenciado pela língua espanhola).

Pelas fotografias e vídeos que tivemos acesso, pode-se perceber que o *rapper* Piá não é negro, mas branco (critério apenas visual), fugindo à quase unanimidade étnica entre os *rappers*. Da mesma forma, seu local de nascimento/criação, os bairros Medianeira e Glória, não fazem parte da periferia de Porto Alegre, mas da região que circunda o centro da capital gaúcha. Portanto, teremos o desafio de investigar quais foram os critérios utilizados

¹⁴⁹ Excerto de uma entrevista concedida pelo *rapper* Piá à Fernanda Rodrigues, em 19.04.2009. Disponível: <http://www.piahiphop.com.br>. Acesso: 29.04.2010 (Arquivo retido). *Link* ainda indisponível em 12.07.2011.

¹⁵⁰ Cf Houaiss: 2001, p.2204.

pelo *rapper* para poder falar e se legitimar como representante das periferias e do negro de Porto Alegre, já que, em um primeiro momento, poderíamos inferir que a natureza de Piá seria “centro” (ou “elite”). Até mesmo o nome da banda “L.O.R.D.S.”, criada no início da sua carreira nos anos 1990, segue essa tendência elitista pela analogia que seus caracteres fazem, intencionalmente ou não, aos títulos utilizados e concedidos pela nobreza/coroa britânica (“Lord”), apesar de a tradução de sentido dessas iniciais apontarem para outra direção (“L.O.R.D.S. - Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais”).

Seus primeiros contatos com o RAP ocorreram em 1984 com a idealização de um grupo de dança *break*. As referências que o influenciaram a seguir a cultura Hip Hop e a desenvolver trabalhos de RAP foram principalmente os grupos estadunidenses Run DMC, Public Enemy e LL Cool J, por gostar “do jeito agressivo com que eles cantavam”. Em 1989, criou a banda “L.O.R.D.S.”, cujo estilo musical tentava imitar os *rappers* estadunidenses citados, passando a apresentar-se em festas da periferia e, na seqüência, chegou às principais casas noturnas da cidade. No início dos anos 1990, a banda tocou no programa “A hora demo” da rádio Ipanema, cujo objetivo era divulgar grupos novos de Porto Alegre. Apesar de imediatamente pensarmos na palavra “demônio”, o que teria certa coerência com a agressividade do RAP em alguns momentos, “demo” significa tão-somente a redução do verbo “demonstrar” e/ou do termo “de modelo”. Uma “fita demo”, por exemplo, de um grupo musical, serve “de modelo” ou para “demonstrar” a alguma gravadora ou em algum evento/concurso o trabalho que o artista se propõe fazer.

Além de vocalista, Piá também atua como produtor, tecladista e DJ. Estreou na função de comunicador, em 1995, apresentando o programa “Projeto Rap Porto Alegre”, na mesma rádio Ipanema, impulsionando a divulgação do gênero RAP no Rio Grande do Sul. Dessa maneira, Piá tornou-se o primeiro *rapper* gaúcho a conquistar e a conduzir um espaço radiofônico. Em seu programa, que parece não estar focado somente no RAP, procura abrir espaço para outros estilos, como o *samba-rock* e o *samba-soul*, proporcionando uma mistura entre a música brasileira e a música negra estadunidense.

Em 1996, Piá produziu a primeira coletânea de RAP do Estado, reunindo treze grupos de Porto Alegre, com patrocínio da Prefeitura. Em 1996, com o lançamento do seu primeiro disco solo, tornou-se conhecido no Sudeste, levando-o a fazer parcerias com o *rapper* carioca MV Bill, a exemplo da canção “Fazendo do jeito certo (No caminho do bem)”.

Em 1998, iniciou uma oficina de *hip hop* para internos da Febem – Fundação para o bem-estar do menor. No mesmo ano, teve a sua música “Jovem Cowboy” premiada

pelo canal CMT - *Country Music Television* de Miami/EUA, como revelação da América Latina. Em 2001, Piá recebeu o prêmio “Açorianos” de melhor disco de RAP e inaugura o Centro Cultural Redenção, espaço no centro de Porto Alegre no qual promove *shows* musicais e oficinas de discotecagem, *break*, grafite, capoeira e exposição de arte.

A temática do RAP produzido no Rio Grande do Sul (RS) questiona o imaginário social na forma de denúncia contra a violência policial, a criminalidade provocada pelas drogas, os processos de miserabilização das periferias urbanas, os contrastes e abismos econômicos, sociais e educacionais entre as classes. Também são debatidos aspectos relacionados à discriminação e ao preconceito racial, embora sem a pungência com que os outros temas são abordados. Ainda mais importante do que denunciar, o RAP do RS também procura colocar essa realidade bem diante dos olhos das populações periféricas visando despertá-las de um conformismo provável, simplesmente aceitando “a vida como ela é” (nos dizeres de Nelson Rodrigues), sem questioná-la. Ao “colocar luz nessa escuridão”, conforme profetizou o enunciador do *rap* “Das trevas à luz” (GOG), o RAP gaúcho alinha-se aos propósitos do movimento Hip Hop de provocar uma revolução de base, com educação, informação, esclarecimentos e muita luta. GOG ainda recomenda “muito amor no coração”. Portanto, o que estaria no centro das letras do *rap* de Piá é mais a miséria do que o preconceito racial (embora faça alguma alusão à temática do negro). De forma geral, o enunciador dessas canções não assume o discurso como negro, como representante de uma etnia, fazendo com que o problema da discriminação étnica fique em segundo plano.

Contrariando o imaginário popular atual de que não haveria negros no RS, mas somente descendentes de europeus, o recenseamento geral do Império do Brasil, de 1872, apontava que 34,6% da população sul-riograndense era negra, segundo pesquisa publicada na revista *O negro no Rio Grande do Sul* (2005, p.24), da Fundação Cultural Palmares. Ressalta-se que essa estatística fora feita dentro do período escravista e ainda a imigração italiana não havia se intensificado, o que ocorreu somente na última década do século XIX, logo após a abolição da escravatura, em 1888. Os europeus que emigraram para o Brasil nesse período, principalmente italianos, além de atender a uma demanda de mão de obra para substituir os escravos nas lavouras de café, estavam deixando para trás uma grande crise econômica pela qual passava a Europa ocidental na segunda metade do século XIX. Em decorrência disso, a população de negros foi decrescendo gradativamente no Estado, enquanto que o contingente de europeus continuava crescendo até as primeiras décadas do século XX, com a chegada de mais portugueses e italianos, de alemães, de espanhóis, além de judeus que fugiam da

discriminação em seus países de origem. Segundo dados de 2006¹⁵¹, apenas 3,6% dos gaúchos se declararam “negros”, 16%, “pardos”, enquanto que “indígenas e amarelos” totalizaram 0,7% e “brancos”, 79,6%.

A colonização oficial do RS começou em 1737, mas há registros da presença negra em terras sulinas desde o século anterior, durante as diversas cruzadas dos bandeirantes paulistas, como Raposo Tavares, a partir de 1628, pelos vales dos rios Taquari e Jacuí, atualmente importantes pólos de desenvolvimento econômico do Estado. Raposo Tavares tomou posse e explorou as riquezas dos três Estados da Região Sul, além de compactuar com a escravização dos índios das Missões Jesuítas. Em 1680, os negros participaram da tomada e fundação da Colônia do Sacramento, cenário de constantes disputas entre portugueses e espanhóis, hoje território uruguaio, mas, naquela época, o domínio português se estendia até Montevidéu. Com a assinatura do Tratado de Madrid, em 1750, os espanhóis deixaram a região dos Sete Povos das Missões, no noroeste do RS, em troca da Colônia do Sacramento, apesar da resistência dos índios guaranis e dos padres jesuítas em seguir para o lado espanhol. Esse conflito desencadeou a guerra Guaranítica (1754-1756), na qual os índios foram dizimados e/ou arrestados como escravos para as estâncias de São Paulo. O líder indígena, Sepé Tiaraju, foi assassinado na Batalha de Caiboaté, em 1756, colocando fim à resistência guarani. Os negros também contribuíram para a fundação de Laguna, Santa Catarina, em 1684, e integraram a marcha de João de Magalhães até São José do Norte (RS) em 1725. Lutaram na Guerra do Paraguai (1864-1870), e como lanceiros na Revolução Farroupilha (1835-1845) e assim sucessivamente.

Um episódio marcante envolvendo esses lanceiros merece ser registrado por suas características singulares. Segundo a revista *O negro no Rio Grande do Sul* (2005, p.18), o grupo de lanceiros negros teria sido traído por comandantes da Revolução Farroupilha, David Canabarro e Lucas de Oliveira, no massacre/na batalha do Cerro dos Porongos, em 1844, e foram assassinados pelas forças do “Brasil Central”. Esses lanceiros negros lutaram ao lado dos Farroupilhas (ou Farrapos), contra as forças do Império, na guerra que tornou o RS independente do Brasil por dez anos (1835-1845), criando a chamada “República Piratini” ou “República Riograndense”. De acordo com Geraldo Hasse e Guilherme Kolling¹⁵², a valentia incorruptível desses homens negros fazia com que não parassem de lutar, o que

¹⁵¹ http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2006/sintese/tab1_2.pdf.

¹⁵² **Lanceiros Negros**. 2.ed. Porto Alegre: Clube dos Editores/Já Editores, 2006.

estaria comprometendo as tratativas de paz e de reunificação da “República” sulista ao “Império” brasileiro da primeira metade do século XIX.

No século XVIII, o Rio Grande do Sul era considerado pelo governo central uma região “distante e hostil”, denominada “Continente”, temida pelos negros cativos como sendo “pior do que o inferno, um autêntico degredo na solidão verde do pampa”, para onde eram enviados os escravos “rebeldes e preguiçosos” do centro do Brasil¹⁵³. A maior concentração de escravos no RS ocorreu principalmente nas regiões circunscritas de Pelotas e de Rio Grande, a partir de 1780, pela necessidade expressiva de mão de obra para o desenvolvimento das “charqueadas”¹⁵⁴, concentrando 65% do contingente que chegou ao Estado. Os outros 35% estavam localizados nos vales do Taquari e do Jacuí, seguindo o eixo entre Porto Alegre, São Jerônimo, Rio Pardo, Cachoeira do Sul.

No campo literário, o imaginário popular encarregou-se de criar e de imortalizar mitos e lendas envolvendo personagens negros e escravos, como o “Negrinho do Pastoreio” e o “Saci Pererê”, em um misto de malandragem/peripécia, sofrimento e fé. Segundo a lenda, o “Negrinho do Pastoreio” tinha 14 anos e era guardador dos cavalos de uma fazenda. Ao perder a tropa de animais, foi chicoteado pelo patrão até sangrar, tendo sido colocado nu dentro de um formigueiro. No outro dia, o “Negrinho” estava em pé ao lado do formigueiro, sem ferimentos, amparado pela mão de Nossa Senhora. Para os gaúchos, o “Negrinho do Pastoreio” passou a ser evocado para localizar coisas perdidas, desde que o demandante acenda velas em sua homenagem. O “Negrinho”, então, encarregar-se-ia de depositar essas velas no altar de sua madrinha, Nossa Senhora.

O saci Pererê também é negro, só tem uma perna, usa um gorro vermelho e fuma cachimbo. Segundo a lenda, ele adora assustar os animais, cria situações embaraçosas, esconde objetos. É misterioso, fica invisível e possui uma personalidade travessa. Pode ser bom ou mau. Também pode ajudar a encontrar objetos. Por viver nas matas, ninguém deve adentrar nesses locais sem o seu consentimento, sob pena de cair em uma das suas armadilhas travessas. O escritor gaúcho, Mário Quintana, publicou a obra “O Saci” (1923), inspirada na lenda do Saci Pererê. Essas e outras lendas que nutrem o imaginário nacional podem ser entendidas como uma representação da violência e das injustiças pelas quais passaram os

¹⁵³ Disponível: www.riogrande.com.br/historia/colonizacao6.htm. Acesso: 11.04.2011.

¹⁵⁴ As “charqueadas” eram grandes propriedades rurais nas quais se produziam o “charque”, espécie de carne salgada exposta ao processo de desidratação, visando à sua melhor conservação.

escravos no Brasil e que, de certa forma, permanecem como estigmas da “cor negra” até os dias atuais.

Houve um tempo em que a rivalidade do futebol gaúcho entre Grêmio e Internacional, por sua vez, extrapolou os gramados e também partiu para uma disputa étnica. O Grêmio, fundado em 1903 no bairro Medianeira, era considerado um clube/time de futebol da elite e somente passou a aceitar jogadores negros em 1950, 47 anos após sua fundação, enquanto que o Internacional, fundado em 1909 na várzea do rio Guaíba, seria a contrapartida étnico-esportiva, um time do “povão”, supostamente livre de preconceitos, a considerar pelo seu mascote, o Saci Pererê. O mascote do Grêmio, por outro lado, é um Mosqueteiro (representação de D'Artagnan, Athos, Porthos ou Aramis), branco, nobre, inspirado na trilogia do francês Alexandre Dumas (1844), que narra fatos relevantes dos reinados dos reis Luís XIII e Luís XIV.

6.1. Discografia/Produção artística

Esta pesquisa somente foi possível a partir de informações disponíveis no *site* oficial do *rapper* Piá << <http://www.piahiphop.com.br/> >> na *internet*, capturadas em abril/2010, devidamente impressas e armazenadas em arquivos digitais. Um ano mais tarde, durante a produção deste texto, o conteúdo dessa página virtual havia sido retirado e o *link* estava indisponível. Mesmo assim, alguns vídeos do *rapper* disponíveis no *site* << <http://www.youtube.com/> >> ainda apontam para aquele endereço eletrônico. Outra fonte de consulta seria o *site* << <http://www.myspace.com/piahiphop/> >>¹⁵⁵, mas está desatualizado desde 2007 e não encontramos informações relevantes. Em abril/2011, visitamos diversas lojas de CDs novos e usados em Porto Alegre, mas nenhuma delas dispõe de quaisquer materiais fonográficos do *rapper* Piá. Entramos em contato com a rádio Ipanema, também em Porto Alegre, na qual Piá apresenta alguns programas do segmento RAP¹⁵⁶, mas não fomos atendidos, tampouco o *rapper* retornou nossos telefonemas e *e-mails*. Em julho/2011, reiteramos nossos *e-mails* por meio do endereço << pia@ipanema.com.br >>, bem como nossos telefonemas à Ipanema FM, ambos infrutíferos. Localizamos dois trabalhos

¹⁵⁵ Acessos: 03.05 e 12.07.2011.

¹⁵⁶ De segunda a sexta-feira, o Piá apresenta o Programa *Beat street*, das 19h às 20h; aos sábados, das 19h às 21h, apresenta o Programa *100% groove*; e, na sequência, das 21h às 22h, o Programa *Projeto RAP Poa*. (fonte: *site* oficial da Rádio Ipanema << www.ipanema.com.br >>, capturado em 02.05.2011).

acadêmicos que discorrem sobre o RAP e o Hip Hop em Porto Alegre, mas nenhum deles faz qualquer menção a Piá. São eles: “Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical” (2003)¹⁵⁷ e “Na base do muque da onda: estudo etnográfico de *performances* entre *rappers* da ALVO – Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre” (2007)¹⁵⁸. Por todas essas razões, ficamos impossibilitados de fazer afirmações acerca das datas precisas em que as músicas foram gravadas, do total de CDs produzidos/publicados, bem como em relação à veracidade das prováveis capas dos trabalhos exibidas na *internet*.

No título “Anexos”, item 10.4, reproduzimos as letras das composições com as quais trabalhamos, mantidos os textos originais, mas em muitos casos não foi possível associar determinados *raps* a seus respectivos álbuns de origem.

Apesar de não haver convergência entre as fontes, consta que Piá gravou/participou dos seguintes trabalhos: CD *O homem errado* (1994/1995) com a banda “LORDS”; em 1995, participou da coletânea *Outros sons da Restinga*¹⁵⁹; em 1996, lançou o CD *A grande caminhada* (selo “Nosso Som”), seu primeiro disco solo; em 1997, publicou o CD independente *Coisa du demu*; em 1998, gravou a música “Jovem cowboy” com os “Cowboys Espirituais” (Júlio Reny, Frank Jorge e Márcio Petracco); em 2000, lançou o CD *Um pouco sobre todos nós*, pela gravadora “Trama”.

O título do CD *O homem errado* (1994/1995), da banda “L.O.R.D.S.”, faz referência ao assassinato, em 14 de maio/1987, do operário Júlio César de Melo Pinto, funcionário da Companhia Riograndense de Telecomunicações – CRT, antiga empresa pública de telefonia do Estado. Segundo a imprensa local, Júlio César, um homem negro, que era epilético, teria sido morto pela polícia ao ser confundido com um assaltante que acabara de roubar um supermercado da vizinhança. O Núcleo dos Jornalistas *Afro*-brasileiros do RS¹⁶⁰ registra que, além do ataque epilético sofrido por Júlio César, o assassinato teria sido provocado levando-se em consideração a cor da pele do “suspeito”, desencadeando discussões acerca da discriminação e da invisibilidade da população negra. Em depoimento, o fotógrafo Ronaldo Bernardi, do jornal Zero Hora, comentou que Júlio César entrou na viatura policial ainda com vida, mas 37 minutos mais tarde chegou morto ao Hospital HPS de Porto Alegre. A capa do CD, apesar da falta de nitidez, é ilustrada com manchetes jornalísticas e imagens da

¹⁵⁷ Vânia A. Malagutti da Silva Fialho. Dissertação de Mestrado em Música pela UFRGS.

¹⁵⁸ Maria Andréa dos Santos Soares. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela UFRGS.

¹⁵⁹ Restinga é um bairro da Zona Sul de Porto Alegre, distante 22 km do centro da cidade, formado em decorrência da desapropriação de áreas urbanas mais centrais (como do bairro Azenha), por volta de 1965.

¹⁶⁰ <http://www.jornalistas.org.br>, capturado em 17.04.2011.

vítima, o “homem errado”. Na contracapa, há uma foto simples dos integrantes do grupo, aparentemente sem qualquer ostentação ou excesso orçamentário na produção do trabalho.

O título do CD *A grande caminhada* (1996) remete ao imaginário das peregrinações e romarias religiosas, mantidas até hoje pela fé cristã. O que se vê na capa do CD, no entanto, é uma legião de soldados/robôs em uma rua urbana, uniformizados com capas e máscaras, aparentemente prontos para algum tipo de confronto. À sua frente está uma imagem de Piá segurando uma arma com as duas mãos, usando touca e com um semblante agressivo, comportamento bastante peculiar entre os *rappers*. Parece não restar dúvidas de que essa capa faz uma apologia à violência, reforçando o imaginário popular da época em que o RAP desestabilizava as estruturas pacíficas da sociedade. Na contracapa, somente uma foto simples de Piá, mãos cruzadas em frente ao peito, de boné, usando óculos escuros. Ao seu lado, duas imagens ampliadas dos soldados/robôs da capa.

Na capa do CD *Coisa du demu* (1997) está estampada uma representação demoníaca do Piá em preto e branco, com destaque para as cores do fogo ao fundo, em tons vermelho-alaranjados. Na contracapa, há desenhos de um homem com chifres, alimentando o imaginário aterrorizador e diabólico do RAP. Ficamos impossibilitados de ler algumas frases atribuídas a esse “homem-diabo” devido ao tamanho dos caracteres e a conseqüente falta de clareza. Essas referências “diabólicas” reforçam o entendimento de que, nesse período, o RAP gaúcho mostrava-se desafiador e rebelde, e ainda não tinha conquistado o respeito da população para esse segmento artístico, forçando uma legitimação pelo medo e/ou pela repulsa que provocava nas pessoas, o que o tempo encarregou-se de mostrar não ser o caminho mais eficaz.

A capa do CD *Um pouco sobre todos nós* (2000) metaforiza cenas de uma guerra ou de um atentado terrorista. Do que é possível visualizar, percebemos umas linhas definindo os alvos de um bombardeio, seguidas por imagens de explosões em edifícios, de incêndio e de um helicóptero atingido por armamento bélico. À frente desse cenário, a imagem de Piá denota certa tranquilidade. Sua expressão corporal e a disposição das suas mãos levam-nos a inferir que o *rapper* estaria relacionando e relativizando as imagens violentas da capa ao título do CD; ou seja, como se tudo isso refletisse o lado obscuro do ser humano, revelando “um pouco sobre todos nós”. Apesar do choque que esses recortes violentos causam, as imagens representam com naturalidade aquilo que é considerado tabu em nossa sociedade.

Ao fazermos uma leitura de alguns *raps*, a seguir, lembramos que, devido ao desencontro de informações, não temos como identificar a qual CD e período cada canção pertence, mas procuraremos seguir uma seqüência cronológica de análise sugerida pela data em o *rap* foi composto, conforme explicitava o *link* “piahiphop”, disponível até 2010. Essa cronologia estará destacada ao lado de cada título de *rap*.

6.2. Uma leitura das composições

As informações sobre a discografia de Piá mostraram-se desconstruídas e, por vezes, inexistentes, conforme antecipamos. O *rapper* e a rádio Ipanema, de Porto Alegre, não se mostraram disponíveis para fornecer quaisquer dados ou materiais que pudessem ter subsidiado nossa pesquisa. As lojas e os “sebos” de Porto Alegre que visitamos definiram como “desconhecidos” os CD’s de Piá, mesma resposta que obtivemos na Galeria do Rock, em São Paulo, tradicional ponto de venda de “raridades”. Assim, somente pudemos relacionar alguns *raps* ao primeiro CD de Piá, *O homem errado* (1994/1995), enquanto que as demais composições ficarão diluídas entre os três trabalhos subseqüentes, *A grande caminhada* (1996), *Coisa du demu* (1997) e *Um pouco de todos nós* (2000).

CD *O homem errado* (1994/1995)

O *rap* “O homem de preto” (1990) é uma das primeiras composições de Piá, ainda quando fazia parte do grupo “L.O.R.D.S.”. Sob o ponto de vista ideológico, o texto não reflete as lutas desencadeadas pelo segmento RAP, pois, além de não fazer sentido como conjunto homogêneo de uma composição, os temas abordados parecem dispersos e giram ao redor do enunciador e das suas produções. Sua relevância, porém, pode ser sentida por tornar evidente o processo de transformação de uma produção artística meramente musical e comercial em arte mais amadurecida em termos de engajamento e conscientização, conforme veremos ainda neste Capítulo. Mesmo com sua carência ideológica, o *rap* faz uma espécie de apresentação da cultura do Rio Grande do Sul ao retomar imagens de alguns estereótipos e de valores gaúchos, como “Terra da mulher bonita e sensual”, Terra “de Mário Quintana” e da “dupla Gre-Nal” (Grêmio e Internacional), do “pôr-do-sol” no rio Guaíba, além de destacar

eventos da história do RS, “da Cidade Sorriso”/do “Porto dos Casais”¹⁶¹ (metáforas do nome da Capital Porto Alegre), como a Guerra Guaranítica (1754-1756), a Revolução Farroupilha (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1864-1870), a Revolução de 1923 e os “heróis natos” que lutaram nessas batalhas (“Chimangos¹⁶² e Maragatos¹⁶³”).

Um “homem de preto”, no imaginário gaúcho, refere-se ao sujeito que conduzia/conduz as boiadas no campo, a cavalo, usando uma capa preta para protegê-lo do frio e da chuva, bastante comuns em algumas épocas do ano. Vestir-se de preto também pode aludir aos artistas dos segmentos “metaleiros” e *rock'n roll*, como marca do estilo pesado da música que produzem. Reunindo essas características e tradições, o enunciador fala de algum lugar fora do RS, provavelmente do lugar em que possa “mostrar o seu rap quente” em busca de espaço no cenário musical, mas mantém a identidade (“100% gaúcho”) e as reminiscências do seu lugar de nascimento. As cores “preta”, “azul” (no chapéu) e “branca” (no tênis) ainda podem referir-se ao símbolo do Grêmio Football Portoalegrense, time considerado de elite e racista até a metade do século XX, conforme veremos mais adiante.

Em grande parte da canção, o enunciador procura ele mesmo atribuir-lhe valor como músico, definindo-se como “uma estrela ... a caminho da fama”, dizendo ter vontade de gritar que “o melhor sou eu”, certo de que “é nas ruas da cidade que eu brilho de verdade”. Para o sujeito da enunciação, a sua música e o *solo* da sua guitarra produzem um efeito sinestésico no ouvinte capaz de tomar conta do corpo e da mente, como em um rito de transcendência. Ou seja, nessa apologia de arte pela arte, sem mensurar o seu valor, as propostas revolucionárias do RAP ficaram perdidas, o que também pode refletir a situação dos seus idealizadores. Em vez de “revolução”, “O homem de preto” prega “rebeldia”, mas o texto não nos permite identificar se há uma causa para esse comportamento rebelde.

Já nessa época, o enunciador demonstrava propensão para a poesia, elaborando textos rítmicos, criando algumas rimas e utilizando figuras de linguagem, como as metáforas. As rimas variam entre internas, externas/emparelhadas e externas/interpoladas, como “azul/sul”, “tradição/chimarrão”, “sensual/Gre-Nal”, “ancestrais/casais”, “natos/

¹⁶¹ Porto dos Casais foi o nome que Porto Alegre recebeu por volta de 1752 em alusão à chegada dos primeiros casais vindos da ilha de Açores. Porto Alegre seria fundada vinte anos mais tarde, em 26 de março de 1772.

¹⁶² Chimangos eram os republicanos, representantes do Governo Federal, que se opuseram à Revolução Federalista de 1893 no Rio Grande do Sul (símbolo: lenço branco no pescoço).

¹⁶³ Maragatos foi o nome dado aos sulistas que iniciaram a Revolução Federalista, em protesto contra a política de exploração do Estado gaúcho exercida pelo Governo Federal. Os Maragatos também lutaram na Revolução de 1923 (símbolo: lenço vermelho no pescoço).

maragatos”, “canção/inspiração”, “conter/explicar/dançar/acontecer” (na seqüência a-b-b-a), “cidade ... verdade/liberdade ... vontade”, “luxo/gaúcho”.

O rap “Meu lar” (1994) coloca o enunciador em uma encruzilhada, cujas imagens reforçam seu lado afetivo e de pertencimento ao seu local de origem e a dura realidade que se apresenta como cotidiano de crianças e adultos, embora prevaleça uma pulsão interior de inconformismo: “Nasci em Porto Alegre e este é o meu lar/Nasci para lutar, nasci para ganhar”. Como argumento recorrente em letras de RAP, a “herança cultural” brasileira, decorrente principalmente da irrestrita segregação entre ricos e pobres, acentuada pelo sistema escravista, é considerada culpada em grande parte pela falta de perspectivas das populações negras e periféricas do Brasil: “No bairro em que nasci, por aqui/As crianças já nascem sem nenhuma esperança/Culpados e escravizados por uma herança cultural/Que já parece ser normal”. No caso em questão, parece-nos que a problemática social se sobrepõe à questão étnica, pois seria a situação de miséria da população que provocaria “atraso mental”, “má formação do corpo”, “desnutrição”, “infecção”, bem como situações de delinqüência de crianças e jovens, como o uso de entorpecentes na escola (“Os meus manos na hora da escola/Só pensavam em cheirar cola”). No entanto, o texto não avalia o perfil étnico da população periférica.

O enunciador não assume o discurso como negro, como representante de uma etnia. Em alguns momentos, o sujeito apenas evoca o problema étnico e o mantém em segundo plano. A voz que se ergue parece-nos tratar-se tão-somente de uma voz solidária com os negros e não uma voz que se assume como sujeito negro. Essa postura de manter-se à margem das questões de discriminação racial, sem envolver-se, fica bastante evidenciada nas composições de Piá, o que pode justificar, em parte, a especificidade desse RAP produzido no Rio Grande do Sul.

Essas imagens referem-se às reminiscências dos tempos pueris do enunciador: “Já faz parte do passado, enterrado/Na minha fodida infância/Lembranças são lembranças que não esqueço jamais”, o que pode ter contribuído para torná-lo um sujeito movido pela “raiva” e pelo “ódio”. O texto incorre em um reducionismo que simplifica a situação de miséria daquele contexto a variáveis de causa e efeito, como “herança cultural” e “nenhuma esperança”, sem provocar uma revolução temática que possa contribuir para as causas ideológicas defendidas pelo Hip Hop e pelo RAP. Mesmo assim, as denúncias que o enunciador faz tornam-se relevantes por provocar uma discussão acerca do abandono das

periferias, do consumo de drogas (“cheirar cola”), da violência urbana (“assalto à mão armada”), da violência policial que termina em morte (“Criou seu filho e educou/E a polícia o matou”). Enquanto criança, o envolvimento do enunciador com esse cenário miserável e violento era de expectador (“Eu lá dentro [da escola] e eles lá fora [no crime]/Morrem um a um”), pois, apesar de ter vivido “lado a lado com a delinquência e a violência”, o personagem parece ter mantido seus propósitos de superação e resistido à ociosidade.

Os versos do refrão se encarregam de reafirmar a identificação do enunciador com a terra, o lar e o lugar de onde fala (“Esta é minha terra/E este é meu lar/Esta é minha terra/E este é o meu lugar”), levando-o até mesmo a demonstrar desejo de morrer no contexto daquela comunidade, entremeio à sua gente (“E se Deus me permitir/Quero morrer aqui”). Essa espécie de ufanismo regional, principalmente no que se refere ao momento de morrer e de ser enterrado, faz parte da cultura gaúcha e da retórica dos poetas mais tradicionalistas do RS, como nos versos das canções a seguir:

Te quero tanto/Torrão gaúcho
Morrer por ti me dou o luxo. (“Querência Amada”: Teixeira)

E na hora derradeira que eu mereça
Ver o sol alegretense entardecer
Como os potros, vou virar minha cabeça
Para os pagos no momento de morrer
E nos olhos vou levar o encantamento
Desta terra que eu amei com devoção
Cada verso que eu componho é um pagamento
De uma dívida de amor e gratidão. (“Canto Alegretense”: Neto Fagundes)

Entendemos, no entanto, que o pertencimento ao qual nos referimos não parece ser étnico, mas, sim, com os hábitos e costumes do gaúcho. Essa espécie de culto às raízes também pode ser encontrada nas composições de RAP, o que justifica, em parte, a especificidade temática do movimento RAP no RS e do *rapper* Piá.

“Meu lar” não é um *rap* longo. A linguagem utilizada pelo enunciador demonstra conhecimento das estruturas gramaticais, mas em tom informal. Um dos recursos dessa informalidade é o uso de vocabulário vulgar, como em: “minha *fodida* infância”, “que se *foda* o sistema” e “que se *fodam* porque eu não vou parar de lutar”; ou seja, três variações de um mesmo termo. A ausência de pontuação não compromete o domínio da sintaxe que porventura o enunciador detenha, tampouco a compreensão do sentido do texto. O refrão é a parte da canção que apresenta uma estrutura mais ou menos regular: trata-se de um quarteto com três versos pentassílabos e um tetrassílabo. Por outro lado, como o RAP se apresenta na forma de uma narrativa, os versos são predominantemente livres, sem uma métrica rígida.

O uso da primeira pessoa pode ser visto como elemento que busca apagar a distância com o destinatário. O discurso direto (coloquial e não convencional) muitas vezes inclui o interlocutor que o enunciador quer convencer da “sua verdade”. Além disso, ao diminuir a distância, procura criar uma identificação recíproca com o “outro”.

Percebe-se, ainda, uma liberdade total de expressão (sem rigor formal, por exemplo), tanto na temática abordada (cotidiano, vida urbana) como nos meios de divulgação (*internet, clips* e outras mídias). O enunciador demonstra certa ingenuidade (ou infantilidade) que o impossibilita de compreender os fatos do cotidiano adulto, pois, embora próximo à violência, ele não tinha essa percepção da realidade. No mundo adulto, o texto musical do *rap* seria a afirmação do seu lugar de pertença, de reconstrução e de identificação, principalmente consigo mesmo. Por essa razão, entendemos que o enunciador pós-moderno se projeta na estrutura do texto externalizando a sua angústia existencial, ao mesmo tempo em que assume uma identidade regional e de classe; ou seja, de gaúcho, de pobre e de marginalizado.

Em “Vida urbana” (1994) o narrador descreve o cotidiano violento e miserável da cidade a partir de sua aparente alienação. Seu discurso descreve, em tom de revolta, a vida difícil de quem precisa começar o dia às “seis da manhã” e ter de encarar uma realidade opressora, de discriminação e de submissão, revelando falta de esperança no presente e no futuro: “Eu me *fodo* o tempo inteiro/Porque somos o lixo, a merda, a escória ... Crucificado no passado e agora escravizado/Já julgado, condenado, sua raça, sua cor ... O amanhã não existe, só a certeza de morrer”. Há referência a três pessoas do discurso, como uma espécie de “desdobramento do sujeito”: “eu”, que profetiza uma “verdade”, mesmo diante de sua problemática basicamente social; “nós” (*nós* “somos o lixo”), representando a “escória”, socialmente subjugados a um contexto periférico; e “você”, um sujeito genericamente passivo, de etnia negra (“sua raça, sua cor”), como sendo o interlocutor do enunciador. Dirigindo-se a esse interlocutor em um recurso comum a outros compositores de *rap*, o que o emissor busca é modificar o comportamento do receptor (“você”). O “eu”, que assume o discurso, apresenta-se então como modelo a ser seguido.

Ao querer reconstruir e reviver no presente o cenário escravista (pela “raça” e pela “cor”), fazendo disso o mote para continuar alienado (já que sempre foi “escravizado” e agora diz-se “crucificado”, imobilizado), o enunciador parece preferir ficar no plano da lamentação a olhar-se como um ser humano norteador do seu próprio destino. Como dissemos, a problemática que envolve o “eu” é social, não étnica. Seu interlocutor (“você”) é

quem seria “julgado” e “condenado” pela “cor da pele”, e o discurso do enunciador poderia servir como luz para a tomada de consciência do receptor. Percebe-se que “o som do rap” e a mensagem que nele veicula funcionaria como força motriz para que ambos os sujeitos (“eu” e “você”) possam esboçar uma reação na forma de energia “pra lutar, pra ganhar/Pra vencer e sempre continuar”, já que “morrer é muito cedo pra mim/Porque eu não desisto, eu luto até o fim”. A partir desse “desdobramento do sujeito” e da postura com que cada um deles absorve sua problemática, o enunciador apresenta-nos dois elementos mais do que peculiares ao RAP: a contradição e a revolução.

Ser contraditório e revolucionário, na verdade, faz parte da própria identidade do RAP e da sua proposta ideológica. Desde o advento do Racionais MC's, o RAP se mostra “violentamente pacífico”, nas palavras do líder Mano Brown. Outras contradições ficam por conta da multiplicidade de opiniões dentro de um mesmo grupo: se, por um lado, uns querem fazer parte da mídia televisiva, outros preferem a panfletagem e os bailes periféricos como instrumento de divulgação do trabalho artístico. No que se refere à “revolução”, o RAP exerce papel fundamental ao trazer esclarecimentos à população marginalizada, contrapondo-se à idéia hegemônica de que “você ... é um perdedor, um sujeito que não tem valor”.

Da mesma forma, o enunciador mostra-se igualmente contraditório ao discorrer sobre sua ausência de perspectivas (“Meu passado é igual ao futuro e ao presente”), de um lado, e, de outro, a crença de que “O mundo ao seu redor, ele pode ser melhor/É só parar, pensar, tentar e acreditar”. O texto ainda evidencia outra personalidade do sujeito enunciador, violenta, com tendência “gangster”, marginal (de bandido) e machista, fazendo apologia à luxúria, à promiscuidade, à banalização da mulher como objeto de consumo, ao uso de vocabulário vulgar, ao consumo exagerado de bebida alcoólica e à violência, conforme demonstraremos no excerto a seguir:

E começa a tocar o telefone, é uma mina/E eu nem sei seu nome, e ela diz:“Por favor, Piá meu amor, preciso do seu calor, foi bom pra você e não sei o que”/E outra mina, ela bate em minha porta, ela é boa ela é gostosa/E é isso o que me importa/Estou bebendo uma cerveja ela entra e me beija/Começamos a *trepar*, a *trepar* sem parar/Se passaram 12 horas desde o início do dia/O tempo passa e no meu carro estou *comendo uma vadia*/E minha vida, é sua vida, então viva/Escute, vá se *foder* se não pode entender ... E finalmente a noite começa a cair/São dez horas e as gangues estão prontas pra sair/Me toque, uma cerveja, eu preciso beber/Quero mais que o mundo todo, vá se *foder*/Mas essa noite eu preciso *trepar*/Por isso quero uma *vagabunda* que saiba rebolar/Atravessando a noite eu não consigo dormir/Bebo mais uma, estou a ponto de cair/E para rua eu saio, novamente viajando/Em minha mente eu procuro alguma coisa diferente/E num bar eu começa a brigar/Sirenes anunciam que os *porcos* estão pra chegar/E eles vêm espancam um cara até a morte/“Fique calado ou terá a mesma sorte”/E já quase amanhecendo todo mundo está em cana/É a tensão a repressão é a vida urbana.

Tradicionalmente, o Rio Grande do Sul carrega a pecha de ser um Estado machista, embora os primeiros dados quantitativos do censo 2010 do IBGE¹⁶⁴ apontem um contingente maior de mulheres, cerca de 51,33% da população gaúcha, percentual inferior ao diagnosticado em Porto Alegre, que é de 53,61%. Tenta-se justificar esse imaginário machista pela predominância da força bruta masculina no desbravamento de terras e de animais selvagens desde o século XVII, no cultivo manual da terra, na extração de rochas para edificação de casas e templos, no trabalho pesado das estâncias e fazendas, nas constantes guerras e revoluções armadas. Ou seja, esse homem gaúcho de outrora, que participou da construção do RS, parecia tão “xucro” quanto os animais e terras que intentava dominar. Essa dominação que também recaía sobre a mulher, atualmente transformou-se em um tipo de assédio que depõe contra a moral e a condição humana do gênero feminino, transformando-se em uma violência e discriminação de gênero, ao mesmo tempo em que conduz a mulher a um *status* de objeto para a satisfação masculina, como no *rap* sob análise. Cabe destacar que a voz ideológica do enunciador é masculina, como ocorre na totalidade dos *raps* aqui estudados, o que provavelmente contribuiu para o desenvolvimento de um imaginário e de uma postura machista nesse meio artístico.

Pelo excerto destacado acima, percebe-se que a violência dessa realidade é descrita sob vários enfoques, perceptível primeiramente na forma de machismo contra a mulher, passando pelas brigas entre gangues rivais, até mostrar sua faceta mais literal, que é a relação com as drogas (álcool) e os assassinatos propriamente ditos. A partir do lugar que ocupa no mundo, o discurso do enunciador contribui para ampliar, no nível semântico do poema, o sentido de cada fato narrado, considerando sua percepção marginal e violenta do cotidiano. Esse efeito é atingido por meio de palavras vulgares e da forma crua com que as cenas de violência são representadas, fazendo com que o nível da linguagem do texto (o léxico) seja o coloquial. Ainda cabe uma avaliação quanto às funções da linguagem que, por priorizar o contexto e o canal em que ocorre a comunicação, gravita entre referencial e fática.

O sujeito da enunciação procura apoiar-se no RAP para justificar a linguagem utilizada e a temática da sua mensagem, além de tentar mostrar uma espécie de conversão e de purgação pelo seu comportamento colérico recente: “Acorde desse sonho profundo e comece a ver o mundo/E aproveite cada segundo/Tire sua máscara de alienado/E comece a ver o que é certo ou errado”. Conforme veremos em textos mais recentes de Piá, e de acordo com o que vimos ao ler a obra de GOG, grande parte do RAP moderno e consciente não

¹⁶⁴ www.censo2010.ibge.gov.br.

compactua mais com essa exortação à agressividade verbal em seus textos, pois não é essa a revolução que vem sendo defendida pelo segmento mais ideológico do Hip Hop. No entanto, a prática do diálogo entre o *rapper* e o RAP é válida como exercício metalingüístico, demonstrando uma das funções poéticas da linguagem, que é falar sobre si mesma: “Rap é a minha forma de linguagem e a minha mensagem/E que você nunca perca a coragem”.

A estrutura formal do texto é composta por versos livres, embora a primeira estrofe apresente uma proximidade numérica na contagem das sílabas, cuja métrica varia de doze a dezesseis espaçamentos rítmicos. A cadência musical pode ser sentida pela seqüência de rimas emparelhadas/externas nos primeiros quatorze versos, além de algumas rimas internas, o que enriquece ainda mais a sonoridade e aprofunda o sentido do texto.

O *rap* “Polícia assassina” (1994) faz uma comparação entre a função institucional da polícia e a visão do enunciador sobre a violência e a prática de crimes atribuídos aos “homens da lei”. Não menos violenta se mostra a linguagem escolhida para narrar o texto e para se dirigir aos policiais: “Filhos da puta, polícia, filhos da puta/não passam de filhos da puta”, cujo efeito de sentido é aprofundado pela pronúncia em tom raivoso de cada palavra. Uma determinada ação policial é descrita como um fato fortuito e inesperado, deixando transparecer algum tipo de discriminação sobre o sujeito, de cuja abordagem “depende sua vida, depende sua sorte”: “Se eles te enxergam, deu .../Lugar errado, o cara errado, hora errada .../eles vêm e te enxergam/são psicopatas, eles te atacam”. De acordo com o texto, a polícia não possui critério para justificar suas ações, respaldadas tão-somente em atitudes julgadas fora da normalidade, desencadeadas por um sujeito (ou um grupo) abstratamente definido como suspeito.

A partir dessa desconfiança civil em relação à corporação militar, de forma didática o enunciador faz uma recomendação para que o sujeito abordado em uma ação policial não se prejudique ainda mais: “Não pega nada, não dá nada, não dá nada .../Tudo dentro da lei, mas o [policial] *filho da puta* pára, pensa ...”. Esse excerto traduz as constantes denúncias mostradas pela imprensa em que policiais são flagrados “plantando” (“criando”) provas que levariam à criminalização do cidadão comum, por isso o alerta: “Não pega nada”. Da mesma forma, são publicados vídeos nos meios de comunicação que evidenciam o recebimento de propina por policias durante o trabalho, justificando, assim, o repetido apelo:

“não dá nada, não dá nada ...”. De acordo com o jornal Zero Hora¹⁶⁵, de Porto Alegre, tem sido comum manchetes do tipo: “Quando o crime flerta com a polícia”, cujo teor explicita a atuação de policiais contraventores, até mesmo dando proteção à ação de criminosos e traficantes. Um caso bastante emblemático de corrupção policial foi a prisão de 75% dos policiais do departamento anti-drogas da polícia de Nova Iorque, no início dos anos 1970, pela participação no tráfico de heroína do Vietnã para os EUA, envolvidos com o “mafioso negro” e “fazendeiro da heroína”, Frank Lucas¹⁶⁶.

Diante desses fatos, soa como ironia o verso “São eles que cuidam nosso bairro todo dia”, pois o verbo “cuidar” denota zelo, proteção, e não ações militares criminosas, como distribuir “porradas”, “são eles que apagam”, “são eles que metem toda a porcaria/ Todo fumo, toda farinha”. Apesar de irônico, esse trecho expõe um comportamento “violentamente pacífico” de alguns policiais; ou seja, visando à paz (ou àquilo que se acredita ser um cenário ideal de paz), gera-se a violência. Convém citar uma famosa frase de Maquiavel (1469-1527) de que “Os fins justificam os meios”, trazida a este contexto na concepção de que os fins “determinam” os meios, e não no sentido de que, em nome de um provável momento pacífico, atitudes violentas possam se tornar “justificáveis”. Ainda em relação ao pensamento maquiavélico, entendemos que é de acordo com o objetivo (“os fins”) que o sujeito vai elaborar os seus planos (“os meios”) de como atingi-lo, evitando, assim, reduzir a teoria a uma simples situação de causa e efeito.

Por meio da representação verossímil da realidade, percebe-se o aprisionamento do sujeito provocado pelo imaginário policial violento. Os artifícios lingüísticos e fonéticos utilizados pelo enunciador também parecem ter sido trazidos ao contexto para gerar essa tensão violenta, evidenciando-se uma disputa entre forças do bem e do mal. Mesmo utilizando palavras de conotação negativa, de um campo semântico violento, é possível avaliá-las sob os aspectos das figuras de linguagem e de efeito sonoro. O efeito sonoro chama atenção para o sentido das palavras/do texto, e o sentido, neste caso, é a própria denúncia da violência. Trata-se, portanto, de recursos que reforçam, que sublinham a força expressiva da violência. A título de ilustração, destacamos alguns desses efeitos como a aliteração do fonema /s/ nos trechos “polícia assassina”, “não se mexa, repressão é diversão/Violência passa o tempo e o tempo passa”, bem como as rimas internas, ricas e emparelhadas dos versos: “Foram chamados filhos da puta/Estão armados, carregados de

¹⁶⁵ Disponível: www.zh.com.br, de 24 de abril/2011. Acesso: 11.07.2011.

¹⁶⁶ De acordo com o jornal *The New York Times*, de 25.08.1984. Acesso: 10.07.2011.

ódio/Devidamente comandados por um retardado, autoritário, incompetente/Que se diz consciente da sua patente”. Além disso, a linguagem possui um caráter oral pelo uso recorrente de termos vulgares, típico do imaginário machista e bastante peculiar à voz ideológica de um enunciador masculino, embora, neste caso, o machismo não faça referência à questão de gênero.

O rap “Sub-raça” (1994) faz uma denúncia que extrapola os limites do racismo e se debruça sobre outra concepção de “gente”, geneticamente modificada, fruto de experimentos de laboratório, nominada de “nova sub-raça”. O próprio enunciador se questiona se esse novo modelo humano pode ser chamado de “gente”. Mas com um pouco mais de reflexão, o sujeito esboça uma resposta: “quem é a gente para dizer quem é gente ou não é gente?”. O que está no centro da discussão é a miserabilização da sociedade que vitima os países considerados de “terceiro mundo”, fazendo apenas uma referência à questão étnica (“purificar uma raça”). O que define a “sub-raça”, portanto, seria mais o critério de classe (a miséria) e a condição periférica do “terceiro mundo” (aspecto político-econômico) do que a variável étnica.

As denúncias do texto ainda procuram desvendar uma provável prática de esterilização de mulheres, principalmente no “norte” do país, sem o consentimento delas (“a maioria ainda nem sabe da desgraça de morte”), classificada como uma espécie de “genocídio total da população”. Ao assumir como verdade absoluta esses episódios, o enunciador desconstrói os mitos que sustentam a credibilidade médica e das instituições brasileiras, além de anunciar a fragmentação do núcleo familiar. Algumas imagens do rap remontam à expectativa de extermínio de judeus e de outros grupos durante a segunda guerra mundial, principalmente no que se refere ao “extermínio em massa” e à “purificação da raça alemã”. Para o enunciador, a “esterilização” das mulheres tem “a função de purificar uma raça”, aqui compreendida como extermínio de pobres, negros e mestiços marginalizados, servindo de eufemismo para “controle de natalidade”.

A esterilização ainda remete a outros termos do mesmo campo semântico, como a ausência de fertilidade e a impossibilidade de gerar frutos, servindo de metáfora para aquilo que não pode prosperar. Essa falta de perspectiva do sujeito (na “América Latina, África, Índia, Ásia”) é atribuída à sua condição de “sub-raça”, bem como à variante “nova sub-raça”, cuja utilidade desse contingente humano seria servir de cobaia para experimentos científicos, dentre outros encaminhamentos como: massa de manobra política em períodos

eleitorais; poder de fogo bélico e nuclear contra civis em períodos de guerras, aqui representado por “jogos militares”; para beneficiar a indústria farmacêutica em decorrência da propagação do vírus da AIDS e seu aparente descontrole; para submeter-se a todo tipo de “estratégia” em que o poder econômico/hegemônico prevalece sobre a miséria e a marginalização mundiais. Ou seja, pela absoluta falta de perspectiva, o texto procura mostrar que estamos diante de uma população estéril, tanto moral como fisicamente, fadada ao fracasso e ao extermínio. Entendemos, ainda, que essa perspectiva de genocídio encontraria eco no mundo moderno e globalizado, pois o enunciador refere-se também à esterilização ou globalização (“engessamento”) do imaginário coletivo, no qual todos os indivíduos se comportariam da mesma maneira.

Segundo o enunciador, a “nova sub-raça” está gerando um tipo de ser no Brasil classificado por “humanóides”, como reflexo da “fome”, da “miséria” e da mutação genética pretendida, tornando o “povo ... cada vez mais *fudido*, mais *fudido*”. O sujeito narrador ainda lança mão da ironia para dizer que, sob o ponto de vista dos “americanos”, “a coisa nem é séria”, que os problemas denunciados estariam mais no plano do imaginário popular, em uma alusão ao suposto egocentrismo e alienação de uma parcela da população mais ao norte da América, bem como em relação à banalização da vida, às “estratégias” e aos “jogos militares” protagonizados pelos Estados Unidos. O enunciador reforça seu tom irônico ao destacar outra figura de oposição, a antítese, evidenciada no trecho “amamos americanos, racistas que estão nos matando”.

Nesse antagonismo de idéias, percebe-se que os Estados Unidos, com sua política globalizante e seu “*american way of life*” (ideal de vida que busca o prazer e a felicidade a “qualquer custo”), são o principal alvo das críticas lançadas no texto e sobre os quais também recairiam grande parte da responsabilidade pelas mazelas do mundo. O enunciador ainda associa os estadunidenses, com seus “projetos internacionais clandestinos”, à figura do rei Herodes, personagem bíblico do Antigo Testamento que, segunda a visão cristã, perseguiu e matava as crianças do sexo masculino que poderiam usurpar o seu trono, cujo alvo principal era a captura e morte do personagem Jesus. Alguns aspectos formais do texto, como as figuras de efeito sonoro (aliteração, assonância e anáfora) e o paralelismo de estrutura sintática, contribuem para ressaltar o sentido da mensagem e propagar seu eco, perceptíveis na repetição enfática do refrão:

Somos experiência de uma nova sub-raça
Somos experiência de extermínio em massa
Somos experiência de uma nova sub-raça

Somos experiência de extermínio em massa
Sub-raça

Nesses versos, percebe-se que a expressão persuasiva do texto é materializada por meio de uma anáfora, de acordo com a teoria de Norma Goldstein (2008, p.74-77), marcada pela repetição da seqüência “somos experiência de”, bem como pela aliteração (várias ocorrências do fonema /s/) e, em menor grau, pela assonância, mesclando o uso contundente das vogais “o”, “e” e “a”. A força desse discurso é ainda reiterada pela retomada do refrão a cada conjunto curto de versos, totalizando quatro repetições.

Destacamos, ainda, que o *rap* sob análise busca transmitir informações objetivas sobre a realidade do enunciador, com dados estatísticos, dando a impressão de que estamos diante de um texto jornalístico, o que caracterizaria a predominância da função referencial, focada no contexto, conforme demonstraremos: “25 milhões de mulheres esterilizadas/1 milhão de crianças abortadas por ano ... assassinato de negros, mestiços brasileiros/Sub-raça, mais de 70% das mulheres esterilizadas”. Esse referencial reitera a denúncia sobre manipulação e mutação genéticas, além de inaugurar um grito de revolta contra um provável extermínio de negros e mestiços, caracterizando um cenário de discriminação étnica.

A letra do *rap* “L.O.R.D.S.” (1995) procura representar, inicialmente, os propósitos do grupo, na forma de uma “missão”: “Somos a Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais ... Somos rebeldes por sua causa/Sua causa, nossa causa/Uma legião de soldados/Conscientizados, organizados/Em uma só missão”. Sua atuação “organizada” se dá “nas ruas, no centro da cidade”, a exemplo do que ocorre com os “manos” no *rap* “100% Hip Hop” (1998), a ser discutido neste Capítulo, em que o espaço público é utilizado para representar a liberdade e a intenção do movimento em atuar de forma irrestrita, ultrapassando as barreiras da periferia e conquistando um espaço no centro. Essas imagens parecem-nos bastante significativas, pois contribuem para a construção de novas identidades individuais e de grupo, podendo contribuir para redefinir a posição do Hip Hop, do RAP e do gueto na sociedade, nominada por Castells (1999, p.18) de “identidade-projeto”. Ou seja, essa nova construção identitária torna-se possível a partir da posição que esses grupos passam a ocupar na sociedade, podendo levá-los, ainda, a provocar uma transformação de toda a estrutura social.

O discurso do enunciador que está à frente do grupo possui um cunho evangelizador, estabelecendo um diálogo contínuo com “o outro” (“você”). Segundo Faraco (2003, p.59), apoiado nas teorias de Bakhtin, “a palavra *diálogo* designa, comumente, uma determinada forma composicional em narrativas escritas, representando a conversa dos personagens. Pode designar também a seqüência de fala dos personagens no texto dramático, assim como o desenrolar da conversão na interação face-a-face”. Nesse “diálogo” em questão, o enunciador inclui um interlocutor como forma de ampliar a dramaticidade do texto, mas não é possível ouvir a voz do “outro”, embora saibamos que há um interlocutor que está sendo evangelizado, podendo ser considerado um receptor passivo da mensagem, daquilo que é dito, do enunciado. Os enunciados, por sua vez, de acordo com Faraco (p.57), “ao mesmo tempo em que correspondem ao já-dito, provocam continuamente as mais diversas respostas (adesões, recusas, aplausos incondicionais, críticas, ironias, concordâncias e dissonâncias, revalorizações)”. Apresentamos uma das várias tentativas do enunciador em estabelecer um diálogo no *rap* sob análise:

Há tantas coisas que você, sem querer/Não consegue entender/A força, o poder, a liberdade, a desigualdade/Nossa força e nossa vontade/A luta pela igualdade é que nos faz viver/É a raiva que nos faz viver/Que nos une, nos motiva/A luta o poder/É o poder de querer/De fazer e acontecer/Poder e força/Ganhar dinheiro e ter a força/Tenha a força então terá o poder/E é aí que ninguém desafia você.

Percebe-se que o enunciador se coloca em um nível de entendimento que supera a provável experiência do receptor, embora essa postura esteja atenuada pela expressão “sem querer”. Ao mesmo tempo, se é “sem querer” que “o outro” não consegue decodificar a mensagem, provavelmente ele está sendo colocado na condição de vítima da miséria e da falência do sistema educacional que assolam as periferias, razões pelas quais a voz enunciativa do *rapper* atua como seu representante legítimo. Nesse excerto, há também alguns encontros dialógicos em que é feito um jogo de palavras, estimulando uma apresentação lógica do texto: se “ganhar dinheiro” é “ter força” (dinheiro = força) e “ter força” é “ter poder” (força = poder), então “dinheiro” é sinônimo de “poder” (dinheiro = poder). O “poder de querer”, “ter dinheiro” e “ter a força” representam os mecanismos de que o *hip hopper* e o *rapper* dispõem para sustentar sua autoridade e seu prestígio na favela e, segundo o enunciador, são argumentos válidos para que “ninguém desafie você” (ou seja, poder = autoridade = dinheiro = prestígio). No entanto, o enunciador é contraditório na crítica que faz ao poder que estaria nas mãos das classes mais elevadas da sociedade (um poder semelhante ao que o Hip Hop e o RAP aspiram: poder de querer, de ter dinheiro e de ter a força), conforme os versos “Somos uma bomba/Contra otários, contra o poder/Que oprime e

destrói os que não o possuem”. Fica claro, por conseguinte, que o RAP pretende, sim, entrar para as estruturas de comando do país como um poder legitimado pelas periferias e por elas alçado a esse escalão. Fica a dúvida quanto à postura que o RAP assumiria ao atingir o seu objetivo, se manteria suas propostas revolucionárias atuais ou se as flexibilizaria para ser aceito na mesa em que as decisões são tomadas.

Dessa forma, entendemos que o projeto identitário-revolucionário do RAP, calcado no conceito de “identidade-projeto” proposto por Castells (1999, p.18), que corresponde a uma transformação geral do sistema, poderia ficar empobrecido a partir dessas contradições, pois o que transparece é simplesmente um desejo de inversão da classe que ocupa o poder. Parece-nos igualmente paradoxal a apelação à qual alude a sigla “L.O.R.D.S.” (“Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais”), pois, se a tomada do poder pelo RAP representaria tão-somente um continuísmo do modo de fazer política, a revolução proposta em favor dos “direitos sociais” reforçaria essa contradição do *rapper* Piá e do grupo “L.O.R.D.S.”.

Suas críticas atingem, ainda, outras instituições ligadas de alguma forma ao poder (representadas pela “religião”, a “imprensa/comunicação” e a “polícia”), seja porque já fizeram parte das tomadas de decisões, como a Igreja Católica, seja pela ascendência que têm sobre a “verdade” dos fatos, como a grande imprensa e as corporações policiais, ilustradas pelos versos: “A religião a serviço do poder/O nome de Deus para explorar e corromper/Veja a comunicação que inventa a verdade/Tirando de você toda a sua liberdade/E a polícia, segurança de um povo e seu lugar/Sem nenhuma esperança, sem vontade de lutar”.

A retórica da revolução defendida pelo RAP começa a ganhar corpo pelo reconhecimento do enunciador de que é preciso fazer alguma coisa além de simplesmente diagnosticar os problemas, da mesma forma que se combate uma enfermidade com medicação adequada. O caos instaurado é bastante evidente, conforme veremos:

E nos guetos o pó, o tráfico ilegal/Dependentes do fumo, do câncer social/Manipulam o terror, decidem sua sorte/E o crime continua/E o menino de rua/Tenta fugir e não consegue/Está jurado de morte em algum canto em Porto Alegre/Cassados como animais/Fugindo de policiais/Viver ou morrer/Matar pra viver/É seu futuro/É nossa situação ... Você quer um exemplo, olhe ao seu redor/Diga se podia ser pior/Drogas, violência e exploração/E para nada se encontra solução.

A impressão que se tem diante desse cenário extrapola as imagens decorrentes, por exemplo, de uma guerra, pois em um campo de batalha o sujeito sabe quem seriam seus inimigos e teria os instrumentos apropriados para enfrentá-los. Na sociedade civil, no entanto,

a dependência química, as ameaças e práticas violentas, tanto de policiais como dos próprios traficantes (representando os inimigos), nem sempre são tangíveis e/ou perceptíveis, tampouco possuem um rosto definido para que se possa evitá-los. O controle e a proteção do espaço público estariam sob a responsabilidade das três esferas políticas do país, com suas respectivas instituições, apesar da ineficiência demonstrada para proporcionar segurança, saúde, educação, cultura, lazer, ordem e progresso à população brasileira. Por essas razões, outras instituições e/ou grupos sociais têm se organizado para cada um atuar em favor de setores específicos da sociedade, como é o caso do Hip Hop, do RAP, de associações de bairros. Segundo o enunciador de “L.O.R.D.S.”, o RAP estaria fazendo a sua parte:

Revolução/Eu dou o primeiro tiro/E miro pra acertar/Eu não quero apenas/Os problemas apontar/Quero fazer parte pra mudar/É por isso que eu grito, que eu insisto/Protesto e grito/E gritaremos mais alto/Até ouvirem a nossa canção/Nosso poder, nosso protesto e conscientização/Então siga, que é isso que precisamos/É por isso que para todos nós cantamos/Dominação é consequência da ignorância/Persuasão do nosso sistema e grande importância/Tudo começa no trabalho na escola.

A música RAP é um dos instrumentos considerados pelo enunciador como canal possível para desencadear uma mudança nas condições de vida das pessoas, começando pelas comunidades periféricas. A música, para Wisnik (2009, p.21), possui um grande poder de persuasão sobre o indivíduo e a ela são atribuídas “as próprias propriedades do espírito”. O som, por sua vez, “tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”. A música é, portanto, “metáfora e metonímia do mundo físico” (p.29), ou seja, elementos que representam, atenuam, distorcem e dão contigüidade à realidade palpável. Além da música e da *parole*, a revolução seria proporcionada pela conscientização das pessoas sobre a sua própria vida e sobre os encaminhamentos políticos da nação. Com isso, diminuiriam as chances de o sujeito ser manipulado por quaisquer forças externas, aumentando seu nível de conhecimento e sua capacidade de assimilar e de processar a realidade. Tudo isso começaria pelas redes de sociabilização representadas pelo trabalho, pela escola, pela família e pelo círculo de amizade.

Além da música e do som, as rimas, o ritmo e demais efeitos sonoros do texto também podem suscitar uma relação entre os mundos da matéria e do espírito, provocada sobretudo pela aproximação sonora dos vocábulos, pela alternância entre sílabas fortes e fracas (que proporciona a cadência dos versos), pela repetição de estruturas sintáticas, dentre outras. A título de exemplificação, destacamos alguns pares de rimas:

Até ouvirem a nossa canção
Nosso poder, nosso protesto e conscientização

Então siga, que é isso que precisamos
É por isso que para todos nós cantamos
Dominação é consequência da ignorância
Persuasão do nosso sistema e grande importância

CD *A grande caminhada* (1996)

CD *Coisa do demu* (1997)

CD *Um pouco de todos nós* (2000)

O rap “Use sua inteligência” (1997) possui um tom evangelizador e, de forma didática, procura conduzir seus interlocutores a sair da ociosidade, usando a “inteligência” e a “energia” “para algo positivo”, possivelmente em favor de algum projeto revolucionário que evidencie o direcionamento do RAP e do Hip Hop. O texto parece-nos bastante peculiar no que se refere aos elementos formais de produção, pois contempla as seis categorias que representam as diferentes funções exercidas pela linguagem. Os dois primeiros versos, que constituem o refrão do rap, já evidenciam a função apelativa. Nela o emissor procura influenciar/persuadir o comportamento do receptor por meio de verbos no imperativo: “Use sua inteligência para algo positivo/Use sua energia para algo positivo”. Destacamos outras ocorrências da função apelativa que procuram elucidar o pensamento e a conduta do receptor/interlocutor, em tom didático e evangelizador, e com verbos no imperativo: “Então saia da rotina e do sufoco/Abra sua mente só um pouco, seja louco/Não seja mais um preso dentro de si mesmo ... Pare de roubar, pare enquanto é tempo de parar/Comece a se adiantar, o tempo vai passar ... Abra os olhos então, o seu coração ... E se lembra, seja inteligente sempre”.

A função emotiva fica evidenciada a partir do momento em que o enunciador imprime ao texto marcas de atitude pessoal, geralmente utilizando verbos em primeira pessoa e/ou os pronomes pessoais “eu” e “nós”, além de assumir como identidade a mesma do rapper Piá, conforme veremos: “Sou o Piá, o fodido, estou na área novamente ... Eu não aceito preconceito de qualquer jeito ... Da nossa situação, destruição não está nada bem não/Eu, você, temos algo a fazer ... Piá, o MC, está aqui para cantar”. De forma geral, as letras de RAP descrevem o cotidiano de um determinado recorte histórico, visto sob a ótica do enunciador, fazendo com que todo o texto se volte para o contexto/referente. Essas características demarcam a função referencial, em que o emissor oferece informações sobre a (sua) realidade de forma denotativa e direta. A título de ilustração, destacamos os versos:

“Nós somos fruto de um produto de consumo/Cada dia é uma nova tecnologia/TV a cabo, telefone celular ... Satélites espalhados pelo ar” e “Você já viu tantos manos na adolescência/Morrendo cedo, mãe chorando, tanta violência”.

De acordo com o *rapper* GOG, “o RAP se tornou a voz de quem não tem voz”, ou seja, o RAP estaria funcionando como um veículo de comunicação e de mediação de conflitos com o seu público, da mesma forma que busca dialogar com a sociedade e as instituições. Esse “canal” chamado “rap” parece ter sido escolhido tacitamente pelos seus agentes para esse fim e se legitimado a partir de uma provável identificação recíproca, bem como por atender de alguma forma aos anseios das populações negras e periféricas das grandes cidades. Sob esse ponto de vista, o texto sob análise pode ser visto como um canal de comunicação, de função fática, na expectativa de prolongar e aprimorar o contato com seus interlocutores, conforme verificamos nos versos: “E preste muita atenção na canção ... Piá, o MC, está aqui [no rap, na canção] para cantar”. Caberia ao RAP, portanto, estimular essa relação bilateral e testar constantemente a eficiência do “canal” de diálogo, medido a partir do eco das produções que são publicadas.

Ao falar de si como “canal de comunicação”, a canção também evoca textualmente alguns detalhes formais da sua composição e da sua linguagem, evidenciando sua função metalingüística, apoiada sobretudo no código lingüístico, a saber: “Porque a mensagem é positiva/Então saiba o que sei pela minha rima”. A mensagem “fala” da própria mensagem, enquanto que a rima “rime” com a própria rima, fazendo com que tenhamos os primeiros sinais da função poética, focada no tipo de linguagem que o texto veicula (afetiva, sugestiva, conotativa, metafórica), bem como nas combinações de palavras, na comunicação figurada, nas já citadas rimas, na musicalidade, dentre outros recursos.

O grande número de rimas no rap “Use sua inteligência” faz com que tenhamos um texto harmônico, musical, sonoro, bastante agradável para nossa audição. O ritmo, também de fácil percepção e assimilação, é dado pela alternância entre as sílabas acentuadas e não acentuadas (fortes e fracas), reforçado pela ocorrência de figuras como aliteração, assonância e anáfora que percorrem a maioria dos versos:

Para as pessoas tomarem conscientização
Da nossa situação, destruição, não está nada bom, não
Eu, você temos algo a fazer
Problemas a resolver
Você pode me entender
Crianças, eu tenho esperança
Mas é só matança
É a herança que deixamos de lembrança

Crianças, espero que seu futuro não seja obscuro
Como um grande muro, chão duro, eu lhe juro [...]
Abra os seus olhos então, o seu coração
Para a informação, para evolução, revolução
A revolução acontece exatamente no momento
Onde cada indivíduo está consciente
Do que realmente passa na sua mente.

Nesse excerto, é possível notar um tom menos autoritário e mais persuasivo, mais argumentativo do que em outras composições de RAP em que não há convite à reflexão, mas imposição de uma verdade. A mensagem que o texto veicula mostra-se mais pacificadora, com poucas remissões à violência. Mesmo ao abordar uma temática violenta, o sujeito da enunciação o faz de forma reflexiva e questionadora, não-raivosa, buscando algumas respostas para determinados comportamentos do homem, principalmente em relação à assertiva de que “O ser humano mata o próprio ser humano”; ou seja, o ser humano não estaria usando a inteligência que o título se propõe discutir, tampouco a racionalidade que se diz ser peculiar à espécie. Conseqüentemente, depreende-se do texto que, se não houver inteligência e/ou racionalidade, não estaríamos falando de humanos, mas de animais, o que justificaria a prática de um “ser humano” matar “o próprio ser humano”. O momento em que o enunciador encontra as respostas de que precisava constitui-se em uma tomada de consciência que o coloca em um nível elevado de racionalidade, tão necessária para a mediação de conflitos e para que o sujeito entre em contato consigo mesmo, conhecendo seus limites e potencialidades, perceptíveis no trecho a seguir:

As respostas para mim estão dentro de mim
Não me dê as respostas, eu consigo encontrar
Então saia da rotina e do sufoco
Abra sua mente só um pouco, seja louco
Não seja mais um preso dentro de si mesmo
Use sua inteligência para algo positivo
Use sua energia para algo produtivo.

No caso sob análise, o enunciador também faz algumas referências a crenças religiosas, contribuindo para humanizar o texto e arrefecer a cólera que o RAP ostenta em algumas situações. Os versos “E eu levanto minhas mãos para o alto/E eu rezo, eu peço bem alto/Para as pessoas tomarem conscientização” revelam uma aproximação do sujeito com alguma força superior à condição humana, em uma demonstração de fé e de reverência. Em termos da construção poética do *rap*, percebemos algumas estratégias do enunciador para estimular a rima, como no verso “Para as pessoas tomarem conscientização”. Em vez de “conscientização”, a forma mais adequada seria “consciência”, o que diminuiria a sonoridade e a rima com os termos “situação/destruição/não/não”. Mas, da forma como o verso se

apresenta, a combinação etimológica (“consciência” + “ação”) induz o sujeito a movimentar-se, a agir, sempre a partir de um processo reflexivo. Semelhante construção ocorre na estrutura etimológica do substantivo “situação” (“situar-se” + “ação”), levando os interlocutores a ter noção da realidade para que saiam do seu lugar de conforto e de acomodação.

O rap “Genivaldo o trafi” (1997) descreve o cotidiano de um traficante de drogas (ou simplesmente “trafi”) conhecido por “Genivaldo”, um sujeito que, desde a infância, esteve mergulhado em dificuldades que assolavam sua família. Seu pai era alcoólatra e estava desempregado, configurando um cenário de violência e de opressão, cabendo à mãe o sustento da casa e a educação dos filhos. Esse contexto aponta, por um processo metonímico, para uma realidade peculiar a muitas famílias que vivem em situações de pobreza e de marginalidade nas periferias de grande parte das cidades brasileiras. Com a aparente ruptura do núcleo familiar, os rumos dos seus membros se fragilizam e se tornam alvos da ilusão de uma vida fácil “vendida” pelo mundo da criminalidade. Genivaldo “parou de estudar e começou a trabalhar”, mas sem formação o mercado de trabalho para ele se resume a serviços pesados e de baixa remuneração, outra variável que pode levar o sujeito à criminalidade, principalmente quando o seu poder aquisitivo não atende às pulsões dos seus desejos materiais.

O sonho do protagonista era “um dia ser um grande jogador de futebol”, demonstrando pouca ou nenhuma intimidade com os livros, mas muita habilidade com a força bruta. Segundo o imaginário popular, o futebol é uma “arte” que depende basicamente de aptidões naturais, sem que, para isso, o sujeito tenha de ser alfabetizado, além de contar com uma significativa dose de sorte para ser identificado como um provável “talento” entremeio a tantos anseios juvenis. Considerado “muito esperto”, Genivaldo observava “As pessoas, o rádio e a televisão/E apesar da pouca idade/Ele aprendia de tudo com muita facilidade”. Apesar da esperteza do guri, cabe-nos questionar a qualidade e o viés ideológico da informação absorvida a partir do rádio e da televisão, considerando, ainda, sua pouca idade, possivelmente incapaz de avaliar as informações e o assédio propagados pelos meios de comunicação de massa.

Foi dessa forma que Genivaldo cresceu, tornou-se homem “e muita mina comeu”. O vocabulário vulgar evidencia sua tendência à marginalidade e à banalização da estrutura familiar, transpostas da infância para a vida adulta, cujos exemplos absorveu em sua

própria casa. O texto é permeado de passagens que ilustram cenas de consumo e de tráfico de drogas pesadas. O próprio Genivaldo “é o *trafi* considerado aqui”, o sujeito que “Conquistou o seu espaço à bala”, explicitando o tipo de violência que permeia toda sua vida adulta: “Fumou, cheirou tudo que deu”. Sua associação ao crime organizado evidencia-se a partir do momento em que conhece alguns “manos” “que estavam presos há vários anos/por tráfico e formação de quadrilha”, novamente aludindo ao cotidiano criminoso das favelas e periferias das grandes cidades.

A função referencial que prevalece no texto, focada no contexto/referente, contribui para aprofundar a intenção do enunciador de denunciar a violência gerada pelo consumo e tráfico de drogas. Ao prestar informações sobre uma determinada realidade, o narrador destaca o envolvimento da sociedade civil na rotina que movimentava o mercado de entorpecentes, seja na forma do silêncio e do temor em relação aos “comandantes” do tráfico, seja por conivência e/ou envolvimento direto com o crime, como é o caso de moradores da “Cohab” e “taxistas”, respectivamente, citados na enunciação.

O grande número de rimas faz com que a função poética ganhe destaque no *rap*. Alguns elementos da versificação como o ritmo, as rimas, assonâncias, aliterações e imagens contribuem para acentuar o sentido da violência do texto. No nível semântico, as metáforas também contribuem para ampliar esse contexto de brutalidades, ao mesmo tempo em que revelam habilidade do enunciador na forma de construção do texto. As rimas internas dão uma cadência harmônica à composição, dando destaque ao tom áspero do discurso, conforme veremos: “E sem medo de nada, *boca cheia de formiga não fala*”, metaforizando um provável corpo humano jogado no chão, sem vida. Nos demais versos, a violência parece ficar camuflada entremeio ao ritmo agradável das rimas:

E a galera vai chegando cheia de fissura
Porque o produto é o “veneno” e não tem mistura
Quem confirma é o Genivaldo de canhão na cintura
Que de longe avista uma viatura
E de faróis desligados chegam atirando
Genivaldo sai correndo pelos becos sangrando
E finalmente consegue escapar
Porque um demônio com esse é difícil de matar.

O uso metafórico do vocábulo “veneno” expõe o alto grau de qualidade e o poder de destruição da droga (cocaína), enquanto que “canhão” metaforiza o uso de armamento pesado pelos traficantes, aproximando-se dos recursos bélicos utilizados em guerras. De forma geral, o texto apóia-se nos recursos poéticos, como a sucessão de rimas internas e externas emparelhadas transcritas a seguir:

Genivaldo é o trafã considerado daqui
Mas nem sempre foi assim, foi o que contaram pra mim
Conquistou o seu espaço à bala/... boca cheia de formiga não fala
Sua mãe é que era sua alegria/Mas ele quase não a via, trabalhava todo o dia
Genivaldo não gostava da escola/Mas ia pra escola só pra jogar bola
Jogava bola toda hora até o cair do sol/Sonhava em um dia ser um grande jogador
de futebol
E muito esperto observava tudo com atenção/As pessoas, o rádio, a televisão
E apesar de sua pouca idade/Ele aprendia de tudo com muita facilidade.

O refrão retoma a rotina do protagonista, não como alguém que vive e age sobre a vida, mas um “sobrevivente” que usa a “pilantragem” para conseguir espaço e admiração. Como adulto, presume-se que o sujeito tenha discernimento para escolher seu próprio caminho, o que não implica deter maturidade suficiente para resistir às facilidades ofertadas pelo universo da contravenção e da criminalidade.

A temática do rap “Segura a onda, bandido” (1998) aproxima-se de outros textos em que o sujeito se depara com a morte, geralmente trágica, e, nessa transição entre os planos material e espiritual, faz um balanço da sua vida terrena. Nessa catarse, o personagem avalia seus feitos, seus crimes, chegando próximo ao arrependimento, ao mesmo tempo em que implora por outra chance de retomar sua vida. Neste caso, o interstício de tempo entre a vida e a morte do sujeito é marcado por “uma freada e um barulho estridente”, desencadeando uma retrospectiva que revisita seus crimes, mas sem arrepender-se.

A vida criminosa mostra-se instável, semelhante à constatação de que “um bom ladrão sempre conta com a sorte/tantas vezes conseguiu escapar da morte”. O texto não explicita o crime que levou o adolescente/protagonista à Febem, mas foi durante esse confinamento que ele desenvolveu e/ou aprimorou um comportamento violento, principalmente por ter presenciado tragédias envolvendo outros internos. Depois de ter sido “desligado” da Febem, suas ações criminosas contemplam consumo e tráfico de cocaína, roubo de carros (principalmente “opala diplomata”) e assalto a bancos. Em uma dessas investidas a um banco, por exemplo, foi que o protagonista perdeu a vida.

Dessa forma, o texto lança críticas ao sistema carcerário brasileiro. Para o enunciador, as penitenciárias e a Febem estimulam a criminalidade devido ao confinamento, à superlotação, aos maus-tratos, às más condições de vida, ao despreparo de agentes e policiais, à ausência de políticas de ressocialização, à ociosidade e ao alto grau de periculosidade de grande parte dessa população. Em outras palavras, essas instituições representariam escolas do crime, nas quais haveria espaço para o tráfico de drogas, a formação de gangues, o

controle de eventos criminosos praticados fora dos seus muros, o assassinato de outros presidiários e de carcereiros, além de motins que geralmente terminam com prejuízos materiais e com perdas humanas. Desde as primeiras leituras de *rap* no Capítulo I, as imagens que os textos evocam de uma penitenciária são geralmente associadas a homens negros, pobres e periféricos, razões pelas quais essa temática é bastante debatida e representada dentro do segmento RAP. Como canal de comunicação e de identificação entre a população carcerária e o mundo exterior, o RAP tem conseguido chamar a atenção das autoridades judiciárias, como o Conselho Nacional de Justiça - CNJ, para o atendimento de reivindicações relacionadas principalmente à superpopulação carcerária. Além de atuar como “Corregedor” da justiça brasileira, o CNJ¹⁶⁷ também promove mutirões itinerantes pelo país com o objetivo de revisar penas e dar celeridade aos julgamentos e às sentenças, fazendo com que gradativamente o número de apenados possa ser reduzido.

Consideramos essa ação um típico caso em que o RAP promoveu uma revolução pacífica, embora, às vezes, a realidade de algumas rebeliões seja bastante sangrenta, como foi o caso da chacina do Carandiru, presídio paulistano, episódio em que oficialmente 111 detentos foram mortos a partir de confrontos violentos com a polícia militar. Caetano Veloso e Gilberto Gil retrataram algumas imagens desse massacre na canção “Haiti”, posteriormente interpretada por Elza Soares no CD *Do cóccix até o pescoço* (2002), conforme nos mostram os versos:

[...] e quando ouvir o sorriso sorridente de São Paulo/diante da chacina/111 presos indefesos/mas presos são quase todos pretos ou quase pretos,/ou quase brancos, quase pretos de tão pobres/e pobres são como pretos e todos sabem como se tratam os pretos.

A estrutura formal desses textos também pode ser considerada revolucionária. A temática eminentemente violenta e a realidade dura são reforçadas pelos recursos de efeito sonoro e por figuras de linguagem. Independentemente do aspecto semântico, do sentido e da representação de cada palavra, os recursos fônicos dos termos empregados dão ritmo ao texto. O uso de socioletos, conforme apresentamos na Introdução desta pesquisa, amplamente explorados pelos *rappers* aqui analisados, constituem e reproduzem uma linguagem que funciona como uma referência identitária da comunidade. Em algumas situações, há necessidade de “tradução” para que o sentido do verbete possa ser compreendido fora do gueto, conforme ilustramos: “metia” (em vez de “roubava”), “levantar uma caranga” (“roubar um carro”), “porquinhos” (“policiais”), “queimaram o guardinha” (“mataram o segurança”).

¹⁶⁷ Disponível: www.cnj.jus.gov.br.

Apesar das marcas da oralidade do texto, registramos somente uma passagem em que o enunciador utiliza-se da linguagem vulgar, na forma de gíria: “A viatura perseguiu e atirava pra *caralho*”. Os versos livres e a métrica irregular também podem ser considerados recursos da comunicação oral.

Conforme demonstramos, o *rap* inicia com o verso “Uma freada e um barulho estridente”, seguindo-se de um exercício de memória que remonta alguns momentos da vida do personagem. Esse verso é retomado no final da canção, mas as cenas que se seguem descrevem a forma pela qual o sujeito perde a vida, sem tempo para arrepende-se ou para fazer uma balanço da sua existência:

Uma freada e um barulho estridente/E uma bala se aproxima lentamente/Lá estava
lhe esperando o seu sócio/“É que negócios são negócios”/E no meio de uma
multidão/Vê seu corpo estendido ali no chão/Vai se afastando lentamente/Indo
embora para sempre.

O *rap* “A grande caminhada” (1998) esboça um projeto revolucionário que visa à paralisação de trabalhadores e de cidades (“greve”), alicerçado na utopia de irmandade entre “negros, brancos, policiais” e entre “membros de qualquer religião”, todos unidos em favor das causas coletivas. O “lugar” que o enunciador define como “espaço” para que ocorra essa mudança é utilizado, na verdade, no sentido de “tempo”, momento histórico propício para deflagrar “a grande caminhada” (a “hora de mudar”, a “revolução”), face à situação-limite vivenciada pelos sujeitos classificados como “pobres” (“negros, brancos, policiais, crentes”). No que se refere ao estado de pobreza, o texto estabelece uma tensão entre os termos “vivendo” e “sobrevivendo” no verso “*Vivendo para sobreviver* não há tempo nem pra chorar”, ao mesmo tempo em que se evidencia uma hierarquia entre os vocábulos: “viver” teria uma conotação mais positiva, mais nobre, enquanto que “sobreviver” denota falta de tempo e de estrutura física e moral para viver dignamente. Depreende-se, ainda, o entendimento de que só chora quem tem o privilégio de “viver”; quem “sobrevive” (os pobres), não chora, pois para chorar é necessário ter tempo para isso.

Do outro lado da pirâmide social estão os “ricos ... cada vez mais ricos”, representados pelos proprietários dos “meios de comunicação” (“rádio, jornal, televisão”). Para o enunciador, os “meios de comunicação” são considerados agentes de “alienação” e de “lavagem cerebral”, principalmente nas populações das classes mais baixas. O texto questiona a lisura do papel dos “meios de comunicação” como formadores de opinião, já que, de forma geral, os editoriais desses veículos teriam compromissos com a elite brasileira, deixando “os

pobres cada vez mais pobres”. Apesar desse assédio midiático, o enunciador registra que o povo está mais consciente e apresenta uma proposta concreta de revolução, transcrita nos versos a seguir:

Vamos nos organizar para sair, pra lutar
O povo sai pras ruas, para a grande caminhada
Saindo de suas casas, saindo das fábricas
A cidade está parada, as ruas estão lotadas
E a cada segundo há mais pessoas para a grande caminhada
E todos juntos estão nessa como irmãos
Negros, brancos, pessoas de qualquer religião.

Esse excerto tenta chamar atenção para o poder que “os pobres” têm de parar uma cidade, já que são uma maioria quantitativa, servindo uma “minoria”. Para que isso ocorra, é necessário “organizar-se”, “mobilizar-se” e “unir-se”, três verbos de estado que fundamentam a base da revolução proposta pelo texto. Nesse cenário idealizado, as pessoas demonstram estar conscientizadas da “morte física e mental” e do “caos total” aos quais estão submetidas, ao mesmo tempo em que mostram-se determinadas a reivindicar sua “liberdade”. Para o enunciador, “ser livre” significa “ter o direito de trabalhar/ganhar o que é justo para uma família se sustentar”. Ao abordar a “liberdade” em um contexto que se discute questões étnicas, a associação ao período da escravidão no Brasil parece-nos inevitável. O texto faz esse transcurso temporal do século XIX para os dias atuais, relacionando um passado histórico niilista em relação aos negros com uma visão do cotidiano marcada pela “falta” e pela impossibilidade de acesso a direitos civis básicos:

Que liberdade é essa que nós temos?
Se na porta dos hospitais nós morremos
Sem saúde, sem emprego, sem educação
O que mudou desde a escravidão?

Nessa transposição dos séculos (XIX ao XX), a mão do “senhor de escravos” e o chicote do “feitor” representariam o “gás lacrimogêneo”, os “cacetetes” e os “tiros para matar” decorrentes da ação policial repressora, que visa combater “a grande caminhada” reivindicatória. Segundo o enunciador, nessa manifestação há “muita gente escravizada”, sempre procurando estabelecer um paralelo entre a mão de obra escrava, forçada, sem remuneração e em condições precárias de “sobrevivência”, e o trabalho assalariado que permeia a relação patrão/empregado atual. Causa inconformismo ao sujeito da enunciação o fato de que, nessa repressão, são colocados para digladiar “irmão contra irmão pra manter a escravidão”, os mesmos atores que outrora constituíam uma irmandade visando ao bem comum (policiais e sociedade civil). No entanto, o texto evidencia que os policiais, por

representar o controle e a ordem ditados pelo Estado, agem com violência e rigor contra os seus iguais, tornando-se forças opostas.

Mas a resistência calcada em união, organização e determinação, como dissemos, parece ser a única e eficaz arma de luta dos trabalhadores que saíram das suas casas e das fábricas para protestar no meio da rua, pedindo “justiça, igualdade, liberdade”, reivindicações muito próximas aos ideais da Revolução Francesa (1789): “liberdade, igualdade, fraternidade”. Devido ao estado falimentar dessa multidão, o enunciador comenta que “não temos nada a perder/é matar ou morrer”, o que aumenta consideravelmente a disposição em continuar a marcha e a ocupação das ruas da cidade. O texto, ao abordar essa temática grevista, mostra-se bastante verossímil como representação da realidade, considerando o histórico de paralisações de trabalhadores no mundo e no Brasil que reivindicam, além de reajustes salariais maiores, melhores condições de trabalho, redução da jornada, combate à discriminação e ao assédio moral, dentre outras questões. Segundo o cientista social Renato Cancian¹⁶⁸, as greves no Brasil remontam ao início do século XX, com o primeiro grande movimento grevista que paralisou a cidade de São Paulo no ano de 1917, passaram pelos processos de industrialização no governo de Getúlio Vargas (1930), atravessaram os anos de chumbo do regime militar e fazem parte da estratégia de reivindicação dos sindicatos e associações de classes até hoje.

Dessa forma, o *rap* se insere na temática da utopia da transformação social que corresponde à identidade-projeto à qual se refere Manuel Castells (1999, p.18). Segundo Castells, a identidade-projeto se manifesta quando os atores sociais, embasados pelo seu próprio material cultural, constroem uma identidade nova que redefine sua posição na sociedade e propõe uma ampla transformação na estrutura social. Além do *rap* “A grande caminhada” (1998), outras composições de Piá optam por essa mesma perspectiva utópica, como o *rap* “L.O.R.D.S.” (1995).

As descrições da realidade feitas pelo enunciador e o tom de denúncia contra a violência, a discriminação e a opressão traduzem-se na função referencial, representada pela linguagem objetiva e denotativa. Destacamos alguns trechos significativos em que o emissor oferece informações da realidade:

Um dia após outro, outro dia, mais um dia/Pagando mais impostos, mas sem ter onde morar ... Ricos cada vez mais ricos, pobres cada vez mais pobres/Os pobres trabalhando cada vez mais/Estão vivendo, estão morrendo como animais/Roubando e brigando, se matando pra comer/Fugindo, se escondendo, tentando sobreviver/A

¹⁶⁸ Disponível: <http://educacao.uol.com.br/sociologia/greve-no-brasil>. Acesso: 28.04.2011.

violência na cidade aumenta cada vez mais/São notícias nos jornais, como encontrar a paz/Mas desse jeito não dá mais pra ficar/Greves estourando por todo lugar ... Que liberdade é essa que nós temos/Se na porta dos hospitais nós morremos/Sem saúde, sem emprego, sem educação/O que mudou desde a escravidão ... A polícia então chega/Começa a nos espancar/A ordem é atirar pra matar/Mas nós temos que lutar/E eles não tem nenhum perdão, atiram na multidão/São mulheres, crianças e velhos caídos no chão/Gás lacrimogêneo, eles tentam nos deter/Cacetetes, capacetes, eles dão tiro não querem nem saber.

O refrão, de certa forma, sintetiza toda a narrativa do enunciador e reforça a função apelativa da linguagem utilizada, descrevendo cenas de um contingente humano oprimido que será mobilizado pelo tom imperativo-exortativo do emissor para desencadear uma “revolução”: “Eu disse muita, muita gente/Muita gente escravizada/Estejam todos prontos/Para a caminhada”.

O rap “A resistência” (1998) estabelece um diálogo entre o enunciador (“eu”) e um interlocutor (“você”), em uma relação de alteridade na qual o emissor (“eu”) busca persuadir o receptor (“você”), ambos pertencentes ao mesmo grupo social e ideológico, a não desistir das lutas e a resistir às pressões externas que visam ao controle e à uniformização do pensamento. A representação dessas cenas pode ser melhor visualizada pelas imagens que os versos evocam:

É *foda*, toda hora aparece outro na TV/Se vendendo, dizendo que tem que sobreviver/Que isso sempre foi assim, que isso nunca vai ter fim/Porque você não vai se *fuder*/Não quer mais lutar, já desistiu/Resolveu se acomodar, não resistiu/Caiu em tentação, não resistiu a tanta pressão/Desistiu da revolução, ai é *foda*/Deixou dominarem sua mente ... Não deixem te pegar te dominar/A praga tomou conta de você/Tomou sua vida, sua mente, quando você vai perceber/Na moral, você já morreu, vendeu/Sua alma para o sistema, não causa mais problema/É um a menos pra lutar, *fudeu*, que pena! *Filho da puta*, entrou para o esquema/Eu não consigo admitir, fingir/É só olhar em volta, a miséria que bate em sua porta/Você não nota, isso me revolta.

A revolução que o enunciador defende tenta combater o assédio que a criminalidade e o poder das instituições e do Estado impõem sobre o sujeito comum. Como mecanismos de resistência para evitar que os indivíduos sejam cooptados pelo “sistema”, recomenda-se o uso da “inteligência” e o estímulo à busca do “conhecimento”. O enunciador condena qualquer outro tipo de comportamento individual que possa comprometer a ideologia e os propósitos de grupo, como “acomodar-se”, “desistir de lutar”, “vender a mente e a alma” e tudo aquilo que possa configurar alienação e conformismo por acreditar não ser possível mudar uma situação sob o pretexto de que “sempre foi assim” e que “nunca vai ter fim”.

O texto evidencia a diferença de perspectiva entre o emissor e o interlocutor. Enquanto o “eu” alega não ter medo da morte e diz que morreria lutando “em nome da resistência”, o “você” foi incorporado ao/pelo “sistema”, o que já o definiria como um sujeito morto, metaforizando a sua inutilidade para as causas revolucionárias. O uso de vocabulário vulgar, nominando o interlocutor por “filho da puta”, de certa forma se justifica para demonstrar decepção e indignação do “líder” da revolução pela “perda de uma vida” para o “esquema” (o “inimigo”) que o RAP intenta questionar/combater.

Nessa luta, o enunciador procura proteger a identidade coletiva por meio da resistência às ações dos poderes instituídos, aproximando-se do projeto identitário que Castells (1999, p.18) identifica como “identidade-resistência”, na qual os atores que se vêem em uma situação inferior e/ou estigmatizada formam barreiras contra a influência da sociedade, representada pelas instituições. A resistência, por si só, não teria sentido prático sem uma proposta que pudesse mediar esse conflito, pois fica clara no texto a existência de pelo menos dois lados lutando cada um por seus interesses. O uso do verbo “vir” no verso “venha fazer parte da resistência” representa o “lado de cá” e, por extensão, presume-se que há um oponente do “lado de lá”. Assim, a resistência se transforma em um projeto ideológico-social em que se pretende redefinir a posição na sociedade dos grupos marginalizados, teorizado por Castells como “identidade-projeto”, vista pelo autor como uma “identidade nova” que propõe transformar a estrutura social. Do “lado de cá”, esse “projeto” é explicitado pelo enunciador por meio de verbos no imperativo e transmitindo em primeira pessoa algumas estratégias de “guerrilha”, mas sem armas:

Proteja a sua existência/Venha fazer parte da resistência/Combatendo o poder usando sua inteligência/Conhecimento é importante ... Eu estou nessa!/Eu tenho pressa, isso não é uma festa/É planejar e atacar com eficiência/Eu faço parte da resistência ... aqui estou/Lutando pela resistência/Numa greve travada no campo das idéias ... eu vou fazendo a minha parte/Lutando como eu posso, mostrando minha arte/Rajadas de rimas é o que eu faço, sim/Isso é revolução de maneira clara/A resistência não falha.

O uso de imperativos reforça a intenção do enunciador em direcionar a mensagem sobre o receptor, seu interlocutor, na expectativa de persuadi-lo a manter o controle dos rumos da sua vida. A linguagem, nesse caso, possui uma função e um tom apelativos, enquanto que a função emotiva se concentra nas ações do emissor, no uso da primeira pessoa, como em “Eu estou nessa”, “Eu tenho pressa”, “Eu faço parte”, “aqui estou”, “eu vou fazendo”, “minha arte”, “eu posso”. Essas construções demonstram que o enunciador possui autoridade e determinação, características que legitimam a figura de um líder diante da grande população de adeptos do segmento RAP. Conforme destacamos no Capítulo I ao

mencionarmos a liderança de Mano Brown, mesmo sem querer o RAP incorporou responsabilidades sobre os rumos da periferia, pois os *rappers* representam a voz que os pobres e marginalizados não têm. Como líderes e ícones entremeio aos seus seguidores, o discurso e as letras escritas por esses artistas soam como uma espécie de manual de sobrevivência ou como uma cartilha comportamental que, como já vimos, pode ser entendida como incitação à violência e/ou como apologia às drogas e à criminalidade. No caso sob análise, bem como no *rap* “A grande caminhada”, essa ambigüidade não se manifesta, pois essas canções evidenciam um projeto de transformação social.

Ao se referir à sua legião de adeptos como “meu povo”, o enunciador reforça sua autoridade de líder comprometido com a coletividade, pois, pela sua aparente sensibilidade norteadora, percebe “o grito sufocado” da periferia e o coração dessa gente que “bate apertado pelo ódio e a dor”. Essa ênfase dada ao contexto denota uma relação mais direta, literal, entre os termos e o seu referente, não deixando muita margem para uma leitura de sentido conotativo. A linguagem e as palavras utilizadas na descrição do cotidiano ficcional mostram-se tão factíveis que seriam facilmente transportadas e associadas a fatos da vida real, principalmente referentes às tragédias sociais e a eventos ligados à violência, amplamente divulgados pela imprensa. A função referencial da linguagem, focada no contexto, mostra-se, portanto, preponderante sobre as demais categorias na canção.

No que se refere ao nível semântico, destacamos o verso “*Rajadas de rimas é o que faço*” para evidenciar a utilização metafórica do termo, considerando que “rajada” remete à imagem de vários disparos com armamento potente, como uma metralhadora. A “rima”, neste caso, metaforiza o próprio projétil e o seu poder de atingir (tocar, sensibilizar) o outro. Embora o uso de uma arma de fogo possa ter conseqüências devastadoras contra a vida, ao fazer “rimas”, o RAP, ao contrário, pode estar intencionando salvar vidas por meio de recursos de cunho evangelizador e doutrinário.

O título do *rap* “Chegando na moral” (1998) soa como uma espécie de “profissão de fé” do enunciador, “Piá, o MC”, simbolizando um ato do catolicismo cristão que prega a confissão pública da fé, do credo. O título reflete um pouco da autoridade aspirada e de certa forma exercida por segmentos do RAP brasileiro. Segundo Houaiss (2001, p.1958), a gíria “na moral” denota capacidade do sujeito de se impor, de influenciar ou de ter ascendência sobre outrem. Por outro lado, “na moral” pode significar “atitude” (“chegando com atitude”), sem que isso represente autoridade, como a mensagem trazida pelo refrão: “Eu

vou chegando na moral/E rimando na batida/E falando sobre vida/E hip-hop nacional”. Ainda poderíamos acrescentar que esse tipo de “atitude” estaria intimamente ligada ao modelo de resistência defendido pelo RAP e representado nos versos finais:

E o hip-hop expressando sempre a verdade/Denunciando os problemas da sociedade/E nós devemos nos unir/E agir com consciência/A nossa arma mais letal/Sempre foi a inteligência/E juntos o movimento/Cada vez mais vai crescer.

No que se refere à “expressão da verdade” pretendida pelo enunciador, entendemos que não se trata “da” verdade, mas de “uma” verdade vista a partir da cartilha ideológica do movimento Hip Hop e, ainda, considerando as experiências e expectativas de cada *rapper*/enunciador. Parece-nos factível a existência de várias verdades, as quais dificilmente convivem harmoniosamente, gerando atritos e revoluções para que a verdade de um se sobreponha à verdade do outro. Raciocínio semelhante pode ser aplicado ao *rapper* MV Bill, sobre o qual já discorreremos, ao definir-se como “mensageiro da verdade” (“MV”) em seu nome artístico. Ainda que a sua mensagem seja verdadeira se confrontada à hegemonia do Estado e das organizações/instituições, será sempre uma verdade parcial, comprometida com algum grupo, entidade, estrato social ou consigo mesmo.

Em sua verdade, o enunciador critica algumas festas religiosas cristãs, apesar da exibição pública do seu credo, bem como a relação que a “religião” mantém com o capital econômico, pois, segundo ele, “Quem tem dinheiro pode comprar perdão”, fazendo com que a fé seja suplantada pelo modelo mercantil, em uma alusão à venda de indulgências praticada pela Igreja ao longo da sua história, amplamente combatida pela Reforma Protestante de Martin Lutero do início do século XVI. O aspecto comercial que a humanidade atribuiu à festa religiosa do Natal, que representa o nascimento de Cristo para os cristãos, e à festa da Páscoa, que representa sua morte e ressurreição, também são alvos de críticas no texto. A autoria das críticas, neste caso, recai sobre as reminiscências de um enunciador-guri que acreditou no Papai Noel e se decepcionou com o “velhinho”: “Descobri que ele é parceiro/Só de quem tem dinheiro/Velho capitalista, racista”. Em relação à Pascoa, “Eu tive a mesma sensação”; ou seja, “ele é parceiro/Só de quem tem dinheiro/*Coelho* capitalista, racista”. Dessa forma, o enunciador denuncia a exclusão socioeconômica das populações periféricas, as quais ficariam à margem dessas “celebrações da fé cristã”, tendo como critério o poder econômico.

Em segundo plano, essa abordagem também metaforiza um processo de ruptura da sociedade moderna com as tradições, sejam elas religiosas ou culturais. Ao desacreditar ou desmistificar as crenças que sustentam as tradições, por extensão poderemos

incorrer em uma inversão de valores, levando-nos à banalização das relações humanas e à quebra dos laços afetivos, muitas vezes defendidas pelo RAP. Em algumas narrativas, o enunciador procura explicar o comportamento violento de determinado sujeito a partir do seu histórico de vida desde a infância, como, por exemplo: “seu pai estava preso, seu irmão era traficante, a mãe apanhava do filho mais velho”. São imagens que exemplificam o peso que a estrutura familiar e os valores éticos e morais possuem na formação e no encaminhamento da vida do cidadão, tanto para o bem como para o mal.

No caso sob análise, o “hip hop nacional” exerce esse papel norteador para as comunidades periféricas, cabendo avaliar apenas qual seria a vertente que sustenta sua ideologia. Vale ressaltar que, para o enunciador, o Hip Hop funciona como “modo de expressão, informação, diversão para nossa nação [a população marginalizada]”. O Hip Hop “É o nosso meio de comunicação”, seja por meio da dança (*break*), da pintura (grafite), da música (DJ), da poesia (MC) e da própria elaboração do conhecimento.

O rap “Guerreiro solitário” (1998) retoma o processo de colonização e de exploração que o Brasil sofreu, com destaque para os genocídios e o período da escravidão. O enunciador se diz porta-voz dessa denúncia: “Eu não posso vir aqui e ficar calado, eu não posso vir aqui e dizer que está tudo bem/Se são 500 anos de assassinatos, escravidão de todo o povo brasileiro”. Novamente o RAP funciona como espaço de esclarecimento e de “verdade”, que visa colocar luz nas sombras das populações periféricas. Para o sujeito da enunciação, “vir aqui” significa usar o RAP como canal de tensão para expor uma forma de representação de fatos históricos. No que se refere à apropriação da “verdade” pelo enunciador, entendemos que, pelo uso sistemático da primeira pessoa do singular (“eu”), fica mais evidente que essa “verdade” é de um sujeito apenas ou, no máximo, do sujeito como representante de um grupo, não da coletividade. Dessa forma, o tom autoritário que o RAP gaúcho vinha tentando impor em outros discursos fica arrefecido, cedendo lugar à proposta revolucionária habitual, feita com “rima, inteligência, esclarecimento, autenticidade e amor”.

O refrão pode ser usado para ilustrar como essa “verdade” é relativa: “Pare e dê um passo para o lado/E veja como nós somos enganados”. Dar “um passo para o lado” serve de metáfora para a possibilidade de mudança de perspectiva em relação ao fato que está sendo observado, muito embora o enunciador já esteja agindo de forma tendenciosa ao direcionar a nova leitura da “verdade”: “veja como nós somos enganados”. Mesmo assim, o receptor da mensagem é exortado a sair do seu lugar de conforto e a desenvolver um

comportamento mais crítico do cotidiano, como proposta de luta engajada a partir das bases da sociedade.

O texto expõe algumas imagens que representam as formas pelas quais os donos do capital econômico utilizam para explorar a população marginalizada, contrapondo-se às lutas que o povo encampa para “sobreviver” nesse cenário que, segundo o enunciador, reproduz a relação “casa grande” e “senzala” do sistema escravagista: “o que me dói demais/É ver este país reproduzir preconceitos raciais”. Essa exploração ocorreria no formato de um “jogo ... de cartas marcadas” em que o vencedor será sempre a elite, já habituada a manipular resultados. Como a população parece ainda não ter percebido que as estratégias desse jogo são discutidas nos bastidores e que o cidadão comum é apenas uma peça descartável do processo, o enunciador tenta esclarecer o processo visando instruir a ignorância que assola grande parte da periferia na forma de alerta: “Nós vivemos nos matando o tempo inteiro/Pelas armas, pelas drogas, por negócios, por dinheiro/E quem se arrisca todo dia, vender drogas na periferia/Na real, leva só mixaria”.

Nesse relato em forma de denúncia, fica evidenciado que essa manipulação ocorre de forma silenciosa e sem que os donos do capital corram qualquer tipo de risco, já que na linha de frente desse combate estão somente os “soldados rasos”, os “operários”. Assim, o enunciador mostra a banalização da vida nas classes mais baixas, provavelmente devido ao grande número de pobres e de miseráveis que são mantidos nessas condições com o único objetivo de atuar como cobaias e escudos humanos na defesa dos interesses da elite brasileira: “A vida não é nada, ela vale muito pouco/Eu fico louco, como podemos ser assim?/Achar tudo normal, quando isso vai ter fim?”. O enunciador demonstra inconformismo com a idéia de que o homem tenha se tornado descartável, “reduzido a nada” (“eu fico louco”) e, por meio do questionamento “como podemos ser assim?” procura estimular a reflexão que possa levar à revolução de idéias e de novos comportamentos.

A imprensa, segundo o texto, representada pela “TV” e pelos “jornais”, é acusada de manipular as informações que veicula para criar um mundo ficcional em que reinaria a paz e a solidariedade, somente para atender aos interesses de “quem tem o poder”: “Eles querem te manter ignorantes pra você não perceber/A verdade de toda a pilantragem, capitalismo selvagem!”. Nesse caso, a imprensa estaria exercendo um poder paralelo para defender a sua “verdade” e a “verdade” da elite, sem preocupação com a qualidade da informação, provavelmente um tipo de poder semelhante ao reivindicado por segmentos mais

extremistas do RAP que pretendem fechar-se em estruturas criadas por negros e para negros tão-somente.

Mas parece-nos que o RAP engajado ainda se sustenta como uma força opositora “ao que aí está”¹⁶⁹, embora sofra o assédio dos meios de comunicação para tentar cooptá-lo para dentro da sua estrutura e da sua linha editorial. O RAP representa o “diferente” e, como tal, sofre com as pressões que tentam desacreditá-lo, tanto como segmento musical como quanto proposta ideológica. Reação semelhante recai sobre o *rapper*, levando-o, às vezes, a sentir-se como “um guerreiro solitário”, já que o meio social reluta em legitimá-lo como um instrumento de mobilização e que visa revolucionar a ordem instituída, chamando atenção contra a discriminação étnica, a violência e a miséria. O enunciador procura relatar o papel do *rapper* nesse processo: “E se você é diferente, você é problema/Eu sou problema, que pena! Eu sou a exceção/Eu tô nessa pra fazer a revolução”. Ou seja, o RAP se coloca como uma voz que destoa do discurso hegemônico e, por isso, seria um “problema” à manutenção da “ordem social”. Mas, pelo que foi dito no texto, o propósito do RAP é mesmo gerar uma instabilidade nas estruturas já consolidadas do poder para provocar discussões, negociações e redistribuição de espaços na sociedade brasileira.

Um pouco da violência que o RAP descreve é gerada pelo choque entre duas vertentes: a primeira, pela abundância da oferta de bens de consumo e da apologia que o mercado faz para o uso de determinadas marcas; na segunda, o poder aquisitivo da população mais marginalizada não acompanha os desejos e os modismos que a publicidade dita como sendo da moda; ou seja, a violência seria um dos encaminhamentos possíveis que o sujeito vislumbra para atender ao apelo da mídia. Nesse sentido, o enunciador registra os seguintes versos: “Eles criam tantas coisas que não precisamos/Desejos, vontades e tudo aceitamos/O homem descartável, reduzido a nada/Olhe para você, mais um número, uma marca/Dinheiro, poder, tudo no lugar/O povo alienado, ninguém pode pensar”. O RAP traz à discussão a inversão de valores desencadeada pelo dinheiro e pelo poder. Nesse mercado, a vida humana se torna descartável e o valor de um homem passa a ser mensurado apenas pela sua possibilidade e capacidade de consumo, evidenciando uma faceta cruel e violenta do capitalismo e da globalização.

¹⁶⁹ Fernando Pessoa (Álvaro de Campos): *Ultimatum*, 1927.

O rap “Guerreiro do tempo” (1998) possui três estrofes bem delimitadas, cada uma com sub-título diferente, “A vida”, “A infância” e “A morte”, interligadas por um refrão cantado em primeira pessoa: “Sou um guerreiro, um soldado valente/Um instante à frente do presente/Somente um guerreiro ...”. Esses versos demonstram um sujeito que se pretende visionário, capaz de prever “a morte”, metaforizada por um tempo que o enunciador chama de “um instante à frente do presente”, de lembrar o passado, “a infância”, e de viver um pouco no momento presente, “a vida”. Em uma linguagem eminentemente metafórica, o enunciador percorre essas três etapas da existência como um guerreiro em busca de superação, de entendimento e de sabedoria por meio das experiências acumuladas pelo “tempo”. De forma geral, parece-nos que o “tempo” seria uma zona de conflito e de tensão para o enunciador, podendo ser vislumbrado sob três aspectos: tempo para brincar, tempo para viver e tempo para adormecer.

No tempo para brincar (“a infância”), no entanto, o enunciador reclama a falta de “um pouco mais de ignorância”, de sonhos e de viagens que o permitiam percorrer “o planeta sem sair de casa”, desejos e sensações peculiares à idade, interrompidos pela noção da realidade e pela percepção de que ele e todos “somos apenas coadjuvantes desse *show*”, sem poder agir sobre o roteiro da vida. O enunciador também recusa a ideia de “apenas fazer parte dessa paisagem” de forma passiva e/ou decorativa, bem como de ser “apenas sombra da criação” em vez da criatura propriamente dita. Essas imagens procuram representar algumas estruturas binárias do poder nas quais as classes mais baixas atuam somente como força bruta (mão de obra) sob o comando da autoridade capitalista. Da mesma forma que na cadeia de consumo, o sujeito periférico foi definido como apenas um número. Nas estruturas do poder, permanece invisível e facilmente manipulável.

No tempo de viver, o enunciador demonstra ter atitude: não acredita em superstição (representada pela “estrela cadente”), ele cria suas próprias oportunidades (“o que eu quero/Eu pego ... eu não espero”) e utiliza as “teclas de um piano” como metáfora para as combinações que a vida pode proporcionar, sem que isso signifique erro ou acerto:

A vida para mim é como as teclas de um piano/Onde todas as canções podem ser tocadas/Dependendo como as notas são combinadas/Um toca de um jeito, outro toca de outro jeito/Ninguém está errado, cada um toca do seu jeito/Você combina como quer, da melhor maneira que puder/Do jeito que quiser, pois é, eu tô nessa por prazer/Não é pelo dinheiro que eu vou me vender, me render/Não é, é que tudo o que o dinheiro pode comprar/É tão barato que nem quero pensar.

Nos dois últimos versos (“tudo o que o dinheiro pode comprar/É tão barato que nem quero pensar”), o texto reforça sua defesa dos valores que um ser humano pode ter,

utilizando-se de mais uma metáfora; ou seja, o enunciador não atribui valor a tudo aquilo que o dinheiro pode comprar, aqui entendidos os valores que engrandecem a alma, o espírito e o caráter do sujeito. De certa forma, o texto faz uma apologia a um tipo de revolução aparentemente utópica, pois as descrições do cotidiano que o RAP vem divulgando depõem contra esse cenário mais humanizado e solidário do real, cuja moeda de troca permanece sendo o “vil metal”.

A relação com a morte é estabelecida inicialmente com o “eu” enunciador, apresentada como uma desconhecida (morte = evento desconhecido), ao mesmo tempo em que o “eu” demonstra ter medo da morte (“não me deixa em paz/Ao menos só um dia”). Não nos parece que o texto esteja falando de uma morte física, mas de alguma espécie de aniquilamento moral do sujeito, vitimado pela violência urbana e por preconceitos socioeconômicos. Essa percepção torna-se mais clara com a mudança de foco do discurso, passando a figurar um receptor a quem o “eu” chama de “você”:

Você pode correr
Você pode andar
A fera te espera
Escondida na cidade
Alimentada pela podridão que chamam de sociedade.

De acordo com o excerto, a cidade aparece como um espaço violento, repleto de armadilhas armadas pela “sociedade”, como o consumismo, o álcool, as drogas, apelos por uma vida fácil. Nesse contexto violento, a “morte” é considerada uma “fera” (morte = fera), da mesma forma que estaria “escondida na cidade” (morte = cenário urbano). Se “morte” é igual à “fera”, que é igual a “cenário urbano”, então passamos a ter um elemento deslocado, já que “fera” e “espaço urbano” caminham em sentido oposto. Até mesmo a “doença” e a “dor” podem estar relacionadas a um tipo de estigma motivado pela miséria e pela violência, o que, de certa forma, também pode tornar o indivíduo invisível e levá-lo à morte perante o *status quo* social. Essa “doença” à qual o enunciador se refere também pode significar a contaminação sanguínea por vírus letais, amplamente disseminados pelo mundo, principalmente em países do Continente Africano. O compartilhamento de agulhas por viciados em drogas, por exemplo, contribui significativamente para a propagação dessa “doença” e dessa “dor”, provavelmente representadas pelo verso “Você compartilha dando provas de amor”. Ou seja, o senso comum considera esses grupos de “doentes”, “contaminados” e “drogados” como uma espécie de “escória” da sociedade, aprofundando os abismos entre o “diferente” e aquilo que é considerado “normal” e “aceitável” pelos padrões

tacitamente estabelecidos. Esse processo de discriminação, portanto, também representa um tipo de morte do sujeito que ainda está vivo.

O rap “Bossa RAP” (1998) procura misturar o ritmo e a batida do RAP com o balanço da Bossa Nova, gênero musical derivado do samba e com influência do jazz, surgido no Rio de Janeiro no final da década de 1950. Pela gênese negra desses movimentos musicais, percebe-se que é possível estabelecer uma relação harmônica e afinada entre eles. No entanto, a abordagem temática que “Bossa RAP” veicula mostra-se pouco comprometida com o engajamento ideológico que o RAP vem exercendo, aproximando-se mais de uma produção voltada para o consumo massificado patrocinado pela indústria fonográfica. O texto possui um tom descompromissado, com tendência à alienação. A narrativa aborda um cotidiano de festas (“baladas”), diversão, drogas (provavelmente), mulheres, sexo e faz associações entre o RAP e o consumo de bebida alcoólica: “eu vou chegar/Com a cabeça já feita/Ouvindo rap e bebendo/É a maneira perfeita/Um *beck*¹⁷⁰ como sempre/Pra fazer a mente”.

No que se refere ao espaço que a mulher ocupa neste “bossa-rap”, entendemos tratar-se novamente de uma apologia ao machismo, pois há indícios de que o gênero feminino sofre um tratamento discriminatório e preconceituoso como objeto de consumo, descartável (“para uso de uma noite”), seguindo uma tendência do segmento *gangsta*-RAP. Essa abordagem em que o enunciador banaliza e vulgariza a mulher tem-se mostrado uma constante nos *raps* analisados, mas, a título de ilustração, remetemos ao *pop-rap* “Mulher elétrica”, do grupo Racionais MC’s, apresentado no Capítulo I deste trabalho. Em ambos os contextos, o desejo do sujeito-narrador parece limitar-se a satisfazer seus impulsos sexuais em uma noite de “balada”, de consumo desregrado de bebida alcoólica e, provavelmente, fazendo uso de drogas. No caso em questão, o processo discriminatório começa já a partir dos critérios de escolha da sua “pretendente”: “Prefiro descolar/Uma mina que pense/Que seja inteligente ... Se for boa, melhor/Não curto muito uma *porta*”. O texto deixa transparecer a idéia ofensiva e redutora de que essas festas seriam freqüentadas por um estilo de mulher que o enunciador chama de “porta”, gíria que metaforiza a designação dada a uma pessoa “burra”. O quesito sexual (“se for boa, melhor”) aprofunda um posicionamento machista que permeia não só este texto, mas grande parte das composições de RAP que trazem a representação feminina para o

¹⁷⁰ O termo inglês *beck* significa “estar sempre à disposição para realizar os seus desejos”. No segmento RAP, no entanto, é possível que o termo assuma outro sentido, como marca de um socioleto específico. Pelo contexto, o vocábulo pode estar associado ao uso de algum entorpecente capaz de “fazer a mente” de algum usuário.

seu contexto. A seguir, transcreveremos um trecho de “Bossa RAP” que evidencia essa concepção de objeto dada à mulher:

Se eu te pego/Se eu pego essa mulher/Levo ela para o inferno/Ou para onde ela
quiser/Deus existe mesmo/Olha só aquela mina/Rostinho de princesa/Cinturinha
fina/Este é meu número/Encaixa bem comigo/Disseram que é casada/Até corro esse
risco/Ofereço uma cerveja/Ela aceita que legal/A gente fica conversando/Ela pega o
copo/Ela bebe como louca/Quase tira a minha roupa/Ela me deixa o telefone/Eu não
marco touca.

Percebe-se que a linguagem é vulgar e os termos utilizados trazem invariavelmente uma conotação sexual. O instinto animal do homem, como representação do predador, fica mais evidenciado diante do perigo e pela sua disposição em correr riscos, considerando o fato de “a mulher” ser casada. Mas o predador vence o embate e ganha a sua presa, metaforizada pelo verso “Eu não marco touca”; ou seja, a satisfação sexual do macho estaria consumada. Ainda mais machista mostra-se a voz do enunciador que, em vez de descrever uma personagem feminina capaz de reagir aos impulsos masculinos, descreve a conivência da mulher com esse cenário de traição e de luxúria.

Apesar de o enunciador falar em “consciência”, “lutar pela paz”, “lutar pela vida”, “mensagem positiva”, que “O movimento hip hop/Tem que persistir”, “O hip hop não falha”, “O hip hop por inteiro, 100% brasileiro”, essas palavras-chave soam-nos apenas como retórica de um discurso habituado a gritar palavras de ordem, pois o texto não traz nenhuma proposta de mudança de rumo, tampouco questiona as estratégias sociais que discriminam o sujeito negro e o tornam invisível na estrutura de classes. O projeto utópico de construção identitária a partir do RAP perde espaço para uma outra utopia mais próxima do impossível, do irrealizável, já que não haveria como desencadear uma revolução social sem comprometimento, responsabilidade e consciência, conforme preconizou o enunciador de “A resistência” e “Use sua inteligência”. Por outro lado, não nos deteremos na análise do *rap* “POA JAM” (1998) porque a mensagem que veicula e os recursos apresentados seguem o mesmo alinhamento de “Bossa RAP”; ou seja, um discurso retórico que não representa avanços em termos de propostas vinculadas ao Hip Hop e ao RAP.

O enunciador procura demonstrar um panorama de união no Hip Hop ao citar os nomes de alguns dos principais *hip hoppers*, *rappers* e grupos de RAP do país, destacando especificidades das suas respectivas regiões, como Racionais, Thaíde, RZO e DMN de São Paulo, PMC de Minas Gerais, GOG e Câmbio Negro de Brasília, D2, Contagem Regressiva, DJ TR e MV Bill do Rio de Janeiro, Comunidade Racional e Blackout de Curitiba e Faces do

Subúrbio de Recife, além de destacar os quatro elementos que caracterizam o movimento - MC, DJ, *break* (b-boy) e grafite – provavelmente como forma de dar existência aos artistas.

Como recurso semântico do texto, destacamos a utilização de uma linguagem metafórica, contrapondo-se ao vocabulário oral e por vezes vulgar acima comentado, conforme excerto a seguir: “Eu me divirto do meu jeito/Da minha maneira/Quem fica muito na beira/Não aproveita a praia inteira/Mas não vá muito fundo/Você pode se afogar/Encontre um lugar/Que dá pra nadar/Sem perigo, meu amigo”. A força evocativa desse conjunto de metáforas estimula o duplo sentido do discurso. Ao mesmo tempo em que o enunciador defende a imersão total do sujeito em determinada causa para poder vivenciá-la de fato, por outro esse foco excessivo poderá impedi-lo de ter um distanciamento necessário tanto para vê-la sob múltiplos prismas como para ter isenção de julgá-la.

O rap “100% Hip Hop” (1998) descreve o crescimento do movimento Hip Hop no RS, utilizando uma linguagem que privilegia o canal de comunicação e a mensagem em tom evangelizador. O local que os *hip hoppers* escolheram para sua exibição artística foi a “Esquina Democrática”, palco de muitas manifestações populares, localizada no cruzamento entre a rua dos Andradas e a avenida Borges de Medeiros, no centro de Porto Alegre, a exemplo do que faziam os *rappers* de São Paulo ao concentrar-se na estação São Bento do metrô paulistano no final dos anos 1980. O centro seria o local em que geralmente estão concentradas as sedes dos poderes públicos, culturais, econômicos e religiosos, como, no caso de Porto Alegre, a Prefeitura, o Palácio Piratini (sede do Governo Estadual), a Assembléia Legislativa dos Deputados, a Catedral Metropolitana, o Teatro São Pedro, o Mercado Público, grandes bancos e demais empresas. Talvez por essa razão o centro passa a ser um espaço privilegiado de representação do poder, o que faria do Hip Hop e do RAP aspirantes à conquista de um desses pilares importantes da sociedade: “pelo centro muitos manos de talento”. Além disso, no caso de concentrações populares, o “centro” é, também, um local de identificação e de encontro entre os seus iguais: “lá no centro vejo uma *pá* de mano”.

A principal bandeira de luta do Hip Hop, conforme temos acompanhado desde a Introdução desta pesquisa, pauta-se em seus quatro elementos constitutivos, o *break* (dança), o grafite (pintura), o DJ (música) e o MC (poesia), além do “conhecimento” incorporado posteriormente pelo *rapper* estadunidense Afrika Bambaataa. Esses elementos, para o enunciador, são responsáveis por “reforçar o movimento” “na moral”; ou seja, com autoridade, procurando dar legitimidade a esse “poder paralelo” como porta-voz da periferia.

O texto reforça que esse contingente periférico seria a “maioria” quantitativa da população, retomando uma discussão relacionada à representatividade que esses grupos possuem nas estruturas do poder político.

O estigma violento que o RAP carrega(va), como essência da sua criação e sustentação, é também discutido pelo enunciador ao fazer uma distinção entre “*rapper*” e “gangue”: “Estilo de vida sem confusão/Se *rapper* fosse o que tiroteia o irmão/Teria como nome gangue!/E não movimento de paz, força e união”. Segundo o texto, o relacionamento harmônico entre “negros e brancos”, sustentado pelo “respeito”, pela “virtude” e “atitude”, seria a materialização da “paz” como projeto utópico, da “força” como metáfora para a capacidade que o homem tem de se reinventar, e da “união” entre as diversas etnias e classes sociais. O Hip Hop, por sua vez, com sua mensagem engajada, de verve artística e sua “batida forte”, sonora, seria o instrumento pelo qual essa relação poderá ser mediada e estabelecida: “É, então eu chego, eu bato forte!/Este é o verdadeiro Hip Hop”.

Em dois momentos deste *rap*, o substantivo “hip hop” vem adjetivado pelo vocábulo “verdadeiro”, como no excerto acima, o que pode demonstrar uma tentativa de desencadear uma ruptura com o modelo de fazer Hip Hop incorporado pelo Brasil no final dos anos 1980, provavelmente visto hoje pelo enunciador como “não-verdadeiro”, sem muita personalidade ideológica. O que se pretende, talvez, com essa “nova” face que o Hip Hop busca estampar, seria a representação de uma entidade artística moderna, viva, perspicaz, em constante transformação e aprimoramento, voltada à satisfação dos interesses da coletividade periférica. Segundo o texto, a “essência” do “verdadeiro hip hop” é composta de “arte e inteligência”.

Nesse cenário de reconstrução dos seus valores, o Hip Hop começa a se discutir, revendo comportamentos e ações dentro do próprio movimento que denotam discriminação étnica e social entre seus membros. Segundo o antropólogo Félix (*in* BARBOSA: 2009, p.37), há casos em que o negro tem dificuldade para manter a sua “verdade” a partir do momento em que sua vida dá sinais de melhora e ele ascende na escala social. Em outras palavras, Mano Brown lembra que “a maioria dos pretos” que consegue uma titulação acadêmica passa a não reconhecer os seus iguais, “fica chato pra caramba”, perde sua identidade de “preto verdadeiro” e não se legitima como “branco”, situando-se em um lugar (ou não-lugar) que gravita entre o real e o imaginário, conforme destacamos na Introdução deste trabalho. Para o enunciador, esse tipo de preconceito pode comprometer os esforços até então envidados pelo Hip Hop para a valorização étnica do negro:

Preconceito contra preconceito, não tem jeito/São forças que se anulam, sem nenhum efeito/É mortal, não é legal/Pega mal, é um animal aquele cara preto ou branco que se julga o maioral/Eu sou a favor do valor racial/E nunca a segregação racial.

Ao lutar contra o preconceito, depreende-se do texto a idéia de que o sujeito deveria estar acima de quaisquer barreiras que pudessem configurar algum tipo de pudor, de temor e de outros ranços pessoais e sociais alheios à causa que defende. Em várias situações, o enunciador ocupa-se em dar algumas definições sobre o que seria o Hip Hop, dentre as quais destacamos: “O *verdadeiro* hip hop ... Não é só dançar e gostar da batida/Hip Hop é atitude! É consciência! Vida! ... É um jeito de viver”. É “Movimento cultural, político, social, união racial”. Hip Hop é protesto “Contra o racismo, contra o capitalismo, contra o machismo, contra os políticos/Contra a polícia, contra os aparelhos de opressão e reprodução da sociedade”. De todos esses conceitos, parece-nos que a “atitude” reúne em si a gênese de toda a revolução proposta pelo Hip Hop e pelo RAP. Segundo Houaiss (2001, p.335), “atitude” denota uma tomada de decisão enérgica, uma mudança de postura que rompe com a passividade do sujeito frente à determinada situação. Para que ocorra uma tomada de consciência, por exemplo, é necessária uma mudança de atitude, de comportamento. Da mesma forma, para combater “o racismo, o capitalismo, o machismo, os políticos, a polícia, os aparelhos de opressão” o sujeito precisa exercer uma militância ativa que o retire do seu lugar de conforto e o incite a assumir uma atitude de resistência.

O *rap* também é utilizado pelo enunciador para denunciar a omissão e as ações violentas da polícia, já que essa corporação, ao representar o Estado, constitui-se na maior força repressora das manifestações públicas de RAP: “Se a polícia chega no seu bairro e pá, pá, pá!/Não dá pra se calar, eu tenho que falar!/Guerra de quadrilha/Uma noite de vingança/A polícia só chegou depois de toda a matança”. Igualmente violento é o contexto de desajuste social da narrativa, principalmente em relação às crianças, as quais “descobrem as drogas”, “cheiram cocaína e cola”, “vão embora da escola” e “engravidam na adolescência”, cujas conseqüências são potencializadas na transposição do mundo infantil para o adulto. Como representação verossímil da vida cotidiana, nessa nova etapa “O homem continua destruindo o próprio homem/O homem patrocina guerras e mata seres humanos/E tudo pelo dinheiro, e tudo pelo poder”. Essa opressão, segundo o enunciador, é sustentada pela “religião”, a “televisão”, os “ídeos”, os “deuses” e por outras variáveis como “futebol” e “carnaval”, utilizadas para entreter o cidadão e desviar-lhe a atenção de sua própria miséria.

A revolução idealizada pelo Hip Hop e o RAP também procura sustentar-se na “liberdade” que o sujeito precisa ter para pensar e decidir os rumos da sua vida. Segundo o texto, no entanto, os artifícios utilizados pelos poderes constituídos para deturpar o foco da realidade faz com que essa liberdade esteja travestida de mais imposição e mais controle: “Você acha que é livre porque pode votar?/Porque pode ir e vir?/Você acha que existe democracia?/Se você não tem um bom emprego!/Se você não pode dar uma vida digna para seus filhos!/Que liberdade é essa?”. Percebe-se que a liberdade de pensamento do sujeito seria o primeiro passo para habilitá-lo a refletir sobre o seu lugar no mundo, de forma consciente. Com a mente liberta das pressões externas, então o sujeito teria independência para lutar por emprego, democracia, legitimidade do seu voto, pela vida digna sua e de seus filhos.

Conforme dissemos, a linguagem do texto privilegia o canal de comunicação (função fática), que é o próprio *rap* e o Hip Hop, pois é também “aqui” neste “veículo” de representação artística o local em que os fatos são narrados, o lugar de tensão: “*Estou aqui* para falar um pouco sobre todos nós/*Estou aqui* para protestar, *eu estou aqui* para falar”. O local espacial dessa representação, no entanto, seria as ruas do “centro”, espaço público em que a democracia pode ser colocada à prova, além da Zona Sul da Capital e da própria Região Sul brasileira, traduzidas pelos versos “a *sul* é firmeza, aqui a *sul* tem fuzil, a *sul* tem calibre, aqui e em todo Brasil ... Porto Alegre, centro-*sul*”. O local também contribui para o uso de uma linguagem regional, como “Compreendes, vivente?”, forma bastante peculiar entre os gaúchos (uso da segunda pessoa do singular “tu compreendes”). O vocativo “vivente”, típico do dialeto regional, serve para chamar a atenção de qualquer pessoa, independentemente do gênero. A mensagem está bastante centrada no emissor, pela recorrente utilização do pronome pessoal “eu” e de verbos que remetem à mesma pessoa: “*Eu vivo* o hip hop”, “*Contribuí* para o crescimento”, “*Eu chego*”, “*Eu sou* a favor”, “Agora *vejo* quanto tempo”, “*Eu estou* aqui”, “*Já te falei*”, “*Você me* ouviu, não *entendo* como você ainda não viu”, “*Eu trago* rimas e batidas a favor da vida”, “*Eu sou* *Piá*”.

O *rap* “500 anos – aqui são outros 500” (1999), já em seu título contrapõe o imaginário festivo que comemora os 500 anos de descobrimento do Brasil à visão que o enunciador tem do país desde o processo de colonização até o final do século XX. A expressão “são outros 500”, segundo o escritor Fernando Dannemann¹⁷¹, remonta o século XIII, na península ibérica, e referia-se à imposição de uma multa de 500 soldos a quem

¹⁷¹ Disponível: <http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br>.

ofendesse um membro da nobreza e “outros 500” pela reincidência na “ação criminosa”. Depois de veicular em obras da literatura universal, a expressão passou a ser usada na modernidade “para dar a entender que as coisas não são *bem* como a gente pensa”, carregando uma imagem de que a realidade teria sido distorcida, provavelmente para encobrir atos e fatos que a coletividade e a lei condenariam. A primeira das quatro estrofes do *rap* representa a percepção do enunciador desses “outros 500”:

Chega de tanta exploração, eu não posso ficar quieto/É chacina, miséria, nosso povo sem teto/Guerra pela terra, conflitos com a polícia/Assassinatos encobertos, mentiras na notícia/Crianças pela rua, no *crack* e na cola/Longe da escola/Implorando por esmola/E nessa hora, como posso achar tudo legal/Se o momento é muito mau, desigualdade social/É geral, capitalismo, imperialismo, neoliberalismo/Tudo isso apoiado no racismo/Negros e mulheres são os mais atingidos/E já são 500 anos que somos oprimidos/O Brasil foi invadido e os índios foram assassinados/Negros foram escravizados e os europeus foram culpados/E os safados ainda cobram uma dívida/Que já pagamos com a vida.

Percebe-se que o enunciador retoma alguns eventos que marcaram a colonização do Brasil pelos portugueses, aqui tratados como sinônimo de extorsão humana e exploração econômica, notadamente em relação às populações indígenas, à madeira pau-brasil e ao ouro. O assédio europeu sobre as riquezas e o território brasileiros ainda lembra as invasões holandesas e espanholas iniciadas no século XVII, além de outras incursões de países daquele continente. De acordo com o enunciador, o cenário brasileiro atual (1999) mantém-se sob um regime opressor e de exploração, agravado pela inserção de variáveis como a violência (assassinatos, chacinas e conflitos com a polícia), as drogas (*crack* e cola), a miséria (esmola, povo sem teto, exclusão), a manipulação da realidade pela ação da mídia, a discriminação contra negros e mulheres e as desigualdades sociais provocadas pelo capitalismo, o imperialismo e o neoliberalismo.

Para o enunciador, “a história se repete”, “funde-se” e “se confunde” em vários contextos: “das senzalas pra favela, pra miséria, pra prisão”. Esse raciocínio leva em consideração, inicialmente, o caos vislumbrado durante o processo de colonização e exploração do Brasil, cujas imagens são transportadas para o período escravista e nele reproduzidas, além de comparadas ao cotidiano dos escravos e ao confinamento nas senzalas do século XIX. Seguindo nessa lógica opressiva e discriminatória, que parece estar aliada à linha do tempo, a realidade desse século escravista transforma-se em exclusão e em segregação social nos séculos XX e XXI, tipificadas por meio das favelas que margeiam as grandes cidades brasileiras. Sabe-se que as favelas abarcam um contingente de pessoas das classes sociais mais baixas e em grande parte de etnia negra, geralmente figurando como protagonistas nas composições de RAP, público esse que, segundo a canção “A carne”, “vai

de graça pro presídio”¹⁷², ou seja, sem um motivo que justifique a prisão, principalmente se o delito for relativizado com outros crimes envolvendo pessoas públicas e/ou das classes sociais mais elevadas. Já é de domínio comum a tese de que o sistema carcerário brasileiro deixa a desejar em sua função de ressocialização dos apenados. Assim, quando o sujeito de baixa periculosidade “vai de graça pro presídio”, aumentariam suas chances de estar, aí sim, “De frente pro crime”¹⁷³, metaforizando uma atividade paralela nas penitenciárias que seria uma espécie de “escola do crime”.

Possivelmente amparado pelos ideais do Hip Hop e do RAP, o enunciador demonstra capacidade de se manter com a “mente ativa”, resistindo a qualquer possibilidade de alienação e de absorção pelo sistema, apesar do contexto desolador que acaba de ser descrito. Com uma voz pluralizada, o enunciador diz que “Não vamos desistir, é preciso refletir/Parar, nem pensar, não vamos desistir”, evidenciando mais uma vez que a sua proposta é engajada, sendo construída e sustentada dentro do próprio sujeito, a partir de mudanças de “atitude” e de conscientização. Mas há um momento em que o enunciador deixa de ser aquele sujeito consciente e combativo do início do texto para mostrar-se imbuído de uma retórica marginal, conforme veremos:

Isto tudo é o que restou pra mim/Por ser de rua e não ter emprego/Vários aí, antecipando seu fim, sentando o dedo/Por um relógio, por um cordão/Se reagir, jogo pro chão/É a lei do mundão, garantia do pão/Essa é a única profissão ... Meu revólver é o que me mantém em pé/Deus existe, é! E eu tenho fé! E ele sabe qual que é ... faço minhas preces/No crime me largo, nas drogas me estrago/É a lei do cão ... Meio milênio de neurose e ilusão/Pivete, cria do sistema”.

Pelo excerto acima, percebemos que o enunciador torna-se ele próprio agente das cenas de crime e de violência descritas anteriormente, possivelmente as mesmas cenas de representações verossímeis, porém apresentadas sob os pontos de vista de dois personagens: o cidadão de bem e o criminoso. O texto, por sua vez, porta-se como se fosse um campo de batalha, tanto para a materialização do conflito e a declaração de guerra ostensiva entre as partes, como para estabelecer um diálogo entre os dois setores da sociedade representados por aqueles atores. Semelhante duelo pode ser estabelecido entre as forças que representam o bem e o mal: a “fé” em “Deus” e as preces que o sujeito faz, de um lado; de outro, a representação diabólica da criminalidade sustentada pelo poder de uma arma de fogo. Embora paradoxal, a relação que aproxima o bem do mal é verbalizada pelo próprio enunciador, ou seja, a força que o seu “revólver” exerce para mantê-lo “em pé” seria a prova de que “Deus existe”.

¹⁷² (Marcelo Yuka/Seu Jorge/Wilson Cappelle): CD *Do coccix até o pescoço* (2002), de Elza Soares.

¹⁷³ Título da canção de João Bosco.

Em comparação com a época do descobrimento, o Brasil atual, visto pelo enunciador/cidadão de bem, não tem o que comemorar. Lembramos que, em 1999, a Rede Globo de Televisão instalou grandes cronômetros nas ruas das capitais brasileiras com contagem regressiva para a celebração dos 500 anos de “não-descoberta” do Brasil. Provavelmente tenha sido a mesma emissora de TV que, “na telinha”, forjava o “povo sofrido e oprimido” “sorrindo a fim de *festejar* 500 anos de opressão”. Esse parece ter sido o mote que originou a presente canção, da mesma forma que desencadeou críticas verborrágicas contra um fato histórico considerado irrelevante pelo enunciador:

Meio milênio se passou, nada mudou/O que era ruim piorou/Na maioria, a revolta criou/Com desemprego, miséria, morte, ódio e dor/*Playboy* com *chip* no *rabo* de computador/Cadeia lotada, dignidade tirada/Quem tem curso superior rouba e não pega nada/História de egoísta, fascista, nazista/Há muito tempo o povo pede por justiça/Sem moradia sem nenhuma garantia/Sem respeito e sem direito à cidadania/Como se fosse um padrão, criado há 500 anos/A maioria em terceiro, quarto, quinto planos/Comemorar o quê?/Mal dá pra sobreviver/Se a favela ainda não tem voz no poder/Vai se *foder* 500 anos/Aqui é outros 500/Periferia em primeiro plano.

O excerto retoma o histórico de denúncias, lembrando que a avaliação de um crime depende do nível de instrução do infrator, o que amplia a discriminação étnica e social, considerando que negros e pobres seriam os grupos com os menores índices de alfabetização e de permanência na escola: “Quem tem curso superior rouba e não pega nada”, enfatiza o enunciador. Em decorrência disso, seria factível relacionar a situação das penitenciárias às condições de vida nas senzalas, ambos os espaços destinados - tacitamente ou não - ao confinamento de negros e pobres, locais superlotados e contrários aos propósitos de re-educação para reinserção do sujeito na sociedade: “cadeia lotada, dignidade tirada”.

A linguagem tradicional do RAP pauta-se na oralidade, aqui reforçada por vocábulos vulgares que retratam a informalidade das ruas. As referências históricas apontam-nos para a preponderância da função referencial que oferece informações da “realidade” em diferentes épocas, mas todas interligadas por uma relação de dependência uma da outra, como causas e conseqüências. A expressiva manifestação de rimas internas faz com que tenhamos uma leitura rítmica do texto, na maioria das vezes dividindo espaço com as rimas externas, dentre as quais destacamos:

Geração em geração, salário digno de escravo, a mesma exploração, manipulação,
500 anos de opressão
Das senzalas pra favela, miséria, opressão
O que fizeram com a nação
Povo sem memória, forjaram a nossa história
E o que vejo agora!
Não é motivo de glória, nem orgulho, nem exaltação, não

Mas na televisão
O mesmo povo sofrido, oprimido, na telinha sorrindo a fim de festejar
500 anos de opressão, retrospectiva
Não é positiva, contagem regressiva, mente ativa
Minha raiva contida, agressiva
Não vamos desistir, é preciso refletir
Parar, nem pensar, não vamos desistir [...]
Por um relógio, por um cordão
Se reagir jogo pro chão
É a lei do mundo, garantia do pão
Essa é a única profissão [...]
História de egoísta, fascista, nazista.

O rap “Fazendo do jeito certo/No caminho do bem” (1999) é fruto de uma parceria entre os *rappers* Piá e MV Bill, gravado por ambos e registrado em vídeo pela Digital Art Filmes. Nas imagens, Piá exibe seu antebraço esquerdo tatuado com a expressão “No caminho do bem” em letras estilizadas, como se tentasse internalizar e perpetuar a mensagem, servindo de norte para a sua vida e de orientação para as periferias. O texto deixa de lado os gritos de protesto e os retratos crus da favela para transmitir uma mensagem evangelizadora e de otimismo, mesmo que para isso tenha de impor um tom imperativo (verbos “leia”, “acredite”), conforme veremos no refrão abaixo, cujos versos já são um convite para o sujeito colocar luz em sua vida e buscar o conhecimento:

O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem

O enunciador registra já ter feito muitas coisas erradas na vida, embora sem mencioná-las, e atribui ao conhecimento, ao RAP e à arte a função de tê-lo retirado da escuridão e de ter-lhe proporcionado essa espécie de conversão. A estratégia utilizada pelo enunciador para manter-se à margem da criminalidade foi ocupar a sua mente com os quatro elementos do Hip Hop: dança, pintura, música e poesia, além do conhecimento, incorporado pelo *rapper* Afrika Bambaataa como sendo o quinto elemento. De certa forma, o enunciador provocou uma revolução positiva dentro de si e a apresenta como um exemplo a ser seguido por tantas outras pessoas marginalizadas. Como reflexo disso, o enunciador considera que a vida das pessoas segue uma lógica binária de causa e efeito: “Se o bem eu plantei, foi o bem que eu colhi”: “Eu prefiro seguir no caminho do bem”, sentencia.

Seguir no caminho do bem, portanto, além de fortalecer sua “força espiritual”, ler “um livro” e permanecer “vivo”, foram as formas encontradas pelo enunciador para “manter a cabeça erguida”, sua e de todas as pessoas engajadas no movimento, e poder

melhor administrar “a manifestação do lado mau” do ser humano. Apesar dessa relação dicotômica entre o bem e o mal, prevalece no texto a idéia de que “Uma das nossas maiores virtudes é a compaixão”, renovando a esperança de que uma convivência pacífica entre os grupos sociais ainda é factível em nossa sociedade.

A linguagem está focada no receptor e na mensagem propriamente dita. É ao seu interlocutor que as ações dos verbos imperativos se dirigem: “leia logo, saiba logo/acredite, não duvide” e “venha você também”. A mensagem, como dissemos, é evangelizadora e procura servir de modelo aos seus iguais e às gerações futuras.

De forma geral, o RAP de Piá inova pela incorporação de elementos típicos do imaginário gaúcho em suas composições. A etnia e a condição social do *rapper* também causam certo ineditismo no cenário Hip Hop/RAP, rompendo com a tradição que aponta *rappers* e *hip hoppers* originariamente periféricos e etnicamente negros. Ressalvadas as especificidades da cultura regional do Estado do Rio Grande do Sul, o RAP de Piá não apresenta inovações de cunho ideológico ou mesmo de propostas relacionais entre a periferia e o centro, entre negros e brancos, entre ricos e pobres, identificando-se mais com uma produção musical que acompanha a indústria de consumo massificado.

A impossibilidade de acesso ao *rapper* Piá e ao seu trabalho revela uma certa rebeldia ideológica e uma intenção de mitificar o *rap* local, embora sem justificativa aparente, podendo levá-los ao fechamento em si mesmos, retornando à condição de gueto construída no final dos anos 1980. Lembramos que essa postura de acirramento das fronteiras e de aparente enfrentamento à sociedade é combatida pelo segmento RAP contemporâneo, que está buscando se modernizar, sem perder a identidade de arte engajada e de representante das populações periféricas. Entendemos, finalmente, que os trabalhos apresentados pelo grupo Racionais MC's e pelos *rappers* MV Bill e GOG compartilham dessas novas propostas de diálogo com o meio social, enquanto que Piá estaria seguindo na contra-mão desse processo relacional.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

♪ A minha alma tá armada
e apontada para a cara do sossego,
pois, paz sem voz, paz sem voz
não é paz, é medo ♪
“Minha alma (a paz que eu não quero)”
(O Rappa/Marcelo Yuka)

Esta pesquisa, ao explorar composições de RAP em diferentes Regiões do Brasil, procurou investigar as formas de representação do negro na sociedade e as maneiras pelas quais o imaginário desse sujeito é projetado pelas letras dessas canções. Nesse contexto, muitas vezes o negro é tratado como “minoría”, tanto no RAP como no senso comum da sociedade, aí compreendidas as Instituições e as políticas públicas. Segundo os números do Censo 2010¹⁷⁴ do IBGE, no entanto, 51,1% da população brasileira se declarou “preta” ou “parda”, fazendo com que esse contingente humano rejeite a condição de “minoría” quantitativa e reivindique um *status* de representatividade política, cultural, social, econômica proporcional à sua extensividade e complexidade. Para Waquet¹⁷⁵, o termo “minorias” denota, ainda, a idéia de “vítima” e de “sofrimento”, passado ou futuro, fundamentado no passado escravista vivido também pelos negros brasileiros e retratado em muitas letras de RAP. Portanto, este trabalho também ocupou-se em esclarecer que o conceito de “minorias” aplica-

¹⁷⁴ Percentuais de “negros” e “pardos”, segundo cada Região do Brasil: Norte (75,9%), Nordeste (70,8%), Sudeste (42,3%), Sul (20,9%) e Centro-Oeste (57,3%). Dados coletados em 2009. Disponível: www.ibge.gov.br, Tabela 8.1. Acesso: 16.08.2011.

¹⁷⁵ in LAITHIER: 2007, p.12.

se ao sujeito negro no que se refere à sua desproporcional representação e participação nas decisões da elite brasileira, considerando que o negro não é visto e não é chamado a atuar como agente social, figurando tão-somente como sujeito invisível e passivo nas políticas do Estado.

Diante desse cenário de tácita segregação étnica, social e política, o negro “minoritariamente” representado permanece fechado e protegido em “guetos”, em uma atitude de “resistência” contra o poder hegemônico controlado por uma elite branca, até que todos, negros, brancos, Instituições e sociedade mostrem-se dispostos a dar o devido espaço para que sejam apresentadas propostas de arrefecimento e de transposição organizada das fronteiras. O fechamento dos negros em “guetos” é uma das formas de resistência descritas por Castells (1999, p.18), segundo a qual as classes menos valorizadas resistem contra os princípios e códigos das Instituições dominantes, fazendo emergir uma política identitária denominada “identidade-resistência”, podendo evoluir para a construção de uma “identidade-projeto”.

Ressaltamos, no entanto, que, a partir de 2003, o sistema político do Brasil começou a unir esforços no sentido de reverter esse contexto de exclusão ao qual não só o negro estava submetido, mas também outros grupos sociais marginalizados e tratados como “minorias”, a exemplo do público GLBT, que ainda sofre com a homofobia, e a própria mulher, muitas vezes reprimida pelo machismo e pela discriminação de gênero. Com a mudança no modelo de gestão do executivo federal em 2003, ambos os grupos passaram a contar com políticas públicas específicas que reiteram e ampliam seus direitos e punem com mais severidade os crimes envolvendo toda espécie de discriminação.

Enquanto se fala na restrita representatividade do negro nas decisões do país, o RAP denuncia a maciça presença de negros nas penitenciárias brasileiras, muitas vezes vitimados pela lógica implacável do “sistema” que os condena à violência e ao seu recolhimento compulsório às prisões brasileiras, já superlotadas. De forma mais perversa, esse mesmo “sistema” faz com que o senso comum adote a imagem do “sujeito negro” como sinônimo de “penitenciária”, ou vice-e-versa, como se um pertencesse naturalmente ao outro. O caso mais emblemático que envolve essa temática é retratado pelo rap “Diário de um detento” (Mano Brown/Jocenir: 1998) que, além de descrever um episódio verídico de chacina na extinta penitenciária do Carandiru, em São Paulo, denuncia sobretudo a forma como o sistema prisional é omissos no seu papel de reeducar e ressocializar o sujeito apenado, além de incitar a produção de mais violência e de aumentar o grau de periculosidade do

detento. Como exemplo de que a penitenciária pode ser vista como uma “fábrica do crime”, destacamos um excerto de “Diário de um detento”:

cada crime uma sentença/cada sentença um motivo, uma história de lágrima/sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio/sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo/misture bem essa química/pronto: eis um novo detento.

Por outro lado, o RAP também denuncia que os espaços reservados nas penitenciárias para os crimes cometidos por sujeitos de “terno e gravata” continuam vazios. Essa crítica leva em consideração os constantes escândalos envolvendo a corrupção na política brasileira, nas três esferas do poder federal (executivo, legislativo e judiciário), extensivos aos Estados e Municípios do Brasil, em que raramente alguém desses segmentos sociais é condenado a pagar pelos seus crimes mais recorrentes, como improbidade administrativa, nepotismo, lavagem de dinheiro, estelionato, evasão de divisas, favorecimento ilícito, apropriação indébita, dentre outros.

De acordo com as letras das canções analisadas, o RAP brasileiro, como representante das periferias e das populações marginalizadas e pobres, configura-se como um espaço de intensas batalhas e de resistência, um lugar em que diversas realidades são expostas em tom de enfrentamento e calcadas na retórica da escravidão e da submissão. O clima é tenso, pois o que está em jogo é uma disputa por espaço físico segregado, o que representaria a multiplicação dos guetos, e pela representatividade político-social, implicando necessariamente uma relação de força e de poder que acaba por instaurar um estado de crise e de instabilidade nas linhas das fronteiras existentes. O clamor do RAP invariavelmente perpassa o passado escravista que submeteu os negros a condições de trabalho desumanas, mantendo-os, já nessa época, na periferia do conhecimento, da educação, da cultura e das relações sociais da elite/do centro. Formatado inicialmente sobre uma plataforma de enfrentamento, desde a sua constituição o RAP posicionou-se como um elemento de oposição e de resistência ao poder instituído, sendo regido por uma pulsão de revide face às ações opressoras e discriminatórias do Estado e da sociedade. As letras das composições de RAP representam o espaço em que ocorrem essas batalhas não-violentas na prática, mas violentas na temática e na representação, cantadas por um MC (Mestre de Cerimônias), cujo sentido é ampliado e aprofundado pela batida musical/melodia colocada por um DJ (*Disc-Joquei*), formando, esses dois elementos, MC e DJ, a base do RAP.

Devido à agressividade do vocabulário usado e à aspereza do som produzido, que reflete a realidade cruel vivida na periferia, o RAP foi imediatamente rejeitado no Brasil, passando a sofrer com uma forte repressão policial, induzida por pressões da sociedade

tradicional. As pichações, por exemplo, fruto das disputas entre gangues rivais e, portanto, refletindo uma forma de violência, são associadas ao RAP até hoje, aprofundando a aversão social que o vê como um tipo de vandalismo e de poluição visual urbana. Essas “pichações”, no entanto, começam a ser vistas como “arte” (o grafite) por alguns setores da sociedade. Efeito semelhante vem acontecendo com o *break*, movimentos corporais nascidos na rua (“dança de rua”), também reconhecidos como manifestação artística nos dias atuais. Lembramos que o “grafite” e o “*break*” fazem parte dos elementos constitutivos do Hip Hop mundiais, além do MC e do DJ.

Essa rejeição social pode ser entendida como uma auto-defesa da sociedade tradicional, que prefere negar a existência do racismo e das expressões da cultura negra em vez de discuti-los. O RAP, por sua vez, tornou-se o *locus* de discussão e de tensão em que é evidenciada a negação das “minorias” e a negação da discriminação, proporcionadas pelas Instituições e pelo Estado, ignorando que o mundo vive sob fortes conflitos étnicos e sociais, aprofundados por situações de exclusão e de extrema pobreza dessa população. Segundo o antropólogo Félix¹⁷⁶, “a democracia racial brasileira faz você não assumir que existe uma crise entre negros e brancos. Você legitima a desigualdade existente dentro da sociedade porque, quando você aponta essa desigualdade, você quebra toda a estabilidade do sistema”. Como alternativa para contornar esse problema, o antropólogo entende que o Brasil poderia seguir uma “lógica bipolar” vivenciada nos Estados Unidos em que “o branco está de um lado e o negro está de outro”, assumindo a existência do racismo, sem negá-lo. De acordo com Félix, “essa polarização permitiu que o negro se autoafirmasse, se estabelecesse e conquistasse o seu espaço” na sociedade estadunidense.

A discriminação também leva em consideração os aspectos relativos à linguagem que o RAP veicula. Sabe-se que o RAP se comunica usando um discurso oral da comunicação, de cunho informal. Para o Movimento, essa oralidade é uma forma de impor a identidade do gueto, servindo até mesmo para demarcar um embate político com a sociedade tradicional. Ou seja, o tom de oralidade que os *rappers* introduzem no RAP é também considerado um mecanismo de resistência aos padrões de escrita ditados pelo poder hegemônico do centro, estabelecendo uma marca identitária da periferia que passa a ser reproduzida por um segmento musical-ideológico eminentemente popular. Trata-se, portanto, de um “socioleto” que reflete o modo de falar dos grupos sociais periféricos, conforme pudemos demonstrar na análise de algumas letras de RAP.

¹⁷⁶ in Barbosa: 2007, p.38.

Os *rappers*, em sua maioria, falam de dentro das periferias, vivenciando uma realidade violenta, entremeio à miséria, ao tráfico de drogas, à ociosidade, à discriminação étnica e social. A falta de perspectiva também é uma realidade com a qual os *rappers* têm de lidar, apresentada muito próxima a uma situação-limite, fazendo com que o sujeito se torne vulnerável ao assédio de uma vida de aparente facilidade e de marginalidade, tendo como principal fator o aliciamento de crianças, jovens e adultos pelo tráfico de drogas. De acordo com o psicólogo-social estadunidense, Stanley Milgran¹⁷⁷, “a psicologia social deste século [XX] nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. Esse posicionamento que a psicologia vem discutindo evidencia uma situação-limite presente nas periferias brasileiras e amplamente difundida pelo RAP, colocando em jogo a própria sobrevivência do sujeito que se vê acoado por um sistema perverso de exclusão e, por outro lado, a possibilidade de alívio imediato da sua opressão, mesmo que de forma ilícita, por meio da contravenção.

Provavelmente este seja um caso em que os valores éticos e morais não tenham tanta relevância diante das necessidades cotidianas do ser humano, já que, segundo Stanley, nem todos os bandidos e traficantes nasceram com essa pré-disposição para o crime, mas podem ter sido levados a essa situação por um contexto socialmente miserável e excludente. Além disso, percebe-se que o sistema organizado do tráfico de drogas atua nas brechas deixadas pelo Estado, tornando-se altamente atrativo para um sujeito fragilizado e discriminado pela sociedade e mantido à margem das políticas públicas, considerando o “poder” (embora paliativo e efêmero) que é dado ao sujeito em cada hierarquia do crime, até mesmo em relação ao impacto “positivo” que um traficante armado provoca no imaginário do universo feminino, de acordo com depoimentos do documentário *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill/Athayde: 2006). Talvez possamos chamar de “serviço de inteligência” essa estratégia do “sistema” que sustenta o tráfico de drogas de atuar até mesmo no sentido de preocupar-se com a virilidade dos traficantes, demonstrando, de alguma forma, um certo zelo na relação entre “patrão” e “empregado”.

As vozes que emanam das periferias tornam-se vozes múltiplas. Essa multiplicidade do “eu-enunciador” possui relação com a variedade de problemas descritos e com os diversos olhares do sujeito narrador, que são modificados de acordo com suas

¹⁷⁷ in Torres/Neiva: 2011.

experiências e com o lugar que ocupa na comunidade, também simbolizando as próprias contradições internas dos *rappers* e do movimento RAP. Dentro dessa pluralidade de vozes, poderíamos afirmar a existência de uma voz preponderante neste ambiente RAP, que é a voz evangelizadora; ou seja, ocorre uma preponderância da voz autoral identificada com a personalidade do *rapper*. Embora haja cruzamento de pontos de vista, dramatização de confronto entre vozes diversas, o discurso do *rapper* com o seu tom evangelizador denuncia a situação de marginalização e propõem estratégias de transformação social, perceptíveis nas análises feitas nas letras de alguns *raps*.

O processo de evangelização motivado pelo enunciador muitas vezes expõe sua própria experiência de vida dentro de um contexto criminoso (e sua conseqüente conversão) para tentar desestimular jovens e adolescentes a entrar para o submundo do crime, configurando, portanto, uma voz evangelizadora que procura disseminar a idéia da não-violência, sem arrefecer o tom reivindicatório e de denúncia. Exemplos disso são os *raps* “Voz ativa” e “Negro limitado” (1992), do Racionais MC’s, “Traficando informação” (1999), de MV Bill, “Razão pra viver”, “Periferia segue sangrando” e “Mensagem positiva” (1996), de GOG, e “Use sua inteligência” (1997) e “A resistência” (1998), do *rapper* Piá.

Há situações em que a voz do enunciador se ocupa em expor um cotidiano cruel e violento. Esse discurso, em forma de denúncia, descreve casos pontuais do estigma negro, de discriminação étnica e social, de omissão do Estado, do tráfico de drogas, mas não consegue apontar uma saída para esse contexto de violência que não o revide, o enfrentamento e o conseqüente agravamento da violência, como é o caso de “Racistas otários” (1990), “Homem na estrada” (1993) e “Periferia é periferia (em qualquer lugar)” (1998), do Racionais MC’s, além de “Vida urbana” (1994), de Piá.

Identificamos, ainda, a presença de um tipo de voz ideológica solidária, sobretudo nas composições do *rapper* Piá, caracterizada pela falta de envolvimento com a problemática dos negros gaúchos e brasileiros. Esse “eu-solidário” canta uma realidade vista a partir do lado de fora da periferia e apenas se solidariza com a miséria e a violência das comunidades marginalizadas de Porto Alegre, sem envolver-se. Da mesma forma, a abordagem que o enunciador faz do contexto social recai prioritariamente sobre uma discriminação social e raramente aponta as questões étnicas como sendo um entrave histórico que o Brasil ainda reluta em enfrentar. Sob o ponto de vista da voz enunciativa, que se confunde com a voz autoral, o preconceito social seria a principal fonte da violência urbana, constituindo-se na mais importante bandeira de reivindicação do sujeito periférico e das

associações e entidades de classes a ele ligadas. O preconceito étnico seria apenas uma variável que acentua as distâncias sociais, segundo a enunciação, fazendo com que a memória histórica, da escravidão e da abolição não seja considerada como justificativa para o atraso social ao qual grande parte dos negros brasileiros está submetida. Sabe-se, no entanto, que o processo de miserabilização do país e a conseqüente erradicação da miséria estão intimamente ligados à erradicação do racismo.

O imaginário da exclusão é retratado na forma da violência e da repressão contra o sujeito negro, identificado prioritariamente a partir de referentes externos como a cor da pele, reduzindo-o a um estigma do qual as lutas sociais e de classes tentam se desassociar. A pele, o cabelo e os traços físicos passam a compor um conjunto de elementos de segregação que criam a figura do “outro”; ou seja, o negro como o “outro” do grupo hegemônico de referência. Dessa forma, o negro é visto como o estranho, o sujeito deslocado que invadiu um espaço que não é seu, apoiado pelo mito de que o negro simplesmente “não é” e pelo questionamento se um dia poderá “vir a ser”. Como resposta a esse processo de exclusão, o revide passa a ser usado como instrumento de luta de alguns setores representativos dos negros brasileiros, fazendo com que sua relação de alteridade com o branco não seja amistosa; pelo contrário, o negro se fecha ainda mais e o seu discurso reflete uma postura de enfrentamento, inviabilizando qualquer expectativa de integração étnica e social.

Nas composições dos quatro *rappers* analisados, é comum encontrarmos personagens identificados como vítimas de uma lógica implacável de discriminação social e/ou étnica que termina por condená-los à violência e à exclusão. Percebe-se que as políticas públicas dos últimos oito anos estão atuando para minimizar e reverter os efeitos da discriminação étnica e social, cujos resultados positivos são mais visíveis nas universidades públicas brasileiras, principalmente a partir da adoção do sistema de cotas. Embora se trate de um tema polêmico e ainda passível de amplas discussões, esse sistema de “cota racial” é visto pelo governo e pelos órgãos de militância negra como uma das “principais medidas afirmativas adotadas em defesa da população afro-brasileira, pois proporciona a inserção de um contingente considerável de negros na rede universitária do país”¹⁷⁸. Sabe-se, ainda, que o sistema geral de cotas também agrega as “cotas sociais”, voltadas a suprir as lacunas educacionais provocadas pelo atraso econômico das pessoas pertencentes às camadas populacionais mais baixas. Se as cotas resolverão os atrasos no contingente de negros no Brasil, atribuídos à escravidão, à discriminação e à exclusão, ainda não se sabe. Mas parece

¹⁷⁸ Disponível: www.palmares.gov.br. Acesso: 16.08.2011.

inegável que as cotas provocaram um gradual e crescente resgate da autoestima de quem sempre teve de provar duplamente sua capacidade intelectual e humana, separando-a das triviais e redutoras percepções de força bruta e do estigma da cor da pele.

A autoestima surge como uma variável autoafirmativa em que o sujeito se vê completo, não fragmentado, valorizando sua cultura e sua história, podendo desencadear um processo de autorreconhecimento e de conquista de um espaço sem apelar para o discurso da retórica escravagista. Outra evidência da valorização da autoestima é perceptível em todos os *rappers* aqui estudados. Trata-se do recurso de nomear as comunidades e outros *rappers* (vivos os mortos) nas composições de RAP, fazendo com que cada lugar e cada sujeito passe a existir entremeio ao anonimato da periferia e do negro em relação ao centro, pelo menos dentro do contexto em que é abordado. Entendemos, ainda, que o sistema de cotas tem por objetivo a promoção da riqueza econômica e cultural da Nação, podendo desencadear uma evolução igualitária das classes sociais, pois o que habilita o sujeito a superar as desigualdades é o fomento da autoimagem e da autoestima.

De acordo com algumas vozes enunciadoras do RAP, o negro é também minoria quantitativa na programação televisiva (telejornais, novelas), cujos papéis desempenhados, em sua maioria, são atrelados à subserviência e ao servilismo. Grande parte da produção ficcional da TV ocupa-se em reproduzir a realidade da escravidão que relegava aos negros os porões da casa-grande e a insalubridade das senzalas. Mesmo após vários anos de militância política, a maioria das representações modernas que envolvem atividades de motorista, porteiro, babá e empregada doméstica são exercidas por atores negros, mas percebe-se que o negro já começa a ser chamado para ocupar o centro da dramaturgia brasileira como protagonista da cena. No que se refere às cotas no mercado de trabalho, no entanto, as reservas de vagas restringem-se basicamente a pessoas portadoras de necessidades especiais e, em alguns casos, a cotas sociais para o incentivo ao primeiro emprego do sujeito.

Como dissemos, a voz do sujeito enunciador é múltipla e é diferente em cada grupo. O “eu” apresenta diferentes perspectivas e diferentes vivências. Existe o “eu” que se identifica com a própria voz autoral do *rapper*, a voz do “eu-bandido”, a voz do “eu-marginal”, a voz do “eu-comercial”, a voz do “eu” que é vítima da sociedade/do “sistema”, a voz do excluído. Existe a voz do “eu-solidário”, evangelizador, bem como a voz da liderança de um movimento de transformação e de revolução étnico-social que fala em nome “da verdade”, ou de “uma verdade” individual que se pretende tratá-la como “verdade coletiva”.

Percebe-se que o RAP está estruturado a partir de pares opositivos e contraditórios relacionados ao “bem” e ao “mal”, à “guerra” e à “paz”, em uma relação dialética que se confunde com um tipo de maniqueísmo exacerbado, fazendo com que a contradição seja parte da identidade constitutiva do Movimento, tal qual o emblemático verso “violentamente pacífico” do rap “Capítulo 4, Versículo 3” (Mano Brown: 1998). O RAP, em alguns momentos, passa o discurso da violência e da vingança; em outros, da negociação e da paz. Comumente, as letras mostram algum tipo de confronto, seja para a guerra armada, seja para a guerra ideológica. Em contrapartida, há indicativos de que essa guerra ideológica possa evoluir para um princípio de negociação. De certa forma, a contradição faz com que o RAP transite com relativa naturalidade por todas as esferas da sociedade. Há segmentos do RAP que são contrários à divulgação midiática do Movimento, sob o argumento de que sua ideologia seria cooptada pelo “sistema”; outros entendem que a mídia televisiva poderia contribuir para propagar a mensagem revolucionária que os *rappers* representam. É certo, no entanto, que qualquer das alternativas implica algum custo para o RAP: se permanecer fora do circuito de comunicação audiovisual, a reivindicação do Movimento pode não ser ouvida fora dos limites do gueto; se houver uma exposição massificada sem conscientização e equilíbrio emocional por parte dos *rappers*, aumentariam os riscos de a revolução intentada pelo RAP cair na vala do senso comum.

O RAP mostrou-se bastante combativo ao corporativismo das organizações e do Estado, mas ficou evidente que o RAP também quer ser o representante de um considerável contingente populacional aqui no Brasil, em nome de uma verdade unilateral, exercendo um poder sobre eles, ditando regras de comportamento, não somente sobre os mais pobres, mas agora também sobre as classes média e média-alta. A partir do Hip Hop e do RAP, a periferia já tem associações (Cufa), partidos políticos (PPPOMAR – Partido Popular Poder Para a Maioria), rádios comunitárias, revista de circulação nacional (Raça), marca de roupa (1daSul), quer ter emissoras de rádio e de televisão com alcance nacional; ou seja, trata-se de mais um poder corporativo que está procurando se legitimar em nossa sociedade, mas não apresenta garantias de independência e isenção dos outros poderes reinantes, e sem garantir a defesa isonômica dos seus “adeptos”. Da mesma forma que, em alguns momentos, o RAP atual procura negar outros formatos de RAP mais “comercial”, de “direita”, sem ideologia (ou de ideologia viciada), de cunho musical tão-somente, como de Gabriel - o pensador, de Marcelo D2, teoricamente já alinhados às estratégias dominantes, o RAP de agora poderá seguir o mesmo caminho, fazendo-se necessário surgir outros *rappers* mais de

“esquerda”, como já é possível diagnosticar, para que a circularidade ideológica e dos fatos continue viva. Segundo Félix¹⁷⁹, pode ter cinema negro, com negros, desde que o branco também esteja, pois, se for só com negros, vai ter uma visão exclusivamente negra, que não é uma visão brasileira.

Entendemos como procedente a idéia de que a reunião de pessoas em associações, em confederações, em sindicatos, em igrejas proporciona maior poder ao sujeito comum para poder discutir com outros grupos, com as Instituições e com o Estado seus projetos e necessidades. Porém, mesmo que a ideologia (a missão) dessas entidades esteja voltada para o bem da coletividade, a “verdade” de cada um dos seus dirigentes pode revelar interesses antagônicos, alguns deles até mesmo contrários às associações e a favor do “sistema” e em interesse próprio. A identidade do sujeito, por conseguinte, é construída nessa tensão entre o individual e o coletivo, fazendo parte do processo de constituição identitária do indivíduo. Isso ocorre a partir do momento em que há a adesão individual a qualquer tipo de grupo, e o sujeito vê a sua vontade diluída no interesse da coletividade.

A expressão “nós por nós” tornou-se de uso corrente entre os *rappers* e suas legiões de fãs. Além de conter uma forma de resistência e uma proposta de independência, estimulando os esforços individuais em favor da causa negra, o termo também denota uma espécie de fechamento das possibilidades de negociação e de compartilhamento de espaço, como sinônimo de autossuficiência dos movimentos negros que visam à conquista de um dos pilares do poder político do país. Percebe-se que, em vez de caminharmos para um entendimento étnico, esses representantes da sociedade, ao empunhar a bandeira do revanchismo e do enfrentamento, caminham em sentidos opostos e podem desperdiçar ou, no mínimo, comprometer os esforços das políticas públicas “socializadoras” dos últimos oito anos. Aderimos plenamente ao pensamento do antropólogo Félix ao considerar que as decisões precisam ser negociadas e que “não dá para pensar a política como simples tomada de poder” como quer o RAP. Por essa razão, Félix entende que “o movimento negro contemporâneo errou por achar que cultura é uma coisa e política é outra”, sem perceber que “essas expressões ficam melhor quando são vividas conjuntamente”¹⁸⁰.

Com essa segregação entre “cultura” e “política”, no entanto, a sociedade civil e as classes que mais dependem das políticas públicas inclusivas seriam as mais prejudicadas. Sabe-se que a cultura não é só entretenimento; é também uma forma de fazer política. O RAP,

¹⁷⁹ in Barbosa: 2007, p.38.

¹⁸⁰ in Barbosa: 2007, p.36/37.

por exemplo, é arte e é cultura, ao mesmo tempo em que engloba um posicionamento político dos *rappers* e do Movimento a partir das denúncias e das reivindicações que fazem nas letras das suas composições. Da mesma forma, o Governo Federal reconhece que a cultura pode contribuir para reduzir a situação de miséria dos 16 milhões¹⁸¹ de brasileiros que ainda estão nessa situação. Segundo o “Fórum Direitos e Cidadania”, promovido pela Secretaria-Geral da Presidência da República¹⁸² em julho/2011, a articulação política é o instrumento garantidor da valorização da cultura do país e da preservação dos direitos que dão materialidade, que fortalecem e ampliam a cidadania brasileira. Além disso, em agosto/2011, em Brasília, o Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares promoveram o seminário nacional “A cultura como veículo de erradicação da miséria”; ou seja, entendemos que, a partir dessas discussões governamentais públicas, fica consolidada a parceria indissociável entre “cultura” e “política” como mecanismo para a correção dos rumos do Brasil.

É certo, porém, que a utopia da transformação social em favor da integração étnica e social ficaria prejudicada diante do discurso de enfrentamento que tende a intensificar a formação da “identidade-resistência” e de guetos do negro brasileiro. Por outro lado, a resistência também pode ser vista como uma forma de movimento social, podendo tanto motivar a referida “transformação social” e evoluir para uma “identidade-projeto”, como obstruir as negociações por intransigência de alguma das partes envolvidas, ou por ambas.

Os artistas de RAP aqui analisados, de uma forma ou de outra, fizeram alguma parceria com ícones da MPB, seja usando parte de canções populares em suas composições de RAP, seja pela participação de nomes consagrados pela MPB em seus *shows* e gravações. Esse *flerte* que o RAP faz com a MPB pode ser entendido como uma forma de interação e de sociabilização entre esses movimentos culturais e, conseqüentemente, entre os adeptos de cada um desses segmentos. A integração com a MPB também denota o reconhecimento da música popular em relação ao valor do RAP no que se refere à contribuição que esse movimento vem proporcionando para a discussão de temas polêmicos no Brasil, principalmente como elemento questionador da política brasileira, da violência urbana, das diferenças entre as classes sociais e das disputas étnicas. Em certos momentos, a MPB absorve o caráter “rebelde” e reivindicatório do RAP para também criticar os contextos político e social do país, fazendo da canção brasileira um espaço não só de entretenimento e

¹⁸¹ Em 2002, havia 51 milhões de brasileiros na linha da miséria, de acordo com o Relatório “Brasil 2003-2010”, editado pelo Palácio do Planalto, também disponível no *site*: www.balancodegoverno.presidencia.gov.br. Acesso: 12.07.2011.

¹⁸² Disponível: www.sg.gov.br. Acesso: 28.07.2011.

de cultura, mas também um ambiente político, com debates e de lançamentos de propostas para o crescimento sustentado da Nação. O cenário de resistência social-pública que o RAP apresenta vem contribuindo para a evolução da postura dos *rappers* e dos trabalhos por eles desenvolvidos, reforçados pela influência do movimento Hip Hop que, a partir do seu quinto elemento constitutivo, o “conhecimento”, é capaz de melhor estruturar suas demandas e ampliar seu poder de persuasão.

As composições de RAP, portanto, como representação verossímil da realidade, consolidam-se como porta-vozes das periferias brasileiras, como canal cultural e político, bem como instrumento de denúncia e de crítica ao contexto social e político do Brasil. O RAP, ao ocupar os espaços em que o Estado deveria atuar, tacitamente assume o poder sobre as populações marginalizadas, pois falam a mesma linguagem, possuem os mesmos anseios, sofrem os mesmos processos de discriminação e opressão e ocupam os mesmos espaços físicos e os mesmos estratos sociais. No entanto, entendemos que as negociações entre o centro e a periferia ainda precisam avançar fortemente, pois o revanchismo entre as partes parece estar demasiadamente arraigado e não há muitos indicativos de que essas fronteiras possam ser transpostas pacificamente. O que se pretende é poder atingir um nível elevado de conscientização mútua para que meros referentes externos do corpo humano, como a cor da pele e os traços físicos, não prevaleçam sobre o caráter e a idoneidade do sujeito. Vislumbra-se, com isso, a construção de um cenário favorável em que possamos vivenciar a idéia lançada nos versos da canção de Arnaldo Antunes destacada como epígrafe deste trabalho: “que preto, que branco, que índio o quê? Somos o que somos: inclassificáveis”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. São Paulo: Editora FENAC, 2002.
- . **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras culturas**. 1.ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (Organizadora). **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Editora Summus, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- . *L'imaginaire national*. Paris: Éditions La Découverte, 1996.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ARANTES, Paulo. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A Epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- . **A Poética do Devaneio**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- . **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Organizadores). **Bailes – Soul, Samba-rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo**. São Paulo: Quilombhoje, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- . **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Hucetic, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Organizadores). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BASTIDE, Roger. **A Poesia Afro-Brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1943.
- , FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 4.ed. São Paulo: Global Editora, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- . **O que é negritude?**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- . “A Escravidão entre dois Liberalismos”, “Sob o Signo de Cam” e “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: **Dialética da Colonização**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.194-245, 246-272 e 308-345.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

- BRAIT, Beth (Organizadora). **Bakhtin – dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. Campinas: Unicamp, 2005.
- . **Conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Grafias da identidade**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/FALE UFMG, 2005.
- BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BRUGNERA, Nedilso Lauro. **A escravidão em Aristóteles**. Porto Alegre: EDIPUCRS/Grifos, 1998.
- BRUNEL, P. & Outros. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BUTTERMAN, Steven Fred. *Perversions on parede in Glauco Matoso*. San Diego: San Diego State University Press/Hyperbole Books, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CÂMARA, Nelson. **Luiz Gama, o advogado dos escravos**. 1.ed. São Paulo: Lettera.doc, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume/Fapesp e Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- CASTELLS, Manuel. (traduit de l'anglais par Paul Chemla) *Le pouvoir de l'identité: l'ère de l'information*. Paris: Fayard, 1999.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 48.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.
- CHALHUB, Samira. **A meta-linguagem**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2001.
- . **Funções da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Ática, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. **História do Povo Brasileiro. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 9.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- COSTA, Lígia Militz da Costa. **Mímese e Verossimilhança**. São Paulo: Ática, 2006.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DABÈNE, Olivier. *Exclusion et politique à São Paulo. Les outsiders de la démocratie au Brésil*. Paris: Éditions Karthala, 2006.
- DAVIS JÚNIOR, Darien. **Afro-brasileiros hoje**. 1.ed. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2000.
- DENIS-Constant Martin. *Agier, Michel. Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Cahiers d'études africaines, 161/2001. Marseille, Éditions Parenthèses/IRD, 2000. Disponível: <http://etudesafricaines.revues.org/index78.html>. Acesso: 21.04.2010.

- . *Cherchez de peuple: Culture, populaire et politique*. Critique Internationale n° 7. Avril/2000 (Revue Électronique). Disponível:
<http://www.ceri-sciencespo.com/publica/critique/article/ci07p169-183.pdf>.
Acesso: 21.04.2010, p.169-183.
- DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- . “Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos”. In: **Tempo n° 23, volume 12 (SciELO)**. Niterói: março/2007, p.100-122.
- DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e Afro-descendência” e “Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins”. In: **Literatura, Política, Identidades**. 1.ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 113-131 e 162-169.
- DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (Organizadores). **Do Samba-Canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- DUCHET, Claude (Direction). *La politique du texte – enjeux sociocritiques*. Lille - France: Presses Universitaires de Lille, 1992.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- . **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- . **Mito e Realidade**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: UNESP/Boitempo, 1997.
- FABRIS, Mariarosaria. “Trajets de violence: entre littérature e cinéma”. In: GODET, Rita, e HOSSNE, A. S. (Direction). *La littérature brésilienne contemporaine*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes - PUR, UHB Rennes 2, Campus de la Harpe, 2007, p.145-158.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions la Découverte & Syros, 2002.
- . *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FERREIRA, Valéria Rosito. “Tirando os véus, velando o outro: Bakhtin e os diálogos multiculturais contemporâneos”. In: JORGE, Silvio Renato e VEREZA, Solange (Organizadores). **Revista Gragoatá n° 23 do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – 2º semestre/2007**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p.65-78.
- FÉRREZ (Organizador). **Literatura marginal – talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice (Organizadora). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 1.ed. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: UFJF/EdUFF, 2005.

———. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FLECK, Gilnei Francisco. “A conquista do ‘entre-lugar’: a trajetória do romance histórico na América”. In: JORGE, Silvio Renato e VEREZA, Solange (Organizadores). **Revista Gragoatá nº 23 do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – 2º semestre/2007**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p.149-168.

FREITAS, Décio. **O escravismo brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 49.ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, p.93-119.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

———. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

———. **Mundo em descontrole – o que a globalização está fazendo de nós**. São Paulo: Record, 2000.

———. **O Estado-Nação e a Violência**. 1.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCM, 2001.

GLISSANT, Edouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990.

———. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Gallimard, 1996.

———. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

GODET, Rita. **João Ubaldo Ribeiro – Littérature brésilienne et constructions identitaires**. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes - PUR, UHB Rennes 2, Campus de la Harpe, 2005.

———. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. São Paulo/Feira de Santana/Rio de Janeiro: HUCITEC/UEFS/ABL – Academia Brasileira de Letras, 2009.

———. “*Le tropicalisme brésilien et ses rapports avec le modernisme et le cinéma nouveau*”. In: **Quadrant nº 17**. Montpellier, France: Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise de l’Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2000, p.133-156.

———. “*Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens: un dialogue fécond*”.

———, e HOSSNE, Andrea Saad (Direction). **La littérature brésilienne contemporaine**. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes - PUR, Campus de la Harpe, 2007.

———, e SOUZA, Lícia Soares de (Organizadoras). **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa (PB): Idéia, 2001.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14.ed. São Paulo: Ática, 2008.

GOMES, Arilson dos Santos. “Idéias negras em movimento: da Frente Negra ao Congresso Nacional do Negro de Porto Alegre”. In: **III Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil**. Florianópolis, 2007.

- GONÇALVES, Genival Oliveira (GOG). **A rima denuncia**. 1.ed. São Paulo: Global Editora 34, 2010.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- . **Da diáspora**. 1.ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o poder: o Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)**. 2000.
- HARDMAN, Francisco Foot (Organizador). **Morte e Progresso – Cultura Brasileira como apagamento de Rastros**. São Paulo: UNESP, 1998.
- HAREL, Simon. *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne*. Québec: Presses de l'Université Laval au Canada, 2007.
- HASSE, Geraldo, e KOLLING, Guilherme. **Lanceiros negros**. 2.ed. Porto Alegre: Já Editores, 2006.
- HERSCHMANN, Micael (Organizador). **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- . **O funk e o Hip Hop invadem a cena**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOSSNE, Andrea Saad. “L'exclusion en littérature, la littérature de l'exclusion, l'exclusion de la littérature: aspects du roman brésilien contemporain”. In: GODET, Rita, e HOSSNE, A. S. (Direction). *La littérature brésilienne contemporaine*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes - PUR, UHB Rennes 2, Campus de la Harpe, 2007, p.23-34.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- ILARI, Rodolfo, e GERALDI, João Wanderley. **Semântica**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1998.
- JOBIM, José Luís (Organizador). **Literatura e Identidades**. 1.ed. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: UFJF/EdUFF, 2005.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. “A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, ‘Terrorismo literário’”. In: JORGE, Silvio Renato e VEREZA, Solange (Organizadores). **Revista Gragoatá nº 23 do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – 2º semestre/2007**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p.189-204.
- KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAITHIER, Stéphanie, & VILMAIN, Vincent (Direction). *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale?*. Paris: PUPS, 2008.

- LE DREF, Gaëlle. “*La construction de la notion de minorité par l'idéologie évolutionniste*”. In: LAITHIER, Stéphanie, & VILMAIN, Vincent (Direction). ***L'histoire des minorités est-elle une histoire maginale?***. Paris: PUPS, 2007, p.21-31.
- LEJEUNE, Philippe. ***Le pacte autobiographique***. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. ***L'identité***. 5.ed. Paris: PUF, 2008.
- MADEIRA, Maria Angélica. “Fissura e Estigma: a escrita em negro de Lima Barreto”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e Outros (Organizadores). ***Linguagens da Violência***. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.283-298.
- MAGNOLI, Demétrio. “Triunfo do multiculturalismo”. In: ***Uma gota de sangue – história do pensamento racial***. São Paulo: Contexto, 2009, p.83-109.
- MEDEIROS, João Luiz (Organizador). ***Identidades em movimento: nação, cyberspaço, ambientalismo e religião no Brasil contemporâneo***. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- MOISÉS, Massaud. ***História da Literatura Brasileira***. 4.ed. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2001.
- MORICONI, Ítalo. ***Como e por que ler a poesia brasileira do século XX***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MOURA, Clóvis. ***História do Negro Brasileiro***. 1989.
- MURICY, Andrade. ***Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro***. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, Volumes 1 e 2.
- MV Bill, ATHAYDE, Celso, e SOARES, Luiz Eduardo. ***Cabeça de porco***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- NABUCO, Joaquim. ***O abolicionismo***. Recife: Fundaj/Massangana, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias (Organizador). ***O negro revoltado***. 1982.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz do. “Da ponte pra cá: os territórios minados do Racionais MC's”. In: ***REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários***. Vitória: a.2, n.2, 2006.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Organizador). ***Música popular brasileira hoje***. 1.ed. São Paulo: Publifolha Editora, 2002.
- NITRINI, Sandra. ***Literatura Comparada***. São Paulo: EDUSP, 1997.
- PAES, José Paulo. ***A aventura literária***. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octávio. ***O arco e a lira***. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . ***Signos em rotação***. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PLATT, Damian, e NEATE, Patrick. ***Cultura é a nossa arma: Afroreggae nas favelas do Rio***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- RAMALHO, Christina; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. ***História da Epopéia Brasileira***. 1.ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. ***O povo brasileiro***. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. ***Hip Hop: a periferia grita***. 1.ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Nina. ***O aninismo fetichista dos negros baianos***. Rio de Janeiro: Edifora UFRJ, 2006.

- . **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.
- ROSE, Tricia. *Black nose: RAP music and black culture in contemporary America*. 1.ed. Wesleyon University, 1994.
- SANT'ANA, Luiz Carlos. **Breve memorial do Movimento Negro no Rio de Janeiro**. 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 4.ed. São Paulo: Landdmark, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2008.
- SANTOS, Volnei Édson dos (Organizador). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004.
- SARLO, Beatriz (tradução: Luís Carlos Cabral). "Violência nas cidades". In: **Tempo Presente. Notas sobre a mudança de uma cultura**. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.47-65.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- . **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SKIDMORE, Thomas E. (Tradução: Raul de Sá Barbosa). **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, Florentina Silva. "O Ilê-Aiyê e o discurso de construção identitária na Bahia. In: GODET, Rita, e SOUZA, Lícia Soares de (Organizadoras). **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa (PB): Idéia, 2001, p.199-210.
- SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux (Organizador). **Exercícios de leitura**. São Paulo: Scortecci, 2001.
- SOUZA, Tárík. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalisme. Différence et Démocratie*. Paris: Flammarion, 1999.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. **A música popular que surge na era da revolução**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- . **Os sons dos negros no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

- . **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. 5.ed. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2008.
- . **A conquista da América: a questão do outro**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TORRES, Cláudio Vaz, e NEIVA, Elaine Rabelo (Organizadores). **Psicologia social**. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: UnB, 2003.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VECCHI, Roberto. “Seja Moderno, Seja Brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto”. In: HARDMAN, Francisco Foot (Organizador). **Morte e Progresso – Cultura Brasileira como apagamento de Rastros**. São Paulo: UNESP, 1998, p.111-124.
- VENTURINI, Gustavo, e BOKANY, Vilma (Organizadores). **Diversidade sexual e homofobia no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- WAQUET, Jean-Claude. “Introduction”. In: LAITHIER, Stéphanie, & VILMAIN, Vincent (Direction). *L’histoire des minorités est-elle une histoire marginale?*. Paris: PUPS, 2007, p.11-15.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- , “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo (Organizador). **Cultura brasileira – temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987, p.114-123.
- , SQUEFF, Ênio. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2.ed. Editora Brasiliense, 2004.
- XAVIER, Regina Célia Lima (Organizadora). **História da escravidão e da liberdade no Brasil Meridional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (Organizadores). **Um século de Favela**. 5.ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.
- ZENI, Bruno. **Sobrevivente André do RAP (do massacre do Carandiru)**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- ZIMA, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985.
- . *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: UGE, 1978.

Teses e Dissertações

- CARVALHO, João Batista Soares de. **A construção de identidades, representação e violência de gênero nas letras de RAP (São Paulo na década de 1990)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC. São Paulo, 2006.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2005.

FIALHO, Vânia A. Malagutti da Silva. **Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2003.

GIMENO, Patrícia Curi. **A construção da periferia no RAP**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 2009.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. **Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História Social da Pontifícia Universidade Católica São Paulo – PUC. São Paulo, 2007.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do samba ao RAP: a música negra no Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 1998.

OLIVEIRA, Marcos Antonio Morgado de. **The discursive construction of identities: urban youth and RAP**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

RIGHI, Volnei José. **O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2006.

ROSA, Celso Martins. **Cultura RAP: comunicação e linguagens das bordas**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica São Paulo – PUC. São Paulo, 2005.

SANTOS, José Antônio dos. **Raiou a Alvorada: intelectuais negros e imprensa (Pelotas: 1907-1957)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense – UFF. Rio de Janeiro, 2001.

SOARES, Maria Andréa dos Santos. **“Na base do muque da onda”: estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO – Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2007.

Revistas

ARAÚJO, Joel Zito (Organizador). **O negro na TV pública**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.

Coleções “Caros Amigos”. **Os negros: História do negro no Brasil**. Fascículos 1 ao 16. Caros Amigos Editora: São Paulo, 2006.

Revista “Brasileiros”. Brasileiros Editora: São Paulo, maio/2010 (“Grana preta”: MV Bill, p.98-101).

Revista “Bravo!”. **O festival que tudo mudou**. Editora Abril: São Paulo, agosto/2010.

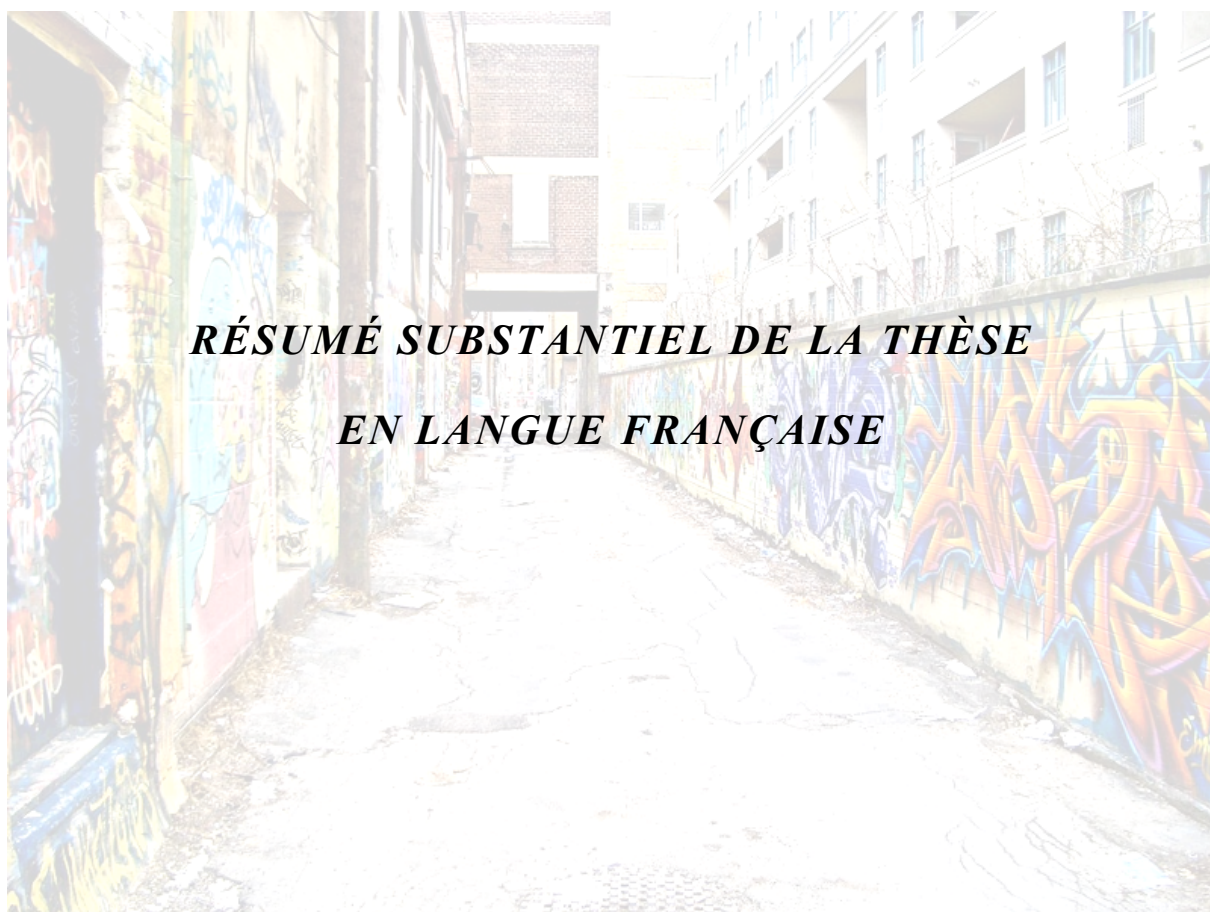
Revista “Caros Amigos”. **Mano Brown é um fenômeno**. Editora Casa Amarela: ano 1, nº 10, janeiro/1998, p.30 a 34.

- . **Especial: Movimento Hip Hop**. Editora Casa Amarela: nº 3.
- . **A cota negra**. Editora Casa Amarela: ano VI, nº 66, setembro/2002.
- . **Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato I**. Editora Casa Amarela.
- . **Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato III**. Editora Casa Amarela: abril/2004.
- . **Explosão de violência**. Editora Casa Amarela: ano XIV, nº 159, junho/2010.
- Revista “Língua Portuguesa”. **Música & Linguagem**. Editora Segmento: São Paulo, edição especial/2010.
- Revista “O Negro no Rio Grande do Sul”. Fundação Cultural Palmares: Porto Alegre, novembro/2005.
- Revista “Palmares: cultura afro-brasileira”. Ano IV, número 4, outubro/2008.
- . Ano VI, número 6, março/2010.
- . **Viva a cultura afro-brasileira!**. Edição especial, Ano VI, novembro/2010.
- Revista “RAP Brasil”. **KL Jay e Xis**. Editora Escala: São Paulo, novembro/1999.

Material audiovisual

- 100% Favela** (DVD/show/documentário). Atração Fonográfica, 2006.
- Carandiru** (DVD/filme). HB Filmes/Columbia Video, 2003.
- Carandiru – outras histórias** (DVD/filme/documentário). HB Filmes, 2005.
- Cidade de Deus** (DVD/filme). Imagem Filmes, 2002.
- GOG. **Peso pesado** (CD). Brasília: *Discovery*, 1992.
- . **Vamos apagá-los ... com o nosso raciocínio** (CD). Brasília: Só Balanço, 1993.
- . **Dia a dia da periferia** (CD). Brasília: Só Balanço, 1994.
- . **Prepare-se** (CD). Brasília: Só Balanço, 1996.
- . **Das trevas à luz** (CD). Brasília: Só Balanço, 1998.
- . **GOG Convida** (CD). Brasília: Só Balanço, 1999.
- . **CPI da favela** (CD). Brasília: Só Balanço, 2000.
- . **Tarja preta** (CD). Brasília: Só Balanço, 2004.
- . **Aviso às gerações** (CD). Brasília: Só Balanço, 2006.
- . **GOG ao vivo. Cartão postal bomba!** (CD e DVD). Brasília: Só Balanço, 2007/2009.
- MV Bill. **CDD Mandando fechado/Traficando informação** (CD). Rio de Janeiro: Zâmbia Fonográfica/Natasha Records/BMG, 1998/1999.
- . **Declaração de guerra** (CD). Rio de Janeiro: Natasha Records/BMG, 2002.
- . **Falcão, meninos do tráfico** (DVD/Documentário). Rio de Janeiro: b 2006.
- . **Falcão, o bagulho é doido** (CD). Rio de Janeiro: Universal Records, 2006.
- . **Despacho urbano** (DVD). Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2009.

- . **Causa e efeito** (CD). Rio de Janeiro: Universal Music/Chapa Preta, 2010.
- PIÁ (LORDS). **O homem errado** (CD). Porto Alegre: 1994/1995.
- PIÁ. **A grande caminhada** (CD). Porto Alegre: Nosso Som, 1996.
- . **Coisa do demu** (CD). Porto Alegre: 1997.
- . **Um pouco sobre todos nós** (CD). Porto Alegre: Trama, 2000.
- RACIONAIS MC's. **Holocausto urbano** (CD). São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- . **Escolha seu caminho** (CD). São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- . **Raio X do Brasil** (CD). São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- . **Racionais MC's** (CD). São Paulo: Zimbabwe, 1994.
- . **Sobrevivendo no inferno** (CD). São Paulo: Cosa Nostra, 1998.
- . **Ao vivo** (CD). São Paulo: Cosa Nostra, 2001.
- . **Nada como um dia após o outro dia** (CD). São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- . **1000 trutas, 1000 tretas** (CD e DVD). São Paulo: Cosa Nostra, 2006.
- . **Tá na chuva** (CD). São Paulo: Cosa Nostra, 2009.
- Tropa de Elite** (DVD/filme). Universal, 2007.
- Tropa de Elite 2** (DVD/filme). Vinny Filmes, 2010.
- TUPAC Shakur - Anthology** (DVD/show/documentário).



***RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE
EN LANGUE FRANÇAISE***

PARTIE INTRODUCTIVE

♪ Que Dieu me fasse brésilien, créateur et créature
Un document de race pour la grâce du mélange
De mon corps en mouvement
Les trois grâces du Brésil ont la couleur de la beauté ♪
“Meninas do Brasil” (Moraes Moreira/Fausto Nilo)

9.1.1. Justificatif

Cette recherche suit une des directions abordées dans notre Dissertation de master (2004-2006), intitulée “Le poète emmuré: la tragédie sociale dans Cruz et Sousa”¹⁸³. Certains aspects théoriques utilisés dans l’analyse des poèmes de Cruz et Sousa, en particulier ceux qui abordent la relation entre littérature et société, ont été repris dans le développement de ces travaux. Sous l’angle de la tragédie sociale, nous avons cherché à faire dialoguer les compositions du Poète et des chansons brésiliennes contemporaines possédant une correspondance thématique, dans le but de démontrer les relations entre la société de l’époque (la seconde moitié du XIXème siècle), l’histoire, le mythe, la forme symboliste de l’expression artistique et l’actualité. Ce travail a éveillé notre désir de poursuivre une réflexion centrée sur la représentation du Noir dans une forme artistique actuelle telle que le RAP. Le projet de thèse découle donc de cet intérêt qui marque le point de départ de cette recherche.

¹⁸³ Titre original: “*O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa*”.

Pour la réalisation de cette thèse de doctorat, commencée en mars 2007 à l'Université de Brasilia – UnB, une convention internationale de cotutelle de thèse a été signée avec l'Université Européenne de Bretagne/ Rennes 2 – UhB, France, qui est entrée en vigueur à partir de février 2008. Elle a bénéficié du soutien de l'Agence Brésilienne d'Évaluation et de Soutien de l'Enseignement Supérieur – “Capes”¹⁸⁴ et du Collège Doctoral Franco-Brésilien - CDFB. Cet accord a rendu possible un stage de deux ans dans cette université française.

Dans cette recherche, nous proposons une discussion centrée sur les processus de construction identitaire du sujet noir dans la société brésilienne actuelle, à partir de l'analyse des images projetées par le RAP brésilien sur une période de 20 ans entre 1990 et 2010. Le fondement théorique de notre recherche mobilise et confronte les théories sur “l'identité” et “l'identification” pour questionner un objet esthétique (le RAP en tant que chanson populaire) à partir d'un axe thématique spécifique (les images de la construction identitaire du Noir) et de leur singularité formelle complexe (poésie, mélodie, rythme, voix, représentation scénique). Notre travail tient compte de l'hybridisme du genre de la chanson, en analysant les divers aspects relatifs à la mélodie et aux paroles. S'y ajoute la relation intime instaurée par les paroles de la chanson avec le genre poétique, ce fait mis en avant aussi bien par les compositeurs que par les poètes, sera une donnée importante à prendre en compte dans l'analyse des modalités formelles explorées par ces textes.

Le professeur, musicien et critique José Miguel Wisnik, dans “*O som e o sentido*” (“Le son et le sens”) (2009) présente un des éléments formels qui composent la chanson: le son (“son des anges, des astres, des dieux, des démons; musique des hommes, des muses, des machines”). Par-delà le son, d'autres variables interviennent que le livre analyse, telles les “voix, les silences, les bruits, les accords, les toccatas et les fugues, dans différentes sociétés et à différentes époques”, elles nous amènent à une prise de conscience qui nous fait percevoir la chanson comme un genre hybride. L'auteur établit également des rapprochements entre la musique et le corps; le tempo musical, la pulsation sanguine et la respiration et observe que le “rythme est à la base de toutes les perceptions”:

En s'attachant à ces dimensions, la musique ne se réfère pas et ne nomme pas des choses visibles, comme le fait le langage verbal, mais elle s'adresse avec une force particulière, au non-verbal; elle traverse des réseaux défensifs que la conscience et le langage cristallisé opposent à son action et touche les points de liaison effectifs du mental et du corporel, de l'intellectuel et de l'affectif. C'est la raison pour laquelle

¹⁸⁴ Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

elle peut susciter les adhésions les plus passionnées et les rejets les plus violents.
(WISNIK: 2009, p.28)

Dans “*Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*” (“Musique Populaire et Poésie Moderne Brésilienne”) (2004, p.17), Affonso Romano de Sant’Anna discute les relations et les connexions possibles entre musique et poésie. Nous comprenons que l’hybridisme dans la chanson ne fait pas référence uniquement à la relation entre la mélodie, le texte/poésie, et qu’il s’applique également à “la technique de la poésie moderne thématifiée dans l’appropriation des thèmes, des sujets et des personnages relatifs à la musique”¹⁸⁵. Au terme d’une vaste recherche sur les relations entretenues par la poésie moderne depuis 1922, avec la musique populaire brésilienne, l’auteur met en exergue les témoignages de Chico Buarque, Gilberto Gil et João Cabral de Mello Neto recueillis au cours d’une table-ronde sur la poésie et la musique populaire en 1973 à la PUC-Rio de Janeiro (Université Catholique). A cette occasion, les poètes et/ou chanteurs/artistes parlèrent de leurs expériences en matière de création et du caractère poétique de la chanson:

Chez moi, la musique et les paroles naissent ensemble. (Chico Buarque, p.190)

Les gens pensaient que toutes les spéculations sur la poésie concrète auraient nécessairement dû influencer notre musique. [...] on parlait beaucoup de forme, de signe, de sémantique, de sémiologie, toute cette codification intellectuelle du mouvement de rénovation des formes. [...] A partir de là, le texte de notre musique devint moderne comparé à ce qui existait auparavant. La forme devint différente. [...] Alors les gens ont découvert dans cette nouvelle manière d’agencer les mots, une espèce d’enrichissement de notre travail, visible également du point de vue musical. (Gilberto Gil, p.191)

Je pense que la musique populaire peut aider énormément la poésie... dans le sens d’augmenter la diffusion de la poésie. Je pense qu’il serait de la plus haute importance que les compositeurs populaires mettent en musique les poèmes de nos poètes modernes qui s’y prêtent plus ou moins facilement. (João Cabral de Mello Neto, p.191-192)¹⁸⁶

Donc, considérant les témoignages cités plus haut, c’est à partir de l’assimilation des éléments qui composent la chanson et de leur relation à la poésie (éléments qui visent à “augmenter la diffusion de la poésie”, selon les mots de João Cabral), que nous allons explorer des composantes de la thématique sociale, analysées à partir de la place que le

¹⁸⁵ Texte original: “*técnica da poesia moderna tematizada na apropriação de temas, assuntos e personagens relativos à música*”.

¹⁸⁶ Texte original: “*Comigo, música e letra nascem juntas*”. (Chico Buarque, p.190)

“*A gente achava que todas as especulações com a poesia concreta deveriam influenciar necessariamente nossa música. [...] falava-se muito de forma, signo, semântica, semiologia, toda essa codificação intelectual do movimento de renovação das formas. [...] A partir daí o texto da nossa música passou a ter uma modernidade em relação ao que havia antes. A forma passou a ser diferente. [...] Então a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música*”. (Gilberto Gil, p.191)

“*Eu acho que a música popular pode ajudar enormemente a poesia ... no sentido de aumentar a propagação da poesia. Acho que seria da maior importância que os compositores populares musicassem os poemas mais musicáveis ou menos musicáveis de nossos poetas modernos*”. (João Cabral de Mello Neto, p.191-192)

Noir occupe dans le temps et l'espace post-modernes. Ainsi, ce travail entend souligner le rôle social de l'art musical, en partant du principe que la chanson populaire peut agir comme un type de production culturelle qui interroge les fractures de la réalité sociale et politique du pays en les incluant aux conflits ethniques et raciaux.

Notre travail d'investigation sur la place occupée par le Noir dans l'imaginaire poétique, ainsi que sur les formes qui servent à représenter une chanson, concerne essentiellement le RAP (*rhythm and poetry*) et la culture Hip Hop, choisis pour être des mouvements sociaux qui assument un projet d'affirmation de l'identité noire, en construisant des images de la réalité nationale et en participant à la construction idéologique d'un peuple. Dans cette perspective, une attention spéciale sera accordée à la lecture des paroles de divers *raps* qui traitent de la périphérie, espace dans lequel le RAP est né et s'est structuré au Brésil, ainsi que de la scène politique brésilienne, de notre passé historique et de l'évolution de notre pays.

Pour aborder les questions liées à la discrimination sociale, nous serons amenés à réfléchir à la représentation de faits historiques particuliers et au rôle assumé aujourd'hui par l'actualisation de leur mémoire. Dans cette production, il est possible de lire l'articulation entre le présent, marqué par certains aspects relatifs à la discrimination raciale, et les événements historiques de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, une période de profondes transformations politiques au Brésil, comme l'abolition de l'esclavage (le 13 mai 1888) et la proclamation de la République (le 15 novembre 1889). Dans la mesure où les compositions constituent une forme d'actualisation de la mémoire historique, la recherche propose d'analyser leur motivation et leur impact éventuel sur la société. A partir des textes étudiés, nous chercherons également à évaluer dans quelle mesure la ségrégation raciale et les fractures sociales engendrées par ce passé historique sont représentées dans les paroles des *raps* produits depuis la fin des années 1980.

La lecture de diverses compositions de RAP, dont les paroles sont annexées à la fin de ce travail, mettra en évidence un type de communication très spécifique, qui appartient à la périphérie/au ghetto; il s'agit d'un langage oral transposé à l'écrit, un "sociolecte" selon la dénomination introduite par Pierre Zima (1985, p.130-134). Prenant appui sur cet abordage théorique, nous souhaitons établir des relations entre culture savante et culture populaire, qui toutes deux représentent une partie de la société, afin de préciser le sens dans lequel nous employons les concepts de culture définis par Alfredo Bosi (1992, p.308-345):

Si, par le terme culture nous nous référons à un héritage de valeurs et objets partagés par un groupe humain relativement solidaire, nous pourrions parler d'une culture érudite brésilienne, centrée sur le système éducatif (principalement dans les universités) [Académie], et une culture populaire [Folklore], basiquement illettrée, qui correspond aux habitudes matérielles et symboliques de l'homme rustique, le *sertanejo*¹⁸⁷ ou de l'homme de l'intérieur, et de l'homme pauvre originaire de la périphérie et non encore totalement assimilé par les structures symboliques de la ville moderne.

Nous caractériserons cette production à partir de l'observation de la complexité de la catégorie populaire et des divers niveaux d'expression en matière de création de chansons: le lettré-poétique et le registre vulgaire engendré par une représentation hyperréaliste, introduisant le gros-mot (*palavrão*). La culture populaire brésilienne, d'après Bosi (p.322-326), possède comme "matière première le quotidien physique, symbolique et imaginaire des hommes qui vivent au Brésil", cette matière pourra être étudiée à partir de critères tels que le "matérialisme", "l'animisme" et "une vision cyclique des choses". Par cette condition "populaire", Bosi signifie qu'elle est une culture "de groupe", ce qui tendrait à garantir sa pérennité dans les sociétés, en dépit de la perte naturelle d'éléments individuels.

Dans un article intitulé "Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens: un dialogue fécond", Rita Godet commente la notion de culture et les perspectives introduites par Bosi:

Il faut surtout tenir compte de l'extrême complexité des imbrications qui se produisent entre la culture populaire et la culture de masse, ou encore entre la culture savante et/ou créatrice des artistes et la culture populaire telles qu'elles sont présentées par Bosi ... Ces imbrications culturelles font, à mon avis, la force et l'originalité de la production culturelle brésilienne moderne et contemporaine.¹⁸⁸

Denis-Constant Martin (2000) dans "Cherchez le peuple... Culture populaire et politique" a également cherché à rassembler quelques notions autour de la "culture" et du "populaire" pour souligner la difficulté existante pour définir précisément ces termes:

Ce mélange, ces entrelacements soulignent la complexité des rapports qu'entretiennent dans les réalités culture et politique, rappellent que la catégorie de populaire n'est, en général, ni précise ni discriminante et que, lorsqu'elle qualifie la culture, elle suggère un ensemble flou dont les capacités analytiques et heuristiques sont, à tout le moins, peu évidentes.

Ainsi que nous le démontrons, la chanson est utilisée comme *corpus* d'analyse. Il s'agit d'un art de pénétration facile dans presque toutes les couches de la société. En effet, le RAP n'est pas seulement inséré dans le contexte périphérique brésilien, il fonctionne

¹⁸⁷ *Sertanejo* – Paysan originaire de la région du Sertão ou de la campagne au Nord-est ou Centre-ouest brésilien.

¹⁸⁸ Texte en Portugais: "É necessário sobretudo ter em conta a extrema complexidade das imbricações que se produzem entre a cultura popular e a cultura de massa, ou ainda entre a cultura erudita e/ou criadora dos artistas e a cultura popular tal qual são apresentadas por Bosi ... Essas imbricações culturais têm, em minha opinião, a força e a originalidade da produção cultural brasileira moderna e contemporânea".

également comme un marqueur identitaire, il est porteur des angoisses et des pensées de diverses communautés. La création musicale, comme source d'affirmation identitaire d'un groupe qui aspire à être reconnu, inaugure une pratique culturelle dans la construction d'espaces de dialogue et de réception pour ses produits culturels. L'étude des espaces privilégiés de ces manifestations permettra de préciser la manière dont cette production s'insère dans des pratiques culturelles quotidiennes et d'évaluer sa portée politique.

Depuis quelques temps déjà, le RAP est sorti des ghettos paulistes pour conquérir le centre des villes; la MPB a cessé d'être appréciée exclusivement par l'élite brésilienne pour devenir un fait "populaire"; la samba et le carnaval ne sont plus seulement synonymes de Rio de Janeiro; et bien que l'État de Bahia conserve encore une hégémonie quasi exclusive sur la production de l'Afoxé, il n'est plus le seul état qui le consomme; le Sertanejo a exporté les *rodas de viola* de l'intérieur des États de São Paulo et de Goiás pour leur faire revêtir de nouvelles formes, comme le "Sertanejo-universitaire", et de la sorte, les faire entrer dans le circuit national. Au Brésil, les différentes formes musicales traversent les frontières des états et s'installent, sans distinction, dans toutes les classes sociales. La migration interne des personnes est vue par les spécialistes comme l'un des facteurs responsables de cette diffusion des styles musicaux sur l'ensemble du territoire, de sorte que les émetteurs de TV et de radio incluent des chansons – jusqu'ici régionales – dans les programmes d'états et/ou les programmes nationaux, comme cela se produit pour le RAP.

Notre intérêt pour les compositions du RAP se justifie par le fait que leur contenu est très proche de la réalité viscérale dans laquelle vit la population brésilienne, pauvre et noire, essentiellement dans les grandes villes où l'on trouve une plus grande concentration de bidonvilles. Dans sa trajectoire sur le sol national, le RAP a émergé des lieux misérables et méprisés par l'élite et s'est légitimé dans de multiples secteurs sociaux. Aussi, le RAP n'est nullement embarrassé, ou intimidé pour aborder – d'une manière très particulière – des questions jugées *tabous* au Brésil, comme la prostitution, le viol, la pédophilie, la sexualité, le système pénitencier, la faim, la misère, la discrimination sociale, le trafic et la consommation de drogues, ainsi que toutes les formes de violence, les assassinats avec des raffinements de cruauté, la vengeance, l'envie, la corruption politique et policière, la faillite des Institutions et de l'Etat, la religion, l'inefficacité ou l'insuffisance de l'éducation. Par ailleurs, le RAP crée également son langage propre comme signe de résistance et d'identité et emploie, sans aucune retenue, des mots vulgaires, dans ses paroles qui sont transcrites telles

quelles à partir du discours oral, copiant la même variante linguistique en usage dans la population pauvre et périphérique.

Le choix des artistes Racionais MC's, MV Bill, GOG et Piá est motivé, en premier lieu, par le désir d'élaborer un panorama socio-critique national à partir de l'approche régionale des paroles des chansons sélectionnées, en prenant en compte le caractère hétérogène de l'œuvre de chaque *rappeur*. Bien que le groupe Racionais MC's ait prospéré dans la plus grande concentration urbaine du Brésil et occupe le rang d'icône du RAP national, il représente également les angoisses des communautés périphériques de São Paulo, du Nord et du Nord-est brésilien, car, selon l'IBGE¹⁸⁹, la capitale paulista concentre le plus grand contingent de gens originaires du Nord et du Nord-est qui ont émigré de leurs régions d'origine. Quand à MV Bill, il reproduit à Rio de Janeiro, la deuxième plus grande ville du Brésil, l'audience massive atteinte à São Paulo, tout en s'intégrant comme le principal représentant du RAP dans les périphéries de Rio et comme le créateur de la *Central Única das Favelas* (Centrale Unifiée des Favelas) – Cufa, considérée en 2010 par l'Unesco comme l'activiste social le plus important du pays et une des dix personnes les plus militantes à travers le monde. Le *rappeur* GOG, installé dans la capitale du pays, une ville jeune et planifiée, construite à un emplacement stratégique, fonctionne comme une espèce de centralisateur des différentes cultures, usages et coutumes nationales. Etant donné leur origine nordestine, GOG intègre également à sa production artistique des éléments appartenant à l'art du Nord-est, comme le "*repente*"¹⁹⁰, cette innovation particularise leur manière de faire du RAP à Brasília. La production du *rappeur* Piá, de Porto Alegre, se charge de sens parce qu'elle représente l'opposition entre la forte présence d'esclaves au Rio Grande du Sud depuis le XVIIème, et la prédominance des Européens à partir du XIXème siècle, un phénomène qui renforce les fractures sociales et provoque des conflits ethno-culturels, encore aujourd'hui, et qui sont perceptibles dans le RAP produit au Sud du Brésil.

Ainsi, comme la chanson a fait tomber les barrières géographiques, en apparence infranchissables, le défi consiste maintenant à évaluer jusqu'à quel point le RAP peut également agir comme agent social de transformation nationale, essentiellement en matière de relations sociales, et comment il peut, par le biais des représentations de la société et du pouvoir, suggérer une lecture plus critique de la nation et de la place que le sujet social

¹⁸⁹ Disponible: www.censo2010.ibge.gov.br. Accès: 04.08.2011.

¹⁹⁰ Il s'agit d'une tradition folklorique brésilienne, très populaire au Nord-est du Brésil. Elle mêle poésie et musique, en donnant une priorité à l'improvisation (elle est également connue sous le nom de "desafio" qui désigne les joutes verbales auxquelles se livrent les chanteurs). Ce mode de création poétique revêt un caractère "immédiat" ("*de repente*"). Les chanteurs/poètes, des improvisateurs, sont donc appelés les "*repentistas*".

noir occupe et désire conquérir dans la structure sociale. Le cheminement adopté se justifie par la nécessité de discuter du rôle social du Noir par le biais de l'expression artistique qui se veut être le porte-parole de cette population exclue, en établissant une relation entre les projets des *rappers* et les paroles des compositions, dont l'objectif final serait de contribuer à alimenter une réflexion plus large sur la proposition de construction identitaire du sujet noir dans les chansons de RAP. La portée de notre proposition dépasse la nécessité d'analyser le phénomène du RAP dans les différentes régions du Brésil à partir de l'étude du travail des quatre *rappers* présentés plus haut.

Nous rendons également compte de la bibliographie succincte existante sur le sujet. En ce qui concerne les travaux scientifiques et académiques, l'analyse proposée dans les Dissertations et les Thèses se rapporte essentiellement aux domaines de la musique, des arts, de l'anthropologie, de la sociologie, de l'histoire ou de la communication. Ainsi que nous le démontrons, les références bibliographiques mettent en évidence l'absence de lecture centrée sur l'analyse du discours produit par le RAP et explorant les ressources de la poétique et du langage dans le processus de représentation du Noir.

9.1.2. Objectifs

D'une manière générale, les principaux objectifs de cette recherche visent à analyser la place du Noir dans l'imaginaire créé par les compositions du RAP, ainsi que les formes de représentation. La discussion centrale dépasse le simple cadre d'une investigation plus élaborée concernant le traitement accordé aux "minorités" et aux concepts qui lui sont associés; sur les projets de "résistance" qui font que ces minorités demeurent fermées et protégées en "ghettos"; et sur les propositions de transposition des "ghettos" dès l'instant où les minorités elles-mêmes, les Institutions et la société offrent un espace nécessaire pour qu'elles se produisent.

Les objectifs spécifiques que nous prétendons atteindre, à partir de l'analyse thématique des paroles des chansons, sont les suivants:

I. discuter des aspects de la construction du sujet social noir à partir de l'examen de la cohérence et des contradictions des images du Noir incorporées dans les chansons; discuter des formes prises par les manifestations de l'imaginaire de l'exclusion et

du processus de production d'une expression symbolique de l'identité noire par le biais de l'identification des symboles récurrents de la valorisation de cette identité et de l'exclusion sociale;

II. étudier les éléments qui représentent le Noir comme instance de l'altérité, en analysant le Noir comme l'Autre du groupe hégémonique de référence; et les questions relatives aux "stéréotypes" et aux mythes qui postulent, par exemple, que le Blanc "est" et que le Noir "n'est pas" (mais que le Noir "pourrait devenir"?);

III. débattre des aspects liés à la discrimination ethno-raciale dans le langage autoritaire et excluant par opposition au discours de combat politique;

IV. évaluer le processus et les objectifs d'actualisation de la mémoire historique;

V. analyser le projet "d'identité-résistance" et l'utopie de transformation sociale;

VI. interroger les limites d'un processus de construction identitaire basé sur une conception essentialiste, et sur la nécessité de construire une identité relationnelle qui permette d'établir un espace de négociation avec la société pour la reconnaissance du groupe.

9.1.3. Méthodologie et références théoriques

Afin d'atteindre les objectifs proposés nous avons opté, en premier lieu, pour la définition d'un corpus, en focalisant notre attention sur les paroles de RAP qui proposent un abordage thématique lié à la discrimination ethnique, l'identité du Noir, l'espace que le Noir occupe dans la société et les éventuelles propositions d'insertion et de légitimation dans les structures sociales, culturelles et politiques du Brésil. Les chansons sélectionnées des quatre *rappeurs* débattent également d'autres problèmes d'ordre social comme la violence urbaine, la violence policière, le trafic de drogue, la misère et les processus de favélisation des grandes villes.

Afin de mieux comprendre l'univers de la chanson nationale dans lequel s'intègre le RAP, nous avons eu recours aux travaux d'auteurs comme José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Affonso Romano de Sant'Anna, sans omettre le vaste matériel de la Fondation Palmares au Ministère de la Culture/Quilombhoje Literatura constitué à partir des recherches

réalisées dans les bals de la population *afro-pauliste*, les “Bailes – *soul*, *samba - rock*, *hip hop* et identité de São Paulo”.

Pour aborder les questions identitaires et idéologiques, ainsi que la question de l'altérité et de la relation, nous nous appuyons sur des auteurs comme Édouard Glissant, Benedict Anderson, Tzvetan Todorov, Terry Eagleton, Anthony Giddens, Homi Bhabha, Stuart Hall, Claude Levi-Strauss, Manuel Castells, ainsi que sur les publications de chercheurs et de professeurs qui étudient les relations entre littérature et identité, tels que Zilá Bernd, Eurídice Figueiredo, Rita Olivieri-Godet.

Pour traiter la question des projets identitaires élaborés par les paroles des chansons, nous avons pris comme référence la pensée de Manuel Castells (1999) et ses concepts *d'identité-légitimante*, *identité-résistance* et *identité-projet*, qui nous procurent des éléments de réflexion pour penser les relations entre les projets identitaires des groupes communautaires et les relations de force en matière de projet identitaire hégémonique. Cette dualité, représentée dans les paroles de *rap*, justifie notre intérêt pour la question de “l'identité”, raison pour laquelle les concepts de Castells orienteront l'analyse des représentations dans les compositions des groupes périphériques entretenant un lien avec le pouvoir institué. Les travaux d'autres essayistes, qui se sont penchés sur la problématique identitaire, seront évoqués pour analyser des aspects spécifiques, en particulier une conception essentialiste qui s'oppose à une conception relationnelle ou dialogique de l'identité, ou encore la question de la crise du sujet (individuel et social) dans nos sociétés.

D'après Mercer (*apud* HALL, 2001: p.9), “l'identité ne devient un problème que lorsqu'elle est en crise, lorsque ce qui est conçu comme un élément fixe, cohérent et stable se trouve déplacé par l'expérience du doute et de l'incertitude”. Les questionnements sur la place occupée par le Noir sur la scène nationale contemporaine, sur ses référents identitaires et sa représentativité sociale, qui font l'objet de notre recherche, s'intègrent dans cette perspective. Ce sentiment de doute est engendré par les termes “fixe”, “cohérent”, “stable” – d'une part, auxquels s'opposent les termes “déplacé”, “doute”, “incertitude”, tout cela influencé par une situation de “crise”. Dans l'absolu, tout état de crise suppose l'existence d'une situation-limite dans laquelle un élément échappe au contrôle et dont les issues éventuelles oscillent entre des notions extrêmes et manichéennes comme le “bon” et le “mauvais”. D'après Hall (2001), ce phénomène se produit en cas de perte de “compréhension de soi” comme être stable, et provoque le déplacement ou le décentrement du sujet. Ces variables nous renvoient à l'univers de la Tradition et de la Traduction culturelles qui font la

transition entre les identités traditionnelles et les identités post-modernes, ou encore les projets identitaires utopiques. Elles formeront le socle qui ancrera notre réflexion sur la tension entre tradition et rupture dans le RAP par le biais de la variation linguistique.

Parallèlement à l'état de crise, Figueiredo (2005: p.191) défend l'idée selon laquelle "seule la question identitaire intéresse et qu'elle est revendiquée seulement par ceux qui ne sont pas reconnus par leurs interlocuteurs". L'acte de "se reconnaître" et de "se comprendre" dénote, également, une prise de conscience intérieure, qui se matérialise par le biais des sens ou de l'intelligence, de telle sorte que le regard du sujet sur lui-même assume des formes plus transparentes de représentation. Dans la pratique, le milieu social serait plus enclin à reconnaître ce qu'il est possible d'identifier. D'après Houaiss (2001), cette "identification" fait référence à un processus basé sur la relation que le sujet entretient avec lui-même – depuis la manière dont il se perçoit (même si, par ailleurs, ses référents sont extérieurs), jusqu'à sa relation à l'Autre – c'est-à-dire, à la manière dont il est perçu; en somme, une relation dialogique qui présume l'intégrité individuelle et la référence collective.

C'est dans ce contexte que l'on trouve ce que nous nommons les "minorités" stéréotypées et invisibles aux yeux du pouvoir institué et de la société, des "minorités" qui, pour "se protéger", se voient contraintes de s'enfermer encore plus dans leurs ghettos, et dans des projets identitaires de "résistance". Dans son introduction à l'ouvrage "L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale?" (LAITHIER, 2008), le Président de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris de l'époque, Jean-Claude Waquet, reconnaît la complexité des questions qui ont permis de définir la notion de "minorités", mais il affirme que, dans un premier temps, l'appellation "Minorité... éveille couramment l'idée de victimes, d'ex-victimes, de futures victimes, que rassemble un destin fait de souffrance passée ou actuelle, de difficile reconnaissance et de douloureuse mémoire". D'autre part, Waquet (*in* LAITHIER, 2008: p.11-12) présente quatre objets destinés à clarifier le terme "minorités" qui, bien qu'ils soient distincts, sont néanmoins liés entre eux: 1°) il s'agit d'un groupe numériquement restreint, possédant ou revendiquant un statut symbolique supérieur; 2°) plus fréquemment, elles sont traitées comme synonyme de dépréciation et de subordination; 3°) elles se présentent comme un groupe inférieur quantitativement, relié à une société dont il diffère selon un ou plusieurs traits, religieux, ethniques, sexuels; et 4°) il s'agit du *membrum disjectum* d'une communauté nationale, formant dans l'environnement étranger où il se trouve un groupe à part, et constituant un regard de "mère" un appendice distant.

Dans cette discussion, nous avons émis l'hypothèse que les "minorités" ne sortiraient de leur isolement que s'il existait un espace démocratique dans la société dans lequel la "relation" pourrait être stimulée et vécue, notamment à partir de projets d'affirmation des identités des "minorités" et de projets d'affirmation des identités de la "relation" tels que le propose Glissant. D'autres part, d'après Ferréz dans *"Terrorisme Littéraire"* (p.11), les "exclus sociaux" (les "minorités" représentées par la périphérie, par la *favela* et par le ghetto) sont déjà là (ils ont occupé le centre) et sont déjà "nombreux", en même temps qu'ils sont entrain de "lutter pour l'espace afin qu'à l'avenir, les auteurs du ghetto soient remémorés et qu'ils entrent dans la postérité." Ferréz ajoute d'un ton plus ferme: "Vous savez, le plus fou c'est que nous avons besoin de leur légitimation, car nous ne frappons pas à la porte pour que quelqu'un nous ouvre, nous enfonçons la porte et nous entrons".¹⁹¹ (p.10)

C'est ainsi qu'est mise en évidence la nécessité de discuter des contradictions probables dans la conception des "minorités" qui, si on les réunit forment, d'après Ferréz, une "majorité," ainsi que des contradictions dans le processus de construction du sujet par le biais de la relation dialogique avec l'Autre (altérité), et de la nécessité pour le sujet de ne pas s'isoler à nouveau dans cette (re)construction. D'après nous, il est possible d'associer le RAP au fonctionnement de cet engrenage dans la construction de ses projets identitaires. De manière générale, tous ces aspects sont significatifs pour analyser la représentation sociale du Noir dans les paroles de chansons.

Bakhtin (2002), par le biais des processus de constitution du langage, contribue à élucider les théories de formation de l'identité en se prévalant de la relation binaire "un" (je) et "l'autre"; c'est-à-dire, sur le "dialogisme" et "l'altérité". Cela signifie que l'orientation dialogique et l'altérité sont naturellement des phénomènes propres à l'ensemble du discours, de la même façon qu'ils traversent les relations de sens établies en interne entre les énoncés, les locuteurs et les contextes. De la sorte, tout ce processus dialogique et d'alternance réinvestit le discours qui inclut les locuteurs, ce qui est énoncé, le sens et les relations sociales.

Houaiss (2001: p.1565) définit "l'identité" de manière plus objective, comme un ensemble de caractéristiques et de circonstances qui distinguent [en l'éloignant ou en la rapprochant] une personne ou une chose, et grâce auxquelles, il est possible de

¹⁹¹ Texte original: "Sabe de uma coisa, o mais louco é que não precisamos da sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.".

“l’individualiser”, ce qui se traduit par la “conscience de la persistance de sa propre personnalité”. Toutefois, il faut être attentif en individualisant et/ou en singularisant tous les sujets sans distinction, car ce processus peut être interprété comme un embryon de discrimination moderne, et une manière d’alimenter le préjugé pouvant conduire à une stigmatisation des “caractéristiques identitaires”.

Par conséquent, il est possible de rechercher, comment nous pourrions isoler, une ou plusieurs identités de ce sujet, ses inclinations et des formes de manifestation, puisque son identité et son identification dépendent d’un certain type de “relation”, avec lui-même, avec l’Autre, avec son temps et son espace. Dans ces temps post-modernes Bhabha (2005) dit que cet espace est aux limites du “tiers-espace” et du “tiers-temps”, éléments qui transforment l’individu en être fragmenté, individuel, employé à construire des identités autonomes. Le “tiers-espace” serait, à son tour, une condition limite et hybride du sujet. Parallèlement, d’après Bhabha (2005), cela met en évidence le phénomène de “dissémiNation” (processus d’effritement de la Nation et, par extension, du sujet) qui se caractérise par une pluralité de manifestations issues, indifféremment, du centre ou de la périphérie.

En discutant de l’identité, nous partons du sujet en relation avec un groupe identitaire et/ou idéologique, en nommant le produit de ce processus “identité-mosaïque”, aux “multiples facettes”. En accord avec le postulat identitaire de départ, défendu par Hall (2001: p.7), “Les identités traditionnelles, qui ont très longtemps stabilisé le monde social sont en déclin, faisant surgir de nouvelles identités et fragmentant l’individu moderne, vu, jusqu’ici, comme un sujet unifié”. Il instaure ainsi l’état de crise identitaire commenté par Mercer.

Stimuler la valorisation des marqueurs identitaires individuels et collectifs, est selon nous, un acte salutaire, et nous comprenons que le sujet se rassemble à partir de multiples idéologies, des tendances les plus diverses, créant de nouveaux groupes, et de nouvelles identités. A l’intérieur d’une communauté choisie, constituée à partir d’éléments identitaires plus larges, lui permettant de se définir comme unité, la possibilité existe de voir coexister différents degrés d’identification, dépendants du degré d’investissement individuel avec l’orientation collective de la pensée. C’est-à-dire que cette nouvelle communauté identitaire, formée à partir d’intersections spécifiques et partielles avec d’autres groupes, restera dans un processus continu d’adaptation au milieu social, sans prétentions héréditaires, étant donné, affirme Bernd (2005: p.96), que “l’identité n’est jamais donnée, reçue ou

définitivement atteinte par le sujet ou par la collectivité”¹⁹². Derrida et Glissant (*apud* BERND, 2005: p.98) convergent également sur le “caractère inachevé de l’identité”¹⁹³, en même temps qu’ils considèrent comme avantageux de la substituer par “l’identification”, un terme “qui contient en lui-même l’idée de mouvement et d’incomplétude”. Ce nomadisme de la construction identitaire, qui contient le “mouvement” de Derrida et Glissant, est responsable du franchissement des frontières territoriales continues et insulaires et accompagne la ligne temporelle de la vie du sujet.

Dans cette optique, les courants migratoires seraient responsables d’une partie de l’identification relative à l’individu et au groupe, et non à l’espace territorial. Bernd (2005:p.98) rappelle que le déracinement, le sentiment de non appartenance au territoire, l’alliégation et la dépendance culturelle que vivent les peuples qui ont un passé colonial, peuvent conduire leurs acteurs [colonisés] à construire une identité élaborée comme une riposte au désespoir dont ils furent les victimes pendant des siècles”¹⁹⁴ L’un des exemples de cela est le mouvement de la “Négritude” qui a surgi et s’est développé comme “une des réponses les plus radicales du processus de négation dont furent victimes les Noirs Américains et une des manifestations identitaires les plus effectives survenues dans les Amériques”, renforçant le “caractère essentialiste et réducteur de l’identité”, qui tend à “l’immobilité et à la cristallisation”. Par conséquent, la “Négritude” a acquis rapidement un caractère essentialiste et réducteur “car elle s’est formée dans une trop grande proximité avec les référents empiriques, immédiatement vérifiables, comme la couleur de peau”.

Bernd (2005: p.95) montre également les dangers d’une construction identitaire qui tend à s’immobiliser, comme c’est le cas de la littérature noire, et à se constituer comme un fétichisme identitaire, au détriment d’une littérature, inaccessible lorsque les acteurs sont prisonniers de programmes rigides de lutte contre le racisme. Pour cette raison, Hall défend l’idée d’une distanciation plus grande dans le traitement des causes raciales, qui revendiquent le discours de la “dette historique” comme leur étendart:

“L’héritage culturel de l’esclavage ou du colonialisme est placé avant la modernité, non pas pour résoudre leurs différences historiques dans une nouvelle totalité, ni même pour renoncer à leurs traditions. C’est pour introduire un autre *locus*

¹⁹² Texte original: “*a identidade nunca é dada, recebida ou definitivamente atingida pelo sujeito ou pela coletividade*”.

¹⁹³ Texte original: “*caráter inacabado da identidade*”.

¹⁹⁴ Texte original: “*o desenraizamento, o sentimento de não pertença ao território, a alienação e a dependência cultural que experimentam os povos com passado colonial podem levar os seus atores [colonizados] a construir uma identidade elaborada como revide ao desprezo de que foram vítimas durante séculos*”.

d'inscription et d'intervention, un autre lieu de l'énonciation hybride ... au travers de la cission temporelle du tiers-temps".¹⁹⁵

Pour Glissant (apud BERND, 2005: p.99/100), si elles sont simplement motivées par le désir de risposte, "les identités visent seulement à la recherche de la pureté originale qui n'est plus possible ou bien au replis de la communauté sur elle-même." Dans *Traité du Tout-Monde* (1997), Glissant dit que les fanatismes identitaires engendrent des "intolérances, des ressentiments, des intégrismes et même des guerres." Cette opposition entre le sentiment de repli sur soi et la notion de "Tout-Monde" peut conduire l'homme à s'affirmer et à exclure l'Autre, ou bien à se soustraire et à disparaître. En conséquence, en s'effaçant, le sujet renoncerait aussi aux revendications identitaires, alors qu'en se repliant sur lui-même, il induit un comportement tribal, ce qui conduit les gens à considérer que le monde se termine aux limites de leur tribu."¹⁹⁶ (BERND 2005: p.96)

Pour étayer notre discussion sur la question plus générale de la discrimination ethnique, en relation avec la question sociale au Brésil, nous utiliserons, entre autres, les travaux de David Brookshaw, Frantz Fanon, Sérgio Buarque de Holanda, Demétrio Magnoli, Darcy Ribeiro, Thomas Skidmore. Nous souhaitons ainsi prendre en compte des éléments de l'histoire raciale en Europe, aux Etats-Unis d'Amérique et au Brésil qui aident à réfléchir à cette thématique. Comme matériel d'appui pour évaluer la force de pénétration et d'acceptation des travaux des artistes soumis à l'analyse sur la scène musicale, nous aurons recours à des journaux, revues spécialisées et à d'autres canaux d'information disponibles.

9.1.4. La perspective sociocritique: le RAP et les sociolectes

D'après Régine Robin¹⁹⁷ "la sociocritique ne se contente pas de saisir comment le social vient au texte et comment le texte produit du social", et s'attache également dans cette analyse à prendre en compte l'ensemble des analyses internes, du formalisme et de la poétique. D'après l'auteur, il existe quatre instances idéologiques relatives à la sociocritique qui permettent d'identifier le positionnement de l'auteur ou de l'énonciateur du texte/de la

¹⁹⁵ Texte original: "A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta diante da modernidade não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro locus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido ... através [da] cissão temporal – ou entre-tempo".

¹⁹⁶ Texte original: "comportamento tribal, fazendo com que as pessoas considerem que o mundo termina nos limites da sua tribo".

¹⁹⁷ "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social" (p.95-121). In DUCHET, Claude: 1992, p.117.

poésie, ce sont: le projet idéologique, le cadre idéologique de départ, l'idéologie de référence et l'idéologie du texte.¹⁹⁸

Le "projet idéologique" comprend les objectifs de départ de l'auteur qui vont orienter son travail, en lien aussi bien avec la dimension fictionnelle (diégèse), qu'avec l'abordage des valeurs mises en scène (aspects axiologiques). Le "cadre idéologique de départ" fait, quant à lui, référence à une confrontation polémique entre les jeux d'intérêts et les valeurs que l'auteur domine ou avec lesquelles il entrera en conflit, l'obligeant ainsi à se positionner au milieu de ce conflit. "L'idéologie de référence" est l'instance qui inspire plus ou moins l'auteur, en établissant l'horizon idéologique dans lequel il écrit. Enfin, "l'idéologie du texte" tient compte du sujet que le texte aborde, les processus de formatage, d'esthétique et les aspects idéologiques employés sur la matière verbale. La représentation de ces instances est évidente tout au long de l'histoire du RAP au Brésil, si l'on considère l'idéologie et les propositions identitaires et révolutionnaires constitutives de ce segment musical depuis la fin des années 1980. De la même façon, le RAP vit dans un climat polémique résultant de chocs idéologiques et identitaires en tant que mouvement social, ainsi que des conflits personnels des *rappeurs* qui doivent faire face aux certitudes et incertitudes des valeurs personnelles/individuelles.

Pour Zima (1985, p.131), la conception idéologique du texte comprend trois niveaux d'analyse: analyse lexicale et sémantique, narrative et sociolinguistique. A propos de l'aspect lexical et sémantique, l'auteur dit que la sociologie du texte devrait partir de deux théorèmes complémentaires: les valeurs sociales et le langage entretiennent une relation de dépendance; les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs pouvant déboucher sur des défis, des luttes sociales, économiques et politiques. Au plan narratif, à partir du moment où la classification a été définie comme un processus sémantique dans lequel les groupes antagoniques peuvent articuler leurs intérêts, il devient quasiment impossible d'éviter un questionnement pour déterminer la façon dont ces intérêts se manifestent au plan syntaxique (narratif). Cette interrogation concerne la relation entre la base sémantique du texte et son parcours narratif. La situation sociolinguistique est évoquée par l'auteur pour représenter l'univers social comme un ensemble de langages collectifs qui apparaissent sous diverses formes dans les structures sémantiques et narratives de la fiction, et visent à établir des relations entre le texte (littéraire) et son contexte social.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.117-118.

De manière générique, du point de vue linguistique un sociolecte peut être compris comme le langage de groupes, de classes et des strates sociales ou de toute catégorie qui possède “une culture intime”, de relation, d’approximation et/ou d’identification. La forme utilisée par un individu pour s’exprimer, les argots et le vocabulaire présents dans son discours, peuvent avoir une fonction de marqueur identitaire destiné à mettre en évidence le groupe ou le contexte auquel il appartient. La formation de sociolectes peut également être la conséquence de facteurs sociolinguistiques, comme l’âge, le sexe, le statut socio-économique, le niveau d’instruction et l’origine ethnique. Houaiss (2001, p.2596) considère également comme sociolecte les aspects singuliers d’une langue utilisée par des individus possédant des caractéristiques sociales communes, la profession par exemple, et qui utilisent des termes techniques et des tournures de phrases qui les différencient des autres locuteurs à l’intérieur de la communauté.

En effet, le sociolecte est une forme de communication éminemment orale, car aucunes règles ne déterminent son usage à l’écrit. Cependant, le sociolecte est utilisé couramment dans les paroles de RAP, non pas comme s’il mettait en pratique les codes d’une langue écrite proprement dite, mais parce que le RAP est également une forme de communication orale et un usage informel de la langue. En dépit de cette situation d’oralité, la Communauté de Capão Redondo, à São Paulo, a élaboré une sorte de “dictionnaire”¹⁹⁹ comprenant environ 1.200 entrées²⁰⁰ appartenant au dialecte utilisé dans les ghettos, les favelas, les Communautés, les rues et, évidemment, les compositions de RAP.

Outre le sociolecte, nous isolons trois formes de langues parlées, appartenant à des régions spécifiques ou à des aires géographiques restreintes : le *géolecte*, l’*idiolecte* et le *topolecte*. Comme l’indique le préfixe latin, “géo” signifie “terre”. Par extension, la variante “géolecte” serait liée à la distribution géographique du sujet dans l’espace, à un endroit déterminé un pays ou une région. “L’idiolecte” ne possède pas de visibilité collective, mais individuelle: il se réfère donc au “parler” d’un seul individu. D’après la psychanalyse, le préfixe latin “id” fait référence au système basique de la personnalité, au contenu inconscient, héréditaire et inné, d’une part, et, d’autre part, copié et acquis. D’après Houaiss (2001, p.1566), “l’idiolecte” appartient au domaine de la langue, et non de la “parole”, parce qu’il désigne des particularités linguistiques constantes, non fortuites. “Le topolecte”, terme formé

¹⁹⁹ Voir Annexe 10.5.

²⁰⁰ Disponible sur: <http://www.capao.com.br/dialecto.asp>. Accès: 17.06 et 12.07.2011.

également à partir du préfixe latin (“topo”), se réfère au lieu dans lequel le sujet est fixé, c’est-à-dire une aire urbaine ou rurale, “l’intérieur”/province ou la capitale d’un Etat.

Quant à Pierre Zima (1985, p.130/131), il met en évidence la possibilité de considérer la société comme une collectivité plus ou moins antagonique, dont les langages (ou sociolectes) peuvent entrer en conflit. Pour l’auteur,

adopter une telle perspective à la fois sociologique et sémiotique ne signifie pas pourtant qu’on accepte la réduction des faits sociaux et des sujets collectifs (des groupes) à des phénomènes textuels. Il s’agit, bien au contraire, d’établir des rapports étroits entre le texte et la société en représentant des intérêts et des problèmes collectifs au niveau linguistique.

Dans le cas du RAP, le conflit auquel Zima fait référence est déjà mis en évidence, dès la fin des années 1980, lors des premières manifestations de ce style musical au Brésil. Le modèle du RAP brésilien fut importé des USA, mais la langue était déjà largement utilisée dans les périphéries de São Paulo; le RAP s’est donc approprié cette variante linguistique comme moyen de s’identifier à ses semblables, et afin de se légitimer dans les trois sphères de l’espace social périphérique (“socio”, “géo” et “topo”). La musique Rap a assumé le rôle de diffuseur du “sociolecte” en direction des autres classes sociales, essentiellement par le biais de la radio, de la télévision, des *shows* ainsi que par la vente de CDs et de DVDs, créant par ce biais une tension sociale et linguistique avec la société traditionnelle. Outre les jargons traditionnels “mano”, “frère/irmão” et “brother”, la propagation du RAP participe au maintien de l’identité des périphéries en reproduisant leur variante linguistique orale. Dans cette conception de l’oralité, il existe également des signes spécifiques qui permettent d’identifier à quelle communauté appartient le sujet, dans ou hors de sa région et de son Etat.

L’expressivité du RAP national n’a pas seulement transporté le sociolecte linguistique de la périphérie dans le discours populaire, le RAP a par ailleurs également transporté les vêtements et les accessoires que les *rappeurs* adoptent sur scène et dans la vie quotidienne. Ainsi, comme aux USA, les *rappeurs* utilisent des *tee-shirts* et des pantalons larges, et dans leur grande majorité, ils incorporent à leur *look* des chaînes de métal argenté et un certain type de casquette ou de chapeau. Ce style vestimentaire est parvenu à composer un ensemble d’identités que le RAP a incorporé au Brésil, et qui a suscité un nouveau sentiment d’étrangeté, né de la rupture avec les modèles habituellement dictés par le centre traditionnel. Cependant, le RAP a inversé l’ordre naturel du monde de la mode et s’est mis à dicter les comportements et les tendances comme dans le cas de la marque “1daSul”, créée par le

rappeur Ferréz, à São Paulo), et actuellement diffusée dans toutes les classes sociales, y compris les plus riches, car la marque possède à la fois une boutique au *Capão Redondo* et à la Galerie du Rock, au centre de São Paulo. Bien qu'elle soit issue de la périphérie, les prix des produits de "1daSul" peuvent ne pas être à la portée des communautés les plus pauvres, car, ainsi que l'indique le dépliant²⁰¹ virtuel de la marque, une casquette peut coûter jusqu'à R\$ 50,00²⁰² et un sac à dos, R\$ 120,00²⁰³.

Dans cette recherche, chaque composition de RAP est considérée comme un "poème", en intégrant le RAP-poésie et la poésie-RAP dans le grand contexte des études poétiques et littéraires, nous sommes néanmoins conscients que cette interprétation peut ne pas être partagée par certains intellectuels et chercheurs du milieu académique. Pour Ítalo Moriconi (2002, p.11), "la poésie est, pour une bonne part, présente dans les paroles de la musique populaire. Elle est présente dans le *cordel* nordestin, récitée par les chanteurs-poètes (*cantadores*) dans les foires et dans les rues. Elle est présente dans le *rock* des années 80 et le *hip hop* des années 90. Il n'existe aucun autre pays au monde, en dehors du Brésil, où la chanson populaire ait atteint un *status* intellectuel comparable". La résistance est suscitée, cependant, par le caractère "populaire" que la chanson pourrait insérer dans la poésie littéraire nationale en imprégnant la culture érudite. Toujours selon le critique, il est impossible de nier que la poésie littéraire des littératures du monde "trouve dans la chanson populaire une matrice féconde, qui lui fournit des thèmes et des couplets", ce qui explique la grande quantité de Dissertations et de Thèses analysant la chanson ancienne et moderne, comme Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Arnaldo Antunes, Renato Russo, parmi tant d'autres.

Comme dans toute structure poétique, il est également possible d'identifier dans le RAP de nombreuses corrélations autour du "faire poétique", comme la rime, le rythme, les figures de langage et les effets sonores, qui exercent naturellement leurs fonctions particulières, indépendamment de la vision que le monde intellectualisé a construite du RAP et de sa manifestation orale, populaire, qui est vue comme une manière de démontrer un style propre et comme un marqueur identitaire. Pour la chercheuse Norma Goldstein (2008, p.13), "La poésie a un caractère oral très important: elle est faite pour être dite, récitée. Même lorsque nous lisons un poème en silence, nous percevons son côté musical, sonore, car notre audition capte l'articulation (la manière de prononcer) des mots du texte", cette observation

²⁰¹ Disponible sur: <http://www.1dasul.com.br>. Accès le: 17.06.2011.

²⁰² Environ € 22.

²⁰³ Environ € 53.

renforce le rôle du RAP comme instrument de tension entre la tradition littéraire et ce que Moriconi (2002, p.12) a nommé la “révolution *pop*”.

9.1.5. Présentation de la thèse

Notre travail est structuré autour de quatre Chapitres, précédés par une contextualisation historique du RAP à la Jamaïque, aux Etats-Unis et au Brésil. Dans le Chapitre I, nous présentons le groupe Racionais MC's, de São Paulo, car nous pensons que ces artistes ont accueillis le RAP au Brésil et l'ont fait évoluer pendant plus de trente ans grâce à leur travail. Le Chapitre II est consacré au *rappeur* MV Bill, de Rio de Janeiro; le Chapitre III, au *rappeur* GOG, de Brasília; enfin, le Chapitre IV, concerne le travail du *rappeur* Piá, de Porto Alegre. Chaque Chapitre comporte une présentation de l'artiste et de la Région du Brésil dans laquelle il est intégré, accompagnée d'une description et d'une évaluation des discographies respectives, et en troisième partie du Chapitre, d'une analyse de certaines paroles extraites de leurs compositions. Dans les considérations finales, nous présentons une synthèse de l'ambiance théorique qui oriente notre lecture des chansons de RAP, de leurs contradictions, des descriptions de l'espace, des projets identitaires et des propositions qu'ils véhiculent.

Immédiatement après les références bibliographiques utilisées, nous avons préparé un résumé substantiel de la thèse en langue française, conformément aux termes de la Convention de Co-Tutelle Internationale de Thèse signée entre l'Université de Brasilia et l'Université Européenne de Bretagne, Rennes 2, France, pour l'obtention du titre de Docteur et la reconnaissance du Diplôme par les deux Institutions.

Au terme de cette thèse, nous reproduisons dans l'item intitulé “Annexes”, une sorte de dictionnaire qui met en évidence le vocabulaire typique du ghetto et une copie de la Convention de Co-Tutelle à laquelle nous avons fait référence. Nous reproduisons également toutes les paroles des compositions analysées. En présentant les paroles des chansons, nous souhaitons démontrer dans son intégrité, le ton d'oralité que les rappeurs introduisent dans le RAP, soit en résistance aux règles de l'écrit dictées par le pouvoir hégémonique du centre, soit inspirés par le désir d'établir un marquage identitaire issu de la périphérie et reproductible par un segment musical-idéologique éminemment populaire. Les paroles des *raps* demeurent intactes dans leur forme et leur langage; nous voulons dire par là que nous sommes demeurés

fidèles aux textes originaux trouvés dans les archives digitales, sur *internet* (voir pour cela l'item "Discographie" de chaque Chapitre), et cela, en dépit des "erreurs" et des "altérations orthographiques", afin de permettre une meilleure compréhension du parcours socio-culturel des compositeurs et du public auquel le RAP s'adresse.

PRESENTATION DU SUJET, DES *RAPPEURS* E DU *CORPUS*

Le Hip Hop est l'un des phénomènes socio-culturels les plus importants apparus ces dernières décennies [...] Ses moyens d'expression - la mesure du RAP, les mouvements du *break* et les couleurs intenses des graffitis - ne sont que les signes visibles d'une discussion fondamentale qui bouillonne parmi ces enfants des nombreuses et immenses inégalités au sein de la société brésilienne à propos de l'identité ethnique, de l'insertion sociale, des alternatives à la violence et à la marginalité [...] Le Hip Hop est la réponse politique et culturelle de la jeunesse exclue.²⁰⁴

Cette recherche brosse un historique des processus et des influences qui conduisirent à la création et à la structuration de la culture Hip Hop et du mouvement RAP aux Etats-Unis d'Amérique – USA et, par conséquent, au Brésil, en nous amenant à comprendre que la forme musicale adoptée aujourd'hui par le RAP est liée à une longue tradition historique qui a vu le jour à la Jamaïque. Bien que le RAP soit un phénomène récent, il revisite et réélabore les chants, danses et percussions (*batuques*) issus de la culture noire africaine et diffusés à partir des processus expansionnistes du colonisateur Européen à cause de l'intense trafic d'esclaves en direction des Caraïbes, au XVIème siècle, puis vers le Continent Américain, au XVIIème siècle. Les empreintes laissées par les régimes esclavagistes vécus en Europe, en Amérique et aux Caraïbes pendant les siècles suivants eurent des répercussions sur nos sociétés actuelles. Les processus de colonisation, alliés à

²⁰⁴ Bia Abramo, de la Maison d'édition Fondation Perseu Abramo. In ROCHE, 2001).

l'oppression des Noirs, firent éclore des mouvements civils (généralement clandestins) et des conflits militaires liés ou motivés, en quelque sorte, par les questions esclavagistes, surtout dans la perspective des trois Amériques et des Caraïbes, en considérant le fait que l'oppression et la résistance font partie de l'histoire de la diaspora noire.

La structuration du RAP tient compte des influences des mouvements de valorisation de l'identité noire, depuis les origines caribéennes du RAP, plus spécifiquement à la Jamaïque, un pays historiquement lié à l'esclavage et au trafic d'esclaves depuis le début du XVème siècle.

En effet, au début du XX ème siècle, des "mouvements populaires" ont commencé à voir le jour dans cette région des Caraïbes, en faveur de la population pauvre et noire des "*favelas*" (bidonvilles) de Kingston, Jamaïque, ainsi que "des mouvements noirs" agissant aux USA pour la défense des esclaves, des Noirs affranchis et plus généralement des descendants d'Africains. En conséquence, ces mouvements de résistance assumèrent une participation significative dans la proposition idéologique majoritairement défendue lors de la formation du Hip Hop et du RAP.

L'évolution du RAP aux USA est conditionnée par les traditions des esclaves africains qui arrivèrent là-bas dès le XVII ème siècle, sans avoir encore assimilé le mélange suscité par la culture caribéenne. Après que l'embryon du RAP ait été expatrié de la Jamaïque vers les USA sous la forme du *rhythm and poetry* (vers la fin des années 1960), les autres éléments constitutifs du RAP furent incorporés jusqu'à ce que nous puissions le distinguer comme un mouvement culturel, artistique et musical organisé, tout d'abord dans la région du *Bronx*, un quartier pauvre de la ville de New York – NY, au sein d'un mouvement qui se distancait de la modalité improvisée, visible dans les rues de Kingston.

Le Hip Hop et le RAP furent accueillis au Brésil à la fin des années 1980 par le groupe pauliste Racionais MC's; ils ont entretenu une relation étroite avec "les mouvements noirs" existants au Brésil depuis le début du XXème siècle et dont ils subirent l'influence. Ces "mouvements" n'agissaient pas seulement politiquement, ils promouvaient également des "bals noirs" dans des centres urbains comme Rio de Janeiro et São Paulo. L'importance de ces bals est mise en évidence dans les transformations apportées à la musique populaire brésilienne, et à la "musique noire" elle-même, le Hip Hop, le RAP, ainsi que dans leur rôle d'incitation aux processus d'identification de la population noire avec elle-même.

Nous allons successivement présenter les quatre *rappers* brésiliens sur lesquels nous avons conduit cette recherche: Racionais MC's, MV Bill, GOG et Piá qui représentent le RAP et la culture de différentes villes/Etats du Brésil (respectivement São Paulo - SP, Rio de Janeiro - RJ, Brasília – DF e Porto Alegre - RS).

9.2.1. Racionais MC's: le RAP a São Paulo

Le Brésil doit beaucoup aux Noirs, mais il ne doit pas seulement l'accès à l'Université. L'accès à l'Université c'est seulement un détail [...]

Où est l'honnêteté? Quand tu dis que l'assaillant d'une banque est malhonnête, tu dois regarder la société, et notre société, elle est honnête? La société est criminelle, elle est oublieuse, elle est aveugle quand elle le veut, et sourde quand elle le veut. L'omission est un crime. [...]

Les contradictions ne s'arrêtent que lorsque le mec meurt. Racionais c'est la contradiction. Ce sont quatre visages, quatre esprits, quatre idées. Je suis le plus confus des quatre.²⁰⁵

La carrière du groupe Racionais MC's se confond avec l'histoire même du RAP au Brésil, comme nous l'avons démontré dans notre introduction, car les Racionais font partie du groupe qui a reçu le RAP étatsunien, vers la fin des années 1980, et qui a organisé la vulgarisation du mouvement sur le sol national, en particulier à São Paulo.

Cependant, les Racionais se présentent comme un groupe de RAP de São Paulo militant en faveur de la culture Hip Hop, enracinée dans le quartier du Capão Redondo, dans la zone périphérique Sud de la Capitale pauliste. Le groupe s'est formé avec l'appui du producteur Milton Salles, en 1988, à partir de deux duos d'artistes qui travaillaient comme musiciens amateurs et indépendants dans leurs communautés respectives: Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) et Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), de la Zone Sud de São Paulo; et Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) et KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), de la Zone Nord. Depuis cette époque, les orientations qui ont guidé les postures artistique et politico-idéologique du groupe, y compris leur distance envers les médias, ont été dictées par Salles. En dehors du fait qu'il ait assumé l'orientation politique du mouvement Hip Hop depuis le début, il admet avoir prévenu les Racionais MC's contre le pouvoir cooptatif et manipulateur des moyens de communication de masse, en particulier sur le rôle joué par la

²⁰⁵ Extrait de l'entretien de Mano Brown accordé à l'émission Roda Viva, le 25.09.2007.

Rede Globo, en attirant leur attention sur le fait que cette chaîne ne serait pas “la chose la plus importante au monde”.

En se maintenant à l'écart des grands médias, Salles a cherché à conceptualiser un modèle engagé de Hip Hop qui prenne en compte le développement des aptitudes artistiques liées à la musique, la danse et la peinture, en l'articulant avec un mouvement social où il trouverait une liberté d'expression et de pensée, un modèle qui fonctionnerait comme la voix idéologique et la représentation de la périphérie. Dans la proposition d'inspiration libertaire du producteur musical, il était indispensable, semble-t-il, de rompre avec la force persuasive des médias, et cela, parce que dans la pensée du DJ KL Jay²⁰⁶, qui fait référence au titre de la chanson “The revolution will not be televised” de Gil Scott-Heron (1970), “la révolution ne sera pas télévisée”. Il est clair, par conséquent, que le Hip Hop et le RAP, dans cette idéologie embryonnaire, visaient un certain type de “révolution”, encore peu définie, pensée, articulée au sein du ghetto, loin des projecteurs et de la propagation des moyens de communication.

La large reconnaissance acquise par le groupe dans ou hors les médias, dans les “*favelas*” ou les classes sociales les plus hautes de la société, au Brésil ou à l'extérieur, est en partie dûe à la capacité de Mano Brown à entraîner les foules vers les *shows* des Racionais, et à les transformer en de grandes célébrations évangélisatrices, basées sur des promesses révolutionnaires, comme eux-mêmes aiment à le proclamer. Dans ces spectacles, nous voyons un public littéralement déchaîné qui se reconnaît dans le discours du leader, en entendant ses angoisses individuelles exposées sur scène.

Le terme “révolutionnaire” est introduit dans le texte dans une acception plus large, pouvant aller de la simple innovation stylistique, jusqu'à pousser l'art vers la plus complète déstabilisation des règles instituées pour faire de la musique, de la politique et de la critique sociale. En matière de politique et de société, “la révolution” proposée par les Racionais aux communautés qui initialement ont vu naître le RAP et véhiculée par leur idéologie et leur travail, cherche à légitimer le groupe dans un rapport de pouvoir, en dictant des normes et des règles de langage, un comportement et une obéissance. A certains moments, cette révolution se confond avec le contexte d'une guérilla armée, qui requiert l'opposition directe de la communauté, des “manos” (“frères”), des “Noirs” contre la force policière. D'après le professeur Nascimento (2006), “Pour les jeunes de São Paulo, le RAP

²⁰⁶ Disponible sur: <http://conexaobrasilhiphop.blogspot.com/2009/07/dj-kl-jay-entrevista.html>. Accès le: 25.05.2010. Entretien du 30.07.2009, signé par le journaliste DJ T.R.

n'est pas un jeu, c'est la guerre, et les *rappers*, conscients de leur mission, sont considérés comme des guerriers", car d'après sa recherche, "nombreux sont les passages où les *métaphores guerrières* viennent confirmer le fait qu'il existe bel et bien une bataille et qu'elle est perdue pour les *Manos*."²⁰⁷

Le district de Capão Redondo, berceau des Racionais MC's, est situé dans la Zone Sud de São Paulo, à environ 23 km de l'Avenue Paulista, qui est le centre économique-financier du pays et l'une des aires urbaines les plus chères du territoire national. Sans doute est-ce pour cela que les différences entre ces "deux São Paulo" soient aussi marquées. Des études publiées en 2008 soulignent le fait que São Paulo possède la plus grande flotte d'hélicoptères au monde; alors que d'un autre côté, d'après Dabène (2006), le Capão Redondo enregistrait en 1999 un des plus forts indices d'homicides de la Capitale, dépassant le seuil des 120 assassinats pour chaque 100 mille habitants; l'indice de vulnérabilité juvénile de la localité était le plus élevé de la ville; enfin, les plus faibles taux de scolarisation et de rente *per capita* de São Paulo se trouvent également au *Capão Redondo*²⁰⁸. Dans un entretien avec le *rappeur* Mano Brown à la TV Cultura²⁰⁹, le journaliste Renato Lombardi a précisé que, d'après ses études de l'époque, le Capão Redondo est devenu "le quartier le plus violent du Brésil, peut-être l'un des plus violents existant à travers le monde"²¹⁰.

Stratégiquement, les Racionais ont révolutionné la manière d'élaborer leur discours, et principalement, sa vulgarisation. Le groupe agit par le biais d'un support artistique et de manière intelligente, dans les lacunes laissées par le pouvoir politique, qui ne remplit pas son rôle consistant à offrir le confort de tous et à réduire les inégalités entre les sujets sociaux. Le discours du groupe, surtout jusqu'au CD "Nada como um dia após outro dia" (2002) ("Rien ne vaut un jour après l'autre"), critique la négligence de l'Etat qui n'encourage pas la création d'une politique publique de lutte contre la misère, la violence et la discrimination ethnique et sociale; ne valorise pas l'éducation dans les petites sections d'apprentissage, n'incite pas au maintien des enfants et des jeunes à l'école; ne stimule pas le développement et la pratique de l'art et des cultures régionales, sans parler de la culture en général. D'après ce discours, la présence de l'Etat dans la vie des personnes des classes les plus défavorisées fonctionne uniquement comme une entité répressive et excluante, et non

²⁰⁷ Texte original: "Para os rapazes de São Paulo, o RAP não é jogo, é guerra, e os rappers, conscientes de sua missão, são considerados guerreiros", pois, de acordo com sua pesquisa, "várias são as passagens em que as metáforas bélicas são utilizadas como confirmação de que existe uma batalha que está sendo perdida pelos Manos".

²⁰⁸ Pages 128-129, cartes 1, 2, 7 et 8.

²⁰⁹ Emission "Roda Viva", du 25.09.2007.

²¹⁰ Texte original: "o bairro mais violento do Brasil, quem sabe um dos mais violentos do mundo".

comme un encouragement et une promesse d'insertion sociale solidaire. C'est la raison pour laquelle, à partir de ces lacunes avérées et encouragées par la négligence de l'Etat, le discours des Rationais s'adresse à la périphérie dans un langage que ses interlocuteurs sont capables de comprendre, un discours qui valorise les personnes qui les entourent en véhiculant généralement une proposition inclusive des acteurs sociaux périphériques.

Ainsi, le langage peut à nouveau agir et renforcer la proposition identitaire du ghetto, car le discours/ou le vocabulaire oral mis en scène par la périphérie est construit dans les limites géographiques de ces communautés, et par conséquent, son usage ne dépasse pas généralement ces frontières, parce qu'il ne pourrait sans doute pas être compris. Pendant que nous réalisons ce travail, nous avons dû faire appel à des personnes liées au RAP et aux "favelas" pour obtenir la traduction de termes utilisés par les *rappers*. D'autre part, au lieu d'édifier une identité du ghetto par le biais du langage, nous avons questionné la possibilité que ce "sociolecte" contienne des propositions d'affrontement direct avec les traditions lettrées du Pays, puisque la langue peut être considérée comme le patrimoine culturel et le symbole civique d'un Etat qui se conçoit comme Nation. Confrontant ce code linguistique, par le biais de la création de formes chiffrées/codifiées de communication, on peut atteindre de manière agressive un bien commun appartenant à la société civile brésilienne et aux Institutions. En poursuivant dans cette perspective de lutte, des doutes subsistent quant aux formes assumées par cette identité que le RAP a cherché à disséminer par son discours, serait-il associé ou non à un *ethos* violent, de riposte et d'affrontement de la société? Considérant que le langage est un élément fondamental dans la revendication identitaire proposée par le RAP, nous avons prévu un argumentaire spécifique dans l'Introduction de ce travail pour discuter cette question, dans laquelle nous explorons les aspects relatifs au "sociolecte" à partir de la perspective sociocritique adoptée dans les travaux de Régine Robin et Pierre Zima.

Pour la périphérie, le RAP fonctionne génériquement comme un moteur de transformation sociale, de valorisation ethnoculturelle, de type "didactique – évangéliste". Dans ces cas-là, le RAP représente une amplification des voix et des angoisses individuelles, communément supplantées par le discours hégémonique de l'Etat, de ses Institutions et des moyens de communication de masse. D'autre part, pour les jeunes des classes les plus élevées de la société, le RAP est absorbé initialement comme *hit* de consommation musicale, dansante, qui compose le répertoire à la mode dans les boîtes et les bars de la grande ville, ainsi que sur les antennes de radio et les bandes sonores de la programmation télévisée. La

voix que ce public, plus élitiste, entend dans le RAP représente un discours de contestation et de révolte, et également d'aliénation, sans qu'existe nécessairement une motivation clairement définie, puisque les jeunes du "centre" ignorent généralement la réalité violente et misérable des périphéries. Il convient de préciser, toutefois, que les Rationais ne nient pas leur origine du Capão Redondo, et qu'ils maintiennent ainsi une stratégie commerciale fondamentale pour la survie du groupe, car c'est exactement de la périphérie, grâce à ses premiers interlocuteurs, que le RAP tire ses forces pour être projeté sur la scène nationale et internationale de l'industrie discographique.

En général, les paroles des chansons parlent de la réalité des périphéries urbaines brésiliennes, discutant du crime, de la pauvreté, des préjugés ethniques et sociaux, des drogues et de la conscience politique, et leur idéologie cherche à dénoncer l'inégalité sociale brésilienne. Ils utilisent le langage de la périphérie, avec des expressions typiques des communautés pauvres, dans le but de communiquer de la manière la plus efficace possible avec le public jeune des classes pauvres, les paroles des chansons transmettent un discours contre l'oppression endurée par la population marginalisée dans la périphérie et cherchent à introduire une posture contre la soumission et la misère. Bien qu'ils se produisent essentiellement dans la périphérie de São Paulo, et qu'ils n'utilisent pas les grands médias, comme les chaînes de TV gratuites (Rede Globo, SBT, Record, Band), ni même les revues et journaux de leur groupe de presse (Veja, Época, Folha de São Paulo, O Globo), ils ont déjà vendu près d'1,5 millions de copies de leurs albums.

9.2.2. MV Bill: le RAP a Rio de Janeiro

La voix de l'exclu est dans l'air. Dépassement, force, lumière, orgueil. Vive le peuple des favelas. Vive tous les peuples du monde. Vive les afrodescendants. Produit du ghetto. CDD, MV Bill, celui que vous avez vu. Roi. Je ne suis pas le mouvement noir. Je suis le Noir en mouvement.²¹¹

Le *rappeur* MV Bill se présente comme Alex Pereira Barbosa, bien qu'il ne révèle pas sa véritable identité, il est né le 3 janvier 1974 dans la Cidade de Deus – CDD (Cité

²¹¹ Extrait du rap "O preto em movimento" ("Le Noir en mouvement") (2006), de MV Bill. Texte original: "A voz do excluído tá no ar. Superação, força, luz, união, orgulho. Viva o povo das favelas. Viva todos os povos do mundo. Viva a afrodescendência. Produto do gueto. CDD, MV Bill, aquele que você viu. Rei. Não sou o movimento negro. Sou o preto em movimento".

de Dieu), périphérie/Zone Ouest de Rio de Janeiro, fils d'un pompier (Mano Juca) et d'une mère au foyer (Dona Cristina). Le surnom "MV - Mensageiro da Verdade" ("Messenger de la Vérité") lui aurait été donné dans les années 1991 dans le milieu évangélique de la CDD, à cause de la manière persuasive avec laquelle il parlait de la "réalité" des "*favelas*" à la communauté. Le diminutif "Bill", reçu dans son enfance, ferait déjà référence à l'image d'un rat, gravée sur les personnages de chewing gum, et véhiculée au cours de la coupe du monde de football en Espagne, en 1982. L'autre sens possible de "Bill", parmi d'autres variantes exploitant le même champ sémantique, viendrait de la langue anglaise et signifierait "dettes à effacer", ou bien "argent en espèces". En même temps que le *rappeur* s'assume comme porte-parole d'une "vérité", de manière contradictoire, il préfère créer un certain mystère autour de son nom et ne s'assume pas comme "messenger" de sa propre réalité/identité. La contradiction est un des éléments constitutif du RAP depuis sa réception au Brésil par l'intermédiaire du groupe Racionais MC's, soit à cause des conflits d'intérêts personnels et idéologiques, soit à cause de la manière violente avec laquelle, parfois, il cherche à construire un scénario de paix, traduit par ses compositions.

D'après le portail CDD²¹², la Cidade de Deus (Cité de Dieu) a été construite au cours du mandat du Gouverneur de l'Etat de Guanabara, Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1961-1965), pour devenir un ensemble résidentiel destiné aux fonctionnaires publics de cet Etat historique. Le chantier était pratiquement terminé, lorsqu'il laissa le Gouvernement de l'Etat à son successeur, Francisco Negrão de Lima (1966-1970). Dès qu'il eut été investi, en janvier/1966, le nouveau Gouverneur dut affronter une des plus grandes tempêtes de l'histoire de la ville, qui provoqua des inondations, des tragédies et laissa des milliers de sans-abris, ce qui le contraignit à utiliser la Cidade de Deus pour accueillir une partie de la population victime de la catastrophe; il fut d'ailleurs contraint d'engager une politique municipale de déplacement des "*favelas*" vers d'autres aires de la ville. La mesure était provisoire, mais à terme elle devint définitive. Avec le temps, les invasions et les constructions illicites surgirent, auprès des maisons planifiées. La *Cidade de Deus* s'étendit de manière désordonnée et aujourd'hui elle possède une densité démographique très importante. Actuellement, elle est un quartier désarticulé de *Jacarepaguá*, et compte une population estimée à environ 50 mille habitants. Ses indicateurs sociaux sont parmi les plus critiques de *Rio de Janeiro*, bien que sa localisation soit proche des adresses les plus "nobles" de la ville, comme le circuit automobile de *Jacarepaguá* et la *Barra da Tijuca*.

²¹² Disponible sur: <http://www.cidadededeus.org.br>. Accès le: 17.05.2011.

En 2002, le succès et les polémiques suscitées par le film “Cidade de Deus”²¹³ (La Cité de Dieu”) (Fernando Meirelles: 2002) ont popularisé l’image du quartier en exploitant une réalité dominée par le trafic de drogue et par les gangs rivaux, ce qui, d’après MV Bill, a renforcé la stigmatisation d’une communauté violente et dangereuse, en encourageant une vague de préjugés et de discriminations. D’autre part, depuis sa reconnaissance comme quartier périphérique, dans les années 1980, de nombreuses associations d’habitants ont surgi dans la CDD, des associations de Samba, des associations sportives, des groupes de théâtre, de revues, des cinés-clubs, des églises, des groupes de danse, des mouvements noirs et de nombreuses tendances de Hip Hop et de RAP. A partir de 2003, au terme d’intenses discussions, le Comité Communautaire de la Cidade de Deus a été créé, il réunit différentes organisations locales destinées à vaincre l’isolement et venir à bout des divisions qui empêchaient les activités de ces associations.

Parallèlement à la carrière de *rappeur*, MV Bill a lancé, en avril 2005, avec Celso Athayde et Luiz Eduardo Soares, le livre “Cabeça de porco” (“Tête de cochon”) (Editora Objetiva). L’ouvrage explore les mécanismes et les circonstances par lesquels les jeunes de la périphérie sont rapidement happés par le monde du crime, il utilise des données issues de recherches ethnographiques, d’entretiens et de reportages filmés pour illustrer le texte. En 2006, MV Bill et Athayde ont produit le documentaire *Falcão, meninos do tráfico* (*Falcão, enfants du trafic*) qui raconte l’histoire macabre, routinière et dramatique de jeunes de dix-sept ans, impliqués dans un trafic de drogue, il fut tout d’abord publié en livre et en DVD, avant d’être diffusé dans l’émission *Fantástico*, sur la chaîne de télévision Rede Globo. La première édition du documentaire *Fantástico*, le 19 mars 2006, dura environ 58 minutes, et fut également projetée sur la chaîne de télévision de la Chambre des députés. Etant donné la répercussion de son travail, MV Bill fut reçu au Palais du Planalto, à Brasilia, par le Président de la République en exercice à cette époque, Luiz Inácio Lula da Silva. Le film reçut également le prix “Rei”, en Espagne. Pendant le tournage, MV Bill dit avoir été arrêté et emprisonné par des policiers: “On m’a tabassé.” Mais je n’ai pas porté plainte, parce que j’étais au mauvais endroit, entouré de gens qu’ils prenaient pour des voyoux”²¹⁴. En 2007, il lança le troisième livre de sa carrière, “*Falcão, mulheres e o tráfico*” (“*Falcão, les femmes et le trafic*”). Dans lequel il expose une situation chaotique, semblable à celle du document antérieur, et où il met en scène des femmes corrompues par le trafic de drogue.

²¹³ Basé sur le roman de Paulo Lins.

²¹⁴ Disponible sur: <http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3546164-EI13419,00-MV+Bill+diz+que+foi+preso+durante+filmagens+de+iFalcao.html>. Accès le: 16 de maio/2011.

MV Bill agit également comme activiste social et politique. Un de ses premiers projets l'a conduit à participer à la création du Parti politique PPPOMAR – Partido Popular Poder para a Maioria (Parti Populaire Pouvoir Pour la Majorité), qui demeure à l'état embryonnaire pour n'avoir pas été structuré selon les règles de la justice électorale. En partenariat avec Celso Athayde et Nega Gizza, il a créé une organisation non-gouvernementale, Central Única das Favelas (Centrale Unifiée des Favelas) – Cufa, dans la CDD, en 1999. Elle possède actuellement des antennes dans tous les Etats du Brésil. La Cufa cherche à améliorer l'estime de soi dans les communautés, par le biais de projets sociaux et culturels, en se prévalant des conseils et des orientations du Mouvement Hip Hop. En décembre 2000, MV Bill a lancé un vidéo-clip sur la chanson "Soldado no morro" ("Soldat dans le morne"), dans lequel il décrit les activités des trafiquants dans la CDD et dans d'autres "favelas" de Rio de Janeiro. Il fut accusé d'apologie du crime²¹⁵ pour avoir utilisé un fusil dans toutes les scènes ce qui lui valut des critiques dans le milieu musical. En contrepartie, il reçut le Prix Hutúz comme "meilleur vidéo-clip de l'année" et obtint une nouvelle récompense au traditionnel *Video Music Brasil* de la MTV, en 2001, au titre de "meilleur vidéo-clip de RAP". En 2004, il fut distingué par l'Unicef pour son travail dans le domaine du développement social en direction du jeune public, et la même année, il reçut un prix de l'Unesco, à Miami (USA), le consacrant comme l'une des dix personnes les plus militantes à travers le monde.

Les informations qui retracent la vie et l'œuvre de MV Bill sont très simplement accessibles sur *internet*, grâce aux adresses électroniques. Sa page officielle << <http://www.mvbill.com.br/> >> est en cours d'édition²¹⁶, alors qu'il était possible d'y accéder à la fin de l'année 2010. Sur ce *lien*, on trouve l'information "page en construction", toutefois, les téléphones indiqués et les noms des contacts demeurent disponibles. C'est la raison pour laquelle nous avons pu établir un contact, par téléphone et par courriel pour obtenir une copie de la discographie du *rappeur*, étant donné que la majeure partie de ce matériel est aujourd'hui épuisée. MV Bill dispose de nombreux autres modes de diffusion de son travail, comme *le Blog*²¹⁷, ou une connexion avec les réseaux sociaux²¹⁸ et un catalogue de vidéos et d'entretiens publiés sur << www.youtube.com/mvbillcdd >>. D'autres adresses électroniques, comme celle de la Central Única das Favelas (Centrale Unifiée des Favelas) – Cufa²¹⁹ ou du

²¹⁵ Disponible sur: <http://www.brazilianartists.net/>. Accès le: 16.05.2011.

²¹⁶ Lors de l'ultime révision de ce texte, le 23 juillet /2011, la page demeurerait inaccessible.

²¹⁷ Disponible sur: <http://mvbill.blogspot.com>. Accès le: 10.05.2011.

²¹⁸ Disponible sur: <http://www.myspace.com/mvbill>. Accès le: 10.05.2011.

²¹⁹ Disponible sur: <http://www.cufa.org.br/>. Accès le: 13.05.2011.

Portal Comunitário da Cidade de Deus (Portail Communautaire de la Cidade de Deus) – CDD²²⁰, fournissent également une infinité de matériel pour favoriser la discussion et l'analyse.

9.2.3. GOG: le RAP de Brasilia

Je ne crois pas au changement violent. La violence engendre la violence. Et moi je suis chrétien.²²¹

C'est grâce à cette brève référence à Dabène (2006, p.133) du *rappeur* brésilien GOG, que nous avons eu le premier contact avec une production de RAP et avec le soutien de la culture Hip Hop, hors de la Région Sud-Est du Brésil. GOG, alias Genival Oliveira Gonçalves, un pionnier du RAP dans le District Fédéral (DF), est né dans la ville-satellite²²² de Sobradinho en 1965.

Actuellement, les processus de paupérisation et de violence ont franchi les frontières qui "protégeaient" le plan-pilote²²³ (centre du pouvoir politique et plus grande concentration économique du DF) des cités-satellites. De la même façon, l'ensemble des villes qui composent le District Fédéral souffre de la violence, du trafic de drogue et de la misère, qui se sont développés dans les villes de l'Etat de Goiás entourant la Capitale du pays. Les villes dites "cidades do entorno" ("villes de la ceinture") se situent dans une région de conflit politique entre les gouvernements de l'Etat de Goiás et du DF (District Fédéral). Dans la pratique, cela signifie que ces communautés ne bénéficient d'aucune aide concrète en matière de sécurité publique, d'éducation, d'infrastructure ou encore pour subvenir à toutes les nécessités élémentaires et essentielles qui constituent une société organisée.

Dans le District Fédéral, le RAP a commencé à se répandre à la fin des années 1980, à l'époque où le duo pauliste Thaíde et DJ Hum s'est présenté à Brasilia (1989). Toutefois, le Mouvement Hip Hop et le RAP du DF développèrent des traits spécifiques à

²²⁰ Disponible sur: <http://www.cidadedededeus.org.br> et <http://www.cidadedededeus.org.br:8080/cdd>. Accès le: 13.05.2011.

²²¹ in Dabène: 2006, p.133. "Eu não creio na mudança violenta. A violência gera a violência. E eu sou cristão."

²²² ou dans l'Unité administrative.

²²³ Le plan-pilote fait partie du Projet architectural original de Brasilia, composé par les espaces résidentiels (Aile Sud et Aile Nord) et administratif (Axe Monumental et Esplanade des Ministères).

partir de la décennie suivante, comme nous le démontrerons à la lecture de la discographie de GOG.

Des neuf projets développés par GOG, cinq au moins ont été produits et publiés en CD: *Vamos apagá-los ... com o nosso raciocínio* (1993) (Nous allons les effacer... avec notre réflexion), *GOG Convida* (1999) (GOG Invite), *Tarja preta* (2004) (Bandeau noir), *Aviso às gerações* (2006) (Avis aux générations) et *GOG ao vivo - Cartão postal bomba!* (2007) (GOG en concert – Carte postale bombe!), dernier album qui fut également lancé en DVD (2009). Même ainsi, les chansons de tous leurs projets sont disponibles sur le *site* en accès public, libre et illimité. Le manque de ressources semble avoir été une des raisons qui empêchèrent la gravure et un tirage important de tous les CDs, mais, d'après le texte par lequel GOG ouvre sa page électronique sur *internet*²²⁴, la large mise à disposition de ses travaux revêt un aspect idéologique, elle exprime une volonté de démocratisation et d'universalisation de la connaissance, de la pensée et de la culture. En voici la reproduction:

Chaque mot, rime et expression qui m'ont consacré, je les ai trouvés grâce à l'observation attentive de tout ce qui nous entoure. Tout processus artistique, du plus modeste au plus célèbre, se manifeste ainsi, c'est une règle universelle. C'est pour cette raison que je place mon œuvre dans le domaine public. Les gens peuvent importer, exporter, copier gratuitement. Qu'il divulguent, débattent, transmettent. Par ces temps de "criminalisation digitale", voilà ma réponse. Ici, c'est Nous pour Nous! Vous pouvez contribuer financièrement à la hauteur que vous voulez, selon vos possibilités, sentez-vous à l'aise. En contribuant, vous allez coopérer à nos projets: Nouveaux talents, presse, lancements littéraires, réalisations, et ainsi vous nous maintiendrez hors de portée des tentatives de récupération d'un marché discographique esclavagiste.²²⁵

Le travail musical et culturel développé par le *rappeur* est renforcé par la forme choisie pour divulguer ses chansons et la manière respectueuse avec laquelle il s'adresse à son public. Ainsi, en popularisant l'accès à sa production artistique, GOG met en évidence une grande préoccupation envers la collectivité, et envers l'organisation des personnes en communautés afin, par ce biais, de multiplier l'écho des discours individuels. Avec *internet*, GOG cherche principalement, à atteindre un plus grand nombre de personnes et à stimuler la diffusion de la culture et la pratique du débat à partir de l'art. Il va même jusqu'à dire que le lancement de CDs et de DVDs par le biais d'*internet* est "une nouvelle

²²⁴ Disponible sur: http://gograpnacional.com.br/?page_id=42. Accès le: 24.04.2010.

²²⁵ Texte original: "Cada palavra, rima e expressão que me consagraram, foram obtidas através da observação, atenta, a tudo que nos cerca. Todo processo artístico, do mais simples ao mais aclamado manifesta-se assim, é uma regra universal. Por esse motivo, dou à minha obra um caráter de domínio público. Podem baixar, subir, copiar gratuitamente. Divulguem, debatam, transmitam. Em tempos de "criminalização digital" essa é a minha resposta. Aqui é Nós por Nós! Você pode contribuir financeiramente com o valor que quiser, na sua possibilidade, sintá-se à vontade. Contribuindo você estará cooperando com nossos projetos: Novos talentos, prensagens, lançamentos literários, confecções, e, nos mantendo imunes às investidas do mercado fonográfico escravagista".

proposition de négociation, de divulgation, de distribution, qui renforce ainsi, l'interaction avec mon public et toute la communauté. C'est l'auto-gestion en débat.”²²⁶

Cette “auto-gestion” proposée par GOG a été récurrente lorsqu'il s'est agi du thème des “minorités”, concernant plus spécifiquement les périphéries et la population noire, guidées par le RAP et la culture Hip Hop. Se gérer, d'après les mots de GOG, “c'est Nous pour Nous”; cela ressemble au fait de produire un aliment pour sa consommation domestique, sans l'intermédiaire de tierces personnes qui pourraient tirer profit de l'effort d'autrui. Pour le DJ Thaíde, “se gérer” c'est, “avoir notre propre chaîne de télévision, nos stations de radio, et faire les choses à notre façon”; pour Ferréz, c'est avoir une marque de vêtement avec la “1daSul”, en réponse à la société, face à la violence qui est associée à la “*favela*”; pour Mano Brown, c'est être un “*mano*”, un leader, “qui soit noir jusqu'aux os, un des nôtres.”

En ce qui concerne le langage que GOG utilise dans ses compositions, dans certains cas, nous pensons qu'il s'agit d'une variante orale influencée par son ascendance nordestine, également considérée comme un sociolecte des périphéries de Brasilia. Cette oralité de GOG, comme on peut le supposer, n'obéit pas aux règles grammaticales, bien que parfois, il soit possible de rencontrer quelques structures plus complexes, peu communes dans les rues, ce qui met en évidence une de ses marques identitaires (moyen-terme entre l'oral-populaire et une connaissance raisonnable de la tradition lettrée). L'usage de mots vulgaires est exceptionnel chez GOG, ce qui est en cohérence avec son profil d'individu lié à la famille et préoccupé par l'éducation à partir des paroles qu'il compose, cela renforce notre compréhension du fait que GOG présente des particularités qui le font sortir du lot et le transportent vers un modèle révolutionnaire de *rappeur* conscient, engagé et porteur de projets idéologiques solides.

²²⁶ “*uma nova proposta de negociação, divulgação, distribuição, reforçando assim, a interação com o meu público e toda comunidade. É a auto-gestão em debate*”.

9.2.4. Piá: le RAP a Porto Alegre

Le préjugé racial existe au Brésil, mais l'ascension sociale du Noir est meilleure chaque année. Il y a très peu de temps encore, le Noir était beaucoup plus en dehors de la société qu'aujourd'hui. Le rap, le swing, les styles que je travaille, viennent du Noir, de l'affect de la sensibilité. La contribution noire est très grande.²²⁷

Oswaldo Júnior, "Piá", est *Gaúcho* (habitant du Rio Grande du Sud) du quartier de Medianeira, à Porto Alegre. D'après les photographies et les vidéos auxquelles nous avons eu accès, nous pouvons supposer que le *rappeur* Piá est noir, mais Blanc (si l'on considère seulement le critère visuel), fuyant ainsi la quasi unanimité ethnique parmi les *rappeurs*. De la même façon, son lieu de naissance/ jeunesse, les quartiers de Medianeira et Glória, ne font pas partie de la périphérie de Porto Alegre, mais plutôt de la région qui entoure la Capitale. Ses premiers contacts avec le Rap eurent lieu en 1984, avec la création d'un groupe de danse *break*. Les références qui l'ont incité à adopter la culture hip Hop et à développer des travaux de RAP furent essentiellement les groupes étatsuniens Run DMC, Public Enemy et LL Cool J, par goût de la "manière agressive avec laquelle ils chantaient". En 1998, il commença un atelier de *hip hop* pour des membres de la Febem – Fundação para o bem-estar do menor (Fondation pour le bien-être du mineur). La même année, sa musique "Jovem Cowboy" (Jeune Cowboy) fut primée par la chaîne CMT – Country Music Television de Miami/USA, comme révélation de l'Amérique Latine. En 2001, Piá reçut le prix "Açorianos" (Açoriens) du meilleur disque de RAP et il inaugura le Centre Culturel Redenção, espace situé au centre de Porto Alegre dans lequel il anime des *shows* musicaux et des ateliers de formation de DJ, *break*, graffiti, *capoeira* et exposition d'art.

La thématique du RAP produit au Rio Grande du Sud (RS) interroge l'imaginaire social en dénonçant la violence policière, la criminalité provoquée par les drogues, les processus de paupérisation des périphéries urbaines, les différences et les écarts économiques, sociaux et éducatifs entre les classes. Des aspects relatifs à la discrimination et aux préjugés raciaux sont également débattus, mais sans la fougue qui anime les autres thèmes abordés. Bien plus importante que la dénonciation, le RAP du RS cherche également à dévoiler cette réalité aux yeux des populations de la périphérie, afin de les réveiller d'un

²²⁷ Piá - Extrait d'un entretien accordé à Fernanda Rodrigues, le 19.04.2009. Disponible sur: <http://www.piahiphop.com.br>. Accès le: 29.04.2010 (Arquivo retido). Lien encore disponible le 12.07.2011.

certain conformisme, qui les pousse à accepter simplement “la vie comme elle est” (selon les mots de Nelson Rodrigues), sans la remettre en cause. En “mettant de la lumière dans l’obscurité”, ainsi que le prédit le prophète du Rap “Des ténèbres aux lumières” (GOG), le RAP gaúcho adhère aux intentions du mouvement Hip Hop qui tente de provoquer une révolution de base, grâce à l’éducation, l’information, la conscience et beaucoup de lutte. GOG recommande également “un cœur plein d’amour”. Toutefois, ce qui pourrait être au centre des paroles de Piá c’est plutôt la misère que le préjugé racial (bien qu’il fasse quelques allusions à la thématique du Noir). De manière générale, l’énonciateur de ces chansons n’assume pas le discours comme Noir, comme représentant d’une ethnie, de sorte que le problème de la discrimination ethnique reste au second plan.

Contrariant l’imaginaire populaire actuel, selon lequel il n’y aurait pas de Noirs au RS, mais uniquement des descendants d’Européens, le recensement général de l’Empire du Brésil de 1872, signalait que 34,6% de la population du Rio Grande du Sud était noire, d’après la recherche publiée dans la revue “O Negro no Rio Grande do Sul” (Le Noir au Rio Grande du Sud) (2005, p.24), de la Fondation Palmares. Il en ressort que cette statistique a été faite pendant la période esclavagiste, alors que l’immigration italienne ne s’était pas encore intensifiée, ce qui se produisit seulement dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, sitôt après l’abolition de l’esclavage, en 1888. Les Européens qui émigrèrent au Brésil à cette période, principalement italiens, venaient satisfaire une demande de main d’oeuvre pour remplacer les esclaves dans les plantations de café, et laissaient derrière eux la grande crise économique qui traversait l’Europe occidentale aux environs de 1870. En conséquence de cela, la population noire de l’Etat se mit à décroître progressivement dans les premières décennies du XX^{ème} siècle, avec l’arrivée des Portugais, des Italiens, des Allemands, des Espagnols, ainsi que des Juifs qui fuyaient la discrimination dans leurs pays d’origine. D’après les données de 2006²²⁸, seulement 3,6 % des Gaúchos se déclarent “Noirs”, 16 % Mulâtres, alors que les “Indigènes et les Jaunes” totalisent 0,7% et les “Blancs”, 79,6%.

La colonisation officielle du RS a commencé en 1737, mais il y a des preuves de la présence noire en terres sudistes depuis le siècle antérieur, pendant les diverses croisades des “*bandeirantes*”²²⁹ paulistes à partir de 1628, dans les vallées des fleuves Taquari et Jacuí,

²²⁸ http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2006/sintese/tab1_2.pdf.

²²⁹ *Bandeirantes* étaient des hommes portugais ou de São Paulo qui sortaient de São Paulo et de San Vicente pour pacifier l’intérieur du Brésil dès le milieu du XVII^{ème} siècle. Ces groupes ou expéditions étaient conduits principalement par Bartolomeu Bueno da Silva, Antônio Raposo Tavares, Manuel de Borba Gato et Fernão Dias Pais, en ayant comme objectif capturer des Indiens pour devenir des esclaves à São Paulo et à chercher des roches et des métaux précieux par le pays.

qui sont actuellement d'importants pôles de développement économiques de l'Etat. Raposo Tavares, non content de participer à la soumission des Indiens des Missions jésuitiques, prit possession des trois Etats de la Région Sud et en explora également les richesses. En 1680, les Noirs participèrent à la prise et à la fondation de la Colonie du Sacramento, théâtre de constantes divisions entre les Portugais et les Espagnols, aujourd'hui en territoire Uruguayen, tandis qu'à cette époque, la domination portugaise s'étendait jusqu'à Montevideo. Avec la signature du Traité de Madrid, en 1750, les Espagnols abandonnèrent la Région des Sept Peuples des Missions, au Nord-Ouest du RS, en échange des Colonies du Sacramento, en dépit de la résistance des Indiens Guaranis et des Pères Jésuites à se ranger du côté Espagnol. Ce conflit déclencha la Guerre Guaranítica (1754-1756), au cours de laquelle les Indiens furent décimés et/ou capturés comme esclaves pour les grandes "estancias" (propriétés rurales) de São Paulo. Le leader indigène, Sepé Tiaraju, fut assassiné à la Bataille de Caiboaté, en 1756, ce qui mit fin à la résistance guarani. Les Noirs contribuèrent également à la fondation de Laguna, Santa Catarina, en 1684, et participèrent à la marche de João de Magalhães jusqu'à São José do Norte (RS) en 1725. Ils luttèrent lors de la Guerre du Paraguay (1864-1870) comme lanciers dans la Révolution Farroupilha (1835-1845).

Un épisode marquant impliquant ces lanciers mérite d'être rapporté pour ces caractéristiques singulières. D'après la revue, "*O negro no Rio Grande do Sul*" (2005, p.18) (Le Noir au Rio Grande du Sud), le groupe de lanciers noirs aurait été trahi par les Commandants de la Révolution Farroupilha, David Canabarro et Lucas de Oliveira, lors du massacre/bataille du Cerro dos Porongos en 1844, et ils furent assassinés par les forces du "Brésil Central". Ces lanciers noirs luttèrent aux côtés des Farroupilhas (ou Farrapos), contre les forces de l'Empire, dans la guerre qui fit du RS un État indépendant du Brésil pendant 10 ans (1835-1845), et qui déboucha sur la "République Piratini" ou "République Riograndense". D'après Geraldo Hasse et Guilherme Kolling²³⁰, la vaillance incorruptible de ces hommes noirs faisait qu'ils ne s'arrêtent pas de lutter, ce qui devait compromettre les négociations de paix et de réunification de la "République" sudiste à l'Empire brésilien de la première moitié du XIXème siècle.

Sur le plan littéraire, l'imaginaire populaire se chargea de créer et d'immortaliser les mythes, et légendes impliquant des personnages noirs et des esclaves, comme le "Negrinho do Pastoreio" et le Saci Pererê", mélange de vagabondage et de ruse, de souffrance et de foi. Il y eut un temps où la rivalité au football entre les Gaúchos et

²³⁰ **Lanceiros Negros**. 2.ed. Porto Alegre: Clube dos Editores/Já Editores, 2006.

l'International était telle, qu'elle est sortie des terrains pour déclencher une dispute ethnique. Le Cercle, fondé en 1903 dans le quartier de la Medianeira, était considéré comme le Club/ l'équipe de Football de l'élite, et il n'accepta les joueurs noirs qu'en 1950, 47 ans après sa fondation, alors que l'International, créé en 1909 dans la berge du fleuve Guaíba, serait le contrepoint sportif, une équipe du "Peuple", apparemment sans préjugés, comme le montre sa Mascote, le Saci Pererê. La mascote du Cercle, d'un autre côté, est un Mousquetaire (représentation de D'Artagnan, Athos, Porthos ou Aramis), blanc, noble, inspiré de la Trilogie du Français Alexandre Dumas (1844) qui retrace les faits saillants des règnes des Rois Louis XIII et Louis XIV.

CONSIDERATIONS FINALES

♪ Mon âme est armée
et vise la face de la tranquillité,
car, la paix sans voix, la paix sans voix
n'est pas la paix, c'est la peur. ♪²³¹

En explorant un ensemble de compositions de RAP dans différentes régions du Brésil, cette recherche a tenté d'analyser les formes de représentation du Noir dans la société et les manières par lesquelles son imaginaire est projeté dans les paroles de ces chansons. Très souvent, dans ce contexte, le Noir est traité comme une "minorité", aussi bien dans le RAP que dans la vie quotidienne de la société, y compris dans les Institutions et les politiques publiques. Cependant, d'après les chiffres du Recensement 2010 de l'IBGE²³², 51,1 % de la population brésilienne s'est déclarée "noire" ou "mulâtre", ce qui tend à prouver que ce contingent humain rejette le statut de "minorité" quantitative et revendique un *status* de représentativité politique, culturelle, sociale, économique proportionnelle à son extensibilité et

²³¹ "A minha alma tá armada e apontada para a cara do sossego, pois, paz sem voz, paz sem voz não é paz, é medo". *Minha alma (a paz que eu não quero)* ("Mon âme - la paix que je ne veux pas") (O Rappa/Marcelo Yuka)

²³² Pourcentages de Noirs et de "Mulâtres", selon chaque région du Brésil: Nord (75,9%), Nordeste (70,8%), Sud-Est (42,3%), Sud (20,9%) et Centre-Ouest (57,3%). Données collectées en 2009. Disponibles sur: www.ibge.gov.br, Tableau 8.1. Accès le: 16.08.2011.

à sa complexité. Dans le terme “minorités,” Waquet²³³ dénote encore l’idée de “victime” et de “souffrance”, passée ou future, fondée sur un passé esclavagiste partagé également par les Noirs brésiliens et décrit dans de nombreuses paroles de RAP. Cependant, ce travail a entrepris de clarifier le concept de minorités qui s’applique au sujet noir en ce qui concerne sa représentation et sa participation disproportionnée aux décisions de l’élite brésilienne, à partir du fait que le Noir n’est pas vu et n’est pas appelé à agir comme agent social, et qu’il figure seulement comme sujet invisible et passif dans les politiques de l’Etat.

Dans ce scénario de tacite ségrégation ethnique, sociale et politique, le Noir, “minoritairement” représenté, demeure fermé et protégé en “ghettos”, dans une attitude de résistance au pouvoir hégémonique contrôlé par une élite blanche, jusqu’à ce que tous, Noirs, Blancs, Institutions et société se montrent disposés à lui donner l’espace nécessaire afin que soit représentées des propositions d’apaisement qui permettent le franchissement organisé des frontières. L’enfermement des Noirs dans des “ghettos” est l’une des formes de résistance décrites par Castells (1999, p.18), dans lesquelles les classes les moins favorisées résistent contre les principes et les codes des Institutions dominantes, faisant émerger une politique identitaire dénommée “identité-résistance”, qui peut évoluer vers la construction d’une “identité-projet”.

Cependant, nous avons souligné qu’à partir de 2003, le système politique du Brésil a commencé à unir ses forces pour inverser ce contexte d’exclusion auquel, outre le Noir, d’autres groupes sociaux étaient soumis jusqu’ici, marginalisés et traités en “minorités”, à l’exemple du public GLBT²³⁴, qui souffre encore de l’homophobie, et de la femme elle-même, souvent victime du machisme et de discrimination sexuelle. Grâce au changement de modèle de gestion du pouvoir exécutif fédéral de 2003, les deux groupes ont obtenu des politiques publiques spécifiques qui réaffirment et amplifient leurs droits et punissent avec plus de sévérité les crimes impliquant toute forme de discrimination.

Alors que l’on aborde la question de la représentativité restreinte du Noir dans les décisions du pays, le RAP dénonce la présence massive des Noirs dans les pénitenciers brésiliens, car ils sont souvent victimes de la logique implacable du “système” qui les condamne à la violence et à un enfermement compulsif dans les prisons brésiliennes, déjà surchargées. De manière plus perverse, ce même “système” fait que le bon sens populaire adopte l’image du “sujet noir” comme “synonyme de pénitencier”, ou vice-versa, comme si

²³³ in LAITHIER: 2007, p.12.

²³⁴ GLBT – Gays, lesbiennes, bissexuels et transsexuels.

l'un appartenait naturellement à l'autre. Le cas le plus emblématique, dans cette veine thématique, est décrit par le rap "Journal d'un détenu" (Mano Brown/Jocenir: 1998); par-delà le fait de décrire un épisode véridique de la tuerie de l'ancien pénitencier de Carandiru, à São Paulo, il dénonce avant tout la manière dont le système carcéral, oublieux de son rôle qui consiste à rééduquer et socialiser le sujet condamné, l'incite à l'inverse à la production de plus de violence allant jusqu'à augmenter le degré de dangerosité du détenu. Pour illustrer l'idée que le pénitencier peut être vu comme une "fabrique du crime", nous avons choisi un extrait de "Diário de um detento" ("Journal d'un détenu")²³⁵:

Chaque crime une sentence/chaque sentence un motif, une histoire de larme/sang,
vies et gloires, abandon, misère, haine/souffrance, mépris, désillusion, action du
temps/mélange bien cette chimie/voilà : tu es un nouveau détenu.

Par ailleurs, le RAP dénonce également le fait que, dans les pénitenciers, les espaces réservés aux crimes commis par les individus en "costume cravate" demeurent vides. Cette critique fait référence aux scandales fréquents qui révèlent la corruption de la politique brésilienne, dans les trois sphères du pouvoir fédéral (exécutif, législatif et judiciaire), et que l'on peut étendre aux Etats et Municipalités du Brésil, où rarement les agents de ces secteurs sociaux sont rarement condamnés à payer pour leurs délits, même les plus récurrents, comme la malhonnêteté administrative, le népotisme, le blanchiment d'argent, les évasions fiscales, le profit illicite, la captation de biens, parmi tant d'autres.

D'après les paroles des chansons analysées, le RAP brésilien, comme représentant des périphéries et des populations pauvres et marginalisées, se présente comme un espace de luttes acharnées et de résistance, un lieu dans lequel diverses réalités se confrontent, calquées sur la rhétorique de l'esclavage et de la soumission. Le climat est tendu, car ce qui est en jeu, c'est la lutte pour un espace physique séparé, - ce qui déboucherait sur la multiplication des ghettos -, et pour la représentativité politique-sociale, impliquant nécessairement une relation de force et de pouvoir qui finit par instaurer un état de crise et d'instabilité dans les limites des frontières existantes. Invariablement, la protestation du RAP va au-delà du passé esclavagiste qui a soumis les Noirs à des conditions de travail déshumanisées, en les maintenant, déjà à l'époque, à la périphérie de la connaissance, de l'éducation, de la culture et des relations sociales de l'élite/du centre. Conçu initialement, comme un mode d'affrontement mû par une pulsion de revanche inspirée par les actions

²³⁵ "cada crime uma sentença/cada sentença um motivo, uma história de lágrima/sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio/sufrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo/misture bem essa química/pronto: eis um novo detento".

d'oppression et de discrimination de l'Etat et de la société, dès son origine, le RAP s'est constitué comme un instrument d'opposition et de résistance au pouvoir institué. Les paroles des compositions de RAP représentent l'espace dans lequel ont lieu ces batailles, non-violentes en pratique, mais violentes dans leur thématique et leur représentation, telles qu'elles sont chantées par un MC (*Mestre de Cerimônias* - Maître de Cérémonies), et dont le sens est déjà amplifié et approfondi par la mesure musicale impulsée par un DJ (*Disc-jockey*). De sorte que les deux éléments, MC et DJ, forment la base du RAP.

En raison de l'agressivité du vocabulaire utilisé et de la dureté du son produit, qui reflète la réalité cruelle vécue dans la périphérie, le RAP a immédiatement été rejeté au Brésil, où il a souffert d'une forte répression policière, induite par les pressions de la société traditionnelle. Les *graffs* par exemples, résultant de disputes entre gangs rivaux, et reflétant une forme de violence, sont associés au RAP jusqu'à aujourd'hui, ils renforcent l'aversion de la société qui y voit une forme de vandalisme et de pollution visuelle urbaine. Ces "graffs", cependant, commencent à être considérés comme de "l'art" (le graff) dans certains secteurs de la société. Un effet similaire se produit avec le *break*, qui désigne les mouvements corporels nés dans la rue ("*dança de rua*" - *danse de rue*), reconnus également de nos jours comme une manifestation artistique. Rappelons que le *graff* et le *break* font partie des éléments mondiaux constitutifs du Hip Hop, par - delà MC et DJ.

Ce rejet social peut être compris comme une auto-défense de la société traditionnelle, qui préfère nier l'existence du racisme et des expressions de la culture noire plutôt que de les discuter. Le RAP, à son tour, est devenu le *locus* de la discussion et de la tension dans lequel est mise en évidence la négation des "minorités" et la négation de la discrimination, instiguées par les Institutions et par l'Etat, ignorant que le monde vit sous l'influence de forts conflits ethniques et sociaux, renforcés par les situations d'exclusion et d'extrême pauvreté de cette population. Nous rapporterons ici les propos de l'anthropologue Félix²³⁶: "la démocratie raciale brésilienne vous pousse à ne pas assumer le fait qu'une crise existe entre les Noirs et les Blancs. Vous légitimez l'inégalité existante dans la société car, lorsque vous montrez du doigt cette inégalité, vous brisez toute la stabilité du système."²³⁷ Comme alternative pour contourner ce problème, il pense que le Brésil pourrait suivre une "logique bipolaire", telle celle vécue par les Etats-Unis où "le Blanc est d'un côté et le Noir

²³⁶ in Barbosa: 2007, p.38.

²³⁷ Texte original: "*a democracia racial brasileira faz você não assumir que existe uma crise entre negros e brancos. Você legitima a desigualdade existente dentro da sociedade porque, quando você aponta essa desigualdade, você quebra toda a estabilidade do sistema*".

de l'autre", assumant l'existence du racisme, sans pour autant le nier. D'après Félix, "cette polarisation a permis que le Noir s'autoaffirme, s'établisse et conquière son espace" dans la société étatsunienne.

La discrimination tient également compte des aspects relatifs au langage véhiculé par le RAP. Nous savons que le RAP communique en utilisant un discours oral de communication, de type informel. Pour le Mouvement, cette oralité est une façon d'imposer l'identité du ghetto, et sert même à manifester un désaccord politique avec la société traditionnelle. C'est-à-dire que l'oralité introduite dans le RAP par les *rappeurs* est également considérée comme un mécanisme de résistance aux modèles de l'écrit, dictés par le pouvoir hégémonique central, il instaure un marquage identitaire de la périphérie qui est ensuite reproduit par un segment musical-idéologique éminemment populaire. Il s'agit donc d'un "sociolecte" qui reflète le parler des groupes sociaux périphériques, comme nous avons pu le démontrer dans l'analyse de quelques paroles de RAP.

Dans leur majorité, les *rappeurs* parlent depuis les périphéries, où ils vivent dans une réalité violente, faite de misère, de trafic de drogue, d'oisiveté, de discrimination ethnique et sociale. L'absence de perspective est également une réalité avec laquelle les *rappeurs* doivent composer, elle s'apparente à une situation-limite, d'une certaine manière, elle rend le sujet vulnérable à l'emprise quotidienne d'une vie en apparence facile et marginale, dont la conséquence principale est la perversion des enfants, des jeunes et des adultes par le biais du trafic de drogue. Le psychologue social étatsunien Stanley Milgran²³⁸, auteur de "la psychologie sociale de ce XXème siècle", nous a prodigué une leçon importante: "habituellement, ce n'est pas le caractère d'une personne qui détermine sa façon d'agir, mais plutôt la situation dans laquelle elle se trouve". Ce positionnement, que la psychologie analyse, met en évidence la situation-limite existante dans les périphéries brésiliennes et diffusée largement par le RAP; d'une part, elle met en jeu la survie même du sujet qui se trouve aux abois à cause d'un système pervers d'exclusion et, d'autre part, elle lui offre la possibilité d'un soulagement immédiat de son oppression, y compris de manière illicite, par le biais de l'infraction.

Il s'agit, vraisemblablement, d'un cas où les valeurs éthiques et morales ont peu d'importance face aux nécessités de la vie quotidienne de l'être humain. Ainsi, pour

²³⁸ in Torres/Neiva: 2011. Texte original: "a psicologia social deste século [XX] nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra".

Stanley, les bandits et les trafiquants ne sont pas tous nés avec cette prédisposition pour le crime, mais ils peuvent y avoir été entraînés par un contexte socialement misérable et excluant. D'autre part, nous comprenons que ce système organisé de trafic de drogue agit dans les brèches laissées béantes par l'Etat. Il devient hautement attractif pour un individu fragilisé, discriminé par la société et maintenu à la marge des politiques publiques, si l'on tient compte du "pouvoir" (bien que palliatif et éphémère) donné au sujet dans la hiérarchie du crime, y compris dans l'impact "positif" qu'un trafiquant armé provoque dans l'imaginaire de l'univers féminin, comme le montrent les dépouillements du documentaire *Falcão, meninos do tráfico (Falcão, enfants du trafic)* (MV Bill/Athayde: 2006). Peut-être pourrions-nous parler de "service de l'intelligence" pour qualifier cette stratégie du "système" qui soutient l'action du trafic de drogue et va jusqu'à se préoccuper de la virilité des trafiquants, ce qui, d'une certaine manière, démontre une forme de zèle dans la relation entre "patron" et "employé".

Les voix qui émanent de la périphérie deviennent des voix multiples. Cette multiplicité du "jeu-énonciateur" est en relation avec la diversité des problèmes décrits et avec les divers regards du sujet narrateur, qui sont modifiés en accord avec leurs expériences et avec le lieu que celui-ci occupe dans la communauté, symbolisant les contradictions internes des *rappeurs* et du mouvement RA P. Parmi cette pluralité de voix, nous pourrions affirmer l'existence d'une voix prépondérante dans le milieu du RAP, il s'agit de la voix évangéliste; plus exactement, il existe une prépondérance de la voix auctoriale qui s'identifie à la personnalité du rappeur. Bien qu'il y ait un croisement de points de vue, une dramatisation dans la confrontation de plusieurs voix, le discours du *rappeur* et son ton évangéliste dénoncent la situation de marginalisation et propose des stratégies de transformation sociale, perceptibles dans les analyses faites dans les paroles de certains *raps*.

Le processus d'évangélisation justifié par l'énonciateur expose, le plus souvent, sa propre expérience de vie dans un contexte criminel (et sa conversion qui en est la conséquence); ceci afin de tenter de décourager les jeunes et les adolescents à entrer dans le sous-monde du crime, constituant ainsi une voix évangéliste qui cherche à propager l'idée de la non-violence, sans pour autant se départir de son ton revendicatif et dénonciateur. Nous en trouvons quelques exemples dans les raps "Voz ativa" ("Voix active") et "Negro limitado" ("Noir Limité") (1992) des Racionais MC's, "Traficando informação" (1999) ("Trafiquant l'information"), de MV Bill, "Razão pra viver" ("Raison de vivre"), "Periferia segue sangrando" ("La périphérie continue à saigner") et "Mensagem positiva" (1996) ("Message

positif”) de GOG, ainsi que dans “Use sua inteligência” (1997) (“Utilise ton intelligence”) et “A resistência” (1998) (“La résistance”) du *rappeur* Piá.

Dans certaines situations, la voix de l'énonciateur cherche à exposer son quotidien cruel et violent. Ce discours, en forme de dénonciation, décrit des cas particuliers de stigmatisation du Noir, de discrimination ethnique et sociale, d'omission de l'Etat, de trafic de drogue; toutefois, il ne parvient pas à indiquer d'autre issue dans ce contexte de violence à part la revanche, l'affrontement et une aggravation conséquente de la violence, comme cela apparaît dans “Racistas otários” (1990) (“Racistes ingénus”), “Homem na estrada” (1993) (“Homme sur la route”) et “Periferia é periferia (em qualquer lugar)” (“La périphérie c'est la périphérie (n'importe où)”) (1998) du groupe Racionais MC's, ainsi que dans “Vida urbana” (1994) (“Vie urbaine”) de Piá.

Nous avons identifié également, la présence d'un type de voix idéologique solidaire, en particulier dans les compositions du *rappeur* Piá, elle se caractérise par l'absence d'intérêt pour la problématique des noirs *gaúchos* (sudistes) et brésiliens. Ce “je-solidaire” chante une réalité vue de l'extérieur de la périphérie et se solidarise uniquement avec la misère et la violence des communautés marginalisées de Porto Alegre, sans toutefois s'investir pour autant. De la même façon, l'abordage que l'énonciateur fait du contexte social retombe prioritairement sur la discrimination sociale et pointe rarement vers des questions ethniques comme entrave historique que le Brésil a encore du mal à affronter. Du point de vue de la voix énonciatrice, qui se confond avec la voix auctoriale, le préjugé social serait la principale cause de la violence urbaine, et constituerait la plus importante bannière de revendication du sujet périphérique, comme des associations et des entités des classes concernées. D'après l'énonciation, le préjugé ethnique ne serait que l'une des variables creusant les écarts sociaux, de sorte que la mémoire historique de l'esclavage et de l'abolition n'apparaisse plus comme la justification du retard social auquel une grande partie des Noirs brésiliens est soumise. Il est toutefois admis que le processus de paupérisation du pays et l'éradication de la misère, qui en découle, soient l'un et l'autre, intimement liés à l'éradication du racisme.

L'imaginaire de l'exclusion transparaît dans la forme que revêt la violence et la répression à l'encontre du sujet noir, identifié prioritairement à partir de référents externes comme la couleur de peau, ce qui le réduit à une stigmatisation dont les luttes sociales et les luttes de classes tentent de se distancier. La peau, le cheveu et les traits physiques deviennent un ensemble d'éléments de ségrégation qui créent la figure de “l'Autre”; c'est-à-dire, le Noir

comme un “Autre” du groupe hégémonique de référence. Ainsi, le Noir est vu comme un étranger, un sujet déplacé qui envahit un espace qui n’est pas le sien, idée renforcée tout simplement par le mythe qui postule que le Noir “n’est pas” et par l’interrogation autour du fait qu’un jour il pourrait “devenir/être”. Comme réponse à ce processus d’exclusion, la riposte est utilisée comme instrument de lutte dans certains secteurs représentatifs des Noirs brésiliens, de telle manière que sa relation d’altérité au Blanc devienne inamicale; à l’inverse, le Noir se referme encore plus et son discours dénote une posture d’affrontement qui invalide toute espérance d’intégration ethnique et sociale.

Dans les compositions des quatre rappers analysés, nous rencontrons fréquemment des personnages identifiés comme les victimes d’une logique implacable de discrimination sociale et/ou ethnique qui débouche sur une condamnation de la violence et de l’exclusion. D’après nous, les politiques publiques des huit dernières années ont œuvré dans le sens de minimiser et d’inverser les effets de la discrimination ethnique et sociale, leurs résultats positifs sont davantage visibles dans les universités publiques brésiliennes, en particulier depuis l’adoption du système des quotas. Bien qu’il s’agisse d’un thème polémique et passible de déclencher d’amples discussions, ce système de “quota racial” est considéré, par le gouvernement et les organismes militants noirs, comme l’une des “principales mesures positives adoptées en faveur de la population afro-brésilienne, qui permet l’insertion d’un contingent considérable de Noirs dans le système universitaire du pays”²³⁹. Nous savons également que le système général de quotas touche les “quotas sociaux”, destinés à pallier les lacunes en matière d’éducation provoquées par le retard économique des personnes appartenant aux couches de population les plus basses. Les quotas ont-ils résolu les retards attribués à l’esclavage, à la discrimination et à l’exclusion, dans le contingent des Noirs au Brésil? Nous ne le savons pas encore. Mais il est pratiquement impossible de nier que les quotas ont provoqué une restauration croissante et graduelle de l’estime de soi parmi ceux qui ont toujours été contraints de prouver doublement leur capacité intellectuelle et humaine, en se dégageant des perceptions triviales et réductrices de la force brute et du stigmatisme de la couleur de peau.

L’estime de soi surgit comme une variante auto-affirmative, dans laquelle le sujet se voit complet, non fragmenté, valorisant sa culture et son histoire, elle peut entraîner un processus de reconnaissance personnelle et de conquête d’un espace en dehors de toute

²³⁹ Disponible sur: www.palmares.gov.br. Accès le: 16.08.2011. “*principais medidas afirmativas adotadas em defesa da população afro-brasileira, pois proporciona a inserção de um contingente considerável de negros na rede universitária do país*”.

référence au discours de la rhétorique esclavagiste. Une nouvelle preuve de cette valorisation de l'estime de soi est perceptible dans tous les discours des *rappers* que nous avons étudiés ici. Elle consiste à nommer les communautés et les autres *rappers* (vivants ou morts) dans les compositions de RAP, afin que chaque lieu et chaque *rappeur* existe, en dépit de l'anonymat de la périphérie et du Noir par rapport au Centre, tout au moins dans le contexte dans lequel il est abordé. Nous percevons également que le système de quotas vise une promotion de la richesse économique et culturelle de la Nation, pouvant entraîner une évolution égalitaire des classes sociales, car ce qui permet au sujet de surmonter les inégalités c'est la promotion de l'auto-image et de l'estime de soi.

D'après certaines voix énonciatrices du RAP, le Noir est une minorité quantitative dans la programmation télévisuelle (journaux télévisés, "novelas"/séries télévisées), où ils sont majoritairement cantonnés à des rôles inférieurs ou serviles. Une grande partie de la production fictionnelle de la TV s'occupe de reproduire la réalité de l'esclavage qui reléguait les Noirs dans les caves de la *casa-grande* et les condamnait à l'insalubrité des *senzalas*²⁴⁰. Malgré de nombreuses années d'activisme politique, la plupart des représentations modernes des activités de chauffeur, portier, nourrice et employée de maison sont jouées par des acteurs noirs, bien que nous prenions conscience peu à peu que le Noir commence à être sollicité pour occuper le centre de la dramaturgie brésilienne comme l'un des protagonistes de la scène. En ce qui concerne les quotas du marché du travail, cependant, la réservation de places est limitée uniquement aux personnes ayant des besoins spécifiques, et dans certains cas, à des quotas sociaux pour favoriser l'accès au premier emploi de l'individu.

Comme nous l'avons dit plus haut, la voix du sujet énonciateur est multiple et différente suivant les groupes. Le "je" présente différentes perspectives et différents vécus. Le "je" qui s'identifie à la voix auctoriale du *rappeur*, la voix du "je-bandit", la voix du "je-marginal", la voix du "je-commercial", la voix du "je" victime de la société/du "système", la voix de l'exclu. Il existe également la voix du "je-solidaire", évangéliste, comme la voix de l'activisme au sein d'un mouvement de transformation et de révolution ethnico-sociale qui parle au nom de la "vérité", ou "d'une vérité" individuelle qui se présente comme "vérité collective".

Le RAP se structure à partir de paires opposées et contradictoires liées au bien et au mal, à la guerre et à la paix, dans une relation dialectique qui se confond avec un type de

²⁴⁰ Casa-grande - demeure du maître, senzala – habitation des esclaves.

manichéisme exacerbé au point que la contradiction fait partie de l'identité constitutive du Mouvement, ainsi que l'exprime le vers emblématique "violemment pacifique" du rap "Capítulo 4, Versículo 3" (Mano Brown: 1998) ("Chapitre 4, Vers 3"). A certains moments, le RAP véhicule un discours de la violence et de la vengeance; à d'autres, un discours de la négociation et de la paix. Fréquemment, les paroles encouragent un certain type d'affrontement, soit la lutte armée, soit la guerre idéologique. En contrepartie, certains signes montrent que cette guerre idéologique peut évoluer vers une amorce de négociation. Ainsi, c'est grâce à la contradiction que le RAP transite, presque naturellement, dans toutes les sphères de la société. Certains secteurs du RAP, arguant du fait que leur idéologie pourrait être cooptée par le "système", sont contraires à la vulgarisation médiatique du Mouvement; d'autres, pensent que le média télévisuel pourrait contribuer à diffuser le message révolutionnaire porté par les *rappers*. Il est certain que les alternatives, quelles qu'elles soient, ont un coût pour le RAP: s'ils restent en dehors du circuit de communication audiovisuelle, la revendication du Mouvement risque de ne pas être entendue hors des limites du ghetto; s'ils s'exposent massivement, sans prise de conscience et sans équilibre émotionnel, les *rappers* voient augmenter le risque que la révolution entreprise par le RAP ne tombe dans la banalité.

Le RAP s'est montré très combatif face au corporatisme des organisations et de l'Etat, mais il est évident qu'il veut aussi être le représentant d'un grand nombre de personnes ici au Brésil, au nom d'une vérité unilatérale, qui exerce un pouvoir sur eux, dictant des règles de comportement, non seulement aux plus pauvres, mais également aux classes moyennes et bourgeoises. A partir du Hip Hop et du RAP, les périphéries ont créées leurs associations (Cufa), partis politiques (PPPOMAR – *Partido Popular Poder para a Maioria* Parti Populaire pour la Majorité), radios communautaires, revues de diffusion régionale (*Raça* – *Race*) marque de vêtements (1daSul). Elles veulent avoir des chaînes de radio et de télévision de visibilité nationale; autrement dit, nous sommes en présence d'un nouveau pouvoir corporatiste cherchant à légitimer son pouvoir dans notre société, mais qui ne présente aucune garantie d'indépendance et d'affranchissement des autres pouvoirs dominants, et qui ne garantit nullement la défense et l'isonomie de ses "adeptes". Comme, dans certains cas, le RAP actuel cherche à nier d'autres formes de RAP plus "commerciaux", de "droite", sans idéologie (ou d'une idéologie perverse), d'aspect simplement musical comme dans le cas de Gabriel – le penseur, de Marcelo D2 qui, théoriquement du moins, ont déjà intégré les stratégies dominantes, le RAP d'aujourd'hui pourra poursuivre dans la même

voix, et oblige à suivre d'autres *rappers*, de "gauche" cette fois, comme il est aisé de le percevoir, pour que la circularité idéologique et la circularité des faits demeure vivante. D'après Félix²⁴¹, il peut y avoir un cinéma noir, constitué par des Noirs, dès lors que des Blancs y prennent part, car, s'il n'est constitué que de Noirs, il développera une vision exclusivement noire, ce qui n'est pas une vision brésilienne.

Nous nous basons sur l'idée qu'une réunion de gens en associations, en confédérations, en syndicats, en églises donne plus de pouvoir à un individu lambda, car il peut ainsi discuter avec d'autres groupes, avec les Institutions et avec l'Etat de ses projets et de ses besoins. Cependant, même dans le cas où l'idéologie (la mission) de ces entités est orientée vers le bien de la collectivité, la vérité de chacun de ses dirigeants peut révéler des intérêts antagoniques, certains peuvent même être contraires aux associations et en faveur du "système" et de leurs intérêts particuliers. L'identité du sujet, par conséquent, est construite sur cette tension entre l'individuel et le collectif, qui fait partie du processus de construction identitaire de l'individu. Cela se produit à partir du moment où il y a une adhésion individuelle à un certain type de groupe, et que le sujet voit sa volonté se diluer dans l'intérêt de la collectivité.

L'expression "nous pour nous" est passée dans le langage courant parmi les *rappers* et leurs légions de fans. Au-delà de l'expression d'une forme de résistance et d'une proposition d'indépendance, qui stimule les efforts individuels en faveur de la cause noire, l'expression denote également une espèce de fermeture des possibilités de négociation et de partage de l'espace, et devient synonyme d'autosuffisance des mouvements noirs qui visent la conquête d'un des piliers du pouvoir politique du pays. Nous comprenons que, plutôt que de s'orienter vers une compréhension ethnique, ces représentants de la société, empoignant la bannière de la riposte et de l'affrontement, empruntent un chemin inverse et peuvent gaspiller ou, au minimum, compromettre les efforts des politiques publiques "socialisatrices" des huit dernières années. Nous adhérons pleinement à la pensée de l'anthropologue Félix lorsqu'il considère que les décisions doivent être négociées et qu'"il ne faut pas penser la politique comme une simple prise de pouvoir", ainsi que le désire le RAP. C'est la raison pour laquelle Félix dit que "le mouvement noir contemporain s'est trompé en pensant que la culture est une chose et la politique en est une autre," sans s'en rendre compte "ces deux expressions sont meilleures lorsqu'elles sont vécues ensemble"²⁴².

²⁴¹ in Barbosa: 2007, p.38.

²⁴² in Barbosa: 2007, p.36/37.

Cette ségrégation entre “culture” et “politique” porterait préjudice à la société civile et aux classes qui dépendent le plus des politiques publiques d’insertion sociale. Nous savons que la culture n’est pas uniquement un loisir, mais qu’elle est aussi une manière de faire de la politique. Le RAP, par exemple, c’est de l’art et de la culture, qui exprime en même temps le positionnement politique des *rappeurs* et du Mouvement à partir des dénonciations et des revendications formulées dans les paroles de leurs compositions. De la même manière, le Gouvernement Fédéral reconnaît que la culture peut contribuer à réduire l’état de misère des 16 millions²⁴³ de Brésiliens qui se trouvent encore dans cette situation. D’après le “Forum des Droits et de la Citoyenneté”, organisé par le Secrétariat-Général de la Présidence de la République²⁴⁴ en juillet/2011, l’articulation politique est un instrument qui garantit la valorisation de la culture du pays et la préservation des droits qui donnent une consistance, fortifient et amplifient la citoyenneté brésilienne. Par ailleurs, en Août/2011, à Brasilia, le Ministère de la Culture et la Fondation Culturelle Palmares ont organisé un séminaire national “La culture comme moyen d’éradiquer la misère”²⁴⁵; nous observons donc qu’à partir de ces discussions gouvernementales publiques, la jonction indissociable entre “culture” et “politique” se trouve consolidée comme un mécanisme destiné à corriger les destins du Brésil.

Il est certain que l’utopie de transformation sociale en faveur de l’intégration ethnique et sociale aurait à souffrir de ce discours d’affrontement qui tend à intensifier la formation de “l’identité-résistance” et des ghettos du Noir brésilien. Par ailleurs, la résistance peut être également vue comme une forme de mouvement social pouvant, soit motiver la dite “transformation sociale”, et évoluer vers une “identité-projet”, soit obstruer les négociations à cause de l’intransigeance de l’une des parties concernées, voire même des deux.

Les artistes du RAP étudiés ici ont tous, d’une manière ou d’une autre, effectué des duos avec des icônes de la MPB²⁴⁶, au cours de spectacles et d’enregistrements. Ce *flirt* avec la MPB peut être compris comme une forme d’interaction et de socialité entre ces mouvements culturels et, par voie de conséquence, entre les adeptes de chacun des deux secteurs. L’intégration de la MPB dénote également la reconnaissance par la musique populaire de la valeur du RAP, et de la contribution que ce mouvement apporte à la

²⁴³ En 2002, il y avait 51 millions de Brésiliens en situation de misère, d’après le Rapport “Brésil 2003-2010” édité par le Palais du Planalto, également disponible sur le site: www.balancodegoverno.presidencia.gov.br. Accès le: 12.07.2011.

²⁴⁴ Disponible sur: www.sg.gov.br. Accès le: 28.07.2011.

²⁴⁵ Texte original: “*A cultura como veículo de erradicação da miséria*”.

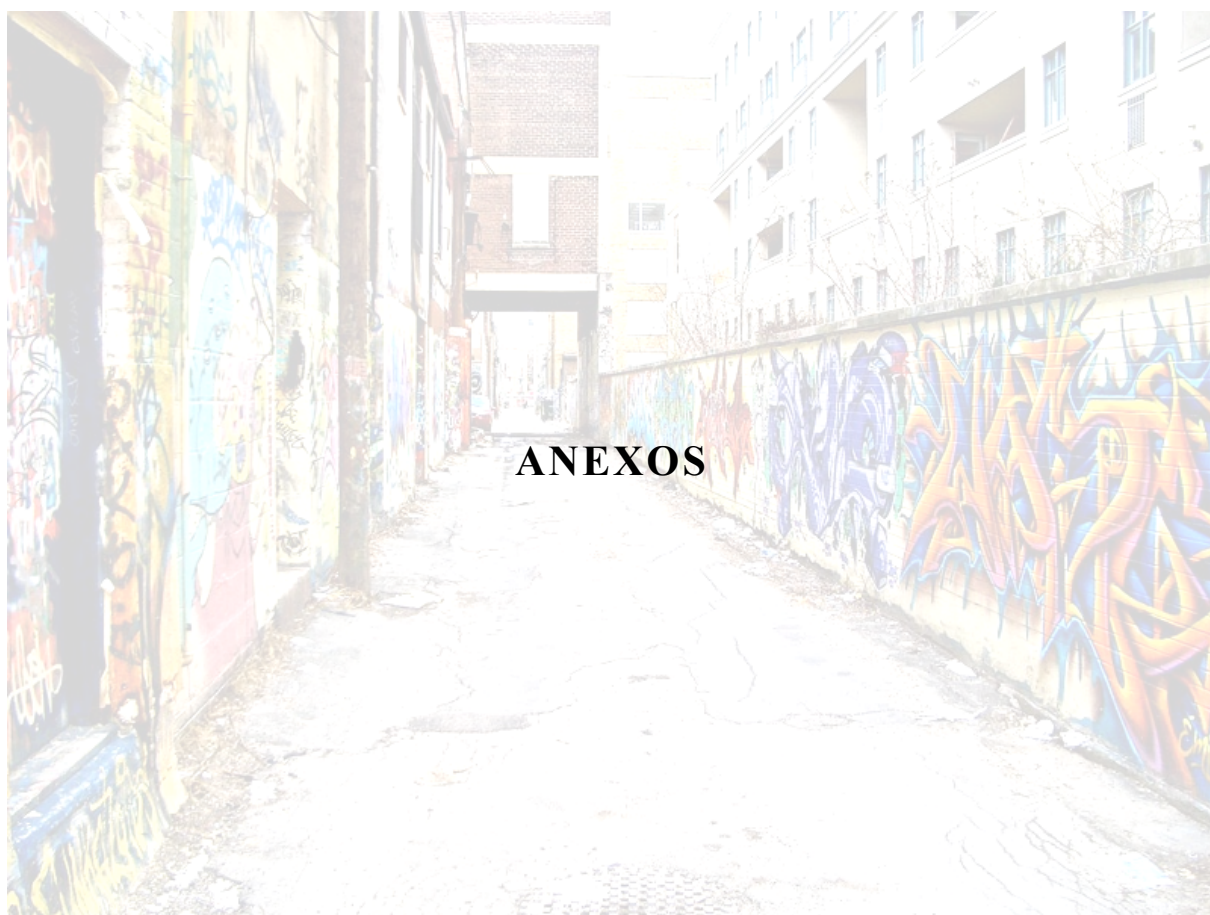
²⁴⁶ MPB – Musique populaire brésilienne.

discussion de thèmes polémiques au Brésil, principalement comme élément questionnant de la politique brésilienne, de la violence urbaine, des différences entre les classes sociales et des querelles ethniques. Dans certains cas, la MPB absorbe le caractère “rebelle” et revendicatif du RAP, pour critiquer aussi les contextes politique et social du pays, faisant de la chanson brésilienne, non seulement un espace de loisirs et de culture, mais aussi une ambiance politique, de débat et une force de propositions pour la croissance de la Nation. Le scénario de résistance sociale et publique présenté par le RAP participe à l'évolution de la posture des *rappers* et des travaux qu'ils développent, renforcés par l'influence du mouvement Hip Hop qui, à partir de son cinquième élément constitutif, “la connaissance”, est capable de mieux structurer ses demandes et d'étendre son pouvoir de persuasion.

Les compositions de RAP, comme représentation fidèle de la réalité, renforcent leur pouvoir à la fois comme porte-parole des périphéries brésiennes, comme vecteurs culturels et politiques, et comme instruments de dénonciation et de critique du contexte social et politique au Brésil. En occupant les espaces où le Gouvernement devrait agir, le RAP assume tacitement le pouvoir sur les populations marginalisées, car ils parlent le même langage, possèdent les mêmes angoisses, souffrent les mêmes processus de discrimination et d'oppression et occupent les mêmes espaces physiques et les mêmes strates sociaux.

Nous savons toutefois qu'il est nécessaire que les négociations entre centre et périphérie avancent encore fortement, car l'esprit de riposte entre les parties semble trop enraciné et il existe peu de signes indiquant que ces frontières pourraient être franchies de manière pacifique. Nous espérons pouvoir atteindre un haut degré de prise de conscience mutuelle pour que de simples référents externes du corps humain, comme la couleur de peau et les traits physiques, ne soient pas privilégiés sur le caractère et l'intégrité du sujet. Cette perspective nous fait entrevoir la construction d'un scénario favorable, dans lequel l'idée lancée dans les vers de la chanson de Arnaldo Antunes, et que nous avons mis en exergue en épigraphe à ce travail, pourrait prendre corps: “ c'est quoi ça Noir, c'est quoi ça Blanc, c'est quoi ça encore Indien? Nous sommes ce que nous sommes: inclassables.”²⁴⁷

²⁴⁷ “*que preto, que branco, que índio o quê? Somos o que somos: inclassáveis*”.



ANEXOS

10.1. Composições do grupo Racionais MC's	377
10.2. Composições de MV Bill	395
10.3. Composições de GOG	409
10.4. Composições de Piá	433
10.5. Glossário do socioleto das periferias e do RAP	451
10.6. Convenção de Co-tutela Internacional de Tese (<i>Cotutelle</i>)	489



RACIONAIS MC's

SÃO PAULO (SP)

Composições:

“Mulheres vulgares”
“Racistas otários”
“Tempos difíceis”
“Voz ativa”
“Negro limitado”
“Fim de semana no parque”
“O homem na estrada”
“Capítulo 4, Versículo 3”
“Rapaz comum”
“Diário de um detento”
“Periferia é periferia (em qualquer lugar)”
“Fórmula mágica da paz”
“Negro drama”
“Mulher elétrica”

CD *Holocausto urbano* (Zimbabwe: 1990)

“Mulheres vulgares” (Edy Rock/KL Jay)

Alô?
E aí, Edy Rocky, certo?
Ô Brown, e aí, certo mano?
Tava esperando cê me ligar, mesmo.
Qual é a mão?
É sobre mulher, e tal.
Mulher? Que tipo de mulher?
Se liga aí:
Derivada de uma sociedade feminista
Que considera e dizem que somos todos machistas.
Não quer ser considerada símbolo sexual.
Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral
Numa relação na qual
Não admite ser subjugada, passada pra trás.
Exige direitos iguais.....
E o outro lado da moeda, como é que é?
Pode crê!
Pra ela, dinheiro é o mais importante.
Seu jeito vulgar, suas idéias são repugnantes.
É uma cretina que se mostra nua como objeto,
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.
No quarto, motel, ou tela de cinema
Ela é mais uma figura vil, obscena.
Luta por um lugar ao sol,
Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)
no qual quer se encostar em um magnata
Que comande seus passos de terno e gravata.
(otário....)
Quer ser a peça centra em qualquer local.
Se julga total,
Quer ser manchete de jornal.
Somos Racionais, diferentes, e não iguais.
Mulheres Vulgares, uma noite e nada mais!
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
E aí, Brown? Cola aí, e tal...
Fala aí tua parte, e tal..... certo mano...
Ô, falo sim! Peraí, peraí.
É bonita, gostosa e sensual.
Seu batom e a maquiagem a tornam banal.....
Ser a mal, fatal, legal, ruim..... Ela não se importa!
Só quer dinheiro, enfim.
Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade.
Na verdade, por trás mora a mais pura
mediocridade.
Te domina com seu jeito promíscuo de ser,
Como se troca de roupa, ela te troca por outro.

Muitos a querem para sempre
Mas eu a quero só por uma noite, você me entende?
Gosta de homens da alta sociedade.
Até os grandes traficantes entram em rotatividade.
Mestiça, negra ou branca
Uma de suas únicas qualidades: a ganância.
A impressão que se ganha é de decência
Quando se trata de dinheiro e sexo, se torna
indolência.
Fica perdida no ar a pergunta:
Qual a pior atitude de uma prostituta?
Se vender por necessidade ou por ambição?
Tire você a conclusão.
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Então, irmão, é de coração.
Abra os olhos e veja a razão.
Querer, poder, ter
Não é pra você se proteger, prever antes de
acontecer.
E hoje ela diz: "Que cara vou dormir?"
Com seu rosto bonito é fácil atrair, e daí.....
Pra sair não precisa insistir.
É só ser alguém e estalar os dedos assim (plec!)
Francamente ela se julga capaz
De dominar a qualquer idiota que tenha conforto
pra dar.
Não importa a sua cor, não importa a sua idéia,
Apenas dinheiro esnobando, jogando pela janela.
Não entre nessa cilada.
Fique esperto com o mundo e atento com tudo e
com nada.
Mulheres só querem/preferem o que as favorecem
Dinheiro,ibope, te esquecem se não os tiverem.
Somos Racionais, diferentes, e não iguais.
Mulheres vulgares, (o quê) uma noite e nada mais!
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres..... vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Gostei, gostei.....
É mano, tem uns caras que ficam iludidos com
essas mina aí.....
Capa de revista, pôster, viagem pra Europa.....
Mas por baixo mano, mó sujeira!
Vai nessa, morô.....
E isso aí, mano. Até a próxima Brown.

“Racistas otários” (Mano Brown/Ice Blue)

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
Racistas otários nos deixem em paz
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
Racistas otários nos deixem em paz
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 me seguram observando
O rotineiro Holocausto urbano
O sistema é racista cruel
Levam cada vez mais
Irmãos aos bancos dos réus
Os sociólogos preferem ser imparciais
E dizem ser financeiro o nosso dilema

Mas se analisarmos bem mais você descobre
Que negro e branco pobre se parecem
Mas não são iguais
Crianças vão nascendo
Em condições bem precárias
Se desenvolvendo sem a paz necessária
São filhos de pais sofridos
E por esse mesmo motivo
Nível de informação é um tanto reduzido
Não... É 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
A conclusão é sua...KL Jay
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
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
"O Brasil é um país de clima tropical
Onde as raças se misturam naturalmente
E não há preconceito racial. Ha,Ha...."
Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos
O preconceito e o desprezo ainda são iguais
Nós somos negros também temos nossos ideais
Racistas otários nos deixem em paz...

“Tempos difíceis” (Edy Rock/KL Jay)

Eu vou dizer porque o mundo é assim.
Poderia ser melhor mas ele é tão ruim.
Tempos difíceis, está difícil viver.
Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe
dizer.
Milhões de pessoas boas morrem de fome.
E o culpado, condenado disto é o próprio homem.
O domínio está em mão de poderosos, mentirosos.
Que não querem saber.

Porcos, nos querem todos mortos.
Pessoas trabalham o mês inteiro.
Se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro.
Enquanto tantos outros nada trabalham.
Só atrapalham e ainda falam.
Que as coisas melhoraram.
Ao invés de fazerem algo necessário.
Ao contrário, iludem, enganam otários.
Prometem 100%, prometem mentindo, fingindo,

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

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

CD *Escolha seu caminho* (Zimbabwe: 1992)

“Voz ativa” (Mano Brown)

Eu tenho algo a dizer e explicar pra você
Mas não garanto porém que engraçado eu serei
dessa vez
Para os manos daqui, para os manos de lá
Se você se considera um negro
Pra negro será MANO !!!
Sei que problemas você tem demais e nem na rua
não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas fardados de
cérebro atrofiado não te deixam em paz
Todos eles com medo generalizam demais
Dizem que os negros são todos iguais
Você concorda... se acomoda então, não se
incomoda em ver
Mesmo sabendo que é foda, prefere não se envolver
Finge não ser você
E eu pergunto por que ?
Você prefere que o outro vá se foder.
Não quero ser o Mandela
Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende
Mas eu lamento que irmãos convivo com isso
naturalmente
Não proponho ódio, porém acho incrível que o
nosso compromisso já esteja nesse nível
Mas Racionais, existente nunca iguais
Afrodinamicamente manter a nossa honra viva
Sabedoria de rua
O RAP mais expressiva (Hein...)
A juventude negra agora tem a voz ativa (Pode
crer)
Você gosta, gosta, gosta, gosta de Nós (Hum...)
Somos Nós, Nós, Nós, Nós mesmos (Hum...)

Você gosta, gosta, (Scratches..), gosta de Nós
Somos Nós, Nós, Nós, Nós mesmos (Hum...)
Precisamos de um líder de crédito popular como
Malcom X em outros tempos foi na América
Que seja negro até os ossos, um dos nossos
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em
destroços
Nossos irmãos estão desnorreados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Brigando por quase nada
Migalhas coisas banais
Prestigiando a mentira
As falas desinformado demais
Chega de festejar a desvantagem e permitir que
desgastem a nossa imagem
Descendente negro atual meu nome é Brown
Não sou complexado e tal
Apenas Racional
É a verdade mais pura
Postura definitiva
A juventude negra agora tem voz ativa [...]
Mais da metade do país é negra e se esquece
Que tem acesso apenas ao resto que ele oferece
Tão pouco para tanta gente. Tanta gente. Tanta
gente na mão de tão pouco
Pode crer.
Geração iludida uma massa falida, de informações
distorcidas, subtraídas da televisão
Fodidos estão sem nenhum propósito
Diariamente assinando o seu atestado de óbito
Pô to cansado de toda essa merda que eles mostram
na televisão
Todo dia mano... não aguento mais é foda mano...

Mas onde estão meus semelhantes na TV, nossos irmãos, artistas negros de atitude e expressão
Você se põe a perguntar por que
Eu não sou racista, mas meu ponto de vista é que esse é o Brasil que eles querem que exista
Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque
Eles te mostram é um país que não existe
Esconde nossa raiz
Milhões de negros assistem
Engraçado que de nós eles precisam
Nosso dinheiro eles nunca discriminam
Minha pergunta aqui fica
Desses artistas tão famosos, qual você se identifica?
Então, Leci Brandão, Moisés da Rocha, Thaíde e Dj Hum, Ivo Meireles, Moleques de Rua e tal
E da Zona leste de São Paulo Grupo DMN.
Pode crer é isso aí.
Nossos irmãos estão desorientados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Mulheres assumem a sua exploração
Usando o termo mulata como profissão
É mau...
Modelos brancas no destaque

As negras onde estão...Ham
Desfilam no chão em segundo plano
Pouco original mais comercial a cada ano
O carnaval era a festa do povo
Era...mas alguns negros se venderam de novo
Branços em cima negros em baixo
Ainda é normal natural
400 anos depois 1992 tudo igual
Bem-vindos ao Brasil colonial e tal
Precisamos de nós mesmos essa é a questão
DMN meus irmãos descrevem com perfeição então
Gostamos de nós brigamos por nós
Acreditamos mais em nós
Independente de que os outros façam
Tenho orgulho de mim, um rapper em ação
Nós somos negros sim de sangue e coração
Mano Ice Blue me diz
Justiça é que nos motiva a minha a sua
A nossa voz ativa
(Scracthes..) Racionais (Scracthes..) Racionais
(Scracthes..) Racionais
Ra, Ra, Racio, Ra, Ra, (Scracthes..), Ra, Ra,
(Scracthes..), Ra,(Scracthes..), Ra, (Scracthes..).

“Negro limitado” (Mano Brown/Edy Rock)

- Aí mano, cê tá dando febre, certo!
- O que é que é mano.
- Cê tem que ter consciência.
- Que consciência que nada, negócio de negro, consciência não tá com nada, o negócio é tirar um barato, morô..!
- Pô mano, vamos pensar um pouco.
- Que pensar que nada, o negócio é dinheiro e tirar um onda..!
Você não me escuta ou não entende o que eu falo.
Procurou te dar um toque e sou chamado de preto otário, atrasado, revoltado.
Pode crê.
Estamos jogando com um baralho marcado.
Não quero ser o mais certo.
E sim o mano esperto.
Não sei se você me entende.
Mas eu distingo o errado do certo.
- Hei mano, você vai continuar com essa idéias, aí você tá me tirando? Dá licença...
A verdade é que enquanto eu reparo meus erros você se quer admite os seus.
Limitado é seu pensamento.
Você mesmo quer falar sobre mulher, seu principal passatempo.
O Don Juan das vagabundas, eu lamento
Vive contando vantagem, se dizendo o tal, mas simplesmente, falta postura, QI suficiente.
Me diga alguma coisa que ainda não sei.
Malandros como você muitos finados contei.
Não sabe se quer dizer.
Veja só você, o número de cor do seu próprio RG.
Então, príncipe dos burros, limitado.
Nesse exato momento foi coroado.

Diga qual a sua origem, quem é você!
Você não sabe responder.
Negro Limitado (Scracthes..). Escolha o seu caminho.
- Então, vocês que fazem o RAP aí tal, são cheios de ser professor, falar de drogas, policia e tal, e aí, mostra uma saída, mostra um caminho e tal, e aí..?)
Cultura, educação, livros, escola. Crocodilagem demais. Vagabundas e drogas.
A segunda opção é o caminho mais rápido.
E fácil, a morte percorre a mesma estrada é inevitável.
Planejam nossa restrição.
Esse é o título da nossa revolução, segundo versículo.
Leia, se forme, se atualize, decore.
Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado.
Os seus miolos estourem e estará tudo acabado.
Cuidado..!
O Boletim de Ocorrência com seu nome em algum livro.
Em qualquer distrito, em qualquer arquivo.
Caso encerrado, nada mais que isso.
Um negro a menos contarão com satisfação.
Porque é a nossa destruição que eles querem.
Física e mentalmente, o mais que puderem.
Você sabe do que estou falando.
Não são um dia nem dois.
São mais de 400 anos.
Filho, é fácil qualquer um faz.
Mas criá-los, não, você não é capaz.
Ele nasce, cresce, e o que acontece?
Sem referência 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 e formado.
Ou ser apenas mais um negro limitado (Scracthes..)
- É, consciência, consciência, e os outros manos e
tal, você é consciente sozinho, Mano?
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 etiquetas, não valem nada.
Se comparadas a uma mente articulada.
Contra uma racistas otários é química perfeita
Inteligência, e um cruzado de direita.
Será temido, e também respeitado.
Um preto digno, e não um negro limitado
(Scracthes..)
- Pode crê, tem tudo a ver, não é não..!
Racionais, fio da navalha, pode contar comigo.
É isso aí, valeu.

CD *Raio X do Brasil* (Zimbabwe: 1993)

“Fim de semana no parque” (Mano Brown/Edy Rock)

A toda comunidade pobre da Zona Sul.
Chegou fim de semana, todos querem diversão.
Só alegria, nós estamos no verão.
Mês de Janeiro, São Paulo, Zona Sul.
Todo mundo à vontade, calor, céu azul.
Eu quero aproveitar o sol.
Encontrar os camaradas prum basquetebol.
Não pega nada!
Estou a uma hora da minha quebrada.
Logo mais, quero ver todos em paz.
Um, dois, três carros na calçada.
Feliz e agitada!
Toda "playboyzada", as garagens abertas
eles lavam os carros, desperdiçam a água,
Eles fazem a festa!
Vários estilos, vagabundas, motocicletas.
Coroa rico, boca aberta, isca predileta.
De verde fluorescente, queimada sorridente,
a mesma vaca loura circulando como sempre.
Roda a banca dos playboys do Guarujá
Muitos manos se esquecem, mas na minha não se
cresce
Sou assim e estou legal, até me leve a mal.
Malicioso e realista, sou eu, Mano Brown!
Me dê quatro bons motivos pra não ser.
Olha meu povo nas favelas e vai perceber.
Daqui eu vejo uma caranga do ano.
Toda equipada e um tiozinho guiando.
Com seus filhos ao lado estão indo ao parque.
Eufóricos, brinquedos eletrônicos.
Automaticamente eu imagino a molecada lá da área
como é que tá.
Provavelmente correndo pra lá e pra cá.
Jogando bola descalços nas ruas de terra.
É, brincam do jeito que dá.
Gritando palavrão, é o jeito deles.
Eles não tem video-game, às vezes nem televisão.
Mas todos eles tem em São Cosme e São Damião
A única proteção, proteção.

No último Natal Papai Noel escondeu um
brinquedo prateado. Brilhava no meio do mato.
Um menininho de 10 anos achou o presente.
Era de ferro com 12 balas no pente.
E o fim de ano foi melhor pra muita gente
Eles também gostariam de ter bicicletas
De ver seu pai fazendo cooper, tipo um atleta
Gostam de ir ao parque e se divertir
E que alguém os ensinasse a dirigir
Mas eles só querem paz e mesmo assim é um
sonho!
Fim de semana no Parque Sto. Antônio.
Vamos passear no Parque.
Deixa o menino brincar (fim de semana no parque)
Vamos passear no Parque.
Vou rezar pra esse domingo não chover
Olha só aquele clube, que da hora!
Olha aquela quadra, olha aquele campo, Olha! Olha
quanta gente!
Tem sorveteria, cinema, piscina quente.
Olha quanto boy! olha quanta mina!
Afoga essa vaca dentro da piscina!
Tem corrida de kart dá pra ver
É igualzinho o que eu vi ontem na TV.
Olha só aquele clube que da hora!
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora!
Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
Nem se lembra de ontem de hoje ou do futuro
Ele apenas sonha através do muro...
Milhares de casas amontoadas!
Ruas de terra, esse é o morro,
a minha área me espera!
Gritaria na frente, "vamos chegando!"
Pode crer, eu gosto disso, mais calor humano
Na periferia a alegria é igual!
É quase meio dia, a euforia é geral!
É lá que moram meus irmãos, meus amigos.
E a maioria por aqui se parece comigo

E eu também sou bam bam bam e eu que mando
O pessoal desde às 10 da manhã está no samba.
Preste atenção no repique, atenção no acorde
"Como é que é Mano Brown?"
"Pode crer, pela ordem!"
A número, número 1 em baixa renda da cidade
Comunidade Zona Sul é dignidade!
Tem um corpo no escadão,
a tiazinha desce o morro
Polícia, a morte, polícia, socorro!
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada freqüentar. Nenhum incentivo!
O investimento no lazer é muito escasso.
O centro comunitário é um fracasso!
Mas, aí, se quiser se destruir está no lugar certo.
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina, 100, 200 metros,
Nem sempre é bom ser esperto!
Schmith, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari
Pronúncia agradável, estrago inevitável.
Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra
matar
M. E. R. D. A.

Como se fosse ontem, ainda me lembro
Sete horas, sábado, quatro de Dezembro.
Uma bala uma moto com dois imbecis
Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz.
E indiretamente ainda faz.
Mano Rogério esteja em paz!
Vigiando lá de cima a molecada do Parque Regina.
Tô cansado dessa porra!
De toda essa bobagem!
Alcoolismo, vingança, treta e malandragem!
Mãe angustiada, filho problemático!
Famílias destruídas, fins de semana trágicos!
O sistema quer isso, a molecada tem que aprender
Fim de semana no Parque Ipê
"Pode crer Racionais Mc's e Negritude Junior
juntos
Vamos investir em nós mesmos
mantendo distância das drogas e do álcool.
Aí rapaziada do Parque Ipê, Jd. São Luiz, Jd. Ingá,
Parque Arari, Vaz de Lima, Morro do Piolho e Vale
das Virtudes e Pirajussara.
É isso aí, mano Brown (é isso aí, Netinho: paz a
todos)".

“O homem na estrada” (Mano Brown)

Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade.
Que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou,
que se recuperou e quer viver em paz, não olhar
para trás, dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então. Sim,
ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim, sonhando alto assim, me
digam quem é feliz, quem não se desespera, vendo
nascer seu filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração, o bar, e o
candomblé pra se tomar a benção.
Esse é o palco da história que por mim será contada
... um homem na estrada.
Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado
e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio.
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima
ou por baixo, se chover será fatal.
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas.
Logo depois esqueceram, filha da puta! Acharam
uma mina morta e estuprada, deviam estar com
muita raiva.
"Mano, quanta paulada!". Estava irreconhecível, o
rosto desfigurado. Deu meia noite e o corpo ainda
estava lá, coberto com lençol, ressecado pelo sol,
jogado. O IML estava só dez horas atrasado.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim, quero que
meu filho nem se lembre daqui, tenha uma vida
segura. Não quero que ele cresça com um "oitão"
na cintura e uma "PT" na cabeça. E o resto da

madrugada sem dormir, ele pensa o que fazer para
sair dessa situação.
Desempregado então.
Com má reputação.
Viveu na detenção.
Ninguém confia não ... e a vida desse homem para
sempre foi danificada.
Um homem na estrada... Um homem na estrada..
Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual.
Calor insuportável, 28 graus.
Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem prazo
pra voltar, hã! já fazem cinco dias.
São dez horas, a rua está agitada, uma ambulância
foi chamada com extrema urgência.
Loucura, violência exagerada. Estourou a própria
mãe, estava embriagado.
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.
Arrastado pela rua o pobre do elemento, o
inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó.
Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam
sobre o poder destrutivo delas.
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro
com o álcool que é vendido na favela.
Empapuçado ele sai, vai dar um rolê.
Não acredita no que vê, não daquela maneira,
crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo
seu café da manhã na lateral da feira.
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na
escola pra comer,
Apenas nada mais, como é que vão aprender sem
incentivo de alguém, sem orgulho e sem respeito,
sem saúde e sem paz.

Um mano meu tava ganhando um dinheiro, tinha comprado um carro, até rolex tinha!
Foi fuzilado a queima roupa no colégio,
abastecendo a playboyzada de farinha,
Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à polícia
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do notícias populares!
Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria.
Aqui, periferia, miséria de sobra.
Um salário por dia garante a mão-de-obra.
A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio.
A playboyzada muito louca até os ossos!
Vender droga por aqui, grande negócio.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim, num necrotério qualquer, como indigente, sem nome e sem nada, o homem na estrada.
Assaltos na redondeza levantaram suspeitas, logo acusaram a favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está, com o seu nome lá na lista dos suspeitos, pregada na parede do bar.
A noite chega e o clima estranho no ar, e ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente, mas na calada caguetaram seus antecedentes, como se fosse uma doença incurável, no seu braço a tatuagem, DVC, uma passagem, 157 na lei...
No seu lado não tem mais ninguém.
A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.
Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de ex presidiário.

Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha cara e cospem em mim é ... eu sangraria até a morte... Já era, um abraço!
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.
É madrugada, parece estar tudo normal.
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo.
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal.
A vizinhança está calada e insegura, premeditando o final que já conhecem bem.
Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez.
Vão invadir o seu barraco, é a polícia!
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia, filhos da puta, comedores de carniça!
Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta", não são poucos e já vieram muito loucos.
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem, quinze caras lá fora, diversos calibres, e eu apenas com uma "treze tiros" automática.
Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá.
No primeiro barulho, eu vou atirar.
Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém, e o que eles querem: mais um "pretinho" na febem.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a gente sonha a vida inteira e só acorda no fim, minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada... bang! bang! bang!
"Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal."

CD *Sobrevivendo no inferno* (Cosa Nostra: 1998)

“Capítulo 4, Versículo 3” (Mano Brown)

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial;
a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras;
nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros;
a cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo;
aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.
Minha intenção é ruim, esvazia o lugar!
Eu tô em cima, eu tô a fim, um dois pra atirar!
Eu sou bem pior do que você tá vendo
Preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno!
A primeira faz "bum!", a segunda faz "tá!"
Eu tenho uma missão e não vou parar!
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão!
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição!
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além!

E tem disposição pro mal e pro bem!
Talvez eu seja um sádico ou um anjo
Um mágico ou juiz, ou réu
Um bandido do céu!
Malandro ou otário, quase sanguinário!
Franco atirador se for necessário!
Revolucionário ou insano. Ou marginal!
Antigo e moderno, imortal!
Fronteira do céu com o inferno!
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!
Violentamente pacífico! Verídico!
Vim pra sabotar seu raciocínio!
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo!
Pra mim ainda é pouco, dá cachorro louco!
Número um guia terrorista da periferia!
Uni-duni-tê, eu tenho pra você,
O Rap Venenoso é uma rajada de PT!
E a profecia se fez como previsto:
Um nove nove sete, depois de Cristo.

A fúria negra ressuscita outra vez:
 RACIONAIS, Capítulo 4 Versículo 3.
 Aleluia...(Hamm) Aleluia... Racionais!!!
 No ar, filhas da puta! pá! pá! pá!
 Faz frio em São Paulo, pra mim tá sempre bom!
 Eu tô na rua de bombeta e moleton!
 Din-din-don, RAP é o som, que emana do Opala
 marrom! E aí...
 Chama o Guilherme, chama o Vanio, chama o
 Dinho, e o Di, Marquinho chama o Éder vamo aí,
 Se os outros manos vêm, pela ordem tudo bem!
 Melhor, quem é quem, no bilhar no dominó.
 Rolou dois Mano, um acenou pra mim,
 de "jaco" de cetim, de tenis calça jeans.
 - Hey Brown, sai fora, nem vai, nem "cola"!
 Não vale a pena "dar idéia" nesse tipo aí.
 Ontem à noite eu vi, na beira do asfalto
 tragando a morte, soprando a vida pro alto!
 Aos caras só o pobre é rioso, no fundo do poço,
 E mais flagrante no bolso!"
 Veja bem, ninguém é mais que ninguém, veja bem,
 veja bem e eles são nossos irmão também.
 Mas de cocaína e crack, whisky e conhaque,
 os manos morrem rapidinho se é lugar de destaque!
 Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem
 fuma
 nem dá... Nunca te dei pôrra nenhuma!
 Você fuma o que vem, entope o nariz!
 Bebe tudo que vê! Faça o diabo feliz!
 Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era
 preto tipo A
 Ninguém "entrava numa", mó estilo!
 De calça "Calvin Klein", tênis "Puma"
 É... o jeito humilde de ser, no trampo e no rollé.
 Curtia um funk, jogava uma bola,
 buscava a preta dele no portão da escola.
 Um exemplo pra nós, maior moral, "mó" IBOPE!
 Mas começo "cola" com os branquinhos do
 shopping, Ai já era...
 Ih! Mano, outra vida, outro pique!
 E só mina de elite, balada e vários drinks!
 Puta de Botique, toda aquela pôrra!
 Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra!
 Hã... faz uns nove ano...
 Tem uns 15 dias atrás eu vi o mano...
 Cê tem que ver, pedindo cigarro pro "tiozinho" no
 ponto
 Dente todo "zoadado", bolso sem nem um conto!
 O cara cheira mal, a sinha senti medo!
 Muito louco de sei lá o quê, logo cedo!
 Agora não oferece mais perigo:
 viciado, doente e fudido, inofensivo!
 Um dia um PM negro veio me "embaçar",
 e disse pra eu me por no meu lugar.
 Eu vejo mano nessas condições não dá...
 Será assim que eu deveria estar?
 Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor!
 Pelo rádio, jornal, revista e outdoor,
 te oferece dinheiro, conversa com calma.
 Contamina seu caráter, rouba sua alma.

Depois te joga na merda sozinho!
 É... transforma um "preto tipo A" num "neguinho"!
 Minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma
 Louvado seja o meu Senhor!
 Que não deixa o mano aqui desandar,
 Ah! e nem "sentar o dedo" em nenhum pilantra!
 Mas que nenhum filha da puta ignore minha lei:
 RACIONAIS Capítulo 4 Versículo 3 !
 Aleluia...Aleluia... Racionais!!!
 No ar filhas da puta! pá!, pá!, pá!
 Quatro minutos se passaram e ninguém viu,
 O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil!
 Talvez um mano que trampa debaixo do carro sujo
 de óleo,
 que enquadra o carro forte na febre com sangue nos
 olhos!
 O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol
 ou o que vende chocolate de farol em farol!
 Talvez o cara que defende o pobre no tribunal,
 ou que procura vida nova na condicional.
 Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela,
 ouvindo o rádio velho, no fundo de uma cela!
 Ou da família real e negro como eu sou,
 um príncipe guerreiro que defende o gol!
 E eu não mudo, mas eu não me iludo:
 os mano "cu de burro", eu tenho eu sei de tudo!
 Em troca de dinheiro e um cargo bom
 tem mano que rebola e usa até batom!
 Vários patricios falam merda, pra todo mundo rir!
 haha! pra ver branquinho aplaudir!
 É... na sua área tem fulano até pior!
 Cada um, cada um, você se sente só!
 Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério,
 ou explode sua cara por um toca fita velho!
 click! plau! plau! plau! e acabou!
 Sem dó e sem dor. Foda-se sua cor!
 Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder!
 Você sabe porque, pra onde vai, pra quem vai
 De bar em bar, de esquina em esquina,
 pegar 50 conto, trocar por cocaína,
 E fim! o filme acabou pra você!
 A bala não é de festim! Aqui não tem dublê!
 Para os manos da baixada, fluminense à Ceilândia:
 eu sei. as ruas não são como a Disneylândia!
 De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro,
 ser um "preto tipo A" custa caro!
 É foda! Foda é assistir a propaganda e ver,
 não dá pra ter aquilo pra você, playboy "forgado"
 de brinco o trouxa,
 Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças!
 Correntinha das moças, Madame de bolsa, dinheiro
 Não tive pai, não sou herdeiro.
 Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal, por
 menos de um real, minha chance era pouca,
 Mas se eu fosse aquele moleque de touca, que
 engatilha e enfia o cano dentro da sua boca,
 "de quebrada", sem roupa, você e sua mina,
 Um, dois! Nem me viu! Já sumi na neblina!
 Mas não...
 Permaneço vivo, prossigo a mística!

27 ano, contrariando a estatística!
Seu comercial de TV não me engana,
HÃ! Eu não preciso de status nem fama.
Seu carro e sua grana já não me seduz,
E nem a sua "PUTA" de olhos azuis!

Eu sou apenas um rapaz latino americano
apoiado por mais de 50 mil mano!
Efeito colateral que seu sistema fez,
Racionais, capítulo 4 versículo 3!.

“Rapaz comum” (Edy Rock/KL Jay)

Parece que alguém está me carregando perto do chão
Parece um sonho, parece uma ilusão
A agonia, o desespero toma conta de mim.
Algo no ar me diz que é muito ruim.
Meu sangue quente. Não sinto dor.
A mão dormente não sente o próprio suor.
Meu raciocínio fica meio devagar.
Quem me fodeu?
Eu tô tentando me lembrar.
Cresceu o movimento ao meu redor.
Meu Deus! Eu não sei mais o que é pior.
Mentir a vida toda pra si mesmo.
Ou continuar e insistir no mesmo erro.
Me lembro de um fulano: "mata esse mano!"
Será que errar dessa forma é humano?
Errar a vida inteira é muito fácil.
Pra sobreviver aqui tem que ser mágico.
Me lembro de várias coisas ao mesmo tempo.
Como se eu estivesse perdendo tempo.
"A ironia da vida é foda!"
Que valor tem? Quanto valor tem?
Uma vida vale muito, vim saber só agora.
Deitado aqui e os manos na paz, tudo lá fora
Puxando ferro ou talvez batendo uma bola.
"Pode crer. Deve tá mó lua da hora"
Tem alguém me chamando, quem é?
Apertando minha mão, tem voz de mulher.
O choro a faz engolir as palavras.
Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas
próprias lágrimas.
No rosto de uma mãe que reza baixinho.
Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho.
Me ensinou o caminho desde criança.
Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança.
Na esperança da periferia eu sou mais um.
Clip, clap, bum! Rapaz comum.
Clip, clap, bum! A lei da selva é assim
Clip, clap, bum! Rapaz comum. A lei da selva é
assim
Clip, clap, bum! Predatória. Rapaz comum.
Preserve a sua glória!
Queria atrasar o meu relógio.
Pra mim vale muito um minuto a mais de ódio.
Mas me sinto fraco, indefeso, desprotegido.
Eu vou mais alto, cuzão! Pra te levar comigo!
Vou ser um encosto na sua vida.
Você criou um monstro sem cura, sem alternativa!
Me enganar pra quê? Se o fim é virar pó!
Fiquei muito pior. Segura o seu B.O.!
O preto aqui não tem dó!
Mais uma vida desperdiçada e é só.

Uma bala vale por uma vida do meu povo.
No pente tem quinze, sempre há menos no morro, e
então?
Quantos manos iguais a mim se foram?
Preto, preto, pobre, cuidado, socorro!
Quê que pega aqui? Quê que acontece ali?
Vejo isso frequentemente, desde moleque.
Quinze de idade já era o bastante, então.
Treta no baile, então. Tiros de monte!
Morte nem se fala!
Eu vejo um cara agonizando!
"Chame a ambulância! Alguém chame a
ambulância!"
Depois ficava sabendo na semana, que dois já era.
Os preto sempre teve fama.
No jornal, revista e TV se vê.
Morte aqui é natural, é comum de se ver.
Caralho! Não quero ter que achar normal ver um
mano meu coberto com jornal!
É mal! Cotidiano suicida!
Quem entra tem passagem só pra ida!
Me diga. Me diga: que adianto isso faz?
Me diga. Me diga: que vantagem isso traz?
Então...A fronteira entre o Céu e o Inferno tá na sua
mão.
Nove milímetros de ferro.
Cuzão! otário! que pôrra é você?
Olha no espelho e tenta entender
A arma é uma isca pra fisgar.
Você não é polícia pra matar!
É como uma bola de neve.
Morre um, dois, três, quatro.
Morre mais um em breve.
Sinto na pele, me vejo entrando em cena.
Tomando tiro igual filme de cinema.
Minha idéia tá clareando.
Eu fico atacado, mó neurose, o tempo tá esgotando.
Não quero admitir, meus olhos vão abrir.
Vou chorar, vou sorrir, vou me despedir.
Não quero admitir que sou mais um.
Infelizmente é assim, aqui é comum.
Um corpo a mais no necrotério, é sério.
Um preto a mais no cemitério, é sério.
Eu tô me vendo agora e é difícil.
Minha família, meus manos.
No centro um crucifixo.
Meus filhos olhando sem entender o porquê.
Se eu pudesse falar talvez iriam saber.
Não acredito que esse mano veio até aqui!
Me matou, quer certeza e quer conferir.
Me acompanham até a sepultura.
Vejo um tumulto no caixão. Hã!

E alguém segura!
Mais uma mãe que não se conforma.
Perder um filho dessa forma é foda!
Quem se conforma?
Como eu podia imaginar no velório de outras
pessoas.
Hoje estou no lugar.
No buraco desce o meu caixão.

Jogam terra, flores, se despedem na última oração.
Tão me chamando, meu tempo acabou.
Não sei pra onde ir! Não sei pra onde vou!
Qual que é? Qual que é? O quê que eu vou ser?
Talvez um anjo de guarda pra te proteger
Não sou o último nem muito menos o primeiro
A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro!

“Diário de um detento” (Mano Brown/Jocenir)

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.
Aqui estou, mais um dia, sob o olhar sanguinário do vigia.
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK.
Metralhadora alemã ou de Israel.
Estraçalha ladrão que nem papel.
Na muralha, em pé, mais um cidadão José.
Servindo o Estado, um PM bom.
Passa fome, metido a Charles Bronson.
Ele sabe o que eu desejo.
Sabe o que eu penso.
O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
Vários tentaram fugir, eu também quero.
Mas de um a cem, a minha chance é zero.
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão:
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão.
Ele ainda tá com aquela mina.
Pode crer, moleque é gente fina.
Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais.
Acendo um cigarro, vejo o dia passar.
Mato o tempo pra ele não me matar.
Homem é homem, mulher é mulher.
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés,
e sangra até morrer na rua 10.
Cada detento uma mãe, uma crença.
Cada crime uma sentença.
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
Misture bem essa química.
Pronto: eis um novo detento
Lamentos no corredor, na cela, no pátio.
Ao redor do campo, em todos os cantos.
Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã
Aqui não tem santo.
Rátátátá... preciso evitar que um safado faça minha
mãe chorar.
Minha palavra de honra me protege pra viver no
país das calças bege.
Tic, tac, ainda é 9h40.
O relógio na cadeia anda em câmera lenta.
Ratatatá, mais um metrô vai passar com gente de
bem, apressada, católica.
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.

Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
quanto seu celular, seu computador.
Hoje, tá difícil, não saiu o sol.
Hoje não tem visita, não tem futebol.
Alguns companheiros têm a mente mais fraca.
Não suportam o tédio, arruma quiaca.
Graças a Deus e à Virgem Maria.
Faltam só um ano, três meses e uns dias.
Tem uma cela lá em cima fechada.
Desde terça-feira ninguém abre pra nada.
Só o cheiro de morte e Pinho Sol.
Um preso se enforcou com o lençol.
Qual que foi? Quem sabe? Não conta.
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta (...)
Nada deixa um homem mais doente que o
abandono dos parentes.
Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?
A vaga tá lá esperando você.
Pega todos seus artigos importados.
Seu currículo no crime e limpa o rabo.
A vida bandida é sem futuro.
Sua cara fica branca desse lado do muro.
Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do Inferno com moral.
Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um
comendo rango azedo com pneumonia
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril,
Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista,
Jardim Ângela, Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis.
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada.
Mas pro Estado é só um número, mais nada.
Nove pavilhões, sete mil homens.
Que custam trezentos reais por mês, cada.
Na última visita, o neguinho veio aí.
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá da área
voltou com Kadett vermelho, placa de Salvador.
Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa com uma
nove milímetros embaixo da blusa.
- "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?
Lembra desse cururu que tentou me matar?"
"Aquele puta ganso, pilantra corno manso.
Ficava muito doido e deixava a mina só.
A mina era virgem e ainda era menor.
Agora faz chupeta em troca de pó!"
- "Esses papos me incomoda.

Se eu tô na rua é foda"
"É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."
"Não, já, já, meu processo tá aí.
Eu quero mudar, eu quero sair.
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum.
E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."
Amanheceu com sol, dois de outubro.
Tudo funcionando, limpeza, jumbo.
De madrugada eu senti um calafrio.
Não era do vento, não era do frio.
Acertos de conta tem quase todo dia.
Ia ter outra logo mais, eu sabia.
Lealdade é o que todo preso tenta.
Conseguir a paz, de forma violenta.
Se um salafário sacanear alguém,
leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela.
Fudeu, foi além, se pá!, tem refém.
Na maioria, se deixou envolver por uns cinco ou seis que não têm nada a perder.
Dois ladrões considerados passaram a discutir.
Mas não imaginavam o que estaria por vir.
Traficantes, homicidas, estelionatários.
Uma maioria de moleque primário.
Era a brecha que o sistema queria.

Avise o IML, chegou o grande dia.
Depende do sim ou não de um só homem.
Que prefere ser neutro pelo telefone.
Ratatatá, caviar e champanhe.
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil.
Como modes usado ou bombril.
Cadeia? Claro que o sistema não quis.
Esconde o que a novela não diz.
Ratatatá! sangue jorra como água.
Do ouvido, da boca e nariz.
O Senhor é meu pastor
perdoe o que seu filho fez.
Morreu de bruços no salmo 23,
sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro.
Vai pegar HIV na boca do cachorro.
Cadáveres no poço, no pátio interno.
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena.
Só ódio e ri como a hiena.
Ratatatá, Fleury e sua gangue vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.

“Periferia é periferia (em qualquer lugar)” (Mano Brown/Edy Rock)

Este lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
À noite vão dormir enquanto os manos "decola" na farinha... hã! Na pedra... hã!
Usando droga de monte, que merda! há!
Eu sinto pena da família desses cara!
Eu sinto pena, ele quer mais ele não pára!
Um exemplo muito ruim pros moleque.
Pra começar é rapidinho e não tem breque.
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria!
Fodeu, o chefe da casa, trabalha e nunca está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo
Hora extra é necessário pro alimento
Uns reais a mais no salário, esmola do patrão,
cuzão milionário!
Ser escravo do dinheiro é isso, fulano!
360 dias por ano sem plano.
Se a escravidão acabar pra você, vai viver de quem?
Vai viver de quê?
O sistema manipula sem ninguém saber.
A lavagem cerebral te fez esquecer que andar com as próprias pernas não é difícil.
Mais fácil se entregar, se omitir nas ruas áridas da selva.
Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra um filme de guerra!
Aqui a visão já não é tão bela. Se existe outro lugar.
Periferia é periferia.

Um mano me disse que quando chegou aqui tudo era mato e só se lembra de tiro, aí
Outro maluco disse que ainda é embaçado
Quem não morreu, tá preso sossegado.
Quem se casou, quer criar o seu pivete ou não.
Cachimbar e ficar doido igual moleque, então.
A covardia dobra a esquina e mora ali.
Lei do Cão, Lei da Selva, hã... Hora de subir!
Mano, que treta, mano! Moó treta, você viu?
Roubaram o dinheiro daquele tio!
Que se esforce sol a sol, sem descansar!
Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar.
É uma pena. Um mês inteiro de trabalho.
Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!
O ódio toma conta de um trabalhador, escravo urbano.
Um simples nordestino.
Comprou uma arma pra se auto-defender.
Quer encontrar o vagabundo, desta vez não vai ter...
"boi"
"Qual que foi?" Não vai ter "boi". "Qual que foi?"
A revolta deixa o homem de paz imprevisível.
Com sangue no olho, impiedoso e muito mais.
Com sede de vingança e prevenido.
Com ferro na cinta, acorda na madrugada de quinta.
Um pilantra andando no quintal.
Tentando, roubando as roupas do varal.
Olha só como é o destino, inevitável!
O fim de vagabundo, é lamentável!
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia!

Dezenove anos jogados fora! É foda!
Essa noite chove muito.
Por que Deus chora?
Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo.
Não me diga que está tudo bem!
(Verdade seja dita)
Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar.
Já foi bastante pra me preocupar.
Com dois filhos, periferia é tudo igual.
Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal.
Ultimamente, andam os doidos pela rua.
Loucos na fissura, te estranham na loucura.
Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano!
Roubar é mais fácil que tramar, mano!
É complicado.
O vício tem dois lados.
Depende disso ou daquilo, não, tá tudo errado.
Eu não vou ficar do lado de ninguém, por que?
Quem vendia droga pra quem? Há!
Vem pra cá de avião ou pelo porto ou cais.
Não conheço pobre dono de aeroporto e mais.
Fico triste por saber e ver
Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você.

Periferia é periferia. Periferia é periferia. Milhares de casas amontoadas
Periferia é periferia. Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar"
Periferia é periferia. Em qualquer lugar. Gente pobre
Periferia é periferia. Vários botecos abertos. Várias escolas vazias.
Periferia é periferia. E a maioria por aqui se parece comigo
Periferia é periferia. Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?"
Periferia é periferia. Em qualquer lugar. É gente pobre.
Periferia é periferia. Aqui, meu irmão, é cada um por si
Periferia é periferia. Molecada sem futuro eu já consigo ver
Periferia é periferia. Aliados, drogados, então...
Periferia é periferia. Em qualquer lugar. É gente pobre.
Periferia é periferia. Deixe o crack de lado. Escute o meu recado.

“Fórmula mágica da paz” (Mano Brown)

Essa pôrra é um campo minado. Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui, mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui e eu não consigo sair. É muito fácil fugir mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui, quem eu sou. Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim. Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei, em qualquer jurisdição, qualquer área. Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária. Funxal, Pedreira e tal, Joaniza. Eu tento adivinhar o que você mais precisa. Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano", um advogado pra tirar seu mano. No dia da visita você diz que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no X. Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí: tenho o dom. Eu sei como é que é, é foda parceiro, Hee, a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem IBOPE, não tem rolê sem dinheiro. Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (HEE...). Encontre uma de caráter se você puder. É embaçado ou não é? Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente. Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo BLACK e tênis ALL STAR. Na roda da função "mó zoeira!" Tomando vinho seco em volta da fogueira. A noite inteira, só contando história, sobre o crime, sobre as treta na escola. Não tava nem aí, nem levava nada a sério. Admirava os ladrão e os malandro mais velho. Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga: o que melhorou? Da função quem sobrou? sei lá, muito

velório rolou de lá pra cá, qual a próxima mãe que vai chorar? Há! Demorou mas hoje eu posso compreender, que malandragem de verdade é viver. Agradeço a DEUS e aos ORIXÁS, parei no meio do caminho e olhei pra trás. Meus outros manos todos foram longe de mais: Cemitério São Luis, aqui jaz. Mas que merda! meu oitão tá até a boca, que vida louca! Por que é que tem que ser assim? Onti eu sonhei que um fulano aproximou de mim, "agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá! pá!", Fim. É... sonho é sonho, deixa quieto. Sexto sentido é um dom, eu tô esperto. Morrer é um fator, mas conforme for, tem no bolso e na agulha e mais 5 no tambor. Joga o jogo, vamo lá, caiu a 8 eu mato a par. Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz de encontrar a FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fê, mas eu vou atrás (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) da minha FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. Eu vou procurar, sei que vou encontrar Procure a sua (eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fê...). Eu vou atrás da minha (você não bota mó fê). (Eu vou procurar e sei que vou encontrar). Caralho! Que calor, que horas são agora? Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora. Hoje acordei cedo pra ver, sentir a brisa de manhã e o Sol nascer. É época de pipa, o céu tá cheio. 15 anos atrás eu tava ali no meio. Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara... faz tempo, faz tempo. E O TEMPO NÃO PARA. Hoje tá da hora o esquema pra sair, é... vamo, não demora, mano, chega aí! "Cê viu ontí?"

Os tiro ouvi de monte! Então, diz que tem uma pá de sangue no campão." IH, mano toda mão é sempre a mesma idéia junto: TRETA, TIRO, SANGUE, aí, muda de assunto. Traz a fita pra eu ouvir porque eu tô sem, principalmente aquela lá do Jorge Ben. Uma pá de mano preso chora a solidão. Uma pá de mano solto sem disposição.

Empenhando por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça! Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto bem melhor. Eu não tô nem aí pra o que os outros fala. 4, 5, 6, preto num Opala. Pode vir GAMBÊ, PAGA PAU, tô na minha na moral na maior, SEM GORÓ, SEM PACAU, SEM PÓ. Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra. Um rolê com os aliados já me faz feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis(diz...). Procure a sua, a minha eu vou atrás, até mais, da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar. Eu vou procurar, eu vou procurar você não bota mó fê..., mas eu vou atrás.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar. Eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fê..., mas eu vou atrás.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar).

Choro e correria no saguão do hospital. Dia das criança, feriado e luto final. Sangue e agonia entra pelo corredor. Ele tá vivo! Pelo amor de DEUS Doutor! 4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima! Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador! Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente: "E aí mano Brown CUZÃO? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer?". Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo (mais um). Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar. Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o Derlei era só mais um rapaz comum! Dalí a poucos minutos, mais uma Dona Maria de luto! Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá JESUS? Mais uma vez um emissário não incluiu CAPÃO REDONDO em seu itinerário. Pôrra, eu tô confuso. Preciso pensar. Me dá um tempo pra eu raciocinar. Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu. PRETO, BRANCO, POLÍCIA, LADRÃO OU EU, quem é mais filha da puta, eu não sei! Aí fudeu, fudeu, decepção essas

hora... a depressão quer me pegar vou sair fora. 2 de Novembro era finados. Eu parei em frente ao São Luis do outro lado e durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as Senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura. Colocando flores sobre a sepultura. ("podia ser a minha mãe"). Que loucura. Cada lugar uma lei, eu tô ligado. No extremo Sul da Zona Sul tá tudo errado. Aqui vale muito pouco a sua vida. A nossa lei é falha, violenta e suicida. Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela. Legal... Assustador é quando se descobre que tudo deu em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando irmão, por quê? Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, entre no trem da malandragem, o meu RAP é o TRILHO. VOU DIZER.... Procure a sua paz.... Pra todas a famílias aí que perderam pessoas importante morô meu!!!! (Eu vou procurar e sei que vou encontrar). Procure a sua Paz(Paz....). Não se acostume com esse cotidiano violento, Que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô mano!!!! Procure a sua paz.... Aí Derlei, descanse em paz! Aí Carlinhos procure a sua paz! (Eu vou procurar e sei que vou encontrar). Aí Quico, você deixou saudade morô mano! Agradeço à Deus e aos Orixás.... Eu tenho muito a agradecer por tudo. Agradeço à Deus e aos Orixás....(Eu vou procurar e sei que vou encontrar). Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado mano!!!! Agradeço à Deus e aos Orixás.... Aí procure a sua, eu vou atrás da minha FÓRMULA MÁGICA DA PAZ! Você não bota mó fê.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Aí, manda um toque na quebrada lá, Cohab, Adventista e pá RAPAZIADA!!!! Malandragem de verdade é viver.... Se liga!!!! Procure a sua paz!!!! Você não bota mó fê.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Que tu fala é MANO BROWN mais um sobrevivente Agradeço à Deus, Agradeço à Deus.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) 27 ano, contrariando a estatística morô meu!!!! Agradeço à Deus, Agradeço à Deus.... Procure a sua paz.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Eu vou procurar.... Procure a sua paz... procure a sua!!!! Eu vou encontrar. Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso!!!! Eu vou procurar Você pode encontrar o seu INFERNO!!!! A FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) eu prefiro a P A Z!

CD *Nada como um dia após o outro dia* (Cosa Nostra: 2002)

“Negro drama” (Mano Brown/Edy Rock)

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, Túmulo, sangue,
Sirene, choros e vela,
Passageiro do Brasil, São Paulo,
Agonia que sobrevivem, em meia zorra 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 irmão,
Foi vc 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 Glorias,
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, Mocó,
Quem teve lado a lado, E quem só fico na bota,
Entre as Frases, Fases e varias etapas do quem é
quem,
Dos Mano e das Mina fraca, Hum..
NEGRO DRAMA de estilo, Pra ser, 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, mas ama os que vem do Gueto,
Eu visto Preto, Por dentro e por fora,
Guerreiro, poeta entre o tempo e a memória,
Hora, Nessa história,
Vejo o dólar, E vários quilates,
Falo pro mano, Que não morra, e também não mate,
O Tic Tac, Não espera veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa, e cheia de morteiro,
Pesadelo, Hum,
É um elogio pra quem vive na guerra, A PAZ nunca
existiu,
Num clima quente, a minha gente soa frio,
E um Pretinho, Seu caderno era um Fuzil, um Fuzil,
NEGRO DRAMA, CRIME, FUTEBOL, MUSICA,
CARALHO,
EU TAMBEM, VO CONSEGUI FUGI DISSO AE,

EU SO MAIS UM, FOREST GUMP é MATO,
EU PREFIRO CONTA UMA HISTORIA REAL,
VÔ CONTA A MINHA....
Dae um filme,
Uma negra e uma criança nos braços, Solitária na
floresta, de concreto e aço,
Veja, olha outra vez o rosto na multidão,
A multidão é um monstro, Eu sei, Rosto e Coração,
Hey, São Paulo, Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne, É a Torre de Babel,
Família Brasileira, 2 contra o mundo, Mãe solteira,
De um promissor vagabundo,
Luz, Câmera e Ação, Gravando a cena vai,
O Bastardo, mais um filho pardo, Sem Pai,
Hey, Senhor de engenho, Eu sei bem quem você é,
Sozinho cê num guenta, Sozinho, cê num guenta a
pé,
Cê disse que era bom e as favela ouviu,
Lá também tem Whiski, e Red Bull, Tênis Nike,
Fuzil,
Admito, seu carro é bonito, Hé, E eu não sei faze,
Internet, Video-cassete, os carro loko,
Atrasado, eu to um pouco sim, To, eu acho sim,
Só que tem que, Seu jogo é sujo e eu não me
encaixo,
Eu so problema de montão,
De carnaval a carnaval, Eu vim da selva, So leão,
So demais pro seu quintal, Problema com escola,
Eu tenho mil, Mil fita,
Inacreditável, mas seu filho me imita, No meio de
você, ele é o mais esperto,
Jip, fala gíria, Gíria não dialeto, Esse não é mais
seu, Hó,
Subiu, entrei pelo seu rádio, Tomei, cê nem viu,
Mais é isso, aquilo,
Que, Cê não dizia, Seu filho quer ser Preto, Rhá,
Que ironia, Cola o pôster do Tupac ae, Que tal, Que
se diz,
Sente o NEGRO DRAMA, Vai, tenta ser feliz,
Hey bacana, Quem te fez tão bom assim,
O que cê deu, O que cê faz, O que cê fez por mim,
Eu recebi seu Tic, Quer dizer Kit, De esgoto a céu
aberto e parede maderite,
De vergonha eu não morri, to firmão, Eis me aqui,
você não,
Cê não passa, quando o Mar Vermelho abri,
Eu sou o mano Homem duro, Do gueto, Brown,
Obá, aquele loko que não pode errar, Aquele que
você odeia,
Má nesse instante, Pele pardo, Ouço Funk,
E de onde vem os diamante, Da lama,
Valeu mãe,
NEGRO DRAMA, DRAMA, DRAMA.
- Aê, na época dos barraco de pau lá na pedrera
onde vcs tavam? O que vocês deram por mim? O
que vocês fizeram por mim? Agora tá de olho no
dinheiro que eu ganho? Agora tá de olho no carro
que eu dirijo? Demorou, eu quero é mais. Eu quero
é ver sua alma. Aí, o rap fez eu ser o que sou. Ice
blue, edy rock e klj, e toda a família. E toda geração

que faz o rap. A geração que revolucionou. A geração que vai revolucionar. Anos 90, século 21. É desse jeito.

Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão. Você tá dirigindo um carro. O mundo todo tá de olho ni 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

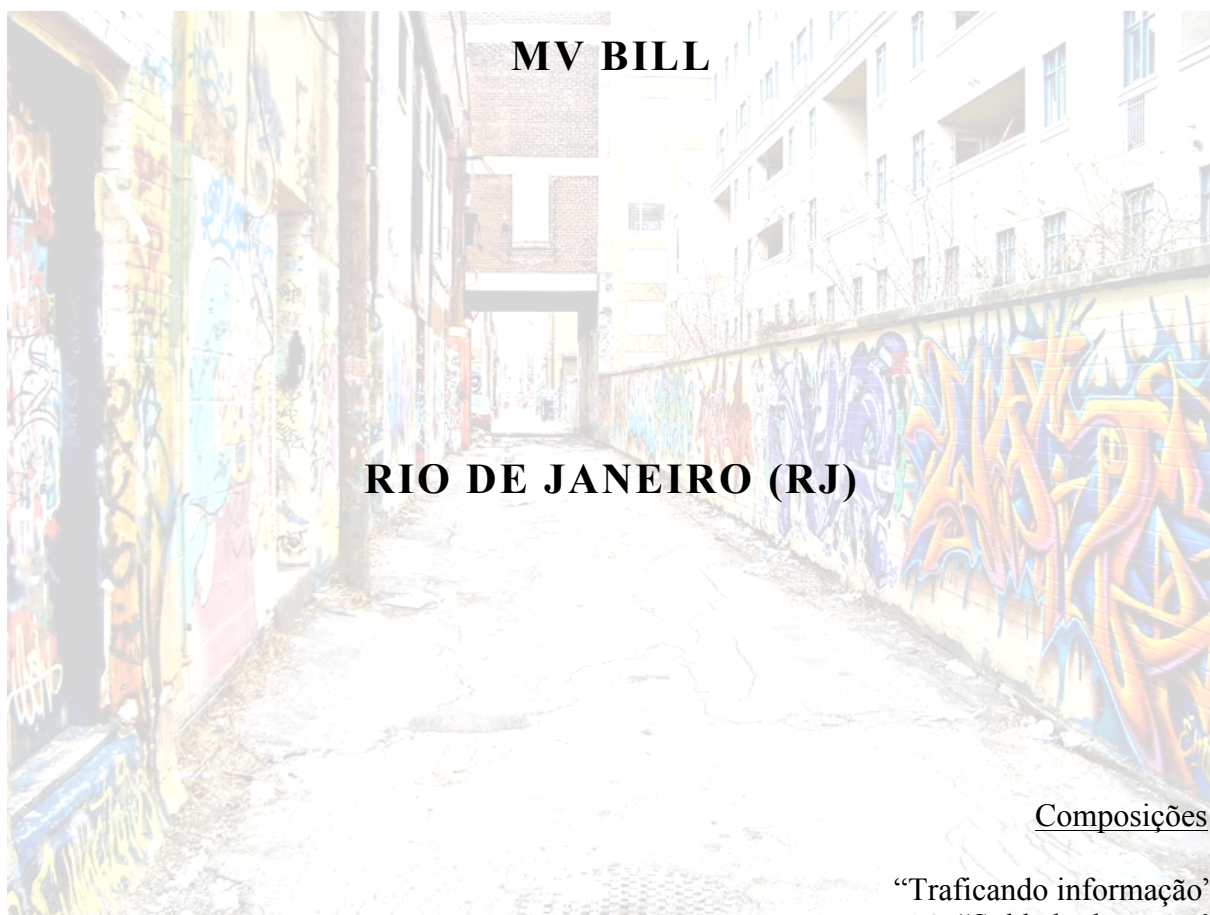
assisti. Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama. Eu sou o fruto do negro drama. Aí dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha; Mas ae, se tiver que voltar pra favela. Eu vou voltar de cabeça erguida. Porque assim é que é. Renascendo das cinzas. Firme e forte, guerreiro de fé. Vagabundo nato!

CD *Tá na chuva* (Cosa Nostra: 2009)

“Mulher elétrica” (Mano Brown/Willian Magalhães)

Ela chega, Ela olha, Ela bate um flash, Ela invade a pista e ninguém se mexe
Ela dança, Ela ri, Ela quer curtir, quer amar, quer beijar quer se divertir
Ela manda, Ela pode, Ela é quem faz, Ela é funk, Ela é samba, Ela é mais mais mais
Ela é Dolce & Gabbana, Ela é Louis Viton, Ela é Madureira,
Ela é Kingston, Ela é Barra Funda, Ela é Bela Vista, reflete no globo ilumina e pista, Ela é...
Ela é preta na cor loira no cabelo, Ela é 1 hora e meia em frente ao espelho, Ela é...
Ela é Naomi, Ela é Clara, é Nunes, é Dona Summer, Rosa, é Sônia, Ela é Tereza,
Ela é Ana, Ela é Glória, Ela é bem Brasil, me engana que eu gosto ela tem tristeza balança o swing rara beleza, Ela é...
Onde vai...? Mulher Elétrica
Mulher Elétrica 3000 volts
Ela é frenética hipnotizou
Haaaau Maquiavélica me atraiu
Onde vai...? Mulher Elétrica
Mulher Elétrica...
3 da manhã, Ela é só suor, Ela flerta, Ela causa, Ela é mó B.O.
Ela é manta, é nagô, é ioruba, Ela é vingativa, Ela é de mata !!!
Ela canta, Ela chora, Ela multa, Ela compra, Ela bebe e malandro paga, Ela...
E a festa não acaba... uns 10 na fita e eu também... se vai vai, vem vem...
Ei DJ toca Mary Jane, que Ela dança, Ela ri, Ela quer curtir, quer beijar, quer amar,
Quer se divertir... Ela é zica na cena, Ela é glamour,
Ela é ie ie ie, ou ou ou...

D I S C O ela é as 10 mais da Billboard, Ela é Capão Redondo, Ela é Xerém, Ela é Blacking Loving, Ela é Soul Tran, Ela é poucas palavras talvez já viveu, já sofreu o sistema na pele... é ZN, ZS ou ZO, Baixada Santista, ABC ou ZL...
Podia me Aproximar...
Ela opera a festa, Ela é quem comanda e a minha comanda quase preencheu, mais
Se Ela vier valeu.... ooo entendeu...
Contos de uma festa Black é a cinderela High Tech, vai vendo muleque, Ela foi capaz de entrar no banheiro e não voltar mais, Ela é...
Infelizmente a sua chamada não pode ser completada,
Por favor verifique o número de recados e tente novamente
Onde vai...? Mulher Elétrica
Mulher Elétrica 3000 volts
Ela é frenética hipnotizou
Haaaau Maquiavélica me atraiu
Onde vai...? Mulher Elétrica
Mulher Elétrica...
Mulher Elétrica 3000 volts
Ela é frenética hipnotizou
Haaaau Maquiavélica me atraiu
Onde vai...? Mulher Elétrica
Mulher Elétrica...
Infelizmente a sua chamada não pode ser completada,
Por favor verifique o número de recados e tente novamente
Tente Novamente !!! Tente Novamente !!! Tente Novamente !!!
Ten ten ten ten ten te Novamente !!!
Tente Novamente !!! Tente Novamente !!!



MV BILL

RIO DE JANEIRO (RJ)

Composições:

“Traficando informação”
“Soldado do morro”
“De homem pra homem”
“Sem esquecer as favelas”
“Só Deus pode me julgar”
“Soldado morto”
“O bagulho é doido”
“Aqui tem voz”
“O preto em movimento”
“Causa e efeito”
“O bonde não pára”
“A voz do excluído”

CD *Traficando informação* (1999)

“Traficando informação” (MV Bill)

(Vamos fazer uma longa viagem a uma cidade chamada *de Deus*)
Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
Droga, polícia, revólver não pode saber como evitar
Se não acredita no que eu falo
Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir
Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
A sua vida na favela não vale de nada
Até os caras da praça, jogando uma pelada
Discussão, soco na cara, começa a porrada
Mente criativa pronta para o mal
Aqui tem gente que morre até por um real
E quando a polícia chega, todo mundo fica com medo
A descrição do marginal é favelado, pobre, preto!
Na favela, corte de negão é careca
É confundido com traficante, ladrão de bicicleta
Está faltando criança dentro da escola,
Estão na vida do crime, o caderno é uma pistola
Garota de 12 anos esperando a dona cegonha
Moleque de 9 anos experimentando maconha.
Bala perdida, falta de emprego, moradia precária
Barulho de tiro na noite
É outra quadrilha querendo invadir minha área
Na minha casa, na madrugada, todo mundo deitado no chão
Com medo da bala perdida, que não tem nome nem direção
Pow Pow, um corpo no chão, Pow Pow, de um vacilão
Um otário que agora é finado porque se achava o malandrão
Amanheceu todo furado, do lado da lojinha
Era um otário se achando malandro
igual ao pai da minha sobrinha
Fez filho na minha irmã, não assumiu, sumiu
Pai, padrinho e tio da minha sobrinha sou eu, MV Bill
Encontrei minha salvação na cultura Hip-Hop
Tem outros que entraram pra vida do crime querendo ganhar Ibope
Se você tiver coragem vem aqui pra ver
A sociedade dando as costas para a CDD
Traficando Informação (Diariamente conviver com esta situação)
Eu não quero ver minha coroa cheia de preocupação
Com medo que eu seja preso confundido com ladrão
O sistema de racismo é muito eficaz
Pra eles um preto a menos é melhor que um preto à mais

CDD, Zona Oeste, Jacarepaguá, aqui o gatilho fala mais alto, pá pá pá
Os heróis da playboyzada vivem na televisão
Os heróis da molecada, aqui tão de fuzil na mão
Cocaína, maconha, revólver, cachaça
A última opção, tá na birosca, é liberada
Quase de graça, é álcool, e mata
Me lembro agora, de um cara perdido, no mundo da garrafa
Chegava bêbado em casa, querendo quebrar tudo
Porque bebeu a cachaça, a garrafa e também seu futuro
Bebe pra vacilar, por isso que eu te digo
Seu otário, se não sabe beber, bebe mijo
MV Bill, mensageiro da verdade
MV Bill, falando pela comunidade
Se tiver coragem vem aqui pra ver
A sociedade dando as costas para a CDD.
Traficando Informação (Diariamente conviver com esta situação)
Preto, pobre, favela
Coroa chorando, corpo coberto, sangue no chão, ao lado de uma vela
Acerto de contas, cheirou e não pagou
Os cara chegaram e cobraram com tiro na cara
O sofrimento fica pra coroa
Que sempre rezava querendo ver seu filho numa boa
Morreu por causa de pó, vê se pode
Estava bebendo uma cervinha, dentro do pagode
Isso acontece porque aqui ninguém ajuda ninguém
Um preto não quer ver o outro preto bem
Isso é verdade, não é K.O., acredite
Você tem que tomar cuidado com os convites
Convite para cheirar, convite para fumar, convite para roubar
Aqui ninguém te convida para trabalhar
Meu raciocínio é raro pra quem é carente
MV Bill, sobrevivente
Da guerra interna, dentro da favela
Só morre preto e branco pobre, que faz parte dela
O sistema faz o povo lutar contra o povo
Mas na verdade o nosso inimigo é outro
O inimigo usa terno e gravata
Mas ao contrário a gente aqui é que se mata
Através do álcool, através da droga
Destrução na boca de fumo, destruição na birosca
Fazendo justamente o que o sistema quer, saindo para roubar
Para botar um Nike no pé!
Armadilha pra pegar negão, se liga na fita
MV Bill traficando informação
Traficando Informação (Diariamente conviver com esta situação)

“Soldado do morro” (MV Bill)

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
Não posso ficar de bobeira na pista
Na vida que eu levo eu não posso brincar
Eu carrego uma nove e uma hk
Pra minha segurança e tranqüilidade do morro
Se *pa se pam* eu sou mais um soldado morto
Vinte e quatro horas de tensão
Ligado na policia bolado com os alemão
Disposição cem por cento até o osso
Tem mais um pente lotado no meu bolso
Qualquer roupa agora eu posso comprar
Tem um monte de cachorra querendo me dar
De olho grande no dinheiro, esquecem do perigo
A moda por aqui é ser mulher de bandido
Sem sucesso mantendo o olho aberto
Quebraram mais um otário querendo ser esperto
Essa porra me persegue até o fim
Nesse momento minha coroa ta orando por mim
É assim demorou já é
Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
Não consigo me olhar no espelho
Sou combatente coração vermelho
Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
Agora posso dar do bom e melhor
Varias vezes me senti menos homem
Desempregado, meu moleque com fome
É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
Me condenar e morrer na prisão
Virar noticia de televisão
Seria diferente se eu fosse mauricinho
Criado a sustagem e leite ninho
Colégio particular depois faculdade
Não, não é essa minha realidade
Sou caboclinho comum com sangue no olho
Com ódio na veia soldado do morro
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Um pelo poder dois pela grana
Tem muito cara que entrou pela fama
Plantou na boca tendo outra opção
Não durou quase nada amanheceu no valão
Porque o papo não faz curva aqui o papo é reto
Ouvi isso de um bandido mais velho
Plantado aqui eu não tenho irmão
Só o cospe chumbo que ta na minha mão
Como pássaro que defende seu ninho
Arrebento o primeiro que cruzar meu caminho
Fora da lei chamado de elemento
Agora o crime que dá o meu sustento
JÁ pedi esmola JÁ me humilhei
Fui pisoteado só eu sei que eu passei
Eu to ligado não vai justificar
Meu tempo é pequeno não sei o quanto vai durar
É pior do que pedir favor
Arruma um emprego tenho um filho pequeno, seu

doutor
Fila grande eu e mais trezentos
Depois de muito tempo sem vaga no momento
A mesma história todo dia é foda
É isso tudo que gera revolta
Me deixou desnorteado mais um maluco armado
Tô ligado bolado quem é o culpado?
Que fabrica a guerra e nunca morre por ela
Distribui a droga que destrói a favela
Fazendo dinheiro com a nossa realidade
Me deixaram entre o crime e a necessidade
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar(2x)
A violência da favela começou a descer pro asfalto
Homicídio seqüestro assalto
Quem deveria dar a proteção
Invade a favela de fuzil na mão
Eu sei que o mundo que eu vivo é errado
Mas quando eu precisei ninguém tava do meu lado
Errado por errado quem nunca errou?
Aquele que pede voto também JÁ matou
Me colocou no lado podre da sociedade
Com muita droga muita arma muita maldade
Vida do crime é suicídio lento
Bangu 1 2 3 meus amigos lá dentro
Eu tô ligado qual é.. sei qual é o final
Um saldo negativo.. menos um marginal
Pra sociedade contar um a menos na lista
E engordar a triste estatística
De jovens como eu que desconhecem o medo
Seduzidos pelo crime desde muito cedo
Mesmo sabendo que não há futuro
Eu não queria ta nesse bagulho
JÁ to no prejuízo um tiro na barriga
Na próxima batida quem sabe levam minha vida
Eu vou deixar meu moleque sozinho
Com tendência a trilhar meu caminho
Se eu cair só minha mãe vai chorar
Na fila tem um monte querendo entrar no meu lugar
Não sei se é pior virar bandido
Ou se matar por um salário mínimo
Eu no crime ironia do destino
Minha mãe tá preocupada seu filho está perdido
Enquanto não chegar a hora da partida
A gente se cruza nas favelas da vida
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mais um marginal

Eu tenho uma nove e uma hk

Com ódio na veia pronto para atirar

“De homem pra homem” (MV Bill)

São onze da noite, eu vejo televisão.
Daqui a pouco eu vou sair pra quebrar aquele vacilão
Que já deu várias mancadas com a rapaziada
Sua própria família não quer saber de nada
Já foi carro, relógio, varal
Estuprou uma mina de quinze lá no matagal
Deu cascudo no meu moleque à toa
Agrediu minha mulher, xingou minha coroa
Burlou a lei, minha cabeça já não sei
Não dá pra esquecer se eu não perdoei
No júri da favela já tá condenado
Ao sono eterno, lá no sítio, queimado
O mundo tá pequeno pra nós dois
Ele já riu várias vezes, quero ver rir depois
Eu fico bolado de cabeça quente
Quando eu penso que ele usou, massacrou muita gente inocente
Na televisão, um filme de ação
Me dá empolgação, pra sair pra minha missão
Quando eu vejo uma coroa triste
Eu me lembro que no morro, segunda chance não existe
Uma palavra vale mais do que contrato
Se vacilar pá, pá vai pro saco
Um cigarro agora pode me acalmar
Mas somente um de nós dessa noite irá passar
Seu maior erro foi me subestimar
Segura agora a onda que o bicho vai pegar
Mexer com a coroa dele jamais
Eu vou subir seu gás, essa noite não vai ter paz
Não se brinca com a honra de ninguém
Ele me esculachou e zuou morador também
Bateu na mina dele de barriga
Feriu uma mulher, tirou uma vida
Fiz por menos até onde deu
Por judiaria dele um parceiro meu morreu
Conspiração, papo de cuzão
Deixou o amigo ir de pedra sem explicação
Outra vida, foi tudo o que sonhei
Mas tenho que honrar a cadeia que eu já puxei
Talvez um crime a mais para assinar
Um a mais, um a menos, quem é que vai ligar?
Já saí, já voltei, sou reincidente
Mas nunca coloquei terror na minha gente

Depois que agente entra não tem saída
121,157 tá na minha vida
Perspectiva de vida aqui é foda
AK 47 com o pente de noventa é moda
Mais uma história, mais um querendo uma vitória
Não vou dar mole, porque não quero virar memória
A paz e a guerra não andam de mãos dadas
Se a guerra imperou, um de nós vai ficar na vala
PT40 na cinta, vou pra pista
Apagar mais um cuzão da minha lista
Tá chovendo, eu vou sair de casa
Nervoso pra chegar onde ele pára
O bicho vai pegar, quando a gente se encontrar
Um vai ficar em pé, o outro vai deitar
Essa hora ele deve tá no fliperama
Eu vou chegar e acabar de vez com sua fama
Quem deixa falha é cobrado lá na frente
Eu sou o cobrador, o terror em forma de gente
Não tem criança, não tem ninguém na rua
Eu tô que nem louco, andando pela chuva
Jaqueta de couro, calça jeans velha
Touca preta na cabeça, minha farda de guerra
Meu filho, só Jesus pode te salvar
Eu lembro que ouvi essa frase em algum lugar
Deixa pra lá, meu destino tá chegando
Parece um filme antigo na TV reprisando
Não tenho mais certeza nem segurança
Se vai valer a pena minha vingança
Que se foda, que ele morra, não vou voltar
Já vim até aqui, agora não posso falhar
Quando lembro o que ele fez com meu filho
Não sei se é motivo, o dedo coça no gatilho
Sinto frio, o batimento acelera
Eu sou mais um soldado, armado, escravo da guerra
Boca seca, mão tremendo
Minha coroa foi dormir, com mau pressentimento
Eu vejo de longe o fliperama, tá cheio
Olhando com atenção, o pilantra não está no meio
Com receio, mas vou até o fim
Tô ligado que ele tá bolado vindo atrás de mim
Todo mundo me olhando de forma esquisita
Que sensação, meu nome vai sair da lista
Ouço uma voz por trás
(filho da puta)
Me lembro que eu falei que essa noite não ia ter paz

“Sem esquecer as favelas” (MV Bill)

MV TÁ NO AR PRA LEMBRAR, PRA FALAR,
FALEI
C.D.D. em outro rap, eu já citei
Não esqueci do iriri, Rato Molhado
Vigário Geral, eu já mandei fechado
Mineira, Pedreira, Chapéu Mangueira
Rocinha, tem um baile que invade a segunda-feira
Urubu, Prazeres, Cruzada

Tem polícia na rua, tem coroa assustada
Lugar que o bicho pega Vila Operária
Rio das Pedras, moradia precária
Vila Vintem, Padre Miguel, Chácara do Céu
Portão Vermelho, Tatui, Borel
Estadão, Chumbada, Chacrinha, Lixão
Casa Branca, Gogó da Ema, Cesarão
Favela da Maré, Formiga, Nova Holanda

Lugar que bicho pega, o gatilho que manda
Boa Vista, Favela do Pira, Querosene
Pra ser inimigo, basta ser PM
Parque União, Andaraí, Batô Muche, Turano
Alô Cerrinha, humildemente eu tô chegando
Acarí, Para Pedro, Favela de Manguinho
Se quiser chegar, chega no sapatinho
Santa Marta, Fubá, Cajueiro, São José
Sem parar de lutar, sem perder a fé
Morro do Macaco, Morro do Amor
A maioria é careca e tem a minha cor
Pavão Pavãozinho, todo meu respeito
Valorizo minha raiz que trago no peito
A lei da favela é a lei do cão
Se liga na fita bando pra não cair em contradição
A lei da favela é a lei do cão
Sangue bom, ladrão não dá dois papos igual de vacilão
Complexo do Alemão e Jorge Turco
Quem vacila na favela tem o tempo muito curto
Encontro, Salgueiro, Vidigal, Barro Preto
Morro Azul, Morro Agudo e Ouro Negro
Vilar Carioca, Muquiço, Jacarezinho
Juramento, Boogui Ugui, Tijolinho
No sapatinho, Barão e Vila Sapê
Barreira do Vasco, Morro do Pinto, Dendê
Providência, Vila Cruzeiro, Chapadão
Mangueira, Antares, Vila do João
Cidade Alta, Curicica, Playboy, Camorim
Eu tô na Favela e a favela tá em mim
Morro da Palmeira, Castelar, Zé Moreno
Se enfraquecer, pra você vai ficar pequeno
Vila Rosali, Fumacê, Flamenguinho
Cacuaia, Cavalão, Chatuba, Amarelinho

Fazenda Botafogo, Cocotá, Arará
Muro Vermelho, Vila Nova, Gambá
Favela, pobreza fazendo dinheiro
Fogueteiro, Oteiro, Vila Cruzeiro, Rio de Janeiro
Ratolândia, Adeus, Carrapato
Um abraço pro Adão sangue bom do morro do Galo
Morro do Pinto, Penhão, Valão
Serra Cará, Gogo de São João
Roupa Suja, Cardin, Gardênia Azul
Favela, Lugar que meu povo se instalou
Favela, a única coisa que sobrou
Caixa D'água, Ucrânia, Favela da Galinha
Embariê, Pereirão, Cachoeirinha
Muita criança, na escola uma esperança
Parada de Lucas, Vila Aliança
Grotta, Coroa, Favela do Aço
Jardim Metropole, Parque Araruama
Aqui não tem Playboy, aqui não tem bacana
Barbante, Pombal, Dique, Barreira
Complexo da Penha, Rodo, Cruz Vermelha
O Lixo é luxo é mole de ver
Parque Bom Menino, Batam, Pedra do B
Morro da Fé, Baixa do Sapateiro
Esse é o outro lado do Rio de Janeiro
São Geraldo, Rolas, Vila Ideal
Quem deixa falha tem um triste final
Curral das Éguas, Kenedy, Vargem Pequena
Toda comunidade sempre tem problema
C.D.D. minha área está no meu coração
Da zona sul à baixada de negão pra negão
Desculpe se sua favela não citei
Estará presente no próximo rap, que eu sei
Orando pelos seus e pelos meus
A todas as favelas, fé em Deus.

CD *Declaração de guerra* (2002)

“Só Deus pode me julgar” (MV Bill)

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar
Minha auto-estima não é fácil de abaixar
Olhos abertos fixados no céu
Perguntando a Deus qual será o meu papel.
Fechar a boca e não expor meus pensamentos
Com receio que eles possam causar
constrangimentos
Será que é isso? Não cumprir compromisso
Abaixar a cabeça e se manter omissos.
A hipocrisia, a demagogia se entregue à orgia
Sem ideologia, a maioria fala de amor no singular
Se eu falo de amor é de uma forma inocular
Quem não tem amor pelo povo brasileiro
Não me representa aqui nem no estrangeiro
Uma das piores distribuições de renda
Antes de morrer, talvez você entenda
Confesso para ti que é difícil de entender
No país do carnaval o povo nem tem o que comer
Ser artista, Pop Star, pra mim é pouco
Não sou nada disso, sou apenas mais um louco
Clamando por justiça, igualdade racial

Preto, pobre é parecido mas não é igual
É natural o que fazem no senado
Quem engana o povo simplesmente renuncia ao cargo
Não é caçado, abre mão do seu mandato
Nas próximas eleições bota a cara como candidato
Povo sem memória, caso esquecido
Não foi assim comigo, fiquei como bandido
Se quiser reclamar de mim, que reclame
Mas fale das novelas e dos filmes do Van Dame
Quem vive no Brasil, no programa do Gugu
Rebolou, vacilou, agachou e mostrou ...
Volta pra América e avisa pra Madona
Que aqui não tem censura, meu país é uma zona
Não tem dono, não tem dona, nosso povo ta em coma
erga sua cabeça que a verdade vem à tona.
É! Mantenho minha cabeça em pé!
Fale o que quiser, pode vir que já é!
Junto com a ralé, sem dar marcha ré!
Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé!

Soldado da guerra a favor da justiça
Igualdade por aqui é coisa fictícia
Você ri da minha roupa, ri do meu cabelo
Mas tenta me imitar se olhando no espelho
Preconceito sem conceito que apodrece a nação
Filhos do descaso mesmo pós – abolição
Mais de 500 anos de angústia e sofrimentos
Me acorrentaram, mas não meus pensamentos
Me fale quem... Quem!?
Tem o poder... Quem!?
Pra condenar... Quem!?
Pra censurar... Alguém!?
Então me diga o que causa mais estragos
100 gramas de maconha ou um maço de cigarros?
O povo rebelado ou polícia na favela?
A música do Bill ou a próxima novela?
Na tela, seqüela, no poder corrupção
Entramos pela porta de serviço
Nossa grana não
Tapão ... só pra quem manda bater
Pisando nos humildes e fazendo nosso ódio crescer
(CV)
MST, CUT, UNE, CUFA (PCC)
O mundo se organiza, cada um a sua maneira
Continuam ironizando
Vendo como brincadeira, besteira
Coisa de moleque revoltado
Ninguém mais quer ser boneco
Ninguém mais quer ser controlado
Vigiado, programado, calado, ameaçado
Se for filho de bacana o caso é abafado
A gente é que é caçado, tratados como Réu
As armas que eu uso é microfone, caneta e papel
A socialite assiste a tudo calada
Salve ! Salve ! Salve!
Oh ! pátria amada, mãe gentil
Poderosos do Brasil
Que distribui para as crianças cocaína e fuzil
Me calar, me censurar porque não pode fala nada
É como se fosse o rabo sujo falando da bunda mal lavada
Sem investimento, no esquecimento, explode o pensamento
Mais um homem violento

Que pega no canhão e age inconseqüente
Eu pego o microfone com discurso contundente
Que te assusta uma atitude brusca
Dignificando e brigando por uma vida justa
Fui transformado no bandido do milênio
O sensacionalismo por aqui merece um premio
Eu tava armado mas não sou da sua laia
Quem é mais bandido? Beira mar ou Sérgio Naya?
Quem será que irá responder
Governador, Senador, Prefeito, Ministro ou você?
Que é caçado e sempre paga o pato
Erga sua cabeça pra não ser decepado
É! Mantenho minha cabeça em pé!
Fale o que quiser pode vir que já é!
Junto com a ralé, sem dar marcha ré !
Só Deus pode me julgar por isso eu vou na fé!
Como pode ser tragédia a morte de um artista
E a morte de milhões, apenas uma estatística ?
Fato realista de dentro do Brasil
Você que chorava lá no gueto ninguém te viu
Sem fantasiar realidade dói
Segregação, menosprezo é o que destrói
A maioria é esquecida no barraco
Que ainda é algemado, extorquido e assassinado
Não é moda quem pensa incomoda
não morre pela droga, não vira massa de manobra
Não idolatro a mauricinho de Tv, não deixa se envolver
Porque tem proceder Pra que? Porque?
Só tem paqueta loira, aqui não tem preta como apresentadora
Novela de escravo a emissora gosta mostra os pretos
Chibatadas pelas costas
Faz confusão na cabeça de um moleque que não gosta de escola
E admira uma intra-tek Clik – clek Mão na cabeça
Quando for roubar dinheiro público
Vê se não se esqueça
que na sua conta tem a honra de um homem envergonhado
Ao ter que ver sua família passando fome
Ordem e progresso e perdão
Na terra onde quem rouba muito não tem punição

“Soldado morto” (MV Bill)

Aqui estou eu jogado no chão
A nova atração que atrai a multidão
O chão tá quente queimando meu peito
Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito
Enxuga a lágrima que corre no meu rosto
Caí de olho aberto vendo tudo fosco
Alguém comenta que olho aberto é vingança
Que eu era um sábio na terra da ignorância
Ouço gritos, carros, buzina
Vieram ver o bucha deitado aqui na esquina
Decepção pro meu pivete
Ver seu pai morrer aos dezessete

Muita adrenalina em nome de nada
Meu sangue tá no chão por causa de prosa errada
A minha marra foi lavada de vermelho
O matador não percebe que atirou no próprio espelho
É só pra isso que a gente tem valor
Achar que matou o cara certo que é da sua cor
Guerrilha burra, ignorância cometida
Por causa de inveja, drogas ou intriga
Quando parecer que a comunidade vai ficar tranqüila
Alguém compra meu barulho e invade com outra quadrilha

Mais uma mãe que chora
Mais um filho que vai
Mais um G3 que canta
Mais um amigo que trai
Eu só queria viver
Eu só queria sonhar
Condicionado a trair e a decepcionar
Conheço essa mão alisando meu queixo
É da minha velha que não agüenta e me da um beijo
Mexe a cabeça de forma negativa
Parece não acreditar que tiraram minha vida
Segura minha mão e olha pro alto
Enquanto o meu sangue se mistura com o asfalto
Várias mulheres com o choro recolhido
Minha mina descobre que não era a única a dormir
comigo
Pra alguns alívio
Pra outros, tristeza
Não é o fim da guerra, essa é a única certeza
Ritmo febrozo
A paz não existe
Mais um doido cai, outra família triste
É assim, guerra sem fim
Se arrepender tarde demais como tá sendo pra mim
Sem os amigos. Sem a família
Homem não chora, grande mentira
Minha disposição no meu mundo surreal
Não foi suficiente pra eu virar capa de jornal
E nem destaque no Jornal Nacional
Muito mau, marginal, coisa e tal, problema social
Pra destruição o cenário perfeito:
Drogas, armas, na mira de um jovem preto
Sem respeito, sem dinheiro, sem Cyclone
Sem Nike, sem vida, sem fé, sem nome
Nota dez pra falta de atitude
Nota zero pro futuro da juventude
Não tava pronto pra morrer, mas pronto pra matar
Há muito tempo eu não fazia minha mãe chorar
Eu só queria viver
Eu só queria sonhar
Depois que o bonde acelera é difícil frear
Um sorriso entristeceu, um coração não bateu
E o pior é saber que o culpado disso tudo sou eu
Queria o certo no lugar errado

Observando a minha vida descer pelo ralo
As coisas que eu via acontecendo com alguém
Agora eu percebo que acontece comigo também
A vida passa pela cabeça como se fosse um filme
Nesse momento é notável que eu não era firme
Cadê a sorte, na garagem um Escort
Vagabundo dá o bote
De chinelo, sem camisa e short
Desamor, dinheiro, notório
Mulher gostosa e um reinado ilusório
762 na quadrilha daqui, M16 na quadrilha de lá
Moleque bom ambicioso que nem eu
Coincidência é o desejo e a obrigação de matar
Fato estarrecedor
Os inimigos são pobres e da mesma cor (vai vendo)
Enquanto a nossa carne é sublinhada por terra
Alguém mais poderoso se diverte com a nossa
guerra
De cada dia, que assusta a tia
Sem pó de Antrax e investigação da Cia.
Quem é esse louco com essa arma na mão
Que tem como inimigo um cara que parece seu
irmão
De olho grande, traidor atrás de fama
Camuflado como amigo, me tratando na escama
Historia conhecida, final sem graça
Destaque na praça, carocada na carcaça,não...
Pra mim não tem mais solução
Nunca senti o chão tão perto do meu coração
Meu Deus, quanta gente em volta do meu corpo
Vieram ver o soldado que foi morto
Um lençol azul vai tirando a minha visão
Sinto minha coroa ir largando a minha mão
Eu não sabia que era tão querido assim
A ponto de fazer várias pessoas chorarem por mim
O fim, já chegou e eu não me liguei, se fazia
diferença
Mas agora eu sei
Só não tenho condições de mudar
Há muito tempo eu não fazia minha mãe chorar
Eu só queria viver
Eu só queria sonhar
A Sedução me levou e me fez naufragar

CD *O bagulho é doido* (2006)

“O bagulho é doido” (MV Bill)

Sem cortes
Liga a filmadora e desliga o holofote
Se quer me ouvir, permaneça no lugar
Verdades e mentiras, tenho muitas pra contar
Doideira
Fogueira a cada noite pra aquecer
O escuro da madrugada que envolve o meu viver
Não sou você...
Também não sei se gostaria ser
Ficar trepado no muro
Se escondendo do furo

Não me falta orgulho
Papo de futuro
É nós
Que domina a cena
Bagulho de cinema
A feira tá montada, pode vir comprar
Eu vendo uma tragédia
Cubro dos comédias
16 é a média
Deus tá vendo, eu acredito
Sou do trito

Que tira o sono do doutor
Seria o Jason, se fosse um filme de terror
Desembassa. Saia na fumaça
O bonde tá pesado e você tá achando graça
Tipo peste
Tá no sudeste, tá no nordeste, no centro-oeste
Teu pai te dá dinheiro
Você vem e investe no futuro da nação
Compra pó na minha mão
Depois me xinga na televisão
Na seqüência vai pra passeata levantar cartaz
Chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz
O bagulho é doido
Não tenta levar uma
Não vem pagar de pan, se não for porra nenhuma
Deus ajuda que eu fique de pé no sol e na chuva
A pista tá uma uva
Pretendo ser feliz
Com um rádio transmissor e uma glock numa honda biz
Um trago no cigarro, um gole na cerveja
E sou destaque no outdoor que anuncia a revista 'VEJA!'
(Voz de um menino do tráfico) "Se eu morrer, nasce outro que nem eu ou pior, ou melhor. Se eu morrer, eu vou descansar. Ah, sonhar! Nessa vida não dá pra sonhar, não. Amanhã não sei nem se eu vou tá aí"
Veja que ironia, que contradição
O rico me odeia e financia minha munição
Que faz faculdade, trabalha no escritório
Me olha como se eu fosse um rato de laboratório
Vem de Cherokee, vem de kawazaki
Deslumbrado com a favela
Como se estivesse vendo um parque de diversões
Se junta com os vilões
Se sente por um instante Ali-Cuzão e os 40 ladrões
Se os homi chegasse e nós dois rodasse
Somente o dinheiro iria fazer com que eu não assinasse
Pra você? Tá tranqüilo, nem preocupa
Sabe que vai recair sobre mim a culpa
Me levam pra cadeia
Me transformam em detento
Você vai para uma clínica tomar medicamento
Imagine vocês se eu fizesse as leis
O jogo era invertido
Você que era o bandido
Seria o viciado, aliciador de menor
Meu sonho se desfaz igual o vento leva o pó
Big Brother da vida de ilusão
Nós se ama, se prende
Se precisar, mandamos pro paredão
Com bala na agulha
Cada um na sua
O meu dinheiro vem da rua
Um bom soldado nunca recua
A droga que você usa é batizada com sangue
É mais financiamento

Mais armas, Bang-bang, corre igual um porco
Para não ficar 'sós'
Fica todo arrepiado quando ouve alguém falar que
É NÓS
(Voz de um menino do tráfico) "É muito esculacho nessa vida..."
Já vou ficar no lucro se passar de 18
Depois que escurece o bagulho é doido
O mesmo dinheiro que salva também mata
Jovem com ódio na cara
Terror que fica na esquina
Esperando você chegar. Esperando você...
Aos 47 você vem falar de paz
Tem um maluco que falava disso há 15 anos atrás
A bola do mundo me deixou na mira dos policiais
Sou notícia sem ibope na maior parte dos jornais
Quem sou eu? Eu não sei. Já morri. Já matei
Várias vezes eu rodei
Tive chance e escapei
E o que vem? Eu não sei. Talvez, ninguém saiba
Eu penso no amanhã e sinto muita raiva. RELAXA
Não tenta levar uma
Se não vou ter que dar baixa
É o certo pelo certo
O errado não se encaixa
Não usa faixa
Idade certa, cidade alerta
O alvo certo, a isca predileta
Tipo atleta
Correndo pela esquina
Assusta o senhor
Mas, impressiona a mina
Se liga, que legal.
Meu território é demarcado
Eu não atravesso a rua principal
Bacana sem moral
Liga pro jornal e fala mal
Viu a foto do filhinho na página principal
Não como vítima, como marginal
Fornecia pros playboys e vendia ParaFAL
Mesmo assim eu continuo sendo o foco da história
Momentos de lazer eu carrego na memória
Se a chapa esquentar
Os fogos vão estourar
Depois que amenizar
Alguém vem pra me cobrar
Você sabe o que isso representa
Seu vício é que me mata
Seu vício me sustenta
Antes de abrir a boca pra falar demais, não esqueça
Meu mundo você é quem faz..
(Voz de um menino do tráfico) "Tenho uma irmã de 5 anos.. de 6 anos.. fico pensando se eu morrer assim, mané.. minha irmãzinha vai ficar como... triste!"
Já vou ficar no lucro se passar de 18
Depois que escurece o bagulho é doido
O mesmo dinheiro que salva também mata
Jovem com ódio na cara
Terror que fica na esquina

Esperando você chegar. Esperando você...
(Voz de um menino do tráfico) “Minha mãe tem
uns filho morto, tem uns filho falecido. O barato é

muita adrenalina. Às vezes dá vontade de se matar,
dá vontade de sumir. Às vezes fico me perguntando
porque eu entrei na boca”.

“Aqui tem voz” (MV Bill)

Vou, nas ruas da cidade encontrar onde estou
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, CDD meu cativo
Então, respeita nós, que aqui tem voz
E hoje eu sei o que você falava pro meu povo não é
lei
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, lobo em pele de cordeiro
Então, respeita nós, que aqui tem voz
Levando do jeito que a vida permite
Muita pólvora dinamite
Na picada um cara que leve sem convite
Levite, revide, só existe quem resiste
Vê se decora, demora lá fora vários foram embora
Que não me ignora ta maneiro
Se revigora, mora o futuro é agora
Bola de fogo incorpora
Quem explora, hoje implora
Seqüência do mundo perdido
Parece que vejo invertido, não faz sentido
Eu verso, estresso o universo
E não desconverso, fico no disperso
Todo mundo afinou
O som da zona oeste carioca
Se vier venha devagar assim que a banda toca
Rodei por todo o Brasil mandando fechado do jeito
que eu sou
Só quero dizer que a ofensiva continua
Meu conceito é de rua
Tentaram mudar minha mente
Manipular minha gente
Defendo minha conduta como Deus defende o
crente
Vou, nas ruas da cidade encontrar onde estou
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, CDD meu cativo
Então, respeita nós, que aqui tem voz
E hoje eu sei o que você falava pro meu povo não é
lei
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, lobo em pele de cordeiro
Então, respeita nós, que aqui tem voz

Um microfone é tudo que eu preciso
Desestabilizo, liso, viso prejuízo
Por isso organizo
Nisso penso com auxílio de um incenso
Não precisa ser um gênio, basta ter bom senso
Respiro tenso e vou treinando pro obstáculo
A grana do teu pai não faz de nós um espetáculo
Que ganha público e perde conteúdo
Não me iludo, contra olho gordo eu tenho escudo
Lembra daquele momento
Faltava dinheiro, mas não sentimento
Vítima do tempo
Nome na boca do sapo faz o processo ficar lento
Quebrando no talento norte a sul
Salvador, muito axé, Porto Alegre o triafu
Só quem tem não se julga melhor que ninguém
Fica de pé, enverga e não quebra você sabe bem
Na nossa história, sucesso e fracasso
Foi preciso muitas palmas pra poder vencer o
cansaço
H. laço, o que teu bonde faz eu não faço
Já foi pro espaço, vê deixar brecha eu logo me
engrado
Mas não embaraço, meu espaço eu defendo
Rodei por todo o Brasil mandando fechado do jeito
que eu sou
Só quero dizer que a ofensiva continua
Meu conceito é de rua
Tentaram mudar minha mente
Manipular minha gente
Defendo minha conduta como Deus defende o
crente
Vou, nas ruas da cidade encontrar onde estou
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, CDD meu cativo
Então, respeita nós, que aqui tem voz
E hoje eu sei o que você falava pro meu povo não é
lei
Se cale por não ter o que dizer
Sou do Rio de Janeiro, lobo em pele de cordeiro
Então, respeita nós, que aqui tem voz

“O preto em movimento” (MV Bill)

MV, MV, criado por Jesus
Dois, zero, zero, zero
A voz do excluído tá no ar
Superação, força, luz, união, orgulho
Os representados escolherão os seus representantes
Chapa Preta
A todos os afrodescendentes do Brasil
Viva o povo das favelas
Viva todos os povos no mundo

Viva a afrodescendência
Zumbi vive
Produto do gueto
CDD, MV Bill, aquele que você viu
Rei
Não sou o movimento negro
Sou o preto em movimento
Todos os lamentos (Me fazem refletir)
Sobre a nossa história

Marcada com glórias
Sentimento que eu levo no peito é de vitória
Seduzido pela paixão combativa
Busquei alternativa (E não posso mais fugir)
Da militância sou refém
Quem conhece vem
Sabe que não tem vitória sem suor
Se liga só, tem que ser duas vezes melhor
Ou vai ficar acuado sem voz
Sabe que o martelo tem mais peso pra nós
Que a gente todo dia anda na mira do algoz
Por amor à melanina
Coloco em minha rima
Versos que deram a volta por cima
O passado ensina e contamina
Aqueles que sonham com uma vida em liberdade
De verdade
Capacidade pra bater de frente
E modificar o que foi pré-destinado pra gente
Dignificar o que foi conquistado
Mudar de estado, sair de baixo
Sem esculacho (é o que eu acho)
Não me encaixo nos padrões
Que visam meus irmãos como vilões
Na condição de culpados
Ovelha branca da nação
Que renegou a pretidão (Na verdade é que você...)
Tem o poder de mudar, Rapá
Então passe para o lado de cá, vem cá
Outra corrente é que nos une

A covardia que nos pune
A derrota se esconde no irmão
Que não se assume
Chora quando é pra sorrir
Ri na hora de chorar
Levanta quando é pra dormir
Dorme na hora de acordar
Desperta
Sentindo a atmosfera, que libera dos porões
E te liberta (Sará crioulo)
Muita força pra encarar qualquer bagulho
Resistência sempre foi a nossa marca, meu orgulho
É bom ouvir o barulho
Que ensina como caminhar (Eu estou sempre na
minha)
Não vou pela cabeça de ninguém
Pode vir que tem
Agbara, Óminara em Português, Favelês ou em
Ioruba, Axé
Pra quem vai buscar um acue
E deixar de ser um qualquer
Viu como é
Preto por convicção não acha bom submissão, não
Dá ré no Monza e não embranquece na missão
Tem que ser sangue bom com atitude
Saber que a caminhada é diferente pra quem vem
da negritude
Que um dia isso mude
Por enquanto vou rezar pro santo
E que nós nos ajude

CD *Causa e efeito* (2010)

“Causa e efeito” (MV Bill)

Hã. Pouca coisa mudou
O responsável pela nossa tragédia não assimilou
Que pra mudar é necessário mais que um discurso...
no percurso falei com gente estúpida
Penso no que diz nossa bandeira fica em dúvida
O que será que eles acham de nós
que não sabemos falar?
que não sabemos votar? Há
Nossa voz tá no ar
Por mais que eu tenha espírito de mudança
vejo contradições que me causam desesperança
Cansa ver tanta gente ignorante
Tratando gente humilde de forma arrogante
Deselegante ao lidar com a maioria
Que fala com sotaque de periferia
Na correria, sobrevivendo a covardia
Daquele que nos retribui com antipatia
A superação me emociona
Mas a apatia dos irmãos me decepciona
Vivemos da democracia que não funciona
Condição social que aprisiona
Vários vão à lona
Sentados na poltrona
Recebendo ordens que serão ditadas na telona
E nos deixam como herança

Uma verdadeira erupção de criança na minha
lembrança
Não dá pra esquecer o que eu vi (na lembrança)
Não dá pra esquecer o que senti
percebi...
Que a polícia continua sendo o braço
governamental
Na favela dissemina o mal
Com suas fardas e caveirões
A serviço daqueles que controlam opiniões, que
roubam
milhões, donos de mansões
Constrói a riqueza com a fraqueza de multidões
Tubarões...
engolem o peixe pequeno
Não vejo plantação de coca no nosso terreno
Vai além...vejo plantações de vida
de sonhos, de morte, ferida
Que não cicatriza, que não ameniza
Se o clima tiver tenso a paz não se estabiliza
Pra mim é muito fácil de ser entendido
Sem educação vários de nós vai virar bandido
E a nossa pena não é branda
Perdemos a infância, a juventude a fila anda
Menos pra quem tem família com dinheiro

Que paga pelo erro do filho o tempo inteiro
Atitudes que eu não me identifico
Bateram na empregada só porque o pai é rico
Pai que vai a público falar de ética
Sem saber que o filho é envolvido com droga
sintética
Vida frenética, fazendo merda pela rua
Com a certeza que a justiça é menos energética
Não é assim com a gente,
Nova operação policial leva a alma de um inocente
Deixa a criança ferida
Com bala perdida
Mais punição como medida
Revelando a incompetência
Tenho complemento no refrão que há na seqüência
Combatente não aceita
Comando de canalha que a nós não respeita
Excluído, iludido
Quem nasce na favela é visto como bandido
Rouba muito, magnata
Não vai para cadeia e usa terno e gravata
Causa e efeito
Só dever sem direito
A corrupção permite
que atrocidade ultrapasse seu limite
Por mais que parte elite evite
Um afrogenocídio existe
onde pessoas morrem por conta da cor
Com sobrenome comum não temos valor
Artista caô, que fala de amor,
Não fecha com nós nem na hora da dor
Por isso eu faço do meu palco um púlpito
usando minha voz contra um Brasil que é corrupto
Impunidade fala mais alto

Os homens de preto sobem o morro pra defender o
asfalto
que impotente, assistem a tragédia
No desnível entre a favela e a classe média
Que tratam o gueto como se fosse a África
numa distância que nem chega a ser geográfica
Distanciamento provocado pelo preconceito
Como se nascer aqui fosse um defeito
Não é!
É parte de um destino que você ajudou a escrever,
quando não quis se envolver
Vem, vem aqui combater a conseqüência de política
de ausência
que resulta em violência
Se o foco não for mudado, não terão resultado
e o ódio na juventude é uma tendência
Sem escola, sem escolha
Expectativa de vida até que o crime te recolha
Vários do lado do bem, são empurrados pro mal
vítimas da convulsão social
País tropical, povo sensual
Fábrica de gente em condição marginal
que não conseguem pensar, que não conseguem
falar
Parasitas não irão prosperar
Combatente não aceita
Comando de canalha que a nós não respeita
Excluído, iludido
Quem nasce na favela é visto como bandido
Rouba muito, magnata
Não vai para cadeia e usa terno e gravata
Causa e efeito
Só dever sem direito

“O bonde não para” (MV Bill)

O bonde tá formado, MV Bill, Kmila CDD, junto e
misturado, é lado a lado
O bonde não para, o bonde não para, só quem tá
formado No bonde que bota a cara
O bonde não para, estamos junto novamente
Os preto da favela aqui virou linha de frente
Acreditando, carregando no peito
Emergindo do fundão, fazendo do nosso jeito,
preto!
Pra quem não acreditou... veja bem que se enganou
O bonde passou levando poeira, atropelou quem
não foi, ficou
Deixa que agora a favela invade
E cada vez mais junto é nós fortalecendo a cidade
Demorou é nós! Cantando numa só voz
Com a sagacidade de um animal veloz
Quem é pisoteado a vida ensina a ser feroz
Não dá pra aguardar, ficar de baixo dos lençóis
Vamos junto que a caminhada é longa, o bonde não
para!
Tem que tá ligeira, que só aluga pra quem encara

Na vida, vivida, sofrida, já demo a partida
Vem comigo, minha passagem é só de ida
O bonde não para, o bonde não para, só quem tá
formado No bonde que bota a cara
É pra neguinho chapar! e não desacreditar
Que é possível a conexão com ceará
A coletividade existe em qualquer lugar
Tem que se ligar, se conectar, pra poder constar
Que aqui ninguém espera, todo mundo corre à vera
A credibilidade supera, o otário que vira fera
Falando mal daquilo que tá dando certo
Não faz porra nenhuma mas na foto quer tá perto
O bonde vai, muitos vão ficar pra trás
Ocupar vários espaços é o nosso plano de paz
Queremos muito mais, veja aqui como se faz
Dando seqüência na luta dos nossos ancestrais
Que deixaram a guerra para nós como herança
Guerreira do gueto, tá no jogo e não se cansa
No bonde só quem é
Na fé. É nós. Já é. Homem. Mulher. Se for. Falou.
Quem não se confirmou. Mete o pé

CD *Enquanto o mundo gira* (2000) Cidade Negra
DVD *Despacho urbano* (2009) MV Bill

“A voz do excluído”

(MV Bill/Toni Garrido/da Gama/Lazão/Bino Farias)

MV Bill tá em casa. Pode acreditar
Terrorismo: A voz do excluído tá no ar
Mais um guerreiro do Rio de Janeiro
Buscando alternativa pra sair do coma brasileiro
Considerado louco por ser realista, maluco e não
me iludo com vidinha de artista
Guiado por Jesus, tenho minha missão
Guerreiro do inferno, traficante de informação
Chapa quente, favelado é o nome
Falo pelo menor que nunca teve danone como você
Sei que é difícil de entender
Você nunca sofreu como eu lá na CDD
Não acredito que o povo é contente
Quem ri da própria miséria não é feliz, está doente
Que nem sente que esta sendo massacrado,
drogado, vem sendo embriagado
Não represento o Hip Hop, só falo pelo pobre, que
sempre se fode, guiado pelo IBOPE
Televisão, ilusão tudo igual
Faz você gastar o seu dinheiro no carnaval
Faz o meu povo ser ridicularizado, inferiorizado,
engraçado, hostilizado
Tá tudo errado o orgulho foi roubado
As marcas de um passado que não foi cicatrizado
O que você vai fazer agora pra mudar a regra
O que você vai fazer agora pra mudar a real

Nascido e criado na CDD
Nascido preto e perseguido até morrer
Me ver na prisão é o desejo da madame
Mas eu não tenho AP de 1 milhão em Miami
Comprado e mobiliado com dinheiro do povo
Eu olho pra TV e me sinto mais um bobo
Contaminado e dominado pelo medo
Aqui cadeia é pra puta, pobre e preto
Sujeito homem, não sou homem sujeitado
Nem sou condicionado a ser manipulado por
ninguém
Minha atitude vai além
Falo por milhões, compreendido por menos de 100
Da CDD a baixada fluminense, se gerou conflito
meu amigo então pare e pense
FHC não dá nada pra favela
Só dá carnaval, miséria, polícia e novela
Que coisa linda, mais cheia de graça
Família disputando seu almoço na praça
FMI vai achar sensacional
Quem gosta de miséria é intelectual
M V B I L L, preto na mente, na roupa e na pele
Cidade Negra, CDD tá no ar na hora de comprar a
chapa pode esquentar.
O que você vai fazer agora pra mudar a regra
O que você vai fazer agora pra mudar a real.



GOG

BRASÍLIA (DF)

Composições:

“A matança continua”
“Entrei no ar”
“Qual é o pó”
“Assassinos sociais”
“Vai GOG”
“Brasília periferia”
“Razão pra viver”
“Periferia Setor Comercial Sul”
“Mensagem positiva”
“Matemática na prática”
“Luto no Congresso”
“Brasil com P”
“Ei Presidente”
“É o terror”
“Mais uma estória”
“O amor venceu a guerra”
“Eu e Lenine (A ponte)”
“Dias de fúria”
“Rua sem nome, barraco sem número”
“Quando o pai se vai”
“Carta à Mãe África”
“A quem possa interessar”

CD *Peso pesado* (Discovery: 1992)

“A matança continua” (GOG)

Vamos falar agora, cara
Em detalhes propostas, verdades, que precisam ser ditas
Somos das ruas e trazemos a você nosso cartão de visitas.
A matança continua e ninguém nada faz
Aquela vez, você virou de costas, nada fez igual toda vez
Ato por ato foi só foi só se complicando
Agora escute, saiba que o medo e a omissão destroem um homem
Você não vê, não crê, mas muitos passam fome
A crise existe, insiste e persiste
Às escuras nas ruas não é armação
Será que você nunca vai entender
Que o sistema, cara, cobra muito caro de você
E dar pra traz na hora H, pode crer,
Cedo ou tarde você vai sentir na flor da pele
O sistema q requer, prepare-se, pois é mau cara,
Você tentar e descobrir que a vida é isso aí
Não temos forças pra prosseguir
Não adianta insistir, não, e você grita em um momento de aflição
Maldição, maldição, maldição. Ok.
Explodam-se os que insistem em se omitir

Por causa de vocês o mundo está assim... Próximo ao fim.
A matança continua e ninguém nada faz
Você não vai além de suas obrigações
Que tal saber, cara, você está marcado pra morrer.
A minha vida, a sua vida e a de nossos filhos está por um fio
Você ignora, pensa que é 'safo', mas não ta salvo
Eu bem que te avisei, falei, cansei, de te chamar
Pra bater um blah... Deixa pra lá a realidade aí está
Bala na agulha, insegurança nas ruas, cara
Agora segura, cuide-se, coloque grades, cadeados no portão
Para deter sua criação, vacilão tinha tudo nas mãos e não soube armar
Viver não é só aprontar
Ouça nossa voz, ela vem das ruas, ela pede uma vida mais justa
Para por fim numa triste melodia que se alastra noite e dia
Numa proporção que arrepia e nos obriga a viver...
Viver numa vida passiva na mira de um ferro
Essa vida eu não quero, eu não quero, me diga,
Me seja sincero se isso é o que você quer, diz...
A matança continua e ninguém nada faz

CD *Vamos apagá-los ... com o nosso raciocínio* (Só Balanço: 1993)

“Entrei no ar” (GOG)

Cheguei pra ficar entrei no ar o meu lema é expressar o meu modo de agir, de pensar sem me deixar levar
Sou rapper, sou forte, sou gog então vamos lá!
"peraí t.d joga pra frente que pra trás é preju moleque"
Para os da lei não passamos de estúpidos as minas dos seus olhos os cofres públicos e sabe o que mais Goleiam pot trás com habilidade incrível será possível, que por mais horrível que o quadro se transforme e milhares morrem e ninguém se toca acorde, senão a corda e sufoca não seja idiota além do mais não seja carrasco de si próprio não deixe o óbito se tornar lógico cheguei pra ficar entrei no ar o meu lema é expressar
O som negro do gueto que bate forte no peito que traz a revolta, vamos colocar os caras lá onde sempre deveriam estar onde os porcos devem ficar, na lama!
Sou rapper, sou forte, sou rapper
Sou forte, sou forte, sou gog.
Me desculpe se acaso falei coisas perigosas que incomodam a lei sintam-se leiberto isso é o principal no coração dos homens é que flora o mal falando agora sério, brincadeiras à parte meu lema é a

verdade, cheguei pra ficar pra incomodar, brasil anos 60 eles diziam bola pra frente, não desista não, não mas mataram estudantes proibiram acesso as estantes nas ruas tanques, ignorantes a cabeça do povo murchou bomba de efeito retardado, petardo, pesado só agora estourou, e quem lucrou? um bando comandado por um safo, safado
Do qual meu mano baseado com autoridade falou então eu vou, vou seguir em frente tô de cabeça quente
Violência arma incompetente que pega, atropela, bate abate a face do próximo sem dó
Mas não é só agora chega mais me diz se tanto faz se tanto faz me diz viver num país, onde você sempre finge
Finge ser feliz mas há antídoto capaz de eliminar esses otários, consciência, educação, objetivos claros é isso aí não abandone-me nossa responsabilidade é grande...
Cheguei pra ficar entrei no ar o meu lema é expressar meu modo de agir fazer você refletir o meu papo não é fachada bumbo, caixa, teclado encaixam com minha fala o produto a rajada tdz anjo da guarda segura a parada conscientização do povo será alcançada favelas, miséria, tragédias três

tristes comédias que se fundem e confundem a cabeça de quem quer que seja, veja o que enfrentamos é mais forte que nós do escuro de cima do muro ecoa uma voz sombria que anuncia "aí meu irmão a parada é o seguinte: fica quietinho na manha, sem olhar pra trás e sai voado, se não você está arriscado a perder tua vida, tá ligado véio?" em!

qual a saída? consiste em admitir que o mal existe sim enraizado entre nós pronto pra ficar nos dizimar, ser nossa sina temos que ter forças nos unir, para impedir para distinguir o certo do errado do contrário meu caro seremos eternos manipulados é isso aí não abandone-me nossa responsabilidade é grande...

“Qual é o pó?” (GOG)

Vem chega mais cumpadi
Esta russo o jogo é bruto esse é o nosso teste
O impossível é possível tudo acontece
Dizem "gog manera na fala"
Cara que nada a mãe áfrica
Sacrificada
América latina chacina de negros
Índios maias incas
Eu vejo eu ouço o que eu não queria
Vamos mudar a voz
Vamos ser a voz
Vamos mudar a cara
Nos matem sem dó perai qual é o pó (dino)
Se liga na fita sou dino black
Tenho orgulho de ser negro
A raça negra ainda hoje é escravizada
Tiros um branco com atitudes negras
Estamos aqui com gog pra levar nossa mensagem
Todos nós sabemos dessa puta sacanagem
Lavagem cerebral temos que acordar nossos irmão
É isso mesmo temos que lutar até a morte
Chega de omissão chega de covardia
Nossa história totalmente manipulada
Precisamos de aliados de mentes de mentes afiadas
Nós devemos respeitar nossos irmão de cor
Os racistas querem que nos matem ai
qual é o pó mano vai logo falando
Vem. Chega mais cumpadi
Meu partido coração partido só que ainda bate
Eu sei o pó que rola é a merla o crack
O mesmo pó que desafia a malandragem
Um consumo um caso cada vez mais grave
Começa sempre assim um papo aqui com as bolas ali
Até o mal te possuir vai vai
Fora véi
Dispense o cano pegue o livro certo
Um abraço pra esses espertos
Se te criticam por isso pode crê estão vacilando
Mas não de as costas pros caras
Eles podem estar armando
Venda seu produto na manha
Um produto escasso que custa barato
Um papo cabeça bem fundamentado
Se mesmo assim te alugam deixa quieto os cara
Pra projeto já tão agendado
Brigas de gangues no morro só rola arsenal pesado
Os home e esses que se dizem seus chegados

Na hora h quando o bicho pega
Vão sair vuado
Ninguém tem corpo fechado
E se você não se virar por si só
Vai acabar na pior
Perai qual é o pó mano
qual é o pó mano
Vai logo falando
Chega mais veio vamos bater um bla
Num som no som você se criou
Seu país seus pais mantiveram-se distantes
Nem você próprio se deu chances
Mas mesmo com esses agravantes
Você pode ser um cara atuante
Lutar por um tema que é tanto meu quando seu
Mas ai mora o problema
O problema é que eu fico de um lado você fica de outro
O bicho não pegou já tão dizendo que ta solto
Você me chama de careta de rotulo de maluco
Moleque doído e tem mais
As vezes você procura nas mesmas saídas
Pro que te grila só que de maneira excessiva
Chegado da um toque com a melhor das intenções
Você pira quer meter ficha
Arruma richa perai véi
"não estou dando alguma lição de moral"
Apenas "mostrando meu ideal"
Nas ruas a rapaziada comenta
Rapaziada nojenta
Não faz nada por ninguém
Fica no vácuo quando alguém tenta
Vai sair fora véi?
Dispense o cano pegue o livro certo
Um abraço pra esses espertos
Se te criticam por isso
Pode crê estão vacilando
Mas não de as costas pros caras
Eles podem ta armando
Somos seus amigos aqui reunidos
Perai véi
Vai continuar vacilando
Perai quel é o pó mano
qual é o pó mano vai logo falando
Vamos mudar a voz vamos mudar a voz
Vamos mudar a cara vamos mudar a cara
Chega mais véi chega mais véi.

CD *Dia a dia da periferia* (Só Balanço: 1994)

“Assassinos sociais” (GOG)

A lição meu irmão esta ai
Nos ataques a bomba
No genocídio em Ruanda
Na pobreza no Haiti
É triste mais eu vi
O clamor materno
Rogando logo o céu o inferno
Ao seu filho subnutrido
Que aos dezoito não pesava mais que vinte e
poucos quilos
Mas de nada adiantava isso
Do outro lado do mundo seu futuro era decidido
Num café matinal entre políticos malditos
Parasitas cínicos
Assassinos sociais hé
Os poderosos são demais
Derramam pela boca seus venenos mortais
Poluindo a mente dos que são de paz
A gente segura atura estas criaturas
Como pode mas um dia explode
E a idéia sai (então vai)
Eu vou eu vou de vez
Vejam só vocês
No meu brasil em ano de eleição
O que se vê pela periferia são
Palanques panfletos carros de som
Promessas em alto e bom tom de que as coisas vão
melhorar
Mas como acreditar
Se os que prometem sempre estiveram lá
Prontos para nos trucidar
E pra complicar
Não são humildes morrem de preguiça
Só rogam o bem pra bem estar pra deus na missa
E mesmo assim não fazem jus
Não fazem o sinal da cruz
Desses eu gog sempre quer estar a anos luz
Acreditando no que creio ha
E o que é mais feio
Pra eles o caminho do sucesso não importa os
meios
Desses caras já estou cheio (então vai)
assassinos sociais
Hé os poderosos são demais
Você tem todo o direito de não acreditar
No que estou dizendo
Mas tem o dever de conferir
Pra ver a zona que está ai no parlamento
Metem a mão na cara dura no orçamento
Interferindo na vida de milhões

E não são dois nem três são mais de cem ladrões
Vou repetir quero mais adesões
Nos palanques seguem antigos padrões
Dizendo que são ricos
Que poderia estar cuidando da família do próprios
negócios
E que por amor a nação
Adotaram a política como opção
Que ajudar os pobres é a missão
Mas quem são eles pra falar de amor
E preciso ter antes de mais nada ter noção do horror
Que é ver velhos vagando na madrugada das ruas
Com frio nas rugas
É preciso ver crianças
Pesinhos pequenos desde cedo na estrada
Esse é o preço pago vendendo dim dim picolé
amendoim cocada
Pra sobreviver toda a iniciativa é válida
Mas é essencial sim ter escrúpulos honrar a palavra
dada
E o que dói mais é ver muitos de meu povo
Caindo na cilada
Trabalhando em campanhas milionárias por
migalhas
Empunhando bandeira no sol a sol
O corpo suado coração está do outro lado
Mas infelizmente a necessidade fala alto
A idéia é:
Trabalhando contra nós mesmo sempre sairemos
derrotados
E enquanto isso o que eles fazem
Começam em Brasília a semana na quarta e
encerram na quinta
Matam a segunda a terça a sexta
Mal político em qualquer canto do planeta
É um ante cristo um cisto a besta
A atração principal do telejornal
A procura de status investe no visual
Realmente eu sou um marginal
E quero ver sua cabeça seu oco seu mal
Bicho mesquinho
Vejo em seus olhos tochas de fogo luzindo
Nas suas costa azas vermelhas se abrindo
É só olhar pra eles e verá que não estou mentindo
Que não é vacilo delírio nem sonho
Mal político pra mim o pior dos demônios
Junta logo suas balas e vai
assassinos sociais
Hé os poderosos são demais

“Vai GOG” (GOG)

Pode crer vou falar coisa que você pode até não
gostar,estranhar,se perguntar? quem é esse gog? vê

se pode? qual é a desse cara? mas não estou para
agradar realidade como está,tá difícil agüentar...

“altos pano massa” eu não vejo graça chegado,tudo importado. meu brasil é mesmo uma colônia americana,andando pelas ruas não entendo nada é raro ler um nome em português nas fachadas. e o inglês barato,chegado muitas vezes errado,bem lembrado uma mal que necessita ser curado continua nas camisetas,nas jaquetas,nas calças,eu podia citar até mais,mas já basta,é a morte cerebral tomando conta da rapaziada,é a morte cerebral tomando conta da rapaziada.

Pode crer vou falar

“vou,vou,vou dizer verdades”

Pode crer vou falar

“vou,vou,vou dizer verdades”.

Falo disso com autoridade, é verdade, tenho culpa nisso, prova disso o que o primeiro disco trás na capa estampado, “quem?” eu e meu boné importado. a galera pirou elogios de todos os lados e pouca gente lembrou,e o nosso público alvo? é! o pobre,o analfabeto,o preto com ancestral escravo,que junta um troco dando um duro danado centavo,por centavo durante meses,mal sabe ler,não quer nem saber quando pinta a intera não pensa duas vezes vai na loja leva o play,e diz pro vendedor quero um boné igual a esse. pouca importa o que está escrito,é igual ao do artista favorito,um cara que fala pela periferia,exige melhorias. tudo perfeito,tudo bonito mas pressentiu o perigo. trabalhamos por uma revolução de brasileiros e formamos a meu ver um batalhão de gringos,trabalhamos por uma revolução de brasileiros e formamos a meu ver um batalhão de gringos.

Os caras devem rir nos chamar até de idiotas pelas costas quando pisam aqui e nos vêem usando suas roupas não as nossas,pouco conhecem daqui,só

amazônia, ipanema, copacabana,o índio sem espaço a mulata boa de cama,terra do besteirol,mundo do futebol e pra jogar os falsos argumentos pelos ares,prepare-se! sabia? pra eles a capital do brasil é buenos aires,e de todas essas frase vou te dizer a mais grave e que me provoca uma ira louca,é ver a playboyzada curtindo ice cube,usando nossas roupas,efeito exatamente contrário do há anos temos pregado,não somos de nada,não quero ser o rei da parada,mas pergunte a 10 deles a origem de tudo,todos 10 ficaram mudos,pois não estão nem aí, só querem curtir nosso som, zonear, fumar, transar com as mina aí fico tão p que não encontro rima,aí fico tão p que não encontro rima.

É preciso dizer o que ninguém nunca disse e quem parar pra pensar vai sacar gog não fala tolices. temos que valorizar o que é nosso,não ter remorso de mudar,enfim,ninguém é o dono da verdade não falei por maldade,temos produtos nacionais eu sei com relativa qualidade,mas se a gente começar a usar os caras vão sacar e isso tende a melhorar. jogar seus pano importado no mato,perder de bobeira um troco adoidado! – perai chegado! eu poderia até dizer que sim mas com tanta gente sem nada isso iria ser ruim. claro que você pode usar mas daí a massificar é mais complicado,os caras se julgam os donos do mundo será o brasil mais um território anexado? vê se entende! e quando comprar daqui pra frente,consume como um cara consciente,em cada 10 que levar,leve 10 produzidos aqui pela gente,vamos fazer como zumbi e acrescentar alguns ingredientes,vamos ser reconhecidos como retrato fiel da nossa gente,cartão postal de um povo,aí sim olha o negro criando,inventando,inovando de novo...

“Brasília periferia” (GOG)

Aqui a visão já não é tão bela
Brasília periferia santa maria é o nome dela
Estupros assaltos fatos corriqueiros
Desempregados se embriagam o dia inteiro
A boca mais famosa é o puteiro
Onde que só rola me desculpem os roqueiros os metaleiros
É só rap forró e samba os verdadeiros sons do gueto
O divertimento são alvos donas chamadas vadias
Donas que de alguém são filhas
Mais uma vez caímos na armadilha
Primeiro mandamento da cartilha que diz
Destrua o povo começando pela família
No gama a fama é o gama sensacionalista
Jornais revistas segunda sai a próxima lista
Pânico na população
Mas esqueceram a escolinha de futebol do bezerrão
Do samba no salão que já é tradição
E de repente nem tudo anda mal
Cursos de alfabetização no lixão da estrutural
Iniciativa não governamental

Lago azul céu azul pacaembu
Cruzeiro do sul val pedregal
Cidade ocidental na divisa do estado
Cresce a passos largos vários bairros amontoados
Nova esperança boa vista parque andorinhas
alagados
E não é só parque esperança núcleo residencial
D.V.O
Isso sem falar no parque estrela dalva
Novo gama no ipê no jardim ingá e corumbá
Aqui lembra o paranoá
As pessoas as ruas sei lá pode crê
Mas só pra te lembrar
Periferia é periferia em qualquer lugar
É só observar
Baú sempre lotado vida dura
Cheia de sonhos
Não importa seja seja no Varjão
Na agrovila ou em santo antonio
Periferia cresce noite e dia
Já se perdeu de vista

Cidade osfaia queiroz morro santa rita
Parque navaroz beatriz vargem bonita
Verdade seja dita
Mão ao alto é um assalto
Ninguém é recebido assim
Na vila planalto no jardim planalto
Não conhecem não freqüentam levantam suspeita
Gente nota dez ponte alta saia velha jardim zuleica
E de repente o pessoal do Sol Nascente
Nova friburgo novo oriente surpreende
Com idéias inteligentes
Detalhes surpreende a quem nunca
Botou nenhuma fé na gente
Santos dumont vila gusmão vamos em frente
Cidade jardins mesquita parque mingone
Abuso de autoridade dos home
No Agreste na instância apesar da distância
É são quase 100 kilometros rodados pra chegar no
trabalho
Nem sonhar em atraso
Rotina do seu João desde criança
Para bater o ponto no horário
brasília periferia
Brasília periferia
Prepare-se pois daqui pra frente vão ser forte as
cenas
O quebra é o recanto das emas
Muita poeira sobra decência
Muita pobreza estora a violência
Zilda e as crianças que deus os tenha
E ai japão? e ai gog?
A gente aqui se lembra?
Num comício prometiam a população mundos e
fundos
Eu vi ali a rede globo através de aliados imundos
Só faltava tela cid moreira e chapelén ao fundo
E na real a área é considerada
Ainda hoje pela elite o cu do mundo
Ta vendo ali ao lado? claro
É o riacho fundo é minha casa evoluiu muito
Anda lado a lado com a telebrasil
Onde tenho vários considerados
Acampamentos transformado em bairro
Um povo que nasceu e conviveu junto hoje vive
separado
O erro fatal foi terem construídos suas casas
Próximo aos barões do lago
Juventude de atitude deram um ponto final
Na falta de diversão que era geral
No forrózão do vava
A parada da hora é só som radical
Iniciativa não governamental
Daqui to vendo luzes acesas é samambaia
Vários butecos abertos varias escolas vazias
Coisas inacreditáveis acontecem a luz do dia
La o vibrião da cólera seria epidemia
Reduto eleitoral bastante disputado
Hoje dominado por um infeliz
Cujo o nome se rima não se diz
Mas nem tudo em samambaia é ruim

Mix mania quando rola rapaziada curte até o fim
Altos grupos presa gente de atitude
Gente honesta que o poder ilude
Com sua ambição mesquinha
Brasília periferia também tem sua rocinha
E muita gente que pra ter o que comer em casa
Tem que pegar o que sobrou pelo chão no feirão da
ceasa
É em taguatinga a coisa anda séria
Brigas tiros no cit e no primavera
O clima ta tenso os bailes foram até suspensos
Será rixa entre gangues será o maldito miame
Em todo show derramamento de sangue
Da praça do relógio vamos adivinhem pra onde
Pegando sempre a direita ta no areal
Se a gente for em frente ta na chaparral a L
e a M fazem divisa com a c.i.
O centro de erradicação
De invasões criadas no governo
Medici prepare-se pois a área
Não tem nada haver com a disneylândia
C.i. pra quem não sabe é a ceilandia
To em casa aqui os chegados sempre respeitaram as
caras
No quarentão no santana no primão parágrafo
No sol e água bernardo saião
Altos bailes blacks
Se o riacho tem gog ceilandia tem x
E atitude não para por ai
Os 3S DF zulu sociedade anônima
Dona nadi e muitos outros
Que não citei aqui mas lamento dizer
Que a ou b não são o x da questão
A saída pro que ocorre no P-norte no P-sul
Setor O expansão está na nossa união
Basta um momento de reflexão pra perceber
Que o pessoal do prive
Dos setores o p q já já ta no z
Sozinhos não vão se manter
Saneamento básico cadê? ei você
A mudança está em cada um de nós
Essa luta não venceremos só
Em frente a décima quinta dei asas a imaginação
O povo viajando de avião
Político corrupto
Descendo pra papuda engaiolado de camburão
Isso depois de sentir qualé
Passar uns dias no núcleo de custódia ai da c b e
Haha
brasília periferia
Brasília periferia
Bola pra frente a muito chão ainda
Vamos passar no parque da barragem
Almiscas girassol águas lindas
Lá roger minha mina tem até um tia
Todo dia tenho que estar as 3 em ponto no SIA
Um campo de futebol a bola a mulecada brinca
Rodeador são José e o incra
Que tal curtir em brasilinha
É só quebrar por braslândia sobradinho

Passar por planaltina dar um t
Na casa de uns chegados no vale do amanhecer
Trocar idéia com o pessoal lá do pombal
Do caveral vida longa Thales código penal
O suficiente para haver melhorias
Mudança de clima
Na vila arapoanga rio preto vila vicentina
Buraco fum doze a tabatinga
Vila de fátima centro sul garam
Onde os problemas nunca foram tantos
Mãe chorando mãe se matando até quando
Gog vamô nessa?
É só o tempo de me despedir
Com um abraço ao mestre darmas arandi vila
buritis
Já tamo na estrada vamos falar então do rio
Do sansão do mutirão
Do r9 vila do bode um povo
Sofrido que esbanja arte exemplos
Índio e lelei dois engrajados
Realmente eu tava a fim de roletar por lá
Mas infelizmente não vai dar
Marquei as dez horas no guara
Onde tenho muita gente amiga
Pode crer garibo quarto irmão da família
Obrigado dona anisia pai e mãe
Da mayara minha filha "um beijo pra você"

É tão bom lembrar a igreja o cave
Os magrelos os bira criatividade palavra chave
Quem é das antigas sabe
Na fita veio o cruzeiro com o tempo do Pandia
Depois bater um rango na fonte do bom paladar
Curtindo com sandrão e tonhão
Ouvindo discos do batucque
Que na madrugada rolava no galpão da aruque
A candanga e o bambam sempre tiveram que tempo
bom quem
Fumaça no salão soa ao som da dizisom
Na metro na divinéa altos lazer
Balanço com a equipe do leo até o amanhecer
Rap nacional manda idéia você decide
Nascia entre nós a favela do thaide
Um grande irmão
Casa grande arniqueira só frango
Bernardo saião sobreviver nossa missão
O que falta na elite na periferia tem de sobra
Solidariedade e humildade a toda hora
O b a ba da vida é a nossa escola
E pode crer disposição temos de sobra
Se não passamos pela sua cidade
Com certeza ela estará na próxima viagem
Periferia esta foi nossa mensagem
brasília periferia
Brasília periferia

CD *Prepare-se* (Só Balanço/*New Generation*: 1996)

“Razão pra viver” (GOG)

Mãe! escuta isso
Em todo som que faço mando idéia pro seu filho
Brasil pra frente nosso povo unido,digo
Que atitude não é dedo no gatilho
E ele insiste em praticar exatamente o contrário
disso
Ahh,já são 1,2,3,4 discos são 4 anos seguidos
E o problema só tem evoluído
Richard com antigos amigos
Que já avisaram vão correr atrás do prejuízo
Pintou envolvimento em homicídio
No depoimento fala,disparo acidental
Foram cinco tiros que o indivíduo tinha
anteriores,
Até aí nada consigo ver hein, cadê motivo?
É mãe, o caso do moleque parece missão
impossível
Meta inatingível mas eu não desisto,
Precisamos dele ao nosso lado reintegrado,
Impressionante como as coisas tem dado errado
Ele se ligou na lei da rua apagar para não ser
apagado
Se esqueceu que valor de mãe é indecifrável
Usa,abusa trata como algo descartável
O coração de mãe suporta mas sai bastante
machucado
É tenho notado você volta e meia tá com rosto
inchado,corpo arranhado não precisa nem dizer eu

sei tem apanhado
Tentou argumentar ele não quer diálogo,um
estranho no ninho,
Quer ficar sozinho o tema predileto da fofoca dos
vizinhos,
Papo mesquinho que de concreto não trás nenhuma
ajuda
Mãe,o mãe,escuta
Talvez seja pedir muito mas vamos juntos eu você
sem medo da reação,
Com determinação independente do que possa
acontecer
Chegar pra ele e dizer falta em você,razão para
viver.
Mãe vem me ajudar,
O mãe vem me ajudar,
Razão pra viver.
É mas dando certo ou não,não vá ficar se culpando
Se você errou não foi tanto
Ele cresceu sem conhecer o pai é também sei
Mas você sempre foi um paizão em tanto
Desde o início gravidez um sufoco
O pai dele só queria seu corpo
Correria todo dia pro posto
Enjões,ameaças de aborto
Uma cesariana que a deixou vários dias de cama
E você superou todos esses dramas
Na mente um único objetivo,criar seu filho

Dar a ele tudo que você nunca havia tido
Mãe, ô mãe isso é amor eu tô errado
Aos 7 anos ele estava matriculado
O material escolar todo ano era comprado
Tudo bem bicicleta ele não tinha privilégio de poucos
Quando via uma ficava louco
Também a tv ligada o dia todo oferecendo tudo
Gira,gira,gira,gira,gira mundo
Chegou então a adolescência com ela lemas
Família tá por fora amizades o esquema
Por qualquer motivo esquentá,
Ficar pra trás é ser prego problema
Barra pesada em casa coragem pra azarar as minas
Um chegado indica fumo diz que o que vicia é cocaína,
Lá se vai auto-estima
E assim mais um entrava sem saber
Que logo não iria ter razão para viver.
Mãe, a partir daí ficou complicado
Surra como corretivo não surtia o efeito esperado
É com ele o papo fica aí comprovado
Índole é algo transmitido claro
Mas o toque final
É decisão pessoal

Ele é o proprietário
Deu até mais adeus a ficha limpa cigarro,pigarro,
No início 2 maços diários
Hoje crack dias contados,marca-passo embutido
Tudo pela vida a vida por um vício
A ambição de ter o mundo nas mãos reduzido a isso
Mãe, ô mãe olhando pro seu filho nem você acredita que seu fruto
Se tornou esse produto
E por alguns minutos vem o desespero
Futuro significa agora enterro
Você viaja,tenta parar, voltar no tempo,corrigir os erros
Até hoje você guarda as roupas,o travesseiro,berço
Reza todo terço
Roga não perdê-lo em vão,
Mas resta opção
Pratique o perdão
Transmita a lição
Talvez seja pedir muito mas vamos juntos eu e você
Sem medo da reação
Com determinação
Independente do que possa acontecer
Chegar pra quem tá nessa e dizer
Mano falta em você razão para viver.

“Periferia segue sangrando” (GOG)

"entre os mais graves
Aparecem o envolvimento com drogas
E a gravidez precoce
Que desestruturam a vida do adolescente"
Sete horas em ponto tá no horário do encontro
Ligo o rádio e pronto as notícias não são nada boas
Ponto final na vida de várias pessoas
E o que seria um fim de semana foi um banho de sangue
O rabecão não parou um instante
A cada depoimento um arrepio um pai confirma ao vivo
É mesmo do seu filho um corpo quase irreconhecível
Vítima de uma sessão de tiros
Só quem perde sabe!
E eu concluo mano periferia segue sangrando
Hemorragia interna irmão matando irmão
Favela contra favela não acredita? confira!
Rap nacional realidade dura! click! clack! bum!
Infelizmente o som das ruas
Click! clack! click! clack! click! clack! bum!
Mano periferia segue sangrando
Mãe chorando irmão se matando!
Mano periferia segue sangrando
E eu pergunto até quando?
O rádio já tá desligado
É dia ensolarado no riacho vou par rua
A noite toda foi chuva
O vento forte arrancou telhados
Derrubou barracos muita gente não crê no que vê
Outros pegam a bíblia pra ler

Perdas materiais incalculáveis reais
A enxurrada leva a capa de um lp dos racionais!
É hora de reagir reconstruir começar de novo
É onde mora a força do meu povo ei véi!
Moleque de atitude! chegado! mano!
Sangue do meu sangue sangue bom vamos!
Aposente o cano periferia segue sangrando!
Gog pode crê!
Já cansei de ver a justiça feita com as próprias mãos
No coração da expansão lesão arregaços com pt e oitão
Futuro aqui é fácil prever veja o sangue escorrer
Manda idéia pro meu povo gog!
Com bala na agulha quem se mata é você!
Click! clack! click! clack! click! clack! bum!
Mano periferia segue sangrando
Mãe chorando irmão se matando!
Mano periferia segue sangrando
E eu pergunto até quando?
O jogo é jogado japão
Os inimigos da periferia são a burguesia e o alto escalão
Só que o nosso time treme na decisão e aí
A semente do ódio plantaram aqui
Nos impedem de evoluir e o que se colhe são frutos imundos
Periferia pare! respire por alguns segundos
Nosso dia a dia pode ser melhorado
Há várias formas de ser respeitado
Perdão para quem quer se perdoado
Conviver com adversários conquistar espaços
Vida longa na periferia responsabilidade minha sua

Click! clack! bum!
Pode deixar de ser o som das ruas
Click! clack! click! clack! click! clack! bum!
Mano periferia segue sangrando

Mãe chorando irmão se matando!
Mano periferia segue sangrando
E eu pergunto até quando?

“Rumo ao Setor Comercial Sul” (GOG)

Baú sempre lotado vida dura
Então! rumo ao setor comercial sul vou de baú
Uma hora e meia em pé a perna dói trampo de
office-boy
Preste atenção a maioria por aqui da periferia
Começa o dia todo dia assim bem bem bem cedo
Eterna luta emprego x desemprego dando igual ao
desemprego
Pouco dinheiro x desemprego igual a subnutrição
Só para citar alguns ingredientes desse caldeirão
"siga em frente sempre em frente sempre em frente"
Chego no trabalho adiantado todo dia reviso as
matérias
Do colégio treino datilografia é quero ser alguém
Muito mais que alguém de bem
Adiantar o lado de alguns ei véi aqui quem fala é
japão
Seu irmão da expansão do setor
Veja só rapaziada foi difícil
Chegar aqui analisar a vida assim
É triste complicado ver seu irmão de rocha cair
Cara acorda olha é nosso povo aqui na uti
Pânico na cei! mas chega aí
Agora que o baú tá na guariroba
O trânsito nervoso e pra chegar
No meu itinerário o 335 leva ainda mais de hora
Baú sempre lotado vida dura
Rumo ao setor comercial sul
Vou nos estilo no meu regime nenhum pouco
satisfeito
Ontem violaram meus direitos
Encapuzados dedo no gatilho sem tarja no peito
A ação confirmando a tradição erro grosseiro
Careca agasalho jaquetão preto
Jamais será a descrição do marginal perfeito
Rumo ao setor comercial sul vou de baú
E haja bom humor a porta abriu só que não fechou
O barulho do motor é ensurdecador cadê meu troco
cobrador?
"click click" cine ritz blitz!
O papo agora é conic uma das quebra mais preza
A playboyzada despreza diz que é brega
Só querem o que é chique
Uma avalanche de tolices que pra eles tem motivo
certo
Desfile de marca no gilberto eu tô esperto e acerto
vocês

Japão vou falar mais sobre a 1a da w/3
Vai aí o movimento não para o fliperama logo de
cara
Vários chegados levando a vida lavando carros o
som no talo
Rap nacional pesado se não tem carro alguém traz o
rádio
Vaquinha rola a qualquer um vai
Compra pilhas na feira do paraguai
É meio dia o sol não dá estia
O camelô de tanto gritar tá rouco
Juntando todo troco r\$ 150 no bolso
Garantia do cachorro com refri no almoço
Do rango sobra de útil a tampinha
Adivinha aonde tá a bolinha!
Uma vidente arriscou perdeu tudo o que tinha
Pra banca não dar problema tá armando o esquema
"deu louca avisa o antena
Saí batido da área quebra pra rodoviária!
-choquito prestígio halls suflair mentex caramelo
goma!
Aceito ticket vale-transporte passe-escolar
Cheque sem fundo dente furado sutiã relaxado
Piolho na rima chegando!
Baú sempre lotado vida dura
Rumo ao setor comercial sul
Difícil esquecer da gdf do 35 e da aap
Rapaziada que tem muito a dizer
Marginalidade deixada de lado
Sucesso conquistado com trabalho suado
Nada por acaso aí chegado!
Às dezoito bato o ponto e saio voando
O centro de "taguá" como sempre congestionado
O kombão do lalico sai do pão de açúcar lotado
Desço na área mais uma vez preocupado
Mente quem diz estar preparado
O professor só dispensa as 23!
Informando ser assustadora a estimativa de
reprovação
Aprendizado noturno é de difícil assimilação
Rotina encontrar dona ercília no portão
Vida dura é ser mãe na expansão
É isso! estamos juntos pro que der e vier
Vá de baú vá como pode mas siga em frente sempre
Em frente ouça seu chegado gog!
Baú sempre lotado vida dura

“Mensagem positiva” (GOG)

Vou tentar ser rápido se eu vacilar no tempo
Dar um toque pro seu chegado gog
Pode ser que eu me empolgo na medida que a

idéia role
Afinal esse projeto é um sonho das antigas
Encabeçado por três caras da periferia de Brasília

Japão meu irmão vibra com a iniciativa
-e se participa dar um dez na fita gog! x! marcão!
Pregando a união
Mas já houve tempo em que não era assim não
Foi preciso bater de cara com a realidade
Olhar pro lado e concluir que tinha algo errado
Falho fora de compasso saca aí claro
Nenhum de nós andava calmo sempre ligados
Privacidade nula cansados pegamos um atalho
Sentamos conversamos ficou acertado
Nada de mágoas o passado é só experiência
Original rap nacional nosso trabalho
Acima de brigas confusões intrigas revolução na periferia
A troca de ferro do fumo por outro modo de vida
Sabedoria também é saber estar em desvantagem
Recuar ao invés de botar pilha três moleques pra cria
Derick ana gabriela "véi" e mayara minha filha
Hoje mais do que nunca
Valorizo a correria dessas criançada dentro de casa
Amizade que já esteve ameaçada vida
Longa quem com honestidade trabalha
Se você aqui se encaixa dou licença
Peço bença te considero o cara
Se tua atitude é inversa
Acha minha idéia séria só sugestão
Pagação de vexe procuro ser coerente sigo em frente
Tá ligado véi o exemplo tá aí irmão de fé
Todos em frente ao ataque pregando a união
Gog! x! marcão!
Gog nossas brigas nossas vidas não foram esquecidas
Muitas noites aquecidas o soul era a perda
Enquanto isso "x" não deixava a bolar cair
Cara trabalhador sempre suou para manter
Pode crê a chama da vida cei exemplo raro
Vários discos gravados siga em frente chegando é gog!
Ainda me lembro aquele som que o seu pai comprou
Foi assim véi que tudo começou aqueles velhos

ensaios
O bate bola no final da rua muita idéia
Trocamos brincamos em frente da sua
Falso amigo acredite
Você nunca foi eu não tive irmão de sangue
E isso sempre você foi pedido eu sei que foi concedido
Então se liga no seu mano arrependido
Não adianta pensar que você não canta você sempre cantou
Cantar ou dançar você sempre tentou nunca imitou
Muito menos colou
Estou louco para ter ao meu lado pessoas como você
Idéias do marcão pode crê!
Pode crê gog estamos com a razão acima de tudo antes união
Já batemos boca quase saímos na porrada
Chega de parada errada é hora da virada
Se ser canalha é certo eu sou o oposto
Não quero subir as custas das desgraças dos outros
Rapaziada mais nova tem que ficar esperta
Pra que não façam a sua cabeça não caiam em sugesta
Não seja um retrato desfocado da incompetência
Não deixe a mediocridade vencer a sapiência
Não siga os passos dos tolos prove que é um homem
Quem aos porcos se junta farelo come
Os manipuladores de vozes estão por aí
Se liga véi a casa vai cair
Da periferia do df somos esperança
X gog marcão tríplice aliança
Tá ligado véi o exemplo tá aí irmão
De fé todos em frente ao ataque pregando a união
Gog! x! marcão!
O recado foi dado chegado
E que atinja o efeito esperado
Que toque na rádio no som do seu carro
Pra não sobrar mais espaço
Área a ser atingida por nossa iniciativa
Mensagem positiva

CD *Das trevas à luz* (Zâmbia Fonográfica: 1998)

“Matemática na prática” (GOG)

Do fundão ceilândia
Mais precisamente da expansão do setor ó
Onde tiros tiras pó
Misturados dão um problema só
É de onde veio seu irmão japão
Acreditando que a mente é a mais farta munição
Reféns da miséria não
Essa sina pro meu povo não então
Injustiças ira meu sangue sobe
Dia a dia esse jogo não há quem não jogue
Dino black mano mix toca discos
Completando o time meu chegado gog

Haha acionaram de novo o gatilho
E o barulho ouvido deixou um pai sem seu filho
Ou um filho sem pai
A ordem dos fatores aqui tanto faz
Matemática na prática
Subtração feita de forma trágica
Onde a divisão é o resultado
E a adição são os problemas multiplicados
Conduzindo rumo ao cemitério outro ao submundo
Minha voz é forte sincera
Minha casa minha quebra considerada riacho fundo
Gog chega ai sou da c.i.

E eu riacho fundo enfim
Todos da periferia juntos
Muleque eu disse juntos
É serio
Todas as noite quando acordo olho o telhado do barraco
E junto as orações que faço
Imagina se o futuro fosse hoje seria complicado
Muito complicado
Minha mulher na beira do fogão só cansaço
Meu filho um muleque sem espaço
Eu a um passo do fracasso
Com um salário que se colocado no papel ladrão
Mal daria a cesta básica e o aluguel
Causa arrepios
Tudo isto é uma cadeia uma grande teia prepara a fuga
Sou meu próprio carcereiro e a chave minha conduta
Caneta e papel na mão sai o rascunho
O raciocínio comanda meu punho
Cenas fortes sem cortes sou testemunho
A matemática na prática é sádica
Reduziu meu povo a um zero a esquerda mais nada
Uma equação complicada
Onde a igualdade é desprezada
"a seguir cenas que nada tem haver com conto de fadas"
Seu pai faxineiro lava banheiros
Salário mais gorjeta de terceiros
De quebra faz um bico revendendo jogos
Feito numa lotérica
Sua mãe com mais de sessenta
Ainda trabalha de doméstica
E assim se completa a renda da família
Salário mais gorjeta bico aposentadoria
Somando tudo da a certeza de lutar por melhores dias
Éh sua velha anda cansada
A perna inchada cheia de varizes
Que dificultam a circulação sanguínea
Um braço forte lava passa
A mais de quinze anos sem carteira assinada
Alegria da criança

Cozinha que é uma maravilha
Na casa do patrão ela é a dona maria
Até hoje esquecem o nome dela
E maria é como eles chamam a maioria
Uma velha que traz no coração duas feridas
Um filho aprontam e uma filha trabalhando
Em um puteiro de quinta categoria
Periferia é periferia
Relatos dramáticos desejos trágicos
Meios violentos os mais usados
E o sonhado 100 por cento longe de se atingido
Traduzindo eu disse traduzindo
Ontem pipocaram seu visinho roubaram sua mãe
Cena digna de cinema desafio a lógica
O corpo ali ham
Sua velha sem poder reagir
Parecia querer desistir mas filhos netos
A fizeram prosseguir já disse vou repetir
Cara acorda olha nosso povo aqui
Nessa u.t.i.
Louco pra sobreviver precisando de você hein
Cadê você
Só bebe fuma injeta não conversa
Qualquer induz e aperta
Aperto jogo deixo pra você tudo certo
A vida do outro na sua mão um objeto e aí?
Mude seu conceito do que é ser esperto
Eram três pretos de favela nessa porra
Agora quatro se liga malandro no som pesado
Eram três pretos de favela meu cumpadi
Agora quatro
Eram três pretos meu cumpadi de favela
Agora quatro se liga malandro no som pesado
Eram três pretos de favela nessa porra
Agora quatro
Eram três pretos de favela nessa porra
Agora quatro se liga véi nesse som pesado
Eram três pretos de favela meu cumpadi
Agora quatro
Eram três pretos de favela nessa porra
Agora quatro se liga malandro no som pesado
Eram três pretos de favela meu cumpadi
Agora quatro

“Luto no Congresso” (GOG)

Eram 3 pretos de favela agora 4 cada um uma escola vê 4 caras uma proposta você entende preste atenção eu já tô cheio até a tampa o mesmo aluguel, discursos no papel aparecem somem, as nossas custas comem aparecem somem, merecem corretivo daqui pra frente...um recesso luto no congresso, o povo réu confesso absolvido pela mesa agiu em legítima defesa bombardeio, terrorismo, rebeldia morte aos parasitas da periferia...
“...chega, chega basta dessa palhaçada dessa farsa...”

Mau político pra mim,
Tem que morrer, tem que morrer.
Sou rancoroso e tô nervoso cheio de razão e de cabeça quente minha tomada é quente vejo o futuro do Brasil na minha frente surpreendente, pele escura, com fome, sem dente é mesmo um cúmulo viva o moço morto-vivo segue seu rumo, rumo ao túmulo “é cumpadi, rumo ao túmulo” a trajetória do cortejo foi interrompida um abraço, um carinho, um prato de comida os moleques agora estão nas ruas desafiando cães, sistema, viaturas
O revide se aproxima aos poucos escoriações e

hematomas pelo corpo dos traidores será
pouco,pareço um louco...
Gog saiu na pole dino black não aliviou e eu
também não vou dar mole se você não tem pode
crer alguém tirou é mentira o papo que você falhou
não foi só isso e o incentivo,acesso aos livros
salário digno tem,veja bem tudo isso eles tem
cavam nossas covas dizendo amém Brasília,brasil à

2 anos do ano 2000 explode a revolta reviravolta o
moleque cheira cola, se recupera e lidera a virada
do jogo e no golpe de mestre decreta o extermínio
da peste. é! pedidos de desculpas ao povo são
formalizados que se vê indenizado e o local de ação
dos corruptos,estúpidos é transformado por decreto
num banheiro público...

CD *CPI da favela* (Zâmbia Fonográfica: 2000)

“Brasil com P” (GOG)

Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto
Pobre prostituta pra polícia prender
Pare pense por quê?
Prossigo
Pelos periferias praticam perversidades parceiros
Pm's
Pelos palanques políticos prometem prometem
Pura palhaçada
Proveito próprio
Praias programas piscinas palmas
Pra periferia
Pânico pólvora pa pa pa
Primeira página
Preço pago
Pescoço peitos pulmões perfurados
Parece pouco
Pedro Paulo
Profissão pedreiro
Passatempo predileto, pandeiro
Pandeiro parceiro
Preso portando pó passou pelos piores pesadelos
Presídio porões problemas pessoais
Psicológicos perdeu parceiros passado presente
Pais parentes principais pertences. Pc
Político privilegiado preso
parecia piada
Pagou propina pro plantão policial
Passou pelo porta principal
Posso parecer psicopata
Pivô pra perseguição
Prevejo populares portando pistolas
Pronunciando palavrões
Promotores públicos pedindo prisões
Pecado!

Pena prisão perpétua
Palavras pronunciadas
Pelo poeta Periferia
Pelo presente pronunciamento pedimos punição
para peixes pequenos poderosos
pesos pesados
Pedimos principalmente paixão pela pátria
prostituída pelos portugueses
Prevenimos!
Posição parcial poderá provocar
protesto paralisações piquetes
pressão popular
Preocupados?
Promovemos passeatas pacíficas
Palestra panfletamos
Passamos perseguições
Perigos por praças palcos
Protestávamos por que privatizaram portos
pedágios
Proibido!
Policiais petulantes pressionavam
Pancadas pauladas pontapés
Pangarés pisoteando postulavam prêmios
Pura pilantragem !
Padres pastores promoveram procissões pedindo
piedade paciência Pra população
Parábolas profecias prometiam pétalas paraíso
Predominou o predador
Paramos pensamos profundamente
Por que pobre pesa plástico papel papelão pelo
pingado pela passagem pelo pão?
Por que proliferam pragas pelo país?
Por que presidente por que?
Predominou o predador
Por que?

“Ei Presidente” (GOG)

Ei presidente li um dos seus livros
Um best seller do socialismo
Confusões relatos sinceros
Um defensor da foice e do martelo ham
Parecia só parecia
Deixou pra trás a rebeldia
Pra assumir de vez a bandeira da covardia
Não então vejamos

Mal fazem trinta anos que nos afastam da farda
Dos soldados dos companheiros mortos dos
exilados
Dos exumados queimados vivos
Queima de arquivo
Dos cemitérios clandestinos
De um cidadão de nome ou destino
Dos atos institucionais

Do brasil nunca mais
Tortura e você se faz de esquecido
Nega a autoria dos seus livros
Se alia aos antigos inimigos por comodidade
Ato cometido na quebrada só
Pelos caguetas mais covardes
Agora é tarde pra você
O povo não quer mais te ver
Caiu na real
Depois do conto do real
Tem até alta patente querendo antecipar seu funeral
Reagir
É proibido proibir então ouvi ai
Terra seca falta d'agua
Talvez por isso guardo tanta mágoa
Dia de missa deus nos ajude
E na fazenda ha dos amigos do congresso tem
açude
Construída com a verba município destinada
A dor o sofrimento juntos são uma porrada
Civis já foram três do jetski
Ao vinho francês
Nossa diferença vai dar cor ao pensamento
Sociólogo nojento
isso acontece porque o presidente
Não é gente não é gente da gente
Um senhor pediu um troco convidei pra sentar a
mesa
Disso pago tudo menos álcool cigarro assim seja
Sentou contou
Como ingressou no vicio se emocionou
Deixou mulher filhos venho em busca de emprego
digno
Levantando cedo e nada
Bateu de frente com a cachaça
Tem mais de ano que não manda carta
Dinheiro nem se fala
Horário eleitoral anuncia
Trabalho cidadania crescimento
Mortalidade em baixa eu não to vendo
Tem alto escalão e alta escala se vendendo
Ei presidente sua popularidade não para de cair
Sua assessoria diz que é fase

Inverta a situação com publicidade
Cria alternativas monta um disfarce
Será que da seu joão só conhece o faustão
Nunca ouviu falar de rap
Pegou a fila do ratinho pra produção sua estória era
leve
Não comovia volte outro dia
Perto de casa tem o que o programa queria
Um velho com oitenta anos
Vivendo fora de seus planos
Sonhava com aposentadoria o fundo de garantia
Governo collar tudo retido
Menos da metade devolvido
Vive o pesadelo
Plaquinha compra ouro plaquinha de emprego
Ele é um dos que você em frente a todo mundo
Chamam de vagabundo me explica
Na inauguração da globo em são paulo
Você na primeira fila
Heliopolis queimou de ponta a ponta
Não consolou nenhuma família
Não se comoveu com os prantos
E socorreu os bancos
Fhc ou thc pro meu povo o que é pior?
Sem você ano 2000 melhor
Entregou que com suor
Se construiu aqui
Aos grupos internacionais ao fmi
Não vou mentir omitir que
Você não é você
Você é simplesmente isso
É sujo é podre é lixo
E continua o bombardeio pela gravata
Viagens com dinheiro alheio
Terno engomado pra agradar aos estrangeiros
Esposa ao lado filhos família
Esquema essencial a sua quadrilha
Caviar champagne jantar de negócios
Os traidores da nação são quem são seus sócios
Aviso aos desavisados
Estamos bem organizados
isso acontece porque o presidente
Não é gente não é gente da gente

“É o terror” (GOG)

É o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!
É o terror meu estilo meus planos de guerra
Comunidade do morro que não se rende a lei da
selva
Eu sou mais um parceiro desse submundo
Trazendo a tona notícias são só por alguns
segundos
Falo do crime de um povo que sofre
Enquanto nas mansões da minoria transbordam os
cofres

O burguês discrimina
Fala mal de mim de você da sua mina apóia a
chacina
Desmerece o artista o ativista
Dedupa a entrevista
Eu sou plebeu até a cabeça e o apogeu
No negro escravo correu sangue meu
Meu ancestral sofreu e o seu?
Aí político eu sou a faca
Que arranca a sua pele
A gaveta gelada o rabeção do iml
A cpi da favela
A luta do vinil contra a alienação da novela
Eu sou o povo então posso ser o que quero

Eu sou o baixo salário o incendiário
Ou a foice e o martelo
Eu sou o barraco de madeira
Criança que chora por falta da mamadeira
O catador no final da feira
O seqüestrador sem resgate
O tumulto a discussão e o debate
O pitbull que devora era a atração principal do aqui
agora
Eu sou o trator o rolo compressor
Eu luto pela paz em forma de terror
Eu vim pra mudar o clima
O talento na rima
Sai da reta maluco eu vou passa por cima!
É o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!
Aí sistema sou o rap nacional
Linha de frente trema!
Minha mente talvez algum humano não entenda
Será que algum cientista desvenda esse mistério
Eu quero gentilmente
Eu quero o raio x do meu cérebro
Eu quero saber porque eu penso diferente
Quem morre no dia-a-dia ladrão é gente
Da gente um desespero
Um sonho um pesadelo o sangue
O crime está no ar e você é mais um herdeiro
Vou novamente me apresentar
Sou revolucionário sou nova forma de pensar
Eu sou a papelote a inscrição pra receber o lote
A bomba que explode
O batalhão inteiro
A esperança o orgulho do povo brasileiro
O sangue frio se pan um prato vazio
Um fato verídico
A letra que acelera seu batimento cardíaco
A sede de justiça o ladrão que não deixa pista

Aquele que chega e aterroriza
Nesse momento eu sou o constrangimento
Eu sou o detento metido ao relento ram!
Eu sou o júri o réu o julgamento
A absolvição o fim do seu tormento
Ladrão eu sou o povo então posso ser o que quero
O verme que corrói a madame no cemitério até o
osso
Trabalhador sem nenhum real no bolso
Louco normal revolução mental é o terror
Linha de frente eu sou o rap nacional
É o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!
Eu sei não sou a disneylândia
Eu sou os becos das quebradas escuras da ceilândia
Nas ruas as famílias sem o básico
O fim dos fins de semana trágicos
Eu sou favela sou viela
Gog flagrante japonês
Agora queimando idéias
Eu sou a cartilha que ensina o livro que liberta
Contamino o cadeado aliado a corrente
O analfabeto que surpreende
O trabalhador sem emprego
O cidadão que levanta todo dia cedo
Eu sou o crime em pessoa
A saída pro moleque que era a toa
Eu sou um fruto descubra o meu valor meu real teor
Eu sou o som que apavora o planalto
Um invasor mãos ao alto!
Se reagir você está contra a maioria
Periferia meu cumpadi é a maioria
Se está do nosso lado será um vencedor
Mas se for adversário ladrão se liga na fita
Com certeza na virada do novo milênio
Futuro dos tolos eu aviso
Porque serão horas de terror!

“Mais uma estória” (GOG)

[introdução g.o.g]
Tamo junto e mamãe sul do oeste piaui é lindo...
(mais uma historia sera contada g.o.g)
[g.o.g]
Mais uma historia será contada g.o.g quem diz
Sem garantia de final feliz
Fazer o que acreditar em que em quem
O sol nasce e a lua também
Só a chuva não vem
E sem saída sem trabalho sem pão
A única opção rezar pra sobrar vagas no caminhão
Era dia de sorte o sonho divertido
Emprego pra ele pra ela
Escola pros quatroze filhos
Mas ninguém nem sabia pra onde ia
Rio são paulo ou Brasília
E o sul deste foi decidido

Quando o mais novo com todo santo cristo
Três dias de viagem e nada de chegar
E o dinheiro pouco pra acabar
E na chegada a decepção
No momento só inscrição vaga
Só de pião ou de chofer ou de furgão
Depois de rigorosa seleção
Putá humilhação
Com o que sobrou alugou na favela um barracão
Seis meses pagou adiantado
Temia um futuro reservado
Analfabeto primeiras palavras na sala de aula
Se falhar lhe aguarda ansiosa uma jaula
Cidade grande casa grande senzala
O cheiro do preconceito exala do jeito que o
presidente conduz
Norte nordeste quem sair por ultimo apague a luz

Eu sou revoltado a burguesia fachuz
Droga policia revolver sinal da cruz (sinal da cruz
irmão)
Nasce um homem pobre seu destino é sofrer
[g.o.g]
Ei barão faz as contas e multiplique por 1000
O sofrimento que você viu
No central do brasil nem ouviu
Pobreza na tela hollywood aplaudiu
Na era do computador internauta tem nome e
endereço
Aqui moleque perseguido pela fome desde o berço
Não se importou traz o terço (traz o terço)
O moleque saia saia não ouvia conselho
Só ele e o espelho faz tempo que não vejo
Na ânsia de realizar seu desejo
Vacilo na fita historia escrita
Realidade cruel no dia de visita
Um senhor chega no distrito pra depor
A queija ao seu neto o agressor
Quebrou o barraco inteiro é "bang" de "bang"
Sangue do mesmo sangue dividido
E é só o inicio é bom começar a rezar
Olhar pro lado ver sentir como o outro esta
Eu sei é difícil no luxuoso edificio
Uma cadeira de chefe seu objetivo
Mais se eu disser que não foi feito pra você
Por melhor que você quiser
Não acredita maldita praga capitalista
Ter poder esta manter-se em primeiro lugar
Já prevejo onde vai terminar é hora de acordar
(de acordar de acordar...)
Nasce um homem pobre seu destino é sofrer
[g.o.g]
Faz doze anos que seu zé chegou
Dois trampo porteiro cobrador
Treze filhos na escola o outro se formou

Dona maria boa cozinheira
Rainha do mocotó na feira
Crianção pra ela melhor maneira
Meia dia um alvoroço
Todos reunidos pro almoço
A oração a devoção
Ali são reforçado os laços de união
Os presente de sorrindo
Vai trazer um a irmão tio primo (eh)
Meu povo continua resistindo ao destino traçado
Troféu ao capitão do mato que bom seria
Se cessar é covardia mais não
O brasil completa 500 anos de exploração
Marcas profundas que rincão o agreste e o sertão
Mil reis soldados coronéis padin padre ciso
Unidos seu fiéis
Eu sei tem energia elétrica na ilha do sarney é lei
Mais no caminho da cidade vizinhas luz
Só de lamparina saga cega nordestina
Altas patentes desfrutando dos prazeres
Apesar dos pesares
Ser enterrado vivo não é novidade
De cede fome cansaço moleque desmaia
Norte e nordeste dois brasis o da pobreza e das
praias escolha o seu...
Nasce um homem pobre seu destino é sofrer(4x)
[rapadura]
Mais uma historia cantada
Com fragmentos de sonho
No sopro seco medonho tristonho
Como uma estrada
Que se faciscou ressecada poeira segue se abrindo
Na solidão repartindo
Vários do nada do nada...
(nasce um homem pobre...)
(mais uma história será contada g.o.g quem diz)
(o homem que sobreviveu na cidade grande)

CD *Tarja preta* (Só Balanço: 2004)

“O amor venceu a guerra” (GOG)

Quem um dia irá dizer que não existe razão nas
coisas feitas pelo coração!
É bem mais fácil falar da dor, é bem mais fácil que
falar do amor,
dá mais ibope chama atenção dos parceiros do
mundão né não?
Meu vizinho vacilou se entregou não tive pena na
seqüência dependência choro,
algema seu refúgio o canto do banheiro na porta
gritaria mãe se viu? seis bombeiros.
Nessa hora realmente o que se faz mais ausente,
nessa hora o melhor, se livrar do presente, e
mirar no futuro pra se sentir mais seguro procurar
uma luz que clareia este escuro
na saída de casa começa o desafio,
olhares que condenam inquisidores no cio,
eu de cá do meu sobrado ganhando a cena,
amizade é amizade, esquema é esquema,

tava aqui em casa, ele quem pediu quem quis,
não fui oferecer ele colou com o nariz
agora vou dizer, não tenho o mínimo remorso
se ele fosse cabeça podia até ser sócio
veja só o que eu consegui com meu trabalho
casa, jóias conta corrente carros
nacionais importados
todos caros altos sapatos casacos raros
o que cansa é o entra e sai constante
cliente que conversa estressa bastante futrica
pergunta
o que não deve não aguarda ali mesmo se serve
me apresento sou comerciante
membro da comunidade atuante, homem que
amarra
dinheiro com barbante sem receio odeio o nome
traficante

pega mal, parece mercado informal, me esforço pra ser um bom profissional,
fornecedores compradores com horário na agenda amizade é amizade esquema é esquema
consegui fugir da fome sair da miséria sem precisar usar um caderno 10 matérias
e você com esse olhar estranho
pergunto o que que eu ganho o que que eu ganho?
Prestigio muita fama sobre a cama mulher dama
muitos trutas muita grana sai do pó sai da lama
nunca perde sempre ganha sempre bate nunca apanha
ninguém chama pro combate ameaça te estranha seu nome corre trecho na quebrada só respeito até seus
erros são acertos
mando falo tá feito
é pouco pra você?
para porque quer me convencer?? o que que c tem pra oferecer??
sou fruto aqui dessa terra
o amor versus a guerra!
"o amor, o amor versus a guerra ...
o amor versus a guerra"
"o amor, o amor versus a guerra...
o amor versus a guerra"
é bem mais fácil guardar rancor,
é bem mais fácil que dizer que perdoou,
da mais ibope, chama atenção,
mais faz mal pro coração né não?
nesses dias numa festa na favela aqui em cima,
uma dona me olhou com ódio tipo quem intima,
a muleca era linda durmi e acordei com aquele olhar...
bem cedinho subi o morro fui me informar,
uma convidada mora ali ao lado vamo lá.
chegando lá aquele mesmo olhar,
me apresentei num disse uma palavra, sabe quando parece que você não agrada?
mas que nada a noite tem balada!
várias baladas todas,
virando a madrugada!, tem pra fumar, pra cheirar
nunca falta,
tem quente, tem gelada,
segurança muita arma,
mas aquela mulher, não me saia da cabeça.
vou lá na casa dela aconteça o que aconteça!
bati palmas ela saiu...
na seqüência, só acredita quem viu!
me tratou mal me chamou de dito cujo,
disse que não se renderia ao meu dinheiro sujo.
que não estava em seus planos,
um homem que não viveria até os 30 anos,
sem pausa despejou toda sua ira!,
perguntou se algo como eu respira,
fúria no olhar desprezo palavras cortantes o pior

adiante,
me chamou de traficante!
sai arrasado quase bati o carro bebida bebida,
cigarro cigarro!.
eu, apaixonado por uma moradora da favela???
(não)
alem de petulante, vendedora de panela(que isso!)
a gente constrói os castelos de areia e descobre os erros no frio
da cadeia,
até acreditava que fosse sujar eu cair, mais calculava
tem
acerto e eu pago pra sair!
agora aqui lençol fino chão gelado.
sem dentes com o rosto deformado,
todo dolorido por fora e por dentro aqui tortura tem o nome de depoimento,
adivinha quem me visita no fim de semana quem eu amo
sem ter levado
pra cama, quem?
domingo passado realizou meu desejo, nosso primeiro
beijo!
Paguei o que devia pra justiça do homem,
pro verdadeiro juiz meu pecado foi outro,
uma geração de dependentes foram meus clientes presos, mortos agonia pros parentes lembrei na hora do meu antigo vizinho
sem contato 11 anos fora mas sei o caminho Trêmulo bati palmas(Dona Felicidade!)
entrei tomei café me emocionei com a humildade morei anos aqui e nunca notei isso
vegetei anos aqui eu era um morto vivo demorei mais perguntei pelo Fábio! Internado numa casa de recuperação de drogados só não desmoronei porque já estava preparado diferente agora me sinto culpado a semana toda passei agoniado lá estava eu madrugada de sábado o encontrei no jardim aguando as plantas ali mesmo tivemos uma conversa franca ali mesmo ensopei minha camisa branca me senti aliviado tirei um nó da garganta a violência que uma atitude impensada gera não sou mais elo entre a ganância e a capela ah! o Fabio? É gerente hoje na fabrica de painéis também é padrinho da minha filha mais nova Gabriela
Escapei estou aqui e só pra concluir relatos como o meu são milhares aí faço parte de uma história que nunca se encerra e até aqui, o amor venceu a guerra!
"o amor, o amor venceu a guerra o amor venceu a guerra venceu venceu"

“Eu e Lenine (A ponte)” (GOG)

(eu canto pro rei da levada
Na lei da embolada, na língua da percussão)
Lenine, mestre e inspiração
Eu já atravessei a ponte do paraguai
Um filme inspirou a ponte do rio que cai
É sucesso em campinas e na voz dos racionais
Mas a ponte da capital é demais
Projetada pra aproximar
Do centro o são sebastião, o lago e o paranoá
Desafogaram o tráfego na região
Visitantes de chegada, nova opção
Fique ligado, acompanhe passo a passo
Condomínios luxuosos de todos os lados
O congresso e o planalto colados
"aqueles barraco ali ó, vão ser retirados"
A ponte é luxo, nada é mono, só estéreo
Mil e duzentos metros, louco visual aéreo
Quem sobe só pra regular a antena
Reforça as pontes safena
A ponte começou depois mas terminou
Bem antes que as obras do metrô
Quem mora fora do avião
Bate palma, aplaude, apóia, pede diversão
A ponte é muito, muito iluminada
O pôr-do-sol numa visão privilegiada
O povo quer passar, vê nela algo místico
A ponte virou ponto turístico
(esse lugar é uma maravilha, no horizonte, no
horizonte)

A ponte é um vai e vem de doutor
Tem ambulante, tem camelô
Olha pra baixo, vê jet-ski e altos barcos
Olha pra cima, lá estão os três arcos
A ponte saiu do papel, virou realidade
Novo cartão postal da cidade
Um quer transformar ela em patrimônio mundial
Um outro num inquérito policial
Então, então, então na sua opinião, lenine,
Tá normal ou existe crime?
Se souber o caminho de rocha, me aponte
É...a ponte simboliza união
No nosso caso, Brasília e o sertão
(a ponte não é de concreto, não é de ferro, não é de
cimento)
É do vermelho, é do azul é de cada elemento
Leva o nome de JK
Que transferiu a capital do litoral pra cá
Lenine, te peço mais um favor (diz aí)
Cante a origem deste preto que se apresentou
(nagô, nagô, na golden gate...)
(quem foi?)
O projeto é do arquiteto Alexandre Shan
(comprasse, pagasse?)
Todas as contas foram aprovadas pelo TCU
(me diz quanto foi)
164 milhões de reais
É...bota fê...

“Dias de fúria” (GOG)

Fúria, fúria
Hoje a professora disse que o amor é lindo!
Deu exemplos, citou nomes, cantou hinos.
Disse que o filho, deve se espelhar no pai.
Que Deus sabe de cada folha que cai.
Quando criança vivia observando o vento,
Querida solta pipa, mas você sem tempo.
Me revoltava toda vez que minha mãe dizia:
Que você era um espelho que não refletia!
Mas você só chegava de matina embriagado,
Jogando a porta do barraco abaixo.
Cheio de razão, eu e meus irmãos apavorados.
Tudo esparramado, objetos quebrados.
Mãe de canto chorando, corpo todo estourado.
Olhar triste! completava o quadro.
Mãe aconselhada por minha tia.
Prestava queixa, amanhecia na delegacia.
Tipo! saía e voltava pai!
Tipo os 15 dias da mais pura calma mais.
Crescia assim dessa forma,
Com dificuldades que ninguém se conforma.
Meu sonho era ter um Adidas 37,
Sabe como é sonho de moleque!
Colocava um papel debaixo do seu travesseiro,
Que amanhecia rasgado no banheiro.
Eu ia pra rua te procurar queria conversar,

Fácil de te encontrar no bar, bilhar, só alegria!
Se transformava toda vez que me via
Pagava doce, a mulher sentada, sei, era sua amante
Me oferecia chiclete, refrigerante.
Me mandava com um saco de pão pra casa.
Mas, era alimento pra alma que eu precisava!
Dia de fúria! Fúria!
Você que sabe se é cedo, se é tarde pra muda.
Tive todas as chances pra desandar.
Que não sabe o que, não se faça de ingênuo
A vida aqui em casa pai. só veneno!
Dias de fúria, conviver com um carrasco.
Que as oito vai esquecendo do abraço.
Dias de fúria, os testes que passei dentro de casa,
É o fim do mundo, viver desse jeito, só atrasa.
Cada crise uma história pra contar.
Um quebra-cabeças pra montar!
Escureceu-se a alma do guerreiro.
Ninguém sabe se ele vive se, vegeta!
Qual seu paradeiro?
O homem que admira estar perdido!
Vê se não se entrega. apareça! sou seu filho!
Sua família quer você aqui de volta você agora.
A porta está aberta, o que é mal deixa fora!
Entra. senta! vamos conversar.
Nossa família precisa se renovar

Renascer das cinzas. voar!
Ser livre como o pássaro no ar.
Me lembro claramente de cada vilão.
Que jogou passo a passo meus sonhos no chão.
Televisão, pouca conversação, ambição.
Falta de amor no coração, traição.
Não tenho medo pai! juro! não tenho medo!
Carrego agora sentimentos, não segredos.
Dias de fúrias!
Venci as garras da amargura.
Apreendi com o sofrimento, com a vida dura.
Taí! minha vida escrita, versada, passada a limpo.

De quem tá perto. grito bem alto, não minto.
Demoro! mais eu consegui!
Escrever um rap da minha vida, sobrevivi.
Gog! alerta esquadrão!
Hip-hop! rock'n roll!
Fusão! O distrito federal mostra a sua cara irmão.
Chega! De pais, que não são pais!
Chega! De filhos que não são filhos!
Se seu filho pudesse escolher,
Você acha que o pai seria você?
Fúria!

“Rua sem nome, barraco sem número” (GOG)

Ei, voltar lá, acho que não sei
Não sei se foi verdade ou se sonhei
Sei que foi lindo ver crianças se divertindo
Pessoas se cumprimentando sorrindo
Elas nunca partiam, se ausentavam
Passava o tempo, mais experiente voltavam
O anjo da vida havia vencido o vilão
Todos sabiam, a Bíblia tinha razão
Os rios cristalinos, espetáculo visual, divino!
Flores, figos nas margens colhidos
Nas avenidas todos os sinais fechavam
Os vidros se abriam todos se congratulavam
Idosos em casa, crianças na escola
O salário do trabalho não era esmola
Cada pessoa, todo ser valorizado, intrigas deixadas de lado
Sucos de cajá, umbu e graviola, faliu a poderosa
Coca Cola
E o que é melhor, sem causar desemprego
Agricultura, pecuária não eram segredos
Geladeiras cheias, abarrotadas
Difícil era manter as portas fechadas
Engraçado, não vi chaves nem cadeados
Bancos, senadores, presidentes, deputados
Uma única lei, termina a sua, começa a minha vez
Diversão para todos sem distinto
Altos parques, altos bares, altas boates
O que é aquilo? As pessoas raramente mandavam cartas
Matavam a saudade indo a pessoa amada
Eu conto essa história as pessoas acham o cúmulo
Rua sem nome, barraco sem número
Um bom lugar, lugar, lugar, lugar, lugar
Um bom lugar, lugar, lugar, lugar, lugar
Um bom lugar, lugar, lugar, lugar, lugar,
Há há há há há há
Bibliotecas abertas emergências fechadas
Mensagens de paz escritas nas fachadas
Muitos leitores, nenhum paciente
Letras, só as produtivas conscientes
Fumo, só o de corda vindo da fazenda
E mesmo esse não era fonte de renda
As pessoas encaravam os problemas de frente
Dominavam a força interior existente
Também não vi armas brancas nem de fogo

Pistolas d'água encharcavam todos após o jogo
Sem perdedores, sem vencedores
A água da pistola, o arco íris, lindas cores
Cientistas trabalhavam com tranquilidade
Invenções não eram usadas contra a humanidade
Favelas, cortiços, saneados e urbanizados
Cada qual com o seu; nenhum era alugado
Morar lá ou em outro lugar sem diferença
Fatura entrava sem pedir licença
Todos eram cidadãos, nenhum analfabeto
Sem divisão, sem fronteiras um só dialeto
Confesso não vi choro nem sofrimento
Vi respeito pelo condutor do jumento
Nos olhos do abridor de fossa vi esperança
Em cada plantador da roça uma criança
Estou sonhando? Pensava me acordem
Quero contar ao meu mundo essa nova ordem
Onde não se compram endereços se conquista o lar
Sonhando descobri onde podemos chegar
Acordei e não consigo mais me conformar
Onde estamos não podemos ficar
Conto essa história às pessoas acham o cúmulo
Rua sem nome, barraco sem número
Me sinto na obrigação de ir além
Por que as pessoas insistem
Em dizer que o mal está vencendo o bem?
Não se lembra de quem nada tem
Veja até onde chegou o pensamento do moleque
Dizer que se acabar os problemas acaba o rap
Dizer que o nosso estilo é só favela
Que só a burguesia pode ter vida bela
É, esse sonho me ajudou, contribuiu
Pra que eu lute não por mim, pelo Brasil
Ou melhor, não por mim, pela humanidade
Paz total, integral, não um terço da metade
Já fui covarde sim, pensei primeiro em mim
Descobri isso sozinho, porque tipo assim
Os meus erros eram normais, numa sociedade
Onde as mentiras se transformam em verdades
Onde poucos vivem de barriga cheia
Outros morrem de fome ou mofam na cadeia
Idéia de rocha, de resposta séria
Chega de comercializar a miséria!
A teia é injeção na veia, te envolve
Te pega a felicidade e não devolve

Promete mil e umas utilidades, nada resolve
E o precioso se dissolve, ela acaba te expondo ao ridículo
Carimbando na capa do seu currículo
Imundo, e digno de dó só, escolha um final melhor

As pessoas com as quais converso
Quando ouvem minhas rimas os meus versos
Se achando normais, consideram o cúmulo
E jogam flores em seus túmulos

CD *Aviso às gerações* (Só Balanço: 2006)

“Quando o pai se vai” (GOG)

Como vou deixar você...
Ele partiu e no seu lugar ficou o vazio
Me lembro bem o dia, nem se despediu,
Brigou, falou, sem pensar e saiu,
Foi melhor, nunca o vi tão hostil
Meu sobrinho me disse que ouviu
Ele perguntar(lá no bar) - o supletivo, pra que serviu?
5 anos desempregado, vivendo de bico
É mais triste que o penalti perdido do Zico (vix)
Vou deixar essas idéias de lado
Vida é vida não é campeonato
Mas na real, vou te confessar
Pensei que ia voltar, cansei de esperar
E em desespero eu andava em círculo
E o natural veio de capítulo em capítulo
Num cubículo minha mãe, meus irmãos e eu
Sem água, comida, energia, no breu
Num sofrimento sem par,
Hoje almocei, mas não sei se eu vou jantar,
Por mim, consigo agüentar
Mas minha mãe não consegue mais amamentar
E me vem na mente meu pai em coma alcoólica
Desperto da viagem com o nenê sentindo cólica
E agora, o que faço eu?
Promessa pra São Judas Tadeu? Eu?
Eu vou na casa daquela dona da parabólica
Tirei a pipa da antena ela ficou eufórica
Quem sabe me ajuda ou conhece alguém
Pra dar um remédio pra crise do neném
Acho que ela não está
E agora como é que eu vou fazer pra voltar,
Um rápido sorriso me vem no rosto,
Rindo de mim mesmo de dar gosto
Vim resolver um e arrumei outro problema
Pior duas horas a pé, que cena!
O lado bom é que vai dar pra refletir um pouco
Ralei atrás de trampo esses dias feito louco
Fui até em lugar que não era necessário
Fui humilhado pelo empresário
E do bolso gastei meu último troco
Pra ouvir ele gritar até ficar rouco
Sem qualificação, não tem produtividade,
Primeiro grau é diploma de imbecilidade
Segundo grau perdeu a validade
Tem que ter faculdade
Esses cara falando, quase me arrasa,
Mas do jeito que dá sustento minha casa
Não sei porque não respondi na mesma tonalidade
Ninguém se qualifica sem primeira oportunidade

Que o requisito principal é honestidade
Que chegaria a qualidade, que tenho necessidade
Esses cara, financiado pelo pai
Chama a segurança e grita: sai!
Foi melhor eu ter me controlado
Já pensou eu sair de lá algemado
Mato minha mãe de desgosto
Não quero ver minha velha tomando soro no posto
É umas fita que a gente passa e que nunca imagina
Só sei que, necessidade não é sina
Vou falar igual o zé, emprego eu escolho
Chegando em casa vou botar os pés de molho
Mas que nada, amanhã tudo vai se resolver
De novo o choro agudo do bebê
E de novo a deprê bate a ficha cai
Quando o pai se vai...
Como vou deixar você
Se eu te amo
Como vou deixar...
Do outro lado, no outro extremo da cidade,
Estória inversa é realidade
A de um pai que honrou sua paternidade
E que criou seus filhos mesmo com adversidades
Tempestades não faltaram, na sua vida
Quatro crianças pequenas, perdeu a patroa querida
Colesterol elevado, pressão muito alta
E na farmácia do SUS, o remédio sempre em falta
Juntou-se a fome com a vontade de comer
Assistiu o filme que eu não queria ver
Heroicamente, não se entregou à bebida
Mantendo a cabeça sempre erguida
Enfrentou a saudade, o desemprego,
Por seus quatro moleques tem um apego!
Evitando o trágico, disse não ao tráfico
E no tráfego, trafegou, testando seu ego
Calça suja, camisa furada e chinelo
Trabalhava do vermelho ao amarelo
Chocolates, frutas, água mineral
A senhora apavorada avançou o sinal
Sobe a bolsa de valores vários pontos
Some a bolsa com valores da madame, ela ao prantos
Todo dia uma batalha sei o fato gerador
Não se encerra essa guerra, oprimido e opressor
Sai de casas antes do sol raiar
“ninguém vê sair, ninguém escuta chegar!”
Final de semana pra ele era sagrado
Não ia pro farol não lavava um carro
Era dedicado à casa e aos filhos
Dever de casa, manter os moleques nos trilhos

Cada um tinha uma obrigação,
Levantar, dobrar cobertas, nada de lixo no chão
Ele se irritava profundamente,
Com pai que faz filho e nega lá na frente
Com pai, que não paga p.a.,
Com o argumento que a mãe irá gastar
Com batom, com salão
Fazendo compras sem precisão.
Altas desculpas, pra não manter o compromisso
Pra ele, os filhos não tem nada haver com isso
Pensou em casar, mas não arrumou ninguém
Que tratasse seus filhos bem
Da forma que ele realmente queria
E fez um voto que viúvo continuaria
Acredita que a educação é necessária
Apresentou pra eles a biblioteca comunitária
Que ficava bem perto da sua moradia
Um lugar que sozinha a criança ia

Não deixava ouvir rap, mas observador
Passou a prestar atenção nas letras e liberou
Dizia sempre que a leitura
Faz a pessoa mais inteligente e com cultura
Foi vendo a criação dessas crianças
Que passei novamente a ter esperanças
Numa geração em que poucos acreditam
E que muitos impiedosamente criticam
Isso me faz crer, que o hip hop precisa dizer
Que muito pai faz por merecer
Que o filho contrai muita doença
Com a sua ausência, sem sua presença
Quero transmitir em primeira mão a notícia
Que mais que repressão e polícia
Toda geração precisa de incentivo senão cai,
É triste ver, quando o pai se vai...
Todo respeito ao seu Genésio Gonçalves Batista,
meu pai. Um grande pai!

“Carta à Mãe África” (GOG)

É preciso ter pés firmes no chão
Sentir as forças vindas dos céus, da missão...
Dos seios da mãe África e do coração
É hora de escrever entre a razão e a emoção
Mãe! Aqui crescemos subnutridos de amor
A distância de ti, o doloroso chicote do feitor...
Nos tornou algo nunca imaginável, imprevisível
E isso nos trouxe um desconforto horrível
As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora...
Evoluíram para a prisão da mente agora
Ser preto é moda, concorda? Mas só no visual
Continua caso raro ascensão social
Tudo igual, só que de maneira diferente
A trapaça mudou de cara, segue impunemente
As senzalas são as ante salas das delegacias
Corredores lotados por seus filhos e filhas...
Hum! Verdadeiras ilhas, grandes naufrágios
A falsa abolição fez vários estragos
Fez acreditarem em racismo ao contrário
Num cenário de estações rumo ao calvário
Heróis brancos, destruidores de quilombos
Usurpadores de sonhos, seguem reinando...
Mesmo separado de ti pelo Atlântico
Minha trilha são seus românticos cantos
Mãe! Me imagino arrancado dos seus braços
Que não me viu nascer, nem meus primeiros passos
O esboço! É o que tenho na mente do teu rosto
Por aqui de ti falam muito pouco
E penso... Qual foi o erro cometido?
Por que fizeram com a gente isso?
O plano fica claro... É o nosso sumiço
O que querem os partidários, os visionários disso
Eis a questão...
A maioria da população tem guetofobia
Anomalia sem vacinação.
E o pior, a triste constatação:
Muitos irmãos patrocinam o vilão...
De várias formas oportunistas, sem perceber
Pelo alimento, fome, sede de poder

E o que menos querem ser e parecer...
Alguém que lembre, no visual, você.
(Colagem: A Carne - Elza Soares)
A carne mais barata do mercado é a negra,
A carne mais marcada pelo Estado é a negra
A carne mais barata do mercado é a negra,
A carne mais marcada pelo Estado é a negra
Os tiros ouvidos aqui vêm de todos os lados
Mas não se pode seguir aqui agachado
É por instinto que levanto o sangue Banto-Nagô...
E em meio ao bombardeio
Reconheço quem sou, e vou...
Mesmo ferido, ao frente, ao combate
E em meio a fumaça, sigo sem nenhum disfarce
Pois minha face delata ao mundo o que quero:
Voltar para casa, viver meus dias sem terno
Eterno! É o tempo atual, na moral
No mural vedem uma democracia racial
E os pretos, os negros, afro-descendentes...
Passaram a ser obedientes, afro-convenientes.
Nos jornais, entrevistas nas revistas
Alguns de nós, quando expõem seus pontos de vista
Tentam ser pacíficos, cordiais, amorosos
E eu penso como os dias tem sido dolorosos
E rancorosos, maldosos muitos são,
Quando falamos numa mínima reparação:
- Ações afirmativas, inclusão, cotas?!
- O opressor ameaça recalçar as botas..
Nos mergulharam numa grande confusão
Racismo não existe e sim uma social exclusão
Mas sei fazer bem a diferenciação
Sofro pela cor, o padrão e o padrão
E a miscigenação, tema polêmico no gueto
Relação do branco, do índio com preto
Fator que atrasou ainda mais a auto-estima:
-Tem cabelo liso, mas olha o nariz da menina
O espelho na favela após a novela é o divã
Onde o parceiro sonha em ser galã
Onde a garota viaja...

Quer ser atriz em vez de meretriz
Onde a lágrima corre como num chafariz
Quem diz! Que este povo foi um dia unido
E que um plano o trouxe para um lugar
desconhecido
Hoje amado (Ah! muito amado..), são mais de
quinhentos anos
Criamos nossos laços, reescrevemos sonhos
Mãe! Sou fruto do seu sangue, das suas entranhas

O sistema me marcou, mas não me arrebanha
O predador errou quando pensou que o amor
estanca
Amo e sou amado no exílio por uma mãe branca
A carne mais barata do mercado é a negra,
A carne mais marcada pelo Estado é a negra
A carne mais barata do mercado é a negra,
A carne mais marcada pelo Estado é a negra

“A quem possa interessar” (Rapadura)

Então... o QG
Apresenta ae mais um talento
A quem possa interessar, proposta é mudar
O que vem da boca, reflete sua forma de pensar
Não é apenas se vestir, investir na imagem
É traduzir, resistir, persistir na mensagem
[Rapadura]
Eu vou chegar e me apresentar, pra representar,
manifestar todo sentimento
Além do limite, corro contra o vento, o que mais
importa é cantar o que vem de dentro
Pelo povo brasileiro vou lutar, se de novo o
microfone tá no ar
Estejam prontos a tudo que vier
Até o fim fiquem todos de pé
O que sou, o que sei, que sempre lutarei, seguirei,
onde vou encontrar
O amor enxergar, muitas mãos a tocar, me juntar
com aquele que também está a guerrear
No nordeste, no norte, tem que ser muito forte pra
continuar na resistência do lugar
Essência que renascerá, ausência se libertará
Em qualquer lugar que estiver eu sei que brotará
É muito lindo ver o povo reunido no salão,
cantando o refrão, abrindo o coração
Por isso que cada palavra que falo não pode ser em
vão, a revolução não pode ser pura emoção
Subestimado pro combate já me apresentei, não me
calei, com a multidão já me juntei, guerrearei
Contra todo aquele que só quer me ver calado,
derrotado, sou soldado e levantei
E assim vou na missão, nordestino
Sentindo, migrando, sentindo o toque do destino
Sei que não tô no padrão, esquisito eu resisto
Por isso que não me visto do que já estava previsto
Quando GOG falou: "aí tá vindo o rapadura" todo
mundo até pensou: "é brincadeira!"
Muita gente até riu desse nome, mais depois que
sentiu, quando viu, eu levantei poeira
Eis aqui um cantador a moda antiga, vai fazendo
um toque antigo pra estremecer
Pra permanecer, com bravura, elevando às alturas,
se segura com postura pra fortalecer
Não estou pra aqui pra ser mais um, pra fazer o
show, pra descer do palco depois ir embora
Se eu não falar com alguém, serei mais um
ninguém, e também não terei uma história (ora!)
Tem que por o pé no chão, sentir a multidão, visitar

comunidades, conversar com os habitantes
Se apenas gritar e pedir por barulho estarei tão
distante
E nesse instante, bato continência, assumo a
presença, exalo transparência na frequência
Ultrapasso a fronteira colocada pela luz na
velocidade do tempo na vivência
Eu agradeço pela recepção, pela compreensão, cada
lugar da ocupação de cada morador
E em cada rima a razão, faz a explosão, valendo um
clarão, também um esplendor
É como rebeldia, vai passando, tocando o preto e
despertando rebeldia que não passa, ultrapassa
Entrelaça nossa raça e se liberta da amordaça,
interpreta e manifesta a vossa massa
Andando passo-a-passo, siga aí no braço, bichão,
siga que não traça ilusão
Comunica a todo mundo, vou mergulhando bem
fundo no motivo que me leva esse canto por toda
nação
Em cada canto um canto que voa pelo ar
Os corações suburbanos não podem parar
Se alguém me ouviu, viu, solta a voz com amor
Se alguém me ouviu, me ouviu, se ouviu responda
oh!!!
[Rapadura]
Não vou cantar por cantar
Não vou fazer por fazer
Não vou dizer por dizer
Não vou falar por falar
Não vou escrever por escrever
Não vou rimar só por rimar
Até porque tudo que sinto é muito mais que tudo
isso e cada um que acreditou tem o que honrar
Não é só por participação, isso é mais que uma
celebração
Muito mais que realização, eu preciso de tua
compreensão
Se não será em vão cada palma dada a mim, cada
coisa q eu escrevi
Não vou rimar nada com nada, só pra alguém
divertir, vai me aplaudir, se sentir
Tem que fazer a diferença aonde quer que for,
sentir o calor dos corações
Derramar suor pelas missões, então mande um
aviso para as gerações
Mandar o melhor de si em frente as rejeições, seja
verdadeiro com suas canções

Represento todo tempo, sentimento que cresceu,
quanto significa cada palavra para os corações
Muito bom, muito bem, muita gente só te abraça
porque sabe que você rima bem (e daí?)
Seria muito mais bonito se abraçasse quem tá do
seu lado como ser humano também (isso aí!)
Pegar dinheiro da bilheteria, da periferia, é muito
fácil dar adeus sem estender a mão
Pega o primeiro avião, não dá contribuição, fazem
tudo em vão, cuspiendo na solidão
Arrogância de quem não merece o carinho do povo
Deselegância, e quando aparece outro show, olha lá
todo mundo de novo!
Indo para o camarim, virando a cara, quando fala
nada fala, para! Nada quer dizer
Guarda seu aplauso pro final, pois a verdadeira
estrela dessa noite vejo que é você
Vejo que você, faz parte do QG, muito prazer em
conhecer, representar, fortalecer
Compartilhar o melhor de mim, assim fazer por
merecer, resplandecer toda resposta, tem que ter
Vou marchando, cantando porque sei quem sou,
militância, esperança de quem não calou
Peregrino na estrada do amor, quem sou?
Repentista, ativista na defesa do trabalhador
Lavrador vai embolando, arando a terra, preparando
o chão do coração brasileiro
É rapadura, chic chic o sujeito, eu trago no peito o
Ceará por inteiro

(Tosse) Limpando a voz, do repente bom não sou
cabra da peste
Então teste, teste, teste, que aqui passo a bomba do
Centro Oeste
Então vai preparando o ouvido, liberte o sentido
que tava contido, oprimido
Prepare seu ???, motivo ainda tá vivo, muito mais
ativo, agora é ao vivo que revivo
Dentro de mais um rascunho (respiração)
Deixa eu respirar, sentir o ar a me tomar, continuar
a caminhar
Pra que possa penetrar no olhar, e dedicar
Todos o meu canto a todos os cantos que estão
comigo a cantar
Em cada canto um canto que voa pelo ar
Os corações suburbanos não podem parar
Se alguém me ouviu, viu, solta a voz com amor
Se alguém me ouviu, me ouviu, se ouviu responda
oh!!!
[Rapadura e GOG]
Seja MC ou o quer for
tem que ter mais amor
Seja MC ou o quer for
Tem que ter mais calor
Seja MC ou o quer for
Tem que dar mais valor
Seja MC ou o quer for
Tem que ter muito mais amor



PIÁ

PORTO ALEGRE (RS)

Composições:

“O homem de preto”
“Meu lar”
“Vida urbana”
“Polícia assassina”
“Sub-raça”
“L.O.R.D.S.”
“Use sua inteligência”
“Genivaldo, o Trafi”
“Segura a onda, bandido”
“A grande caminhada”
“A resistência”
“Chegando na moral”
“Guerreiro solitário”
“Guerreiro do tempo: a vida, a infância, a morte”
“Bossa RAP”
“Poa Jam”
“100% Hip Hop”
“500 anos: aqui são outros 500”
“Fazendo do jeito certo/Nocaminho do bem”

VOLNEI JOSÉ RIGHI

CD *Homem errado* (1995)

“O homem de preto” (L.O.R.D.S.: 1990)

O homem de preto e de chapéu azul
Com um tênis branco vindo lá do sul
Do paraíso e mostrar o seu rap quente
Da cidade sorriso
100% gaúcho eu sigo a tradição
Não dispenso o churrasco e o chimarrão
Terra da mulher bonita e sensual
De Mário Quintana e da dupla gre-nal
Vejo o por do sol e o dia prossegue
O tempo passa nada muda
É a mesma Porto Alegre
Juventude esperta que se manifesta
E não foge da luta pra manter a paz
E a história nos conta que nossos ancestrais
Os primeiros que chegaram pelo Porto dos casais
Revoluções aconteceram
Grandes homens apareceram
São heróis natos
Chimangos, maragatos
Sinto a batida o toque
Escuto a canção
Poesia e verso e muita inspiração
Eu não posso me conter
Nem consigo explicar
Então começo a dançar
Solte o seu corpo deixe tudo acontecer
Por que minha voz toca dentro de você
Isso é musica mágica que vem do coração
E é mais forte o som, o peso

Da música dos L.O.R.D.S.
E isso te fascina o solo da guitarra te contagia
Toma conta do seu corpo e domina sua mente
É difícil de explicar dá vontade de gritar
Que o melhor sou eu
Eu sinto que agora eu sou o melhor
Eu sinto que você se sente melhor
Flutuando alto, bem alto como um papel
Vento forte atinge seu céu
Sou aquela estrela de qualquer constelação
Que brilha mais forte em qualquer estação
E se nesse momento eu estou só
É que andando sozinho eu me sinto melhor
É nas ruas da cidade que eu brilho de verdade
Onde sinto liberdade sempre força de vontade
A caminho da fama pela minha trilha
Eu conheço a história e lembro os anos farroupilhas
Eu sempre dei duro, e nunca tive luxo
Mas eu amo minha terra me orgulho de ser gaúcho
Pode ser até que algo aconteça
Mas nada vai mudar a minha cabeça
E eu lembro até hoje daquela menina
E da turma reunida na curva da esquina
São boas lembranças do meu tempo de guri
Do bairro Medianeira lugar onde eu nasci
Agora eu sou um lord e luto pelo direito
E não é você que vai calar a minha boca
Eu pertenço aos L.O.R.D.S e eles a mim
E a nossa rebeldia nunca terá fim

“Meu lar” (L.O.R.D.S.: 1994)

É desse jeito que eu vivo
Nasci em Porto Alegre e este é o meu lar
Nasci para lutar, nasci para ganhar
No bairro que nasci, por aqui
As crianças já nascem sem nenhuma esperança
Culpados e escravizados por uma herança cultural
Que já parece ser normal
Para muitos é fatal
Com atraso mental
O corpo mal gerado
O corpo já marcado
Pela desnutrição, infecção
Os meus manos na hora da escola
Só pensavam em cheirar cola
Sair fora e jogar bola
Eu lá dentro e eles lá fora
Morrem um a um
Aqui é comum
Este é meu lar
Esta é minha terra
E este é meu lar
Esta é minha terra
E este é o meu lugar

É desse jeito que eu vivo
É minha terra, é minha gente
E se Deus me permitir
Quero morrer aqui
No bairro em que eu nasci
Não há escola, policiamento
Não há rede hospitalar, não há nada
Que me faça mudar
Vinte anos se passaram
E eu cresci, convivi
Lado a lado com a delinquência e a violência
Já faz parte do passado, enterrado
Na minha fodida infância
Lembranças são lembranças que não esqueço
jamais
Há muito tempo atrás
Vi um menino que chorava
Sua mãe o consolava caído perto dali
Junto ao corpo do pai
Com a cabeça baleada
Exposta na calçada
Assalto à mão armada
Não pode reagir

Infelizmente a sua vida aqui
Não vale nada e eu me pergunto
Como o futuro de um sistema assim
Lhes pode oferecer
Se nas escolas não há vagas
Andar nas ruas é o que nos resta
Aqui se aprende mais de pressa
E quase tudo que se aprende aqui
É o que não presta
Outros se perdem na fumaça
Assim a vida tem mais graça
O primeiro vem de graça
Um baseado já não basta
Que se foda o sistema
É sempre o mesmo esquema
Nesse inferno todo mundo tem os seus problemas
E nesse bairro não é diferente
É minha terra, é minha gente, é o meu lugar
Por que esse é meu lar
Esta é minha terra
E este é meu lar
Esta é minha terra
E este é o meu lugar
É desse jeito que eu vivo

Você pergunta para mim
Por que é que sou assim
Tanta raiva e tanto ódio
Sou Junior o MC
Não poderia ser diferente
Eu sinto você sente
O que acontece com a gente não é diferente
Uma mãe antes chorava
Estava desesperada
Criou seu filho e educou
E a policia o matou
Morreram outros também
Vão recorrer a quem?
Lei não tem
Se é pobre, sem dinheiro e não tem ninguém
Alguns não tiveram a felicidade e oportunidade
De chegar na minha idade
Que se fodam por que eu não vou parar de lutar
Por que este é meu lar
Esta é minha terra
E este é meu lar
Esta é minha terra
E este é o meu lugar

“Vida urbana” (L.O.R.D.S.: 1994)

Amanhece, seis da manhã já é hora de acordar
Mais um dia agora vai começar
O som do rap me da força pra lutar, pra ganhar
Pra vencer e sempre continuar
Por que a luta é difícil, a luta é dura e constante
Não podemos é parar nem ao menos um instante
Enquanto, otários burocratas nadam em dinheiro
Eu me fodo o tempo inteiro
Porque somos o lixo, a merda, a escória
O tempo passa e se repete a mesma história.
No passado, crucificado
Crucificado, no passado, e agora escravizado
Já julgado, condenado, sua raça, sua cor
Seu credo, seu jeito de pensar e se impor
E é isso exatamente que eles querem que você
pense
Que é um perdedor um cara que não tem valor
Então, o tempo passa e não espera por você
O amanhã não existe, só a certeza de morrer
E morrer, é muito cedo pra mim
Porque eu não desisto eu luto até o fim
Vida urbana
É minha vida
Vida urbana
E o jeito que eu vivo
Vida urbana
É vida na cidade
Vida urbana
Onde a lei é selvagem
Vida urbana
E a vida continua e nada é diferente
Meu passado é igual ao futuro e ao presente
Mesmo assim as pessoas continuam a viver

Às vezes sem motivos e nem sabendo o por que
E eu paro e vejo as pessoas a andar
Elas têm olhos mas não conseguem enxergar
O mundo a seu redor, ele pode ser melhor
É só parar, pensar, tentar e acreditar
E você, somente você vai poder mudar essa
situação
Então ponha os pés no chão
O mundo está louco está doente
Tudo agora é olho por olho e dente por dente
Dia após dia, é a mesma monotonia
Toca fita liga o play, o que há eu não sei
O som eu desliguei, todos discos enjoei
Não tenho nada o que fazer, não tenho tempo a
perder
E começa a tocar o telefone, é uma mina
E eu nem sei seu nome, e ela diz:
“Por favor, Piá meu amor, preciso do seu calor, foi
bom pra você e não sei o que”
E outra mina, ela bate em minha porta, ela é boa ela
é gostosa
E é isso o que me importa
Estou bebendo uma cerveja ela entra e me beija
Começamos a trepar, a trepar sem parar
Se passaram 12 horas desde o início do dia
O tempo passa e no meu carro estou comendo uma
vadia
E minha vida, é sua vida, então viva
Escute, vá se fuder se não pode entender
Que o melhor sou eu, e você não é um plebeu
E você nem percebeu que há muito tempo já
morreu
Acorde desse sonho profundo e comece a ver o

mundo
E aproveite a cada segundo
Tire sua máscara de alienado
E comece a ver o que é certo ou errado
Rap é a minha forma de linguagem e a minha mensagem
É que você nunca perca a coragem
Vida urbana
É minha vida
Vida urbana
E o jeito que eu vivo
Vida urbana
É vida na cidade
Vida urbana
Onde a lei é selvagem
Vida urbana
E finalmente a noite começa a cair
São dez horas e as gangues estão prontas pra sair
Me toque uma cerveja, eu preciso beber
Quero mais que o mundo todo, vá se foder
Mas essa noite eu preciso trepar

Por isso quero uma vagabunda que saiba rebolar
Atravessando a noite eu não consigo dormir
Bebo mais uma, estou a ponto de cair
E para rua eu saio, novamente viajando
Em minha mente eu procuro alguma coisa diferente
E num bar eu começa a brigar
Sirenes anunciam que os porcos estão pra chegar
E eles vêm espancam um cara até a morte
“Fique calado ou terá a mesma sorte”
E já quase amanhecendo todo mundo está em cana
É a tensão a repressão é a vida urbana
Vida urbana
É minha vida
Vida urbana
E o jeito que eu vivo
Vida urbana
É vida na cidade
Vida urbana
Onde a lei é selvagem
Vida urbana

“Polícia assassina” (L.O.R.D.S.: 1994)

Filhos da puta policia filhos da puta,
Vermelho e o azul são as cores da morte
Dois carros se aproximam, depende sua vida,
depende sua sorte
Fique esperto mano ou eles vem e te enxergam
E pode crê que são psicopatas eles te atacam
Se eles te enxergam deu
Lugar errado, o cara errado, hora errada mais...
Não pega nada, não da nada, não da nada mais...
Tudo dentro da lei, mais o filho da puta pára pensa
E a resposta eu já sei, não passam de filhos da puta
Policia na noticia!
Policia assassina!
Eu disse que...
Policia na noticia
Policia assassina!
Eu disse que...
Mãos na cabeça filho da puta
Não se mexa repressão é diversão
Violência passa o tempo e o tempo passa
Enquanto eu chuto a sua cara caralho
Ta pensado o quê, o dia todo, todo dia isso faz parte
do seu dia a dia
Policia assassina
Virou rotina e vai te proteger
Você de quê pra quê
Se nada tem, nada, nada além nada
Se na cabeça não tem nada, nada além de um
capacete
Filho da puta saia da minha frente
P-O-L-I-C-I-A
Sirenes, porradas, é a policia
Eles vêm eles querem te quebrar
Fique esperto está ligado meu irmão
É para sua só própria proteção
Oitão sempre a mão, teco neles sem perdão

Pode crê aqui na área predomina a lei do cão
Policia pra ninguém
Policia é ladrão,
Policia é a lei, policia mata sem razão
Policia na noticia!
Policia assassina!
Eu disse que...
Policia na noticia
Policia assassina!
Eu disse que...
E se você precisa deles, eles não estão!
E se você precisa deles, eles não estão!
E se você precisa deles, eles não estão!
E se você precisa deles, eles não estão!
Para servir, pra proteger, esse é seu trampo
Por isso são pagos
Nem sempre estão certos mas nunca errados
Não mexem partes para nosso lado
Em todo trampo existe o bom e o mal profissional
Aqui na área predomina o mal a maioria é marginal
São eles que prendem, são eles que metem, são eles
que apagam
Enquanto o 71 não pega é, eles te guardam
Você baixa o casarão, onde é pra 8 tem 50
Os mais fracos viram bonecas ou agüenta ou você
senta
E por aqui pode crer é assim aqui
Por aqui são eles que metem toda porcaria
Todo fumo, toda farinha
São eles que cuidam nosso bairro todo dia
E eu pergunto se você chamaria ou deixaria ou
mesmo gostaria
Que seu filho chamasse por eles algum dia
Policia na noticia!
Policia assassina!
Eu disse que...

Policia na noticia
Policia assassina!
Eu disse que...
Malditos policiais
Foram chamados filhos da puta
Estão armados carregados de ódio
Devidamente comandados por um retardado,
autoritário, incompetente

Que se diz consciente da sua patente
Como se fosse Deus agora sem demora eles
decidem dar porrada
Policia adora dar porrada
Por isso não resolve nada e nunca resolveu
Muita gente já morreu
Policiais marginais
Filhos da puta morram em paz

“Sub-raça” (L.O.R.D.S.: 1994)

Somos experiência de uma nova sub-raça
Somos experiência de extermínio em massa
Sub-raça
Enquanto a América Latina, África, Índia, Ásia
Caminham para o extermínio, para o domínio total
E sobrevive essa gente, se é que se pode se chamar
de gente
Mas quem é a gente para dizer quem é gente ou não
é gente
São cobaias tratados como ratos
O terceiro mundo é a lixeira do mundo
É uma bomba que está pronta para detonar,
explodir
Jogos militares, estratégia, a política, AIDS,
esterilização
Com a função de purificar uma raça e fuder com o
terceiro mundo
E os poucos que restam, que sobrevivem
Com consciência e moral, sua genética prejudicada,
seu físico e sua moral
Somos experiência de uma nova sub-raça
Somos experiência de extermínio em massa
Sub-raça
América do sul, o Brasil é um bom exemplo que se
pode dar
Um povo que cada vez mais e mais, mais fudido,
mais fudido
Aqui mesmo são gerados humanóides pela fome
filhos da miséria

A coisa nem é séria, principalmente pra
americanos, amamos americanos, racistas que estão
nos matando
Somos experiência de uma nova sub-raça
Somos experiência de extermínio em massa
Sub-raça
Somos a chamada sub-raça, sub-raça
Somos a chamada sub-raça, sub-raça
É que nós somos a chamada sub-raça
Estatísticas comprovam o que eu digo
25 milhões de mulheres esterilizadas
1 milhão de crianças abortadas ano
Isso cresce, cresce a cada ano
É um projeto internacional clandestino americano
Novos Herodes, é pago em dólar pelo estrangeiro
O assassinato de negros, mestiços brasileiros
Sub-raça, mais de 70% das mulheres esterilizadas
Moram no norte a maioria ainda nem sabem da
desgraça de morte
A política é forte e na época de eleição
Então os casos aumentam e o futuro da nação
São trocados por votos de esterilização
O genocídio total da população é o medo do Brasil
que pra nós não é mais segredo
Somos experiência de uma nova sub-raça
Somos experiência de extermínio em massa
Sub-raça
Somos a chamada sub-raça, sub-raça
É que nós somos a chamada sub-raça

“L.O.R.D.S.” (L.O.R.D.S.: 1995)

1995 aqui estamos mais uma vez
Somos a Legião Organizada Revolucionária dos
Direitos Sociais
Nas ruas, no centro da cidade.
Oculta sua face, sua outra metade
Se é melhor ou pior continua o segredo
Fugir é se iludir, é consequência do medo
E nos guetos o pó, o tráfico ilegal
Dependentes do fumo, do câncer social
Manipulam o terror, decidem sua sorte
E o crime continua
E o menino de rua
Tenta fugir e não consegue
Está jurado de morte em algum canto em Porto
Alegre
Cassados como animais
Fugindo de policiais

Viver ou morrer
Matar pra viver
É seu futuro
É nossa situação
Somos rebeldes por sua causa
Sua causa, nossa causa
Uma legião de soldados
Conscientizados, organizados
Em uma só missão
L.O.R.D.S.
Há tantas coisas que você sem querer
Não consegue entender
A força, o poder, a liberdade, a desigualdade
Nossa força e nossa vontade
A luta pela igualdade é que nos faz viver
É a raiva que nos faz viver
Que nos une, nos motiva

A luta o poder
É o poder de querer
De fazer e acontecer
Poder e força
Ganhar dinheiro e ter a força
Tenha a força então terá o poder
E é aí que ninguém desafia você
Mas agora enquanto eu canto você dança
E veja o quanto somos importantes
Muito mais do que o necessário
Somos uma bomba
Contra otários, contra o poder
Que oprime e destrói os que não o possui
Por isso somos ecos de um grito
Por uma nova geração
Uma nova nação marchando
Agora somos muitos, chegou nossa vez
Em 95, dessa vez é nossa vez
Chegou nossa vez e agora somos muitos
E logo seremos milhares e milhões
Até o final do século já seremos milhões
L.O.R.D.S.
E agora escute
Se olhe no espelho então pergunte
Se algo vai melhorar, se eles querem mudar
São políticos que só pensam no dinheiro
Sua vida inteira o tempo inteiro
E seu partido, os partidos
São partidos que só trocam o nome
Só revezando o poder e o seu nome
E os fodidos só trocam, trocam, trocam
E nada nunca eles melhoram
Você quer um exemplo, olhe ao seu redor
Diga se podia ser pior
Drogas, violência e exploração
E para nada se encontra solução
Revolução
Eu dou o primeiro tiro
E miro pra acertar
Eu não quero apenas
Os problemas apontar
Quero fazer parte pra mudar
É por isso que eu grito que eu insisto
Protesto e grito
E gritaremos mais alto
Até ouvirem a nossa canção
Nosso poder nosso protesto e conscientização

Então siga que é isso que precisamos
É por isso que para todos nós cantamos
Dominação é consequência da ignorância
Persuasão do nosso sistema e grande importância
Tudo começa no trabalho na escola
Onde hora após hora
Só se aprende a repetir, a repetir, a repetir.
E nunca discutir
Mas lembre-se que tudo há dois lados
O bom o ruim, o certo e o errado
Certo por certo, o que é certo.
Que se foda o que é certo
A direita de um negro, a esquerda de um branco.
Certo quem é certo
Que se foda o que é certo
A religião a serviço do poder
O nome de Deus para explorar e corromper
Veja a comunicação que inventa a verdade
Tirando de você toda a sua liberdade
E a polícia segurança de um povo e seu lugar
Sem nenhuma esperança sem vontade de lutar
Eles não sabem que eu sei
Nem todos são iguais
Que se fodam as leis
Não somos convencionais
Legião Organizada Revolucionária dos Direitos
Sociais
É assim que somos chamados L.O.R.D.S.
Eu amo minha vida e sou revoltado
Dez e cem nada nem ninguém me faz voltar atrás
O que sinto o que sei
E quem escreve a lei
É pro seu próprio bem
Traduz em preconceitos
Tentam manter sempre as coisas do mesmo jeito
Eles querem um povo ignorante alienado
Educado, calado, conformado.
De crianças alienadas
L.O.R.D.S.
E quando dominado em sua essência
Jamais lutará por sua independência
É isso exatamente o que impõe o sistema
Trabalhe não pense então não há problemas
O problema não são as favelas, os roubos.
A subnutrição, são os políticos,
As leis escritas em forma de dominação
L.O.R.D.S., PAZ!!!

CD A grande caminhada (1996)

CD Coisa du demu (1997)

CD Um pouco de todos nós (2000)

“Use sua inteligência” (Piá/Jorgão/Marietti Fialho: 1997)

Use sua inteligência para algo positivo
Use sua energia para algo produtivo
Sou o Piá o fodido estou na área novamente
Batendo forte como sempre na sua mente
Eu não aceito preconceito de qualquer jeito
Racial ou moral ninguém tem esse direito
Não somos o que somos, somos o que os outros
querem
Como agimos e vestimos alguns nem percebem
Nós somos fruto de um produto de consumo
Cada dia é uma nova tecnologia
TV a cabo, telefone celular
Mas onde estão as respostas eu não consigo
encontrar
O ser humano mata o próprio ser humano
Mas onde estão as respostas eu não consigo
encontrar
Satélites espalhados pelo ar
Cientistas quase loucos de pensar
As respostas para mim estão dentro de mim
Não me dê as respostas eu consigo encontrar
Então saia da rotina e do sufoco
Abra sua mente só um pouco, seja louco
Não seja mais um preso dentro de si mesmo
Use sua inteligência para algo positivo
Use sua energia para algo produtivo
E eu levanto minhas mãos para o alto
E eu rezo eu peço bem alto
Para as pessoas tomarem conscientização
Da nossa situação, destruição não está nada bem
não
Eu, você temos algo a fazer
Problemas a resolver
Você pode me entender
Crianças eu tenho esperança
Mas é só matança

É a herança que deixamos de lembrança
Crianças espero que seu futuro não seja obscuro
Como um grande muro, chão duro eu lhe juro
Estou tentando fazer alguma coisa por mim
Por que você não vê se faz algo assim
Pare de roubar pare em quanto é tempo de parar
Comece a se adiantar, o tempo vai passar
Você já viu tantos manos na adolescência
Morrendo cedo, mãe chorando tanta violência
Use sua inteligência para algo positivo
Use sua energia para algo produtivo
E preste muita atenção na canção
Eu trago a conscientização
Juventude com atitude não se ilude nunca em vão
Piá o mc está aqui para cantar
Pra mostrar que você pode dançar e se conscientizar
Por que a mensagem é positiva
Então saiba o que sei pela minha rima
Abra os seus olhos então, o seu coração
Para a informação, para evolução, revolução
A revolução acontece exatamente no momento
Onde cada individuo está consciente
Do que realmente passa na sua mente
E se lembre seja inteligente sempre
É que os manos estão armados
O tempo todo estão chapados
Jurados, desorientados
Pra eles é normal ser um marginal
Estar sempre pedido, pra eles é normal viver,
morrer
E eu pergunto a você
Qual é a diferença e se você pode me dizer?
Viver, espero que seja a sua resposta
Por isso não vacile e não me de as costas
Use sua inteligência para algo positivo
Use sua energia para algo produtivo

“Genivaldo, o Trafi” (Piá/DJ Anderson: 1997)

Genivaldo é o trafi considerado daqui
Mas nem sempre foi assim, é o que contaram pra
mim
Conquistou o seu espaço à bala
E sem medo de nada, boca cheia de formiga não
fala
Sua infância foi difícil, foi tão complicada,
Por que seu pai bebia muito e não trabalhava
Sua mãe é que era sua alegria
Mas ele quase não a via, trabalhava todo o dia
Genivaldo não gostava da escola
Mas ia pra escola só pra jogar bola
Jogava bola toda hora até o cair do sol
Sonhava em um dia ser um grande jogador de
futebol
E muito esperto observava tudo com atenção
As pessoas o rádio e a televisão
E apesar de sua pouca idade
Ele aprendia de tudo com muita facilidade

Sobrevivendo na cidade
Só na pilantragem
Sobrevivendo na cidade
Abaixo de pilantragem
E Genivaldo cresceu e muita mina comeu
Fumou, cheirou tudo que deu
E parou de estudar e começou a trabalhar
A grana era tão pouca que mal dava pra almoçar
E aos 18 anos ele foi se alistar
Logo depois foi chamado pro serviço militar
E lá um dia ele pegou uma PT e roubou
Pulou o muro do quartel e desertou
E aos 22 anos encontrou alguns manos
Que estavam presos a vários anos
Por tráfico e formação de quadrilha
Genivaldo seja bem vindo à família
Então estica aí que hoje eu quero é ficar grande
Faz a tua eu faço a minha e faço pra tu adiante
Por que a festa não tem hora pra acabar

Canudo com nota de cem só pra humilhar
Sobrevivendo na cidade
Só na pilantragem
Sobrevivendo na cidade
Abaixo de pilantragem
Lá na COHAB Genivaldo é considerado
Ninguém “mete” seus clientes ele é respeitado
E à tardinha as carangas começam a circular
Buchas de 10, de 15 é só chegar
Ou bipar, ligar pro seu celular
E se o negocio for grande, vamos negociar
E sem treta os taxistas vem e vão
Fazendo entrega a domicilio, mal desconfia o

patrão
E a galera vai chegando cheia de fissura
Por que o produto é o “veneno” e não tem mistura
Quem confirma é Genivaldo de canhão na cintura
Que de longe avista uma viatura
E de faróis desligados chegam atirando
Genivaldo sai correndo pelos becos sangrando
E finalmente consegue escapar
Por que um demônio como esse é difícil de matar
Sobrevivendo na cidade
Só na pilantragem
Sobrevivendo na cidade
Abaixo de pilantragem

“Segura a onda, bandido” (Piá/Édson Legal: 1998)

Uma freada e um barulho estridente
E sua vida passa toda na sua mente
Um bom ladrão sempre conta com a sorte
Tantas vezes conseguiu escapar da morte
Quando criança conheceu seu verdadeiro inferno
Sobrevivente na FEBEM, era mais um interno
Testemunhou uma cela que pegava fogo
E três caras que gritavam por socorro
Se debatiam e morreram ali queimados
O monitor não quis abrir o cadeado
Viu de perto como era o sistema
Resolveu se adequar pra não dar problema
E o assistente social ficou do seu lado
E finalmente ele foi desligado
Saiu de lá e foi tramar numa oficina
Que também era uma boca de cocaína
E muita gente diferente baixava lá
Ele parava, olhava, tentava imitar
E muita coisa ele queria e não podia ter
Ele pensava e não sabia mais o que fazer
Na moral ele queria era só curtir
Começou a roubar pra se divertir
Quando metia uma caranga ia pra esquina
E convidava os camaradas e convidava as minas
Pra dar uma banda de caranga na cidade
Dirigindo sempre em alta velocidade
Na mesma noite ele metia três ou quatro carros
Ele ficar com o mesmo carro era raro
Em pouco tempo ele fazia o serviço
Abria a porta, dava a ignição e era isso
E se abria de correria com a lata
Fissurado em Opala Diplomata
Ele roubava sem usar de violência
Muitas vezes nem media as conseqüências
E se arriscava por tão pouco, quase nada
Só pegava o toca fita e se largava
E mesmo assim, várias vezes ele foi em cana
A polícia conhecia bem a sua fama
E com moral ele mostrava a foto no jornal
Destaque principal na página policial
E sua laje apareceu na TV
Viu sua fama crescer e nessa hora pode entender
Que as paradas que ele fazia
Era pelo sentimento de exclusão que ele sentia

Começou a se envolver na pilha dos amigos
Muito pilhado nem notava o perigo
E um camarada planejava uma parada
Deu a morta, não dá nada, vai ser barbada
Ele só tinha que fazer o que melhor sabia
Levantar uma caranga em plena luz do dia
Dar um cavalo até o banco e dar um tempinho
E depois dar um pinote nos porquinhos
E eles entraram no banco atirando
Queimaram o guardinha que rezava ali chorando
Foram pegando toda grana disponível
Mas não estavam preparados para o imprevisível
O cofre aberto estava perto de dar tudo certo
Estavam sendo filmados pelo circuito interno
E um guardinha assistia pelo monitor
A policia invadindo pelo corredor
E o alarme começou a tocar
Começaram a atirar, a gritar, vamos se largar
E pelo rádio ele escutava a notícia
Qual seria a estratégia da policia
Dentro do banco um da quadrilha foi fuzilado
O corpo todo perfurado, estava mutilado
Um conseguiu pegar a grana e sair
Ele esperava com o motor ligado, começaram a fugir
A viatura perseguia e atirava pra caralho
Numa quebrada conseguiram despistar os otários
A caranga eles dispensaram
Em um barraco na pedreira eles se moquiaram
Mas não foi por muito tempo a casa caiu
Um cagüeta viu, a policia veio e descobriu
E os dois foram enquadrados, foram espancados
Nenhum contou que o dinheiro estava enterrado
Um deles tinha vários homicídios pra pagar
Era fugitivo, por muito tempo ele ia mofar
E combinaram que o primeiro que fosse sair
Guardava a grana pra depois eles dividir
Uma freada e um barulho estridente
E uma bala se aproxima lentamente
Lá estava lhe esperando o seu sócio
“É que negócios são negócios”
E no meio de uma multidão
Vê seu corpo estendido ali no chão
Vai se afastando lentamente

Indo embora para sempre

“A grande caminhada” (Piá/Édson Legal/X-Câmbio Negro: 1998)

Vou lhe falar de um lugar que já é hora de mudar
Onde as pessoas exploradas só vivem para trabalhar
Para servir a minoria escravizados a maioria
Um dia após outro, outro dia, mais um dia
Pagando mais impostos, mas sem ter onde morar
Vivendo pra sobreviver não há tempo nem pra chorar
Vivendo em um caos uma lavagem cerebral
Injustiça na miséria total
Muita alienação meios de comunicação
Rádio, jornal, televisão formam opinião
De um lado estão os ricos de outro estão os pobres
Ricos cada vez mais ricos, pobres cada vez mais pobres
Os pobres trabalhando cada vez mais
Estão vivendo estão morrendo como animais
Roubando e brigando se matando pra comer
Fugindo se escondendo tentando sobreviver
A violência na cidade aumenta cada vez mais
São notícias nos jornais como encontrar a paz
Mais desse jeito não da mais pra ficar
Greves estourando por todo lugar
Eu disse muita, muita gente
Muita gente escravizada
Estejam todos prontos
Para a caminhada
E não da mais pra agüentar
Tantos anos de lavagem cerebral
Morte física e mental a situação é um caos total
Não, não, não da mais agüentar .
Vamos nos organizar para sair pra lutar
O povo sai pras ruas para a grande caminhada
Saindo de suas casas, saído das fábricas
A cidade está parada as ruas estão lotadas
E a cada segundo a mais pessoas para a grande caminhada
E todos juntos estão nessa como irmãos
Negros, brancos pessoas de qualquer religião
Nos tiraram quase tudo, o que temos a perder
Então porque você não vem para a grande caminhada
O que queremos é apenas a nossa liberdade

É o direito de sermos livres em nossa sociedade
Porque ser livre é ter o direito de trabalhar
Ganhar o que é justo para uma família se sustentar
Que liberdade é essa que nós temos
Se na porta dos hospitais nós morremos
Sem saúde sem emprego sem educação
O que mudou desde a escravidão
Eu disse muita, muita gente
Muita gente escravizada
Estejam todos prontos
Para a caminhada
E quando tudo parecia estar bem
Chega a repressão
A polícia então chega
Começa a confusão
A polícia então chega
Começa a nos espancar
A ordem é atirar pra matar
Mas nós temos que lutar
E eles não tem nenhum perdão, atiram na multidão
São mulheres, crianças e velhos caídos no chão
Gás lacrimogêneo eles tentam nos deter
Cacetetes, capacetes eles dão tiro não querem nem saber
Irmão contra irmão pra manter a escravidão
Mas dessa vez vai ser diferente
Porque o povo consciente
Unido sabe o que quer
E não vai desistir, enquanto não fazer cumprir
Justiça, igualdade, liberdade de ir e vir
O prejuízo já chega a milhões
O povo continua então na rua
Não há mais opções
É aceitar ou aceitar o que eles tem a fazer
Não temos nada a perder é matar ou morrer
Porque dessa vez eles aceitarão
A minha solução é a revolução
Eu disse muita, muita gente
Muita gente escravizada
Estejam todos prontos
Para a caminhada

“A resistência” (Piá/Édson Legal/Fredi Endres: 1998)

Proteja a sua existência
Venha fazer parte da resistência
Combatendo o poder usando sua inteligência
Conhecimento é importante no momento, eu só lamento
Aqueles que não tem aqueles que não querem comprometimento
É foda toda hora aparece outro na TV
Se vendendo, dizendo que tem que sobreviver
Que isso sempre foi assim, que isso nunca vai ter fim

Porque você não vai se fuder
Não quer mais lutar, já desistiu
Resolveu se acomodar, não resistiu
Caiu em tentação não resistiu a tanta pressão
Desistiu da revolução, ai é foda
Deixou dominarem sua mente
Espero que não seja para sempre
Se una com a gente
Pode crer! Meu parceiro
Guerreiro não é só dinheiro
É longo e difícil o caminho

Mas você meu irmão não está sozinho
Eu estou nessa!
Eu tenho pressa isso não é uma festa
Claro que não é! E o tempo que não resta
É planejar e atacar com eficiência
Eu faço parte da resistência
Revolução, revolução
Chegou a hora de fazer a revolução
Conspiração o inimigo oculto, escondido
Inevitável perigo eu sigo
Minha vida eu ponho em risco
Edson Legal na mira do atirador
É retroceder eu não vou, aqui estou
Lutando pela resistência
Numa guerra travada no campo das idéias
No campo da ciência
Pois quem tem o poder é quem
Possui a informação, tecnologia
Computadores nos vigiam noite e dia
E a cada dia aumenta sua eficiência
Num sistema em decadência, desorganizado
É como um campo minado causa muito estrago
Olhar nos olhos do meu povo e ver
O grito sufocado, coração bate apertado
Pelo ódio e a dor aqui o medo e o horror
Caminham lado a lado, esteja preparado
Certo errado eu vou fazendo a minha parte
Lutando como eu posso mostrando minha arte
Rajadas de rimas é o que eu faço, sim

Isso é revolução de maneira clara
A resistência não falha
Revolução, revolução!
Chegou a hora de fazer a revolução
Revolução o mundo inteiro interligado, plugado
De norte a sul a um sistema integrado, organizado
Chamado globalização e a dominação
Do inimigo assim se faz eficaz
O fim do consumismo o neoliberalismo
O novo imperialismo! Quem vai ganhar com isso?
Edson Legal e Piá, prontos pra sacrificar
Não tenho medo da morte que tenta me alcançar
E se alcançar, eu tenho plena consciência
Será lutando pela causa em nome da resistência
Não podem me pegar não vão me dominar
Não deixem te pegar te dominar
A praga tomou conta de você
Tomou sua vida sua mente quando você vai
perceber
Na moral você já morreu, vendeu
Sua alma para o sistema não causa mais problema
É um a menos pra lutar, fudeu, que pena! Filho da
puta entrou para o esquema
Eu não consigo admitir fingir
É só olhar em volta a miséria que bate em sua porta
Você não nota isso me revolta
Revolução, revolução
Chegou à hora de fazer a revolução

“Chegando na moral” (Piá: 1998)

Eu vou chegando, já rimando
Me passa o microfone
Sou Piá o MC
E este é meu nome
Sou nascido eu sou criado aqui na Glória, sem
história
Boas lembranças guardo na minha memória
Medianeira, Teresópolis
Essa é minha banda
Porto Alegre centro-sul
Quantas vai o que manda
Sou o Piá e vou me apresentando
Por muitos anos nessas ruas estou andando
Em cima a Conceição, embaixo a Cruzeiro
À direita o Partenon
Na zona sul, a Cohab Cavahada
E a Restinga
Gente boa na rua á toa
Ouvindo som na moral numa boa
Eu corri muito nessas ruas por ai
Invadi muitas festas pra me divertir
E no verão sempre rolava uma excursão
Para praia
Já que no inverno é muito frio
É melhor ficar na baía
Eu vou chegando na moral
E rimando na batida
E falando sobre vida

E hip-hop nacional
E andando aqui na banda
Às vezes bate a saudade
Do meu tempo de guri
E da minha ingenuidade
Acreditava no que eles diziam
Eu não pensava que eles mentiam
Então um dia peguei papel
Escrevi para o Noel
Fiquei olhando para o céu
Que cruel esse Papai Noel
Me comportei, não briguei, o ano inteiro
E no dia do natal
Ele não veio, nem trouxe o meu brinquedo
Mas ele deu para um cara
Que curtiu o ano inteiro
Descobri que ele é parceiro
Só de quem tem dinheiro
Velho capitalista, racista
Ta na minha mira é o primeiro da lista
E alguns meses se passaram
Tive outra decepção
E foi com a páscoa
Eu tive a mesma sensação
Depois de algum tempo foi a religião
Tive outra conclusão
Quem tem dinheiro pode comprar perdão
Eu vou chegando na moral

E rimando na batida
E falando sobre vida
E hip-hop nacional
O hip-hop nacional é normal
Cada vez cresce mais
E fica mais profissional
Já invadiu o Brasil e continua se espalhando
Em cada canto tem um cara dançando e cantando
É o nosso modo de expressão, informação, diversão
Para nossa nação
É o nosso meio de comunicação
Eu represento o hip-hop do centro-sul de Porto Alegre
São vários e vários anos fazendo rap
E muitas coisas conquistei
E ainda sonho em conquistar

Do tipo que o dinheiro
Nunca vai comprar
E o hip-hop expressando sempre a verdade
Denunciando os problemas da sociedade
E nós devemos nos unir
E agir com consciência
A nossa arma mais letal
Sempre foi a inteligência
E juntos o movimento
Cada vez mais vai crescer
É tudo que eu falo que falo
Agora pra você
Eu vou chegando na moral
E rimando na batida
E falando sobre vida
E hip-hop nacional

“Guerreiro solitário” (Piá: 1998)

“É isso aí, se liga aí parceiro, depois de 500 anos pagos com sangue humano, pagos com sangue latino americano”
Eu não posso vir aqui e ficar calado, eu não posso vir aqui e dizer que está tudo bem.
Se são 500 anos de assassinatos, escravidão de todo o povo brasileiro”
Às vezes me sinto um guerreiro só
Por pensar em lutar por um mundo melhor
É que eu vivo num país, que diz que é feliz
Mas não vê a verdade a um palmo do nariz
Eu vejo muita violência muita decadência
E o povo sempre lutando pela sua sobrevivência
Minha vivência de vida me faz suportar as feridas da vida
Essa nação foi iludida por mentiras
E uma parada que me dói demais
É ver esse país reproduzir preconceitos raciais
Que vem de muito tempo atrás
Uma herança colonial dos nossos ancestrais
Mas tudo isso faz parte do esquema do sistema
E se você é diferente você é problema
Eu sou problema, que pena! Eu sou a exceção
Eu to nessa pra fazer a revolução.
Pare e de um passo para o lado
E veja o quanto nós somos enganados
E a cada dia que passa eu consigo entender
Como funciona esse jogo e quem sempre vai vencer
E com certeza não sou eu também não é você
Porque as cartas são marcadas pra você sempre perder
Nós vivemos nos matando o tempo inteiro
Pelas armas, pelas drogas, por negócios, por dinheiro

E quem se arrisca todo dia vender drogas na periferia
Na real leva só a mixaria
E nas Cohabs, nas favelas nas vilas e nos morros
A vida mão é nada ela vale muito pouco
Eu fico louco como podemos ser assim?
Achar tudo normal quando isso vai ter fim?
Para mim tudo isso vai ter mudar
Que lugar vou deixar para minha filha morar?
É uma guerra de opressores contra oprimidos
Polícia, bandido, mas o verdadeiro inimigo
continua escondido Perigo onde você nem imagina,
ainda se diz seu amigo
Olhe pra TV quanta manipulação em notícias em jornais
A quem serve essa enganação?
Mas é claro é pra quem tem o poder
Eles querem te manter ignorante pra você não perceber
A verdade de toda a pilantragem, capitalismo selvagem!
“É isso aí, se liga aí! Essa é minha rima, essa é minha mensagem. Seja inteligente, seja autêntico, espalhe o amor. Manda ver meu irmão”
Pare e de um passo para o lado
E veja o quanto nós somos enganados
Eles criam tantas coisas que não precisamos
Desejos, vontades e tudo aceitamos
O homem descartável reduzido a nada
Olhe para você, mais um número, uma marca
Dinheiro, poder, tudo no lugar
O povo alienado ninguém pode pensar
Pare e de um passo para o lado
E veja o quanto nós somos enganados.

“Guerreiro do tempo: a vida, a infância, a morte” (Piá/Júlio Porto/Sidney: 1998)

(A VIDA)
Eu é que não vou esperar
Uma estrela cadente

Passar no céu e cair na minha frente
Pra eu desejar o que eu quero, o que eu quero
Eu pego, eu sou sincero, eu não espero

Mano! Se liga na idéia que eu mando
A vida para mim é como as teclas de um piano
Onde todas as canções poder ser tocadas
Dependendo como as notas são combinadas
Um toca de um jeito outro toca de outro jeito
Ninguém está errado cada um toca do seu jeito
Você combina como quer da melhor maneira que
puder
Do jeito que quiser, pois é, eu to nessa por prazer
Não é, pelo dinheiro que eu vou me vender, me
render
Não é, é que tudo o que o dinheiro pode comprar
É tão barato que nem quero pensar
Sou um guerreiro, um soldado valente
Um instante a frente do presente
Somente um guerreiro, um soldado valente
Um instante a frente do presente
(A INFÂNCIA)
Um pouco mais de ignorância
Podia me fazer feliz
Eu sempre quis acreditar no que você me diz
Quando criança eu me sentia um gigante
Duro tipo diamante, nada é como antes
Esse tempo é tão distante agora eu vivo só o
instante
Olhando pro passado na estante
Eu poderia viajar ,mas cansei as minhas asas
Percorrendo o planeta sem sair de casa
E o pior é que nada adiantou
Somos apenas coadjuvantes desse show

E aqui eu vou, seguindo a viagem
Não quero ser apenas parte dessa paisagem
Minha imagem refletida ali no chão
Nesse mundo sou apenas sombra da criação
Eu tenho medo de um dia acordar
E achar que tudo foi um sonho e é melhor sonhar
(A MORTE)
É que na mira do perigo
O desconhecido me vigia
E não me deixa em paz
Ao menos só um dia
Não à como se esconder
Em nenhum lugar
Você pode correr
Você pode andar
A fera te espera
Escondida na cidade
Alimentada pela podridão que chamam de
sociedade
Numa quebrada ela te espera
E quando você não espera, ela te pega, já era
E o meu sangue adocicado
No momento final
Nutrido pela indiferença lhe fará muito mal
Vítima do tempo e de seus ancestrais
Você corre, corre e não agüenta mais
E quando você vê que vai chegar
O foda é perceber que já é hora de voltar
E seguindo essa trilha de doença e de dor
Você compartilha dando provas de amor

“Bossa RAP”

(Piá/Júlio Porto/Júlio Reny/Andréia Cavalheiro/Frank Jorge: 1998)

É isso aí vamos lá
Eu quero ver no que vai dar
O bicho vai pegar
A balada ta pra começar
Chegou notícia que a policia está por perto
Tudo certo eles lá
Eu aqui eu to esperto
E se pá eu vou chegar
Com a cabeça já feita
Ouvindo rap e bebendo
É a maneira perfeita
Um beck como sempre
Pra fazer a mente
Da maneira consciente
Chega aí e faz a frente
Eu me divirto do meu jeito
Da minha maneira
Quem fica muito na beira
Não aproveita a praia inteira
Mas não vá muito fundo
Você pode se afogar
Encontre um lugar
Que da pra nadar
Sem perigo meu amigo
Eu vou indo sem nenhuma treta
Eu prefiro descolar

Uma mina que pense
Que seja inteligente
É o que importa
Se for boa melhor
Não curto muito uma porta
De carro ou a pé
Elas vão passando
Só no sapatinho
Vão andando eu fico imaginando
Se eu te pego
Se eu pego essa mulher
Levo ela para o inferno
Ou para onde ela quiser
Deus existe mesmo
Olha só aquela mina
Rostinho de princesa
Cinturinha fina
Este é meu número
Encaixa bem comigo
Disseram que é casada
Até corro esse risco
Ofereço uma cerveja
Ela aceita que legal
A gente fica conversando
Ela pega o copo
Ela bebe como louca

Quase tira a minha roupa
Ela me deixa o telefone
Eu não marco touca
Esta noite eu quero sair
Vou pra festa me divertir
Vou curtir, quero viver
Não tenho tempo a perder
Vivo a vida, vivendo a vida
Amanhã pode ser tarde demais
Pra lutar pela vida
Pra lutar pela paz
Hip hop na batida
O dj é meu camarada
Não dá nada
Vai botando as confirmadas
E agitando a rapaziada
Bota rap nacional
Pra ficar legal
Racionais e Thaíde é normal
RZO, DMN, meu parceiro PMC
É isso aí
O movimento hip hop
Tem que persistir
Na capital do país
No Distrito Federal
GOG e Câmbio Negro tem moral

Linguagem agressiva
Mensagem positiva
E na cidade maravilhosa
Tem D2 e Contagem Regressiva
Dj TR e MV Bill
Representam o Brasil no Rio
No Paraná também há
O hip hop não falha
Comunidade Racional
E Blackout na batalha
No Nordeste tem cabra da peste e de lá
Faces do Subúrbio
Seu estilo vem mostrar
Belo Horizonte também tem
São Paulo mais de mil
Estes são alguns grupos
De rap no Brasil
Mc's, dj's, b boy's e grafiteiros
O hip hop por inteiro 100% brasileiro
O país é muito grande
Mas vamos conquistar
Eu moro aqui no sul meu nome é Piá
Mas em Porto Alegre tem outros também
Que mandam muito bem
E hoje nós já somos mais de cem

“Poa Jam”

(Piá/Édson Legal/Zhamp/Manos do RAP/JF/Noise D.: 1998)

Aqui a Glória é minha banda
Porto Alegre é minha cidade
Aqui é bem chegado
Quem é confirmado de verdade
Sem maldade
Tem muito cara na maldade
Se for parceiro do Piá
Não tem maldade, fica à vontade
Por que uma festa hip-hop hoje vai rolar
Bebida e muita mina e outras coisas não pode faltar
O DJ vai virando
Mixando as bolachas
O som pesado, quase explode as caixas
E ele vira e vira
E eu na rima e na rima
E ele vira e vira
E eu na bira e na bira
E ele vira e vira
Vira, vira e vira
E eu na rima e na bira
E no bico das mina
No freestyle eu vou rimar
O rap eu vou cantar
Eu só quero vê a galera balançar
Por isso estou aqui
Piá o MC
Esta noite eu saí com os caras pra curtir, é isso aí
DJ Anderson
O movimento hip-hop sou eu, é você
O importante é atitude Zhamp, manda vê

Eu to chegando, eu to chegando K
E a mensagem agora eu vou passar
Pra quem quiser escutar
Se não quiser escutar
Então me de espaço
Ouça o que eu digo, mas não faça o que eu faço
Aqui tem gente de presa
Manda vê na rima, não deixa cair a peteca
Tudo é festa, 100% festa
É chegado R, disse que a rima é cadenciada
Qualidade do som apurada
Beat bem marcado, fato rimado
Caso verdade, não é criminalidade
Também não é fatalidade
O assunto preparado hip-hop do sul, ta ligado?
É isso aí eu sou Piá e eu estou aqui com meus
aliados meus chegados pra manda o recado do hip-
hop aqui do sul consciência, atitude, paz

A base é a musica no alto-falante
Mostra o movimento num gingado possante
Estilo hip-hop, ritmo das ruas
Movimenta minha vida, movimentará a sua
Com o rap o b-boy dança break
Com o spray, grafiteiro faz grafite
Com o rádio ligado, rola a fita porrada
Abre logo essa roda que a batida é pesada
Hip-hop pesado pelas ruas da cidade
Rapper, b-boy, transmitindo a realidade
Um garoto faz beat-box, engrandece o movimento

Tem domínio da voz, não precisa de instrumentos
O outro canta rap leva legal nesse som
Fala em paz, igualdade, liberdade de expressão
Juventude esperta, engrandecida de cultura
B-boy e b-girl, artistas de rua!
1, 2, 3, mãos pra o alto
Eu vou tomando tua mente de assalto
Manos do Rap entrando em cena
Hip-hop, fazemos parte desse esquema
Eu vou que vou, honrando sempre o meu nome
E é por isso que eu me aprofundo e me expresso no
microfone
1999 as correntes arrebatam, o hip-hop no sul
explode
100% atitude, liberdade de expressão
A única arma que empunhamos nas mãos
Centro da cidade, na sexta a casa cai
O movimento se afirma cada vez mais
A gauchada nervosa, reunida na roda
Quem aprecia chega mais, vai! Não se acomoda
Me envolvi com o rap e com a realidade
Nesse pequeno espaço eu mando a nossa mensagem
Da zona norte à zona sul de POA temos guerreiros
do hip-hop
Lutando pela liberdade lutando pelo auto
conhecimento e
Dizendo que se foda a Babilônia!
Bum! bum! bum!, Restinga, zona sul, bum!
Batendo forte e pesado, microfone carregado,
pronto pra disparar
Por isso então, te liga!
Restinga é o meu bairro e este é o meu lar
Seja bem vindo, a casa é sua, pode chegar mais
Do extremo sul da zona sul, sossegado em paz
Vem comigo amigo
Roda de break, capoeira, skate, pagodeira
Hip-hop a noite inteira

Me orgulho de onde estou
De onde vim, pra onde vou
Sou o que sou, Edson Legal
Para muitos, radical, não me leva a mal
No estilo, na moral, etc. e tal
Profeta solitário, revolucionário
Louco, doente, crente, sacudindo a sua mente!
Como uma bomba relógio
Pronta pra explodir
Da zona norte à zona sul, o bairro vai tremer!
A casa vai cair
O hip-hop não para, não termina por aqui!
No centro-sul de Porto Alegre
T.W.P. chega mais!
Diz ai o que você vai fazer meu amigo Noise,
Noise-D!
Hip-hop don't stop
Estou aqui para dar meu toque
Noise-D fala alto e tem rima de sobra no estoque
Em Porto Alegre o papo é diferente
Nada de comédia, o rap de verdade vem na frente!
Me lembro quando a gurizada se encontrava nas
esquinas
Daqui ou de lá, sempre vinham aquelas minas,
várias parcerias
Pra levantar o moral
O beat-box pegava, M.Rocha dava o mortal
Positivo, sempre ativo, que canto vem da rua, vem
do asfalto!
Sem papo furado! Edson, DJ Anderson, mano Piá!
Atitude, dignidade e respeito é o que temos pra
lutar!
É isso ai Noise-D Porto Alegre ta chegando junto
com os manos de São Paulo, Brasília, Rio de
Janeiro, BH, Paraná o Brasil inteiro a revolução é já
ninguém pode nos parar!

“100% Hip Hop”

(Piá/Édson Legal/Da Guedes/Edu K: 1998)

Eu vivo o hip-hop a todo tempo a cada momento
Contribuí para o crescimento desse movimento
E pelo centro muitos manos de talento
Mostrando seu talento, reforçando o movimento
E lá no centro vejo uma pá de mano
Com moral nos quatro elementos
É nós, mc's de atitude porta-voz da periferia
Sim, da maioria
Coisa consciente, relato o dia-a-dia
Compreendes vivente
Estilo de vida, sem confusão
Se rapper fosse o que tiroteia com o irmão
Teria como nome gangue!
E não movimento de paz, força e união
Feita de quatro elementos
Negros e brancos num só movimento
Respeito, conceito, virtude
Aqui o que interessa é a sua atitude
Se ligo mano!

É então eu chego eu bato forte!
Este é o verdadeiro hip-hop
Preconceito contra preconceito, não tem jeito
São forças que se anulam, sem nenhum efeito
É mortal, não é legal
Pega mal, é um animal
Aquele cara preto ou branco, que se julga o maioral
Eu sou a favor do valor racial
E nunca a segregação racial
Somos uma massa de excluídos, oprimidos
Agora vejo quanto tempo precioso foi perdido
Nós temos que usar a arte e a inteligência
O verdadeiro hip-hop tem isso em sua essência
Não é só dançar e gostar da batida
Hip-hop é atitude! É consciência! Vida!
E se você não consegue entender
Novamente eu vou dizer
É um jeito de viver
Se a policia chega no seu bairro e pá, pá, pá!

Não dá pra se calar, eu tenho que falar!
Guerra de quadrilha
Uma noite de vingança
A policia só chegou depois de toda a matança
Como posso me calar olhando para as crianças
Sem ter onde brincar
Vagando pela vizinhança
E muito cedo, sem medo
Elas descobrem as drogas, vão embora da escola
Cheiram cocaína e cola
As minas engravidam na adolescência
Sem nenhuma experiência
Qual será a conseqüência
Estamos vendo a decadência de um sistema
opressor
Onde poucos ganham muito e muitos ficam no
horror
Eu não posso vir aqui e só falar de amor
Vendo o desemprego, o preconceito e muita dor
O hip-hop está aí
Movimento cultural, político, social, união racial
Vivemos todos juntos
Precisamos encontrar uma saída
Eu trago rimas e batidas a favor da vida
Intro (O manifesto de resistência dos sobreviventes
do terceiro mundo)
Em pleno final de século
O homem continua destruindo o próprio homem
O homem patrocina guerras e mata seres humanos
E tudo pelo dinheiro, e tudo pelo poder
O homem conquistou mares continentes e foi à lua
E ,no entanto, deixa nações inteiras na completa
miséria
Na África, na Ásia e na América Latina
E tudo pelo dinheiro, e tudo pelo poder
Eu venho de um país bem no fundo do terceiro
mundo
Onde as desigualdades sociais ainda são demais
Onde os próprios seres humanos oprimem os
próprios seres humanos

E tudo pelo dinheiro, e tudo pelo poder
E o suporte desta opressão é a religião, a televisão,
os ídolos, os Deuses
O futebol, o carnaval, tudo para tirar a sua atenção
Você acha que é livre, por que pode votar?
Por que pode ir e vir?
Você acha que existe democracia?
Se você não tem um bom emprego!
Se você não pode dar uma vida digna para seus filhos!
Que liberdade é essa?
É isso aí cada um faz o que pensa
Eu sou Piá
Eu estou aqui para falar um pouco sobre todos nós
Eu estou aqui, para protestar, eu estou aqui para
falar
Contra o racismo, contra o capitalismo, contra o
machismo, contra os políticos
Contra a polícia, contra os aparelhos de opressão e
reprodução da sociedade
Eu estou aqui para dizer: QUE SE FODA A
BABILÔNIA
Aumente o som estou aqui disparando o raciocínio
Soldado cidadão, hip-hop, assassino
Já te falei sua vida por um fio,
Grave o peso da mensagem se quer mais, chega aí
Dos problemas to ligado, não precisa me falar
Se liga aí não saia de fina,
Ai a sul é firmeza, aqui a sul tem fuzil
Ai a sul tem calibre, aqui e em todo Brasil
Rossi e Piá envolvidos
Eu não vacilo na idéia, sua mente a perigo
A bomba explodiu, guerra civil no Brasil
Você me ouviu, não entendo como você ainda não
viu
Demorou, mas chegou finalmente nossa hora
E no rap aqui eu vou fazendo a trilha sonora
Eu estou pronto
3, 2, 1 se preparem pro terror
Porto Alegre, centro - sul, Buumm!!!

“500 anos: aqui são outros 500”

(Piá/Édson Legal/Pivetti/LF/Talles/Frank Jorge/Fredi Endres: 1999)

Chega de tanta exploração, eu não posso ficar
quieto
É chacina, miséria nosso povo sem teto
Guerra pela terra, conflitos com a policia
Assassinatos encobertos mentiras na noticia
Crianças pela rua no crack e na cola
Longe da escola
Implorando por esmola
E nessa hora como posso achar tudo legal
Se o momento é muito mau desigualdade social
É geral, capitalismo, imperialismo, neoliberalismo
Tudo isso apoiado no racismo
Negros e mulheres são os mais atingidos
E já são 500 anos que somos oprimidos
O Brasil foi invadido e os índios foram
assassinados

Negros foram escravizados e os europeus foram
culpados
E os safados ainda cobram uma dívida
Que já pagamos com a vida
Yea! 500 anos! Yea! 500 anos!
E a história se repete se funde confunde
Geração em geração salário digno de escravo a
mesma exploração manipulação, 500 anos de
opressão
Das senzalas pra favela, miséria, prisão
O que fizeram com a nação
Povo sem memória forjaram a nossa história
E o que vejo agora!
Não é motivo de glória nem orgulho nem exaltação,
não
Mas na televisão

O mesmo povo sofrido, oprimido na telinha
sorrindo a fim de festejar
500 anos de opressão retrospectiva
Não é positiva, contagem regressiva, mente ativa
Minha raiva contida agressiva
Não vamos desistir é preciso refletir
Parar nem pensar não vamos desistir
Yea! 500 anos! Yea! 500 anos!
Viver ou morrer, vivo!
Nessa neurose aí sem ninguém belzinho ninguém
me viu
500 anos de Brasil
Isto tudo é o que restou pra mim
Por ser de rua e não ter emprego
Vários aí antecipando seu fim sentando o dedo
Por um relógio por um cordão
Se reagir jogo pro chão
É a lei do mundo garantia do pão
Essa é a única profissão
Ei hey Joe liga, yea!
Meu revolver é o que me mantém em pé
Deus existe, é! E eu tenho fé! E ele sabe qual que é!
Oh fé, fé
Eu tenho em quem merece, faço minhas preces
Esse é o único motivo de sonhar lira!
No crime me largo nas drogas me estrago
É a lei do cão

Chega de click maldade é um estado e pá
Meio milênio de neurose e ilusão
Pivete cria do sistema
A dois mil graus sangue bom
A dois mil graus
Sangue bom
Yea! 500 anos! Yea! 500 anos!
Meio milênio se passou nada mudou
O que era ruim piorou
Na maioria a revolta criou
Com desemprego, miséria, morte, ódio e dor
Playboy com chip no rabo de computador
Cadeia lotada, dignidade tirada
Quem tem curso superior rouba e não pega nada
História de egoísta, fascista, nazista
Há muito tempo o povo pede por justiça
Sem moradia sem nenhuma garantia
Sem respeito e sem direito a cidadania
Como se fosse um padrão, criado há 500 anos
A maioria em terceiro, quarto, quinto plano
Comemorar o que?
Mal dá pra sobreviver
Se a favela ainda não tem voz no poder
Vai se fuder 500 anos
Aqui é outros 500
Periferia em primeiro plano

“Fazendo do jeito certo/No caminho do bem”
(Piá/MV Bill/Jorgão: 1999)

O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem
Sei que já fiz muita coisa errada na minha vida
Mas no rap na arte encontrei uma saída
Um jeito de manter a mente sã e ocupada
E ficar distante das parada errada
Já me senti varias vezes deprimido e muito sozinho
Mas em busca do bem eu encontrei meu caminho
Nossa passagem é tão curta por este planeta
Pra pensar em maldade viver no escuro arrumando
treta
Através do Hip-Hop e dos 4 elementos
Iniciei minha busca por conhecimento
Pra entender como esse mundo funciona
Quem ganha quem perde e onde cada um se
posiciona
Eu prefiro seguir no caminho do bem
Venha você também
Melhor jeito não tem
O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem
Eu também to no caminho do bem
Corro pelo certo
Por isso eu ando sem medo
De manter a cabeça erguida

Tudo que eu aprendi reflete na minha vida
E no caminho que eu escolhi
Se o bem eu plantei foi o bem que eu colhi
Resolvi a manifestação do lado mau
Hoje fortaleço minha força espiritual
Na moral to tranquilão
Nas esquina onde andei
Eu segui fazendo meu som
Leia um livro fique vivo (que o bagulho é bom)
Eu prefiro seguir no caminho do bem
Venha você também
Melhor jeito não tem
O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem
Pode aguardar
Que o mundo inteiro
Logo saberá
No Brasil primeiro
O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem
Se liga
Depois de 6 milhões de anos de evolução
Uma das nossas maiores virtudes é a compaixão
Estender a mão pro irmão que está no sufoco
Esse instinto que temos é ajudar os outros

Como outras qualidades com a capacidade
De criar se adaptar se comunicar
Nos garantiu sobrevivência até aqui
Não dá pra admitir
Tão querendo o mundo destruir
Desvalorizando a natureza
Nada que inventarmos
Terá igual beleza (salve)
Vítima e a fase racional (salve)

À quem procuram o bem e não querem o mau
Eu prefiro seguir no caminho do bem
Venha você também
Melhor jeito não tem
O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
O caminho do bem (está na hora, é agora)
O caminho do bem (acredite, não duvide)
O caminho do bem



GLOSSÁRIO DO SOCIOLETO DAS PERIFÉRIAS E DO RAP

<http://www.capao.com.br/diaeto.asp>

▪ **A ERVA**

Maconha, droga.
Mano tô com a erva.

▪ **A PAMPA**

Tranquilo, Calmo, Acomodado...
Aí mano, tô a pampa aqui no gueto.

▪ **À VERA**

De verdade

▪ **ABDALLA**

Mano terrorista
Vêio o truta é mor Abdalla.

▪ **ABILOLADO**

Não diz coisa com coisa... Viaja o tempo todo!
Orra mano! Vc é o maiô Abilolado!

▪ **ABRAÇAR**

acredita, vai na ideia
Pode abraça a fita do mano que e quente

▪ **ABRÃO**

Maluco do morro, mano da pesada
Aê o Thuan é mó Abrão

▪ **ACELERADO**

alguem agitado
ae, aquele mano é mó acelerado ein ?

▪ **ACORDAR/AMANHECER COM A BOCA CHEIA DE FORMIGA**

Morrer
Mano, se ele num ficar esperto vai acordar com a boca cheia de formiga.

▪ **AÇUCAR**

covarde
aquele mano vem quere treta e nem aparece. é um açucar memo

▪ **ADIANTAR O LADO**

Ajudar alguém, "quebrar o galho" de alguém
o Hide e o Henrique tão sempre adiantando o meu lado

▪ **AFUDE**

quando o bagulho é style
ai meu vamo dale uma banda na noite numa festa vai te varias mina vai ta afude

▪ **AFUDÊ**

uma coisa tri, legal, interessante
nossa, a festa tava muito afudê

▪ **AGUENTAR**

roubar
o boi aguentou minha bike

▪ **ALARIDAR**

ficar muito loco, e começar a falar demais
o mano tá alaridando de novo

▪ **ALASTRA, ALASTRANDO, ALASTRADO**

é qnd uma pessoa é zuada ou zoa
Ae para de alastrar a goma do maluco

▪ **ALEMÃO**

Inimigo, Policial que invade a quebrada
ai mano sujo os alemão tão na área

▪ **AMARELAR**

quando uma pessoa fica com medo
ou para de amarelar enfrenta ele

▪ **AMARGAR**

mesmo que não dar certo
ae veio, amarguei no trampo hj

▪ **AMUADO**

ofendido
ele ficou amuado com a brincadeira!

▪ **APAGAR**

Matar
Mano, apagaram o meu irmão por engano

▪ **APERRIADO**

Atrasado - com pressa
"aeh o muleke saiu aperrriado atrás do bonde"

▪ **APERTAR**

Enrolar um baseado... fazer um cigarro de maconha
e ai Augustinho, aperta um fino pra nois!

▪ **APLICA**

Fazer, colocar em pratica
É melhor o zê ruela APLICA um vazari se não vai toma uma sóva.

▪ **APRIQUE**

Jogar um chaveco
Ja cheguei no roleê joguei o aprique na mina!

▪ **APROXIMAÇÃO**

É quando alguém tá querendo confusão contigo, principalmente quando vc tá quieto. Acontece quando alguém fala mal de vc pelas costas ou dá uma mancada n puts... esse cara tá querendo arrumar aproximação!!! (querendo arrumar treta, apanhar)

▪ **ARAME**

Dinheiro
Você trouxe o arame?

▪ **ARMÔ**

Ato ou efeito de conseguir algo ou se dar bem em alguma coisa.
Aê fi, armô aquele esquema lá?

▪ **ARRANJA TRETA**

quer dizer procurar encrenca ou brigar
vc tretou ontem

▪ **ARRASTAR**

quando alguém está falando muita merda
Ae mano, num arrasta

▪ **ARREBENTA**

brigar, discutir
Vem pro arrebenta então.

▪ **ARREGO**

Dinheiro que a polícia pega para aliviar o tráfico nas favelas; suborno; propina
ai mano os home tão na quebrada pra fazer o arrego

▪ **ARREPIA MANO.**

mesmo que apavora, amedronta.
Ai mano, vamo arrepias as bactéria.

▪ **ARROIA**

Mesma coisa q vai se fude.. Usado na Cadeia...
Ae truta para com isso, se naum vc pode se arroia..

▪ **ARROZ**

pessoa que fica dando em cima dos outros
gladson fica só arroizando as meninas da escola

▪AS MINA CHEGA CHÓRA

Algo muito bom

Mano, aquele maluco comprou farol de xeon! As mina chega chóra!

▪AS MINA PIRA

É o mesmo que da hora, legal, é de enlouquecer
Ai mano comprei uma berma (bermuda) que as mina pira.

▪ASA DE FRANGO

cocaina

eae mano vamo pegar uma asa

▪ATOLAR O BONÉ

Encher minha cabeça de abobrinhas, ideias erradas, etc..

Aê maluco chega desse papo que vc já tá atolando meu boné!

▪AVIÃOZINHO

leva e tras

pessoa q leva e tras coisas

▪AVOADO

distraído

o zé carlos é um avoado mesmo

▪AZEDÔ

Sujou, Embassou

Ae truta a fita azedô pro seu lado!

▪AZEITE

mina virgem

Essa mina é mó azeite vei, extra virgem memo

▪AZEITONA

bala munição tiro

porra mano se vc não pagar o bagulho vãometer uma azeitona na sua testa.

▪B.O

B.O = treta

Ixi... mor B.O

▪BACIA

Cabrito, falsificado, comprado de monte

Mano comprei um relógio mó bacia no camelô!

▪BACTERIA

mulherada

vou chegar na bacteria

▪BACTÉRIA

mina, mulher...

ae mano, la no baile tinha varias bacterias

pagando um pau

▪BADAROSCA

Vacilão

Você é maô Badarosca!!

▪BADAROSCANDO

ficar de bobera.....fazer um 10....

"e aih mando ta fazendo o q?... nada naum soh to badaroscando aki "

▪BADAROSKA

ALGUMA COISA DE MAL QUALIDADE

Aí galera esse tênis é do paraguay é badaroska!!!

▪BADEGO

Cigarro de maconha.

Aí, mano, vamos tostar um badeço.

▪BAG

maconha

tem um bag aí mano

▪BAGA

ponta do cigarro de maconha

já ta na baga ..vo por na marica!

▪BAGAÇA

O mesmo que coisa. Quando não lembramos o nome da coisa dizemos bagaça

O que tá pegando nessa bagaça?

▪BAGACEIRA

dinheiro, grana

ae truta, aquele mano tem a bagaceira, ta ligado ?

▪BAGANA

bituca de cigarro

bituca de cigarro

▪BAGUÁ

Pessoa burra, que acha que sabe tudo e não sabe nada.

Você é mó baguá ou Aquele cara é mó baguá!

▪BAGUAL

cavalo que nao e castrado

eu sou o maior bagual da regioa

▪BAGUETAR

Fazer ou falar merda

nossa mano bagueitei, falei pra mina que ela era gostosa e me viro as cara

▪BAGUIO

alguma coisa

o baguio tha loko manoo!

▪BAGULHO

Droga ou alguma outra coisa qualquer

Manda o bagulho ae mano

▪BAIA

kaza ou goma

xega aki na minha baia. (cinDereLa)

▪BALA

Bom

Tenho um esquema bala - Unknown

▪BAMBA

A mema coisa que baseado, mesmo que banza

Ae, vamo estalá um bamba (ou banza) pra fica suaaaaaave!

▪BAMBA MEXIDO

Um baseado com um tempero a mais.

Aê coroa, bora estourar um bamba mexido.

▪BAMBI

Termo usado p/homem que curte outro homem

Porra aquele ronivaldo a o maior Bambi

▪BANCA

GALERA, RODA DE AMIGOS

OTÁRIO NA MINHA BANCA Ñ COLA

▪BANDECO

Dialeto usado pelos trabalhadores da Cid.

Tiradentes Z/L.

Marmita, PF, Quentinha, Boia

▪BANG

é o banza memo, Bang maconha

"e ai mano e o bang"

▪**BANGUELO**

nome do pinto do renato, e uma enorme q apenas
tem começo e naum tem fim
kralho o banguelo ta medindo 29cm

▪**BANZO**

vacilão, otário, trouxa
AKELE CARA É MÓ BANZO

▪**BANZO/BONDE/BUSÃO**

ONIBUS
Bah mano peguei o bonde e fui la pra sul!

▪**BAQUE**

injetar na veia
*Ai truta, q são esses picos no seu braço? ta
tomando baque?*

▪**BARANGA**

Mina feia
A Francielli é mó baranga!

▪**BARÁRÁ**

alguma coisa, objeto
o brow kd o barará?

▪**BARATINO**

O mesmo que cantada.
*Rapaz joguei um baratino infalível na mina, ela ta
doida por mim.*

▪**BARATO**

Sistema, coisas!!
Aki o BARATO eh loko!!!

▪**BARATOSA**

O mesmo que barata, inseto
Mano matei uma baratosa na minha cama hj!

▪**BARCA**

viatura da policia
Ai truta logo mais a barca cola aqui !

▪**BARCONA**

viatura de policia
aquela barcona colou aqui onten...

▪**BARNEY**

bobo, babaca... etc...
Ae barnei!!!

▪**BARRIL**

complicado, embassado
sair de casa pra ir nesse rolé e barril hein!

▪**BARULHU**

tiru
*eh kenti. noiti passada rolo varius barulhu.
(cinDereLa)*

▪**BATER A LINGUA NOS DENTES**

Caguetar alguém, dedurar alguém
*O henrique não aguentou a broca e bateu com a
lingua nos dentes*

▪**BAURO**

maconha
e ai mina vamos queimar um bauro?

▪**BAZÉ**

Indivíduo idiota, sem noção, que fala coisas sem
sentido
PO se é mó bazé eim mano !

▪**BECAS**

Roupas de Marca.
Vou usar umas becas hoje!

▪**BÉCK**

Baseado, Maconha
Mano fumei uma béck !

▪**BECO**

Vielas bem estreitas de favela
Iai tiu vamo por essi beco que é suave !

▪**BEE**

Legal bonito
Nossa vc viu aqule cara ta mo bee

▪**BEM BOLADO**

misturas de idéias
misturar idéias

▪**BERÊ**

pessoa ordinária safada
aquele garoto é baita berê

▪**BERLÔ**

Qnd tem um poko de maconha apenas!
Aiii tem um berlô pa nós ai...?

▪**BERMA**

bermuda
aew mano cata uma berma lá na goma e vamo

▪**BICANDO**

quando te olha diferente
quando alguem te olha da cabesça aus pes

▪**BICHÃO**

encanado , na loucura da droga
xii, mó bichão..

▪**BICO DE LUZ**

aquela pessoas que ficam ligadas na conversa alheia
*quando coce esta falando com alguem e tem outra
pessoa ouvindo a conversa so para sair falando*

▪**BICO SUJO**

Maluko que atraza o lado
Ae, o Maluku é mó bico sujo

▪**BICOS**

zé povinho
se eu saise pela frente pelos bicos era linchado

▪**BIFÃO**

É aquele cara tirado pela rapa que só da falha não
presta nem pra manda um recado, sequelado pela
droga, lerdão tá ligado.
eae jow, num presta pra nada eim, tá tipo BIFÃO.

▪**BIGODE**

ficar a toa
ta de bigode!

▪**BIGURRILHO**

falado em uma música de carnaval antiga
Lá em casa tinha um bgurrilho

▪**BIKERA**

lugar pra se vender drogas
Caraiu fui na bikera mais tava moiado

▪**BILINGUAGEM**

mentira..coisa que não aconteceu
fui para da um rata..ah eu mas nunca cherei

▪**BIONGO**

Casa, Moradia.
Vou lá pro meu Biongo.

▪**BIQUEIRA**

Lugar onde se vende droga
trampando na biqueira da quebrada

▪ **BIRIBIRIS**

Festa da hora

E ai mano o bagulho ta bombando (BIRIBIRIS)

▪ **BIRICUTICO**

so tenho um pouco de cocaina /maconha

ai vei so sobre um biricutico

▪ **BIRICUTÍCO**

bebida forte(pinga,conhaque ,etc...)

ea mano... vo la em baixo toma um biricutico lá e ja volto

▪ **BIRIRI**

Qualquer coisa que não tenha uma descrição definida (qualquer coisa, qualquer coisa mesmo, até mesmo vc)

Pega este Biriri (pega este copo) Vaipara o Biriri (vai para festa)

▪ **BIRITA**

bebida

quero uma birita

▪ **BISNAGA**

Cara loko, meio deficiente de tanta droga que usou lembra daquele bisnaga lá de cima?

▪ **BISOITO**

negocio feito de chocolate

adoro comer traquinas

▪ **BITA**

mesmo que seca, não conseguir ficar com mina nenhuma.

véi ce ta na BITA hein! xavecando até aquela pé de barro.

▪ **BLACK HANDS**

sao os manos firmeza, sao aquele caras QUE FAZ

OS CORRE COM OS IRMAO

AE FERA ESSE MALUCO AI E FIRMEZA TOTAL,

O CARA E BLACK HANDS, NA HORA QUE EU

PRECISEI O MALUCO TRINCO.

▪ **BLINDADO**

Marmita

Blindadão: R\$2,50.

▪ **BOA**

Tá de boa: tá chapado depois de fumar um baseado

Deixa o mano na paz que ele tá de boa.

▪ **BOBIS**

Ficar de bobera, vacila

Robaram minha bombeta, fiquei de bobis

▪ **BOBO**

Relógio

"os mano levaru meu bobo na mão grande aí ó"

▪ **BOCHADO**

quando o cara usa muito do baguio, chapado

Bah o mano ta bochado,

▪ **BOCOIO**

Aquele cara vacilão, manezão

Ih mano, vai vendo...ele mó bocoio..não sabe de nada...

▪ **BODE**

Ta descansando ow ta durmindo.

Eae reinaldo ta de bode irmao!

▪ **BODE / BODIADO / BODIAR**

cansado, desenganado, sussegado

bodeia o role que eu to no to bodiado.!

▪ **BOI**

Chance

Eles deram dois pipocos, não deram boi

▪ **BOINA**

eh u mesmo que boneh

sentiu drama dessa boina irmaum,pela ordi(carvao)

▪ **BOLA DE MEIA**

Preguiçoso, que só enrola, não quer tramar (By Vagnão Capão)

Ai aquele maluco da academia é mó bola de meia

▪ **BOLA GATO**

sexo oral, ball cat

Ela faz um bola gato mara!

▪ **BOLADO**

Chateado, abalado, com pé atrás.

Tô BOLADO com a história que vc me contou !!

▪ **BOLAR**

fazer, trocar uma idéia, conversar

Ai tiuzão vou bolar uma idéia com a mina ali, já volto!

▪ **BOLDRÓ**

lugar, pico, balada

Aquele boldró tava o melhor esquema! (DUrsus)

▪ **BOLERAGEM**

maluko q mete mó mala e na hora pipoca

esse boleragem ai só ramela

▪ **BOLO DOIDO**

Neuróse, Agitação, o mesmo que "Correria"

"E ai mano, sussa? Não mano hoje to na pegada de bolo doido!" (will)

▪ **BOLSO MOÍDO**

Estar duro, sem grana

Pô mano, tô com o bolso moído - Unknown

▪ **BOM BOM JACO**

jaqueta

as que os motoqueiros usam

▪ **BOMBA**

o mesmo que coisa ruim..

aquele maluco só me tras bomba....

▪ **BOMBANDO**

Qualquer coisa que seja muito boa...

Ai mano essa festa ta Bombando

▪ **BOMBETA**

Boné

Dá hora sua bombeta mano.

▪ **BOMBETA**

bonè

deixa eu ver essa bombeta

▪ **BOMBOJACO**

Jaqueta

Pegue seu bombojaco e sua toca q faz 5 graus em São Paulo

▪ **BOM-BOM**

Uma bolsa de hachiche ou maconha.

Ex: Vai rolar um bom-bom nessa festa?

▪ **BOMBRIL**

faiz di tudu
eli trampa di bombril (cinDereLa)

▪ **BONDE**

caranga busao
falo ai meu bonde chegou (tassi-piracicaba s.p)

▪ **BONECO**

estar daquele jeito, bebado, feliz, calmo
nossa, fui na festa ontem e fiquei boneco

▪ **BONGO**

maconha
vamo queimar um bongo aí, irmão

▪ **BORA**

vamos para algum lugar
vamos ali, bora ai

▪ **BORESTA**

Ficar de Bobeira, Largado
O piolho naum veio hj, ficou de boresta em casa

▪ **BOROCO**

cara bunda mole, não faz nada, zé ruela.
vish mano, aquele acarã é mó boroco, nem dá idéia

▪ **BOROCOZO**

ficou com medo
*ai jão aquele mano borocozo na fita do banco
(Dede PQF)*

▪ **BOSCH**

mina metelona, furadeira
essa mina é maior bosch

▪ **BOSÓ**

Mesma coisa que "truta" "mano"
E ai bosó. Baun?

▪ **BOTA ALARGADOR**

dar tiro em alguém
*Ai maluco vo bota um alargador naquele pipoca
(vittor)*

▪ **BOTA CARA PRA MORRER**

se apresentar, mandor o vacilao sai pra fora
yae jao bota cara pra morrer bandido

▪ **BOTAR NA PISTA**

colocar droga à venda...

▪ **BOTINHO**

cigarro
faz a ponte do botinho

▪ **BÓX**

quando o sujeito é chamado de boiola
olha lá aquele cara é BÓX !!

▪ **BRAITE**

Ta blza, ta firmeza
Intao mano, aquela fita nem vai vinga! Ta braite!

▪ **BRANCO E PRETO**

BRANCO:cocaina E PRETO:maconha
*KOLE MANO FUMEI UM PRETO E CHEREI UM
BRANCO PRA RELAXAR*

▪ **BRAVO**

É um barato sinistro
Aquele pizante ali é bravo

▪ **BREBOTE**

comida antes das refeições, comer besteiras

*Júlia, não coma brebote antes do almoço se não
vocÇe não consegue almoçar na hora certa.*

▪ **BRECA**

Apagar um basiado aceso.
Ai mano breca o bagueio ai que ta guela...

▪ **BRECHA**

ñ dar ajuda nas piores momentos
o maluco fala que é seu amigo, + na hrs ñ ajuda

▪ **BREGUETE**

alguem que sempre esta dando vacilo
CAMARADA VACILAO

▪ **BREK DE RODA**

vacilão.....otário...axa q eh do gueto e fika pagndo
uma pras mininha.....!
*Ai brek d eroda.....caminha mano....se não o barato
fika loko vai!!!!*

▪ **BRENFA**

Maconha, geralmente solta
porra, cade a brenfa?

▪ **BRIGA**

treta
*arrumei uma treta com os mano de lá (arrumei
briga...)*

▪ **BRINQUEDO DE FURA MOLETON**

arma
me dá o meu brinquedo de fura moleton ai vei!

▪ **BRINQUEDO DE FURAR MOLETON**

mesmo que arma, revolver
DA MEU BRINQUEDO DE FURAR MOLETON

▪ **BRISA**

Estar Chapado, depois de fumar um back
Mano to na maior brisa

▪ **BRITNEY**

eh quando as mina taum menstruada
*ai jhow naum pude gonga a mina pq ela tava
britney.*

▪ **BRIZA**

LOCAUM, NOIADO
AQUELE TAH NUMA BRIZA

▪ **BROCO**

uma cra desligado sem noção
ai mano aquela cara é maior broco

▪ **BROGOIÓ**

idiota
po o cara é mó brogoió

▪ **BROOKLIN**

Dinheiro, bufunfa, verdinha, grana.
Gastei 20 brooklin com aquela ramera.

▪ **BROW**

pessoa confiável; cigarro de maconha
E ae brow? firmeza?; fumar um brow

▪ **BRUXA DO VENENO**

irritado, doido ...
pow vei tou na bruxa do veneno...

▪ **BRUXO**

Cabreiro
Esse som tá bem bruxo, hein!

▪ **BUDA**

mó pela saco mó xato
puts aqle kara é mó buda

▪ **BUGUELO**

FILHO, CRIANÇA PEQUENA
O MEU BUGUELO TA DOENTE

▪ **BUMBA**

Buzão, Bondi, Onibinus
Nessa bumba eu ã ando mais

▪ **BUNECO**

Esperto. Ligado. Atento.
Fica buneco que tem nego querendo te pegar heim mano!

▪ **BURA**

carro de policia
a bura está passando

▪ **BURBOM**

um cara muito sangue bom
ta venu akele cara ali ele eh mo burbom

▪ **BURCODELI**

bacteria
infecção

▪ **BURGUES**

rico viciado
seu burgues fudido

▪ **BURRA**

cama
vo coloca um lençol na burra

▪ **BUSÃO OU BUZÃO**

O mesmo que onibus...
Vou de Busão para a casa da mina....

▪ **BUSÍLIS**

ponto mais difícil de qualquer questão!
ae mano isso é busilis!

▪ **BUSTED**

quando vc se fode legal
busted mano os cara mo laranjaõ me deixaram aki sozinho

▪ **BUT**

TÊNIS
VOU COMPRAR UM BUT DA HORA! (dedè)

▪ **BUZÃO**

Ônibus
Nossa, o buzão tá demorando que só a porra, irmão.

▪ **BUZU**

O MESMO QUE ONIBUS
NO VEI FUI DE BUZU PRA ESCOLA ONTEM

▪ **CABEÇA DE POETA**

mano chapado, alaridado
ae mano tu é mó cabeça de poeta

▪ **CABELIM**

pessoa arrogante, cheia de si e mau humorada
aê truta, fulana é mó cabelim

▪ **CABELO DE GUÉ**

Quando o cara é careca na frente e tem só uns cabelos atrás
Esse mano tem mó cabelo de gué

▪ **CABRITÃO**

Traíra, safado, babaca, otário, troxa...
Aquele malandro é mó cabrito!

▪ **CABRITO**

pessoa que usa coisas falsificadas, moambero
iae cabrito compro umas fita lah nu largo 13

▪ **CABROXA**

mulher
cadê a minha cabroxa?,

▪ **CABULOSO**

Macabro, bem loko, algo
Mano acabei de ver um filme cabuloso

▪ **CACHANGA**

mesma coisa que casa.
pow mano vo la na sua cachanga blz.

▪ **CACHORRO LOCO**

quem trabalha como motoboy
"SER CACHORRO LOCCO É COMO SER REI NO NOSSO MOVIMENTO NÃO TEM GAY

▪ **CADELA**

Mina que tem varios ficantes...
Mano vi essa mina ai ontem com 2 caras .. mol cadela

▪ **CAGA MASSA**

os mano q trampa com vidro
os caga massa ta ligeiro no trampo hoje!!!

▪ **CAGÃO**

quando uma pessoa tem medo
para de ser cagão

▪ **CAGUETA**

mesmo que x9, dedo duro
PO VEI SE CAGUETOU OS MANOS PRA POLICIA

▪ **CAIU A MIXA**

apareceu a intenção real, caiu o disfarce
caiu a mixa, o cara pisô na bola

▪ **CALÇA CALDO KNOR**

Calça de laikra, toda galinha fica gostosa.
Ae, a mina está com uma calça caldo knor azul.

▪ **CALHURGA**

carro velho caindo aos pedaços
ae la vem o djow com a calhurga dele

▪ **CAMARÃO**

Vacilão, burro, idiota.
O cara é mó camarão, ele não cato aquela mina!!!

▪ **CAMBAR**

Vazar ...sair fora.... ir embora...capa o gato...
Ae cb vamo cambar dessa festa

▪ **CAMELO**

bicicleta
ow... desse do camelo rapido...

▪ **CANELA SECA**

Revolver calibre 38
Mano comprei um canela seca, mas ta novinho !

▪ **CANSADA**

Menina ou Mulher que já esta "rodada" na quebrada, já ficou ou namorou com vários brothers
Não fico com essa mina pois ela é cansada !

▪ **CAÔ**

Mentira
É tudo caô isso que o Henrique disse!

▪ **CAPA DE PISTOLA**

Cara cabrito, de má fama, pessoa não confiável na quebrada,

Pow tio, aquele cara ali é mó capa de pistola, fica ganhando os cara na quebrada.

▪ **CAPINHA DO KISUCO**

quando a pessoa ta acabada tipo o po da rabiola
orra mano c ta so a capinha do kisuco

▪ **CAPIVARA**

mulher gostosa

caralho mano aquela mina é mó capivara.

▪ **CAPS**

Munição revolver

Onw Brow presizo de Caps ?

▪ **CARA DE GOL CONTRA**

Cara feia

O maluco chegou no pico com mó cara de gol contra

▪ **CARANGA**

Meio de transporte, carro.

ae mano, vamo dá um role com a caranga do hide

▪ **CARBURANTE**

Ato de carburar, explodir o fumo ate depois da ultima ponta

Tava de carburante no mocor... Vamos sair carburante. Hoje rola um carburante na do A ?

▪ **CARBURAR**

Fumar, meter fogo na palhosa!

Ae mano, vamu carburah a bagana! Tava carburando uma bomba.

▪ **CARETA**

CIGARRO

E AÍ MANO ME ARRUMA UM CARETA AÍ...

▪ **CARGA**

Estoque de drogas na boca de fundo...

▪ **CARINHA**

um pouco

ai mano tem uma carinha ai

▪ **CAROÇAR**

pessoa que fica enrolando, não vai direto ao assunto
fulano é o maior caroço

▪ **CAROÇO**

munição

ai mano vou sentar o caroço naquele pilantra

▪ **CARRINHO**

palavra usada como apelido para o skate

Ae mano da hora esse seu carrinho!

▪ **CASCA**

mesmo que escroto e estranho.

ô véi o rango tá casca !!

▪ **CASCAR O BICO**

Mesmo que dar risada

Orra jow, aquele cara é muito engraçado.. casquei o bico com ele !

▪ **CASINHA**

armadilha

armaram casinha pra me matar

▪ **CASTELE**

o mesmo que `da um bizu`, `da uma olhada nisso`
castele aquela mina velhinho (da uma olhada)

▪ **CASTELO**

quando a pessoa vai visitar alguém q esta preso, leva comida.. essas coisas..

pow mano vou levar um castelo pro meu irmao...

▪ **CATATAU (NIC-THC)**

celular, telefone

o parcxero lanca o catatau pra mim passa um fone pros parceiro da quebrada.

▪ **CATRACA**

Relógio

Ae meu Truta, que horas são na sua catraca?

▪ **CATRONCA**

Cigarro de maconha grande pra caralho

Puu.. hj fumei uma catronca!

▪ **CAVALETE**

Pindaíba

Hoje não vou te descolar uma carinha porque tô no cavalete.

▪ **CAVALO**

E quando vc vai buscar alguma coisa que e robada pra alguém

O mano ali fais cavalo e so paga que eli vai

▪ **CAVALO**

Carona.

Ô mano, você está indo prá lá ? então me dá um cavalo.

▪ **CAVERÃO**

carro blindado da PM

ae.. ta entrando o caverão ..

▪ **CAVERNOSO**

situacao cavertnosa: siuacao tensa, preocupante, sinistra..

a situacao ta cavernosa, vamo vaza..

▪ **CAXA PRETA**

televisão

onten assisti um filme no caxa preta

▪ **CENA**

Momento

Se viu os bico... Tudo mostro na cena.

▪ **CERCANDO O FRANGO**

Bebado com a mão meio aberta quase caindo!

Quando o cara enche a cara, mal consegue ficar em pé, sai cambaleando parecendo que ta cercando um Frango!

▪ **CHABI**

o mesmo que bichola, boiola, bicha, veado mesmo !!!

Eaí CHABÍ !!

▪ **CHABILÂNDIA**

Lugar onde exista um aglomerado de viados, pode ser uma cidade ou mesmo uma balada.

Essa baladinha tá ficando mó Chabilândia

▪ **CHAMBERLANDS**

Legal dá hora

Puts cara essa vinheta ficou chamberlands...

▪ **CHAPA**

chapa é amigo, truta ou aliado.

Ai meu chapa, de boa na logoa (s4rd1nh4)

▪ **CHAPADO**

muito

aquele pastel tava chapado de oleo

▪ **CHAPAR O COCO**

bem loko, beber todas.

vixi mano ontem chapei o coco na festa de fulano

▪ **CHAPARRALS**

Muito bom, legal, quando supera as expectativas

Mano o role ontem foi chaparrals demais tio

▪ **CHAPELETA**

Vacilão, Troxa, babaca

Aí mano chapeleta

▪ **CHAPÉU ATOLADO.**

Vacilão

" Vai chapeu atolado".

▪ **CHAPO A LUPA**

desnortear a mente , trincar o olho

iae mano chapo a lupa ja irmao

▪ **CHARLES BRONSON**

Indivíduo matador, cara sangue frio, atira primeiro e pergunta depois

Aí fica esperto com o maluço no bar pq ele é mó Charles Bronson.

▪ **CHARLIE**

policial civil

caraió truta fudeu, os charlies ta na maior norots

▪ **CHASSIS**

corpo, carcaça

A mina, reformou o chassis.

▪ **CHAVE DE CADEIA**

menor que procura homens adultos para ter relações sexuais

Ow, ce é mó chave de cadeia, hein?

▪ **CHEGA AÍ**

vir, colar, chegar

Fernando "chega aí"

▪ **CHEGADO**

amigo, truta, irmão de fé

aí, chegado, firmão?!

▪ **CHEIRA ZORBA**

possoa atrapalhada....facil de enganar

ai véi enrolaram teu irmão.... oxi aquilo é um chera

zorba mermo

▪ **CHEPA**

comida, rango, almoçar, jantar

vou pegar uma chepa ali

▪ **CHERAR**

usar cocaína

ai mano vamú chera mais um poko..(he)

▪ **CHICLETE**

o saquinho que vem a cocaína

ae jow, lambeu o chiclete ?

▪ **CHICO PRETO**

38 preto do cano longo

ae vacilão, vo mete o chico preto na sua boca, seu comédia!

▪ **CHICOTE ESTRALA**

Quando uma pessoa q quer bater na outra..

Ae mano... fica de boa se naum o chicote vai

*estrala ehm vc fmz.. danizinha=**

▪ **CHIFRETA OU CHIFRINSKI (BY DOTOR)**

Corno manso, todo mundo sabe, mas o cara não acredita

Esse wile Dick é mó Chifreta

▪ **CHÓQUI**

FICAR ESPANTADO, ASSUSTADO, COM MEDO

AE MANO SE TA EM CHÓQUE PORQUE ?

▪ **CHORA NA RAMP!**

Ficar com a pior parte.

Deu mole pra mina, agora Chora na Rampa!

▪ **CHULES**

o mesmo que dinheiro

mano, to cheio dos chules vo luxa.

▪ **CHUPA SANGUE**

sem grana, na pendura, nunca paga nada

veio, aquele mano é mó chupa sangue

▪ **CHUPETA**

muito loko!!!

E ai mano ta chupeta? se liga loko....

▪ **CHUPIM**

sangue suga, se aproveita dos outros

O cara é mó chupim, sempre usa e num paga (KS)

▪ **CHUTA POMBO**

Polícia Metropolitana

Os Chuta Pombos tão tudo na praça!

▪ **CÍCERO**

Termo para chamar um cara de mané

Esse mano é maior Cícero

▪ **CIDADE DE MADEIRA**

Favela

Vi o maluço fazendo a corretia lá na cidade de

madeira.

▪ **CIPÃ**

o mesmo que talvez

cipã eu colo na sua goma mais tarde!

▪ **CLAPSULENTA**

quando a pessoa tem má sorte

ai mano akele neguinho ali é mó clapsulento

▪ **CLINICO GERAL**

e o ladrão que fais de tudo roba, mata, sequestra,

trafica

ai o bandido é clinico geral

▪ **COALHOU**

semelhante ao "bombou" lotou.

Hoje de manhã o busão coalhou de domésticas !

▪ **COCHAR**

o mesmo que enrolar

Ae mano, cocha um perna de grilo ae pa nós

▪ **COCOTA**

se referindo as mininhas

ai mano vamú pega aquelas cocotas ali!!

▪ **COCÓTA**

Mina Bonita, Gostosa, Porém meio porquinha, só

fala besteira e Nao liga Pra Nada.

*Olha essa Cocóta aí, Dança toda atrevida e
Desinibida! Essa mina é Quente!!!*

▪ **COENTRO**

MACONHA

E AI MANO BUSCA UM COENTRO ALI.

▪ **COLA AI**

pra voce ir

cola ai fulano

▪ **COLA BRINCO**

Tapão na orelha de mão aberta ou fechada.

Fica na sua senão te dou um cola brinco!!!

▪ **COLA NA GRADE!**

vem cá, chega aí

Ê truta, cola na grade!

▪ **COLAR**

Chegar em determinado local.

Aí mano, vamo cola na casa do Kléber ?

▪ **COLAR NA GRADE**

chegar junto no rolê

Vai rolar um baile aqui na área, cola na grade!

▪ **COLÉ**

E ae, oi...

Colé mano, firmão?

▪ **COLÊ**

Amizade, coleguismo

Tenho moh colé com os mano.

▪ **COLETA**

Quando a pessoa é bem relacionada

O mano tem mó coleta la área

▪ **COMEDIA**

uma pessoa sem moral , fala mais do que faz

ish disincana desses comedia bandu di pipokero ou

aqui eh suburbio não comedia

▪ **COMÉDIA**

Babaca, metido a malandro, otário, etc.

Mano, tretei com um comédia que deu em cima da

minha mina

▪ **COMER ÁGUA**

o mesmo que beber...

fulano estava com a galera comendo água.

▪ **COMER O BLINDADO**

é a mesma coisa que comer marmitex, dialeto de

chaschorroloco de asfalto

o truta vamo ranga o blindado

▪ **COMER PUERA**

Passar na frente

Você vai comer Puera

▪ **CONSPIRAR**

mesmo que dar pra tras.

ae veio, aquele mano conspirou ein ?

▪ **CONTENÇÃO**

na correria; fogueteiro/aquele que avisa quando a

polícia ou os inimigos chegam

to na contenção daquele maluko

▪ **CONVERSA**

Mesmo que mentira

Ah, isso aí é conversa

▪ **CONVERSINHA DO PARAGUAI**

Conversa fiada, papo furado, mentira, idéias

errôneas. Farsa.

*Um cara que fala e não é possível perceber
credibilidade no que ele diz*

▪ **CORDA**

colar de prata

se liga na corda daquele boyzinho

▪ **CORPO**

ficante

esse é o meu corpo

▪ **CORRE**

Correria

Æ tru, vou fazer um corre agora - Unknown

▪ **CORRERIA**

Negócio em andamento.

Ae, agiliza essa correria prá nós.

▪ **CORRÓ**

corredor

pô irmão tive que passa a noita no corró

▪ **CORROIÓ**

Palavra chula pra ânus

E o mano é mó qualira, vive dando o corroió

▪ **CORUJA**

Cueca

Pega a minha coruja ai !

▪ **CORUJINHA**

menino mó bonito , gostoso porém se sente um

pouco.

olha amiiga fulano muito corujinha !

▪ **COTA**

um pouco de algo ou muito tempo

ou da uma cota desse bagulho ai!!..... ou to aqui

moh cota!!(he)

▪ **COURO DE RATO**

quem não tem nada

aquele cara é um couro de rato

▪ **COXINHA**

os homi da lei, os policia, os gambé

tinha 2 coxinha na barca fitando o movimento

▪ **CRACA**

briga

o safado ta arrumando craca com todo mundo

▪ **CRISADO**

ara com adrenalina a 1000 depois de cherar, atento

a tudo, 1000 grau, sem medo até do cão...

Quando estou crisado viro super-man

▪ **CRIVO**

na hora, na lata

ele deu uns pipocos ali, no crivo

▪ **CROCANCIA**

dinheiro, posses

o mano ali tá cheio das crocancia.

▪ **CROCODILAGEM**

Sacanagem, Passar para trás.

Teu primo ta de crocodilagem contigo ... ta catando

tua mina...

▪ **CROWDEADO**

Cheio de Brothers, Lotado

O Busão tá Crowdeado

▪ **CRUXA**

conversa, falar

Eu Crunxo Direto Com Os Mano...

■ **CU DE FRANGO**

Covarde, arregão
Esse maluco bota banca mas é mó cu de frago!

■ **CUCO**

relógio
vê as horas no teu cuco pra mim aê!

■ **CUPIM**

Trouxa, otário, babaca, palhaço, mané ..
Vai ôh, cupim do caralho !

■ **CURURU**

o mesmo que comédia
O cara é o maior cururu !

■ **DA HORA**

coisa massa, maneira
PO, ESSA BOMBETA E DA HORA MANO

■ **DÁ LICENÇA**

zuado
"a mina é mó da hora, mas o cara é mó dá licença"

■ **DÁ LINHA**

ir pra outro rolê
vão dá linha porque aqui tá embasado..... mina jú de novo

■ **DA NADA**

o mesmo q:naum vai acontecer nada
Po vamo lah na festa meu irmao? Da nada

■ **DA UM PELADO**

transar
se pã hoje eu do um pelado com aquela mina

■ **DA UM PELÉ**

Passar alguém pra trás
O cara deu um pelé na mina dele ontem e foi pra casa da Tia

■ **DÁ UM SALVE**

Cumprimenta
E aí mano, liga nós e dá um salve

■ **DA UM TIRO**

usar uma carreira de cocaína..(he)
ai mano vamo da mais um tiro ai..(he)

■ **DA UMA COM LICENÇA**

Pedi pa passa
Da uma com licença jao. agradecido irmão

■ **DA UMA PRIAPA**

Fazer sexo
Ae, to afim de da umas priapa nas mina...

■ **DAH "10"**

espera um pouco, fica por aqui, ir em algum lugar
Vamo dah 10 lá baia do jão (KS)

■ **DANADA**

mulher safada, rodada cachorra
aquela danada destroi na cama

■ **DANGER**

assustar alguém
nossa, mano o maluco vai ficar em danger.

■ **DAORINHA**

Legal, massa, garota bonita
aquela mina é muito daorinha

■ **DAQUELE JEITO**

muito louco de droga
mano, to daquele jeito!!!

■ **DAR A LETRA**

Dar um toque, dar uma dica, explicar um fato.
Você manja dos baratos e não dá a letra pros trutas.

■ **DAR ÁREA**

Sair de um determinado local
Deu minha hora, vou dar área... Falou !

■ **DAR IDÉIA**

Dar Confiança ou Começar uma conversa
Nem dô idéia prá uns cururu destes aí...

■ **DAR LINHA**

ir embora, sair
vou dar linha, tenho que chegar

■ **DAR LINHA**

o mesmo de dar área
Aí mano, dá linha que você já tá me enchendo.

■ **DAR UM TECO**

Cheirar cocaína...

■ **DAR UNS TIROS**

Cheirar Cocaína
Pô mano acabei de dar uns tiros, to bem loko

■ **DE BOA**

Falando seriuh...100 zua
Véi...d boa...sai dessas parada aih q us mlk vaum da um 2 geral!

■ **DE FÉ**

verdade
de fé véio, to noiado

■ **DE PRÉDIO**

boyzinho,mlk zuado....
orra mano hj vc ta de prédio....

■ **DE ROCHA**

firmeza,é certo
mano agora vou te dar uma ideia de rocha

■ **DEDINHO**

Dedo duro, x9, traidor
"Porra mano, aquele Marco Aurélio é o maior dedinho pô, me entregou pros gambé..."

■ **DEDO DE GESSO**

dedo duro
aquele dedo gesso cagueto a firma

■ **DEDO MOLE**

malukinho q mata facil!senta o dedo!
voce é grande...mais eu sento o dedo so dedo mole!

■ **DEITAR O CABELO**

sair correndo
aí menor, deita o cabelo

■ **DEIXA NO GELO**

deixa queto, fica no piano
Ah falo nadaa truta...dexa no gelo

■ **DELETAR**

mesmo que falar, dizer
entao sangue bom, não deleta a fita ein ?

■ **DEMORREST**

o mesmo que demorar, demoro.
Mano, o bagulho demorrest.

■ **DERRETER**

O mesmo que ficar com um (a) garoto (a)
ex: ai mano vou ali derreter aquela mina saco?

▪ **DESABAFO**

Falar, falar muito, Criticar, Perturbar
Vixi o bico ja ta desabafando!

▪ **DESENROLAR**

Negociar

▪ **DESBARATINAR**

Dexa no gelo, esquece,
Desbaratina essa fita maluko dexa nu gelo firmeza!

▪ **DESVIANDO DE FORMIGUEIRO**

qd o cara esta cachacado ele vem cambaleando
vixe olha lah o maluko ta desviando de formigueiro

▪ **DEXI IZTA**

dexa kétu
ah neeem. dexi izta. (cinDereLa)

▪ **DI CUM FORÇA**

na moral, na veia
Mano, aquele cara eh feio di cum força!

▪ **DI RANGO**

estar com fome
bah to tri di rango!

▪ **DI ROCHA**

de boa, tudo bem, tá legal
como tá tua mãe? - DI ROCHA

▪ **DI ROXA**

è Quando Uma coisa è Verdade
ègua manow tuh viu, Di roxa foi muito Firme a Treta

▪ **DIALETO**

Gíria.
O Mano ali è cheio dos dialetos / Cheio das Girias.

▪ **DICA**

Avisar
Æ mano, quando vc for lá me dá uma dica - Unknown

▪ **DICHAVAR**

Arrebrantar, Quebrar, Pegar
Vo ti dichava Mané!

▪ **DILATO**

Cagueto, entrego ..
Ix mano .. o cara me dilato pros porco !

▪ **DISMERECE**

o mesmo de desrespeitando
vix tiu c ta me dismerecendo!

▪ **DISPACHADÃO**

Pessoa super descolada, disinibida, alegre
Ai pai, o Mateus è super dispatchadão...

▪ **DIZABO**

fez melhor, tirou onda etc..
Ai mano dizabei na barca do coroa to ingrenano certo

▪ **DOIDÃO**

um homem loko
se orienta doidão!

▪ **DOIPA**

maconha que vale por 2
foipa = maconha fraca, doipa = 2x a potencia da maconha fraca 2x mais forte qe ela (alemão piracicaba-sp)

▪ **DOIS PALITO**

Tem o mesmo sentido de "é rapidinho".
Aí brow, vamo ali comigo è dois palito !

▪ **DOLANGUE**

CONVENSER, LEVA UMA UMA IDÉIA
"SOLTEI UNS DOLANGUES PRO LADO DAS MINAS!"

▪ **DOM**

Gente fina
E ae Dom, firmesa!

▪ **DON**

forma que se chama um cara, amigo, colega
e ae don? = e ae cara?

▪ **DONA R**

ROTA
oow se liga ae que a Dona R ta na quebrada

▪ **DORMIR NO BARULHO DE TREM**

Vacilar, perder a chance, marcar, ficar de bobeira
Pâra de dormir no barulho de trem, senão o esquema não vira e tua batata vai assar!

▪ **DRAGAO**

isqueiro
ai mano, empresta o dragao ai !

▪ **DRAGÃO !**

mina feia
Aí, mó dragão aquela mina, nem me envolvo!

▪ **DREAD**

cabelo cheio de tranças
óia o dread daquele lóki

▪ **DROPA**

infrenta ou vence
tou xeia di problema. maiz vo dropa. (cinDereLa)

▪ **DZBARATINO**

Dar um rolê, uma dzbaratinada
Vâmo dá um dzbaratino ali na 12...

▪ **EI MACHO**

mesmo que mano, camarada, véi, truta, etc...
e ai macho cola ai pra nós troca idéia

▪ **EM ALPHA**

Muito chapado seja qualquer for o(s)
entorpecente(s)
churrasco ontem foi bom demais mano, bebi muito e fumaça subiu, sai de lá em alpha

▪ **EMBASSADO**

muito na caruda, as pessoas veem
moh embassado dah un teco aqui !

▪ **EMBOSCADA**

armadilha
essa fita ai deve ser mó emboscada

▪ **ENCUBADO**

pessoa que não revela algo que sente no seu eu interior
Iai sua puta encubada!

▪ **ENGAMBELAR**

TRANSAR
JÁ ENGAMBELEI AQUELA MINA

▪ **ENTRÃO**

entrometido, se mete em qulauquer coisa ou conversa quer não chamado
Como esse cara è entrão!!

▪ **ENTRAR NUMA**

Quando os cabrito quer arrumar briga, brigar...
Porra malandro, os cabrito tava querendo entrar numas comigo!

▪ **ESPAQUELAR**

se machuca, se arrebentar
o maluco caiu e se espaquelou todo

▪ **ESPARRADO**

Dependendo do lugar, pode ser algo impressionante ou então alguma coisa ou alguém desprezível, sem moral.

Aquele mano é mó esparrado. - Ladrão esparrado, só podia dar nisso.

▪ **ESQUEIRANDO**

Descreve o aumento no sentido da palavra
O cara falou mal de ti. Não to esqueirando não é fita de mil grau.

▪ **ESQUERINHO**

Foqueiro ou quem ascende o pavio para todo mundo ficar sabendo.
Aquele mano o maior esquerinho, porque eu contei um segredo para ele e ele espalhou para todo mundo

▪ **ESTICAR**

andar
vamos esticar pro outro bairro

▪ **ESTIKADO**

E um leki muito gaiato... [By: s.W]
EEE esse cara aí ta muito estikado.....

▪ **ESTILO CACHORRO**

Rapaz que fica com várias mulheres, sem compromisso.(garanhão)
Aquele mino é mó estilo cachorro!

▪ **ESTORÁ NO NORTE**

Pode ser usado para qualquer coisa bacana que fará
Mano, o final de semana vai ser loko, vô estorá no norte!

▪ **ESTRAGAFIGO**

Aguardente, cachaça.
ae mana vamo ali tomar um estragafigo!

▪ **ESTRAKINADO**

O ponto máximo de alguém estar chapado
nossa olha aquele maluco ali mordento, estrakinado.

▪ **ESTRANBEKO**

Mina feia..
Aí essa mina eh moh Estranbeko

▪ **ESTUDO**

O que todos deveriam correr atrás, para não escrever erros absurdos como o descrito abaixo e encontrados nesta pagina.
uza-se também...

▪ **FACA FURA E BALA CORTA**

olho pro olho, dente por dente.
La de onde eu venho faca fura e bala corta, mano.

▪ **FAIZ UM "H" AÊ**

ESPERAR UM POUCO
AE, VAMO FAZE UM "H" AQUI, QUE ESSA FESTA TA LOKA

▪ **FALTA DE AR**

impaciente, ansioso, com muita pressa
quando acende o cigarro o Bilica lugo fala: to na "b"

▪ **FARDADO**

polícia, gambé
os fardado me enquadraram

▪ **FARINHA**

o mesmo que cocaína.
porra mano, tah ligado o henrique e o hide? tão usando farinha!

▪ **FARINHA 2**

Um cara muito chato que gosta de sabe das vida dos outros [By s.W]
aí oh esse cara aí e moh farinha 2...

▪ **FAZ A PONTE**

passar alguma ou pegar alguma coisa
faz a ponte da reca

▪ **FAZ UM 10**

fazer alguma coisa em 10 minuto
ai mano faz um 10 ae!

▪ **FAZER UM PEÃO**

andar por aí, dar um rolê, fazer um corre com algum mano
AÊ VÔ FAZÊ UM PEÃO PRA PEGA AQUELA FITA

▪ **FAZER UM PELADO**

sexo
fazer sexo

▪ **FAZER UMA FITA**

Realizar um roubo ou assalto
Mano, uns nóias fizeram uma fita e foram pro xadrez.

▪ **FAZIDO**

aquele que mente, omite a verdade, mentiroso
o cara é um fazido... disse que se esqueceu de passar lá

▪ **FEBRE DO RATO**

Vontade de fazer sexo
Nossa mano faz 5 dias que to na febre do rato

▪ **FECHAR A MENTE**

Ficar com raiva, zangado, puto da cara
Tiraram ele da regalia, ele fechou a mente

▪ **FECHOU!**

Ok, tudo bem. Sinônimo de "Já é" ou "Demorô".
Fechou! Tô dentro!

▪ **FEITIZAR**

Ato de tentar roubar a mulher do camarada.
po, neguinho feitozou o Jão animal!

▪ **FELA**

O mesmo que "indivíduo" pejorativo; mano, brother, truta
Os fela saíram vazado da goma, sangue-bom...

▪ **FERRAMENTA**

REVOLVER, ARMA
E AI MANO BUSCA AQUELA FERRAMENTA PRA NÓIS ZERAR AQUELE MALUCO. (dedê)

▪ **FERRO**

Arma de fogo
o maluco pegou o ferro e atirou no vacilão

▪ **FIDIGUMA**

um cara cabeção, prego
aquele cara, eh forgado, eh moh fidiguma

▪ **FIEL**

Iniciante no crime
(Meu) fiel: é como o iniciante se refere ao seu tutor

▪ **FIGURURA**

mina, namorada, companheira
hoje eu vou da um rolé com minha figura!

▪ **FIH**

Forma de tratamento. Assim como mano, tiu, véio,
etc
e aí fih!!! suavinho

▪ **FILÉ**

elogiando as mulheres
aquela dona ali é filé

▪ **FILMANDO**

observando alguém, de olho
to ti filmando em mano fica ligero aqui na area [tio chicu]

▪ **FIN DE CARREIRA**

mano e ou mina zuados q usa mt droga etc..
poh mano droga d+ é fin de carreira

▪ **FINO**

maconha
meu.. assende logo esse fino e passa..

▪ **FIRMA**

mesmo que gang
ai veio, o barato é da firma

▪ **FIRMA**

abreviação de firmeza
Aí mano, o bagulho tá firma ?

▪ **FIRMÃO**

abreviação de firmeza um comprimento
a truta firmão

▪ **FIRMESA**

Cumprimento
E aí, firmeza?

▪ **FIRMESA**

certeza, negócio fechado, beleza
pode usá que o bagulho é firmesa!!

▪ **FITA**

Informação, dica, trabalho, negócio.
Aí mano, passa aquela fita prá nós.

▪ **FITA DADA**

vamus fazer uma fita dada
eskema d roubo

▪ **FITA DE 1000 GRAUS**

sem decrição vai do momento
os manos ali fizeram uma fita de 1000 graus

▪ **FITA DE MIL GRAUS**

é uma coisa bem legal
Maaaano a fita hoje tá mil grau.

▪ **FLAGRANTE**

arma, revolver
esconde esse flagrante ai tiu

▪ **FLUXO**

corre, situação
eu to no fluxo

▪ **FLY**

Bixo Narigudo
Carai neguin, tu tá tipo o Fly!

▪ **FODELÃO**

Rapaz astuto que ludibria diversas garotas sempre atingindo o coito
noh mano, marco túlio comeu² altas fat ladies na festa, moh fodelão ele!

▪ **FOGUETEIRA DO MORRO**

Ser foda, De confiança.
"E ae mano aquela mina é foqueteira do morro hein !"

▪ **FOLHA DE ALFACE**

Dinheiro
Vixi irmão.. To sem folha de alface pra para essa multa!!!

▪ **FORRO DE BELINA**

fumo ruim, baseado de má qualidade
a e mano, esse bag é mó forro de belina

▪ **FORTALECE**

dar alguma coisa; ajudar
fortalece um careta aí jão.

▪ **FPS**

família pé na saca, essa família é a família dos manos vacilão
aí mano vão zarpar tá chegando os FPS..... mina jú..

▪ **FRACASSADO**

Cara que não consegue o que quer, e ainda é desconhecido pelos trutas.
Mano didi é mó fracassado. (Faik--Dc)

▪ **FRAU**

Alguma coisa ruim
Ai codh aquela mina e frau pra car...

▪ **FRENÉTICO**

Bagulho cabuloso, mucho loco
o bagulho ta frenéeticico

▪ **FRENETICO**

tipo assim, no caso é uma coisa legal.
A festa de ontem foi Frenética (no caso, foi legal)

▪ **FREVO**

festa, baile
e ai mano vamos curti um frevo?

▪ **FRIACA**

Quando o tempo tá frio.
La fora tá mó friaca!!

▪ **FRITAR**

mesmo que dar, bater, matar
ae veio, jantei varios inde ontem no jogo.

▪ **FROIDH**

Pessoa problemática, complicada com a vida
Problemas

▪ **FUÁ**

festa, movimento
tá tendo fuá na rua de baixp

▪ **FUCKTOP**

Malandro correria, reconhecido pelos irmão na quebrada... guerreiro
"Todos me invejam, falam que eu sou FuckTop" (CMB)

▪ **FUDEO**

deu errado, não deu certo

Fudeo, o baguio.

▪ **FUDEU O BARRACO**

Deu tudo errado

Aê, dom, chegô os gambé, agora fudeu o barraco.

▪ **FUMAÇÁ**

Enrolar ...

OS MALUCO SÓ FUMAÇAM O BAGUIO MANO

▪ **FUNÇÃO**

Bandido, Fazer um assalto, praticar um delito

Quando dissermos o cara é função quer dizer: o cara é bandido!

▪ **FURA FRONHA**

CORNO, TRAI DO

ESSE CARA É UM FURA FRONHA

▪ **FURA O ZOIO**

pegar a mina de alguém

po neguinho se furo meu zoio

▪ **FUTRI**

peessoas que não se dão o valor

O André é muito "futri", não tem nada na cabeça!

▪ **FUTRICA**

Fofoca

Essa mina só fica na futrica

▪ **FACA FURA E BALA CORTA**

olho pro olho, dente por dente.

La de onde eu venho faca fura e bala corta, mano.

▪ **FAIZ UM "H" AÊ**

ESPERAR UM POUCO

AE, VAMO FAZE UM "H" AQUI, QUE ESSA

FESTA TA LOKA

▪ **FALTA DE AR**

impaciente, ansioso, com muita pressa

quando acende o cigarro o Bilica lugo fala: to na "b"

▪ **FARDADO**

polícia, gambé

os fardado me enquadraram

▪ **FARINHA**

o mesmo que cocaína.

porra mano, tah ligado o henrique e o hide? tão usando farinha!

▪ **FARINHA 2**

Um cara muito chato que gosta de sabe das vida dos outros [By s.W]

ai oh esse cara aí e moh farinha 2...

▪ **FAZ A PONTE**

passar alguma ou pegar alguma coisa

faz a ponte da reca

▪ **FAZ UM 10**

fazer alguma coisa em 10 minuto

ai mano faz um 10 ae!

▪ **FAZER UM PEÃO**

andar por aí, dar um rolê, fazer um corre com algum mano

AÊ VÔ FAZÊ UM PEÃO PRA PEGA AQUELA

FITA

▪ **FAZER UM PELADO**

sexo

fazer sexo

▪ **FAZER UMA FITA**

Realizar um roubo ou assalto

Mano, uns nóias fizeram uma fita e foram pro xadrez.

▪ **FAZIDO**

aquele que mente, omite a verdade, mentiroso
o cara é um fazido... disse que se esqueceu de passar lá

▪ **FEBRE DO RATO**

Vontade de fazer sexo

Nossa mano faz 5 dias que to na febre do rato

▪ **FECHAR A MENTE**

Ficar com raiva, zangado, putado da cara

Tiraram ele da regalia, ele fechou a mente

▪ **FECHOU!**

Ok, tudo bem. Sinônimo de "Já é" ou "Demorô".
Fechou! Tô dentro!

▪ **FEITIZAR**

Ato de tentar roubar a mulher do camarada.

po, neguinho feitozou o João animal!

▪ **FELA**

O mesmo que "indivíduo" pejorativo; mano, brother, truta

Os fela saíram vazado da goma, sangue-bom...

▪ **FERRAMENTA**

REVOLVER, ARMA

E AI MANO BUSCA AQUELA FERRAMENTA PRA NÓIS ZERAR AQUELE MALUCO. (dedê)

▪ **FERRO**

Arma de fogo

o maluco pegou o ferro e atirou no vacilão

▪ **FIDIGUMA**

um cara cabeça, prego

aquele cara, eh forgado, eh moh fidiguma

▪ **FIGURURA**

mina, namorada, companheira

hoje eu vou da um rolê com minha figura!

▪ **FIH**

Forma de tratamento. Assim como mano, tiu, véio, etc

e aí fih!!! suavinho

▪ **FILÉ**

elogiando as mulheres

aquele dona ali é filé

▪ **FILMANDO**

observando alguém, de olho

to ti filmando em mano fica ligero aqui na area [tio chicu]

▪ **FIN DE CARREIRA**

mano e ou mina zuados q usa mt droga etc..

poh mano droga d+ é fin de carreira

▪ **FINO**

maconha

meu.. assende logo esse fino e passa..

▪ **FIRMA**

mesmo que gang

ai veio, o barato é da firma

▪ **FIRMA**

abreviação de firmeza

Aí mano, o bagulho tá firma ?

▪ **FIRMÃO**

abreviação de firmeza um comprimento

a truta firmão

▪ **FIRMESA**

Cumprimento

E aí, firmeza?

▪ **FIRMESA**

certeza, negócio fechado, beleza

pode usá que o bagulho é firmesa!!

▪ **FITA**

Informação, dica, trabalho, negócio.

Aí mano, passa aquela fita prá nós.

▪ **FITA DADA**

vamus fazer uma fita dada

eskema d roubo

▪ **FITA DE 1000 GRAUS**

sem decrição vai do momento

os manos ali fizeram uma fita de 1000 graus

▪ **FITA DE MIL GRAUS**

é uma coisa bem legal

Maaaano a fita hoje tá mil grau.

▪ **FLAGRANTE**

arma, revolver

esconde esse flagrante ai tiu

▪ **FLUXO**

corre, situação

eu to no fluxo

▪ **FLY**

Bixo Narigudo

Carai neguin, tu tá tipo o Fly!

▪ **FODELÃO**

Rapaz astuto que ludibria diversas garotas sempre atingindo o coito

noh mano, marco túlio comeu² altas fat ladies na festa, moh fodelão ele!

▪ **FOGUETEIRA DO MORRO**

Ser foda, De confiança.

"E ae mano aquela mina é foqueteira do morro hein !"

▪ **FOLHA DE ALFACE**

Dinheiro

Vixi irmão..To sem folha de alface pra para essa multa!!!

▪ **FORRO DE BELINA**

fumo ruim, baseado de má qualidade

a e mano, esse bag é mó forro de belina

▪ **FORTALECE**

dar alguma coisa

fortalece um careta aí João.

▪ **FPS**

família pé na saca, essa família é a família dos manos vacilão

aí mano vão zarpar tá chegando os FPS..... mina jú..

▪ **FRACASSADO**

Cara que não consegue o que quer , e ainda é

desconhecido pelos trutas.

Mano didi é mó fracassado. (Faik--De)

▪ **FRAU**

Alguma coisa ruim

Ai codh aquela mina e frau pra car...

▪ **FRENÉTICO**

Bagulho cabuloso, mucho loco

o bagulho ta frenéeeetico

▪ **FRENETICO**

tipo assim, no caso é uma coisa legal.

A festa de ontem foi Frenética (no caso, foi legal)

▪ **FREVO**

festa, baile

e ai mano vamos curti um frevo?

▪ **FRIACA**

Quando o tempo tá frio.

La fora tá mó friaca!!

▪ **FRITAR**

mesmo que dar, bater, matar

ae veio, jantei varios inde ontem no jogo.

▪ **FROIDH**

Pessoa problematica, complicada com a vida

Problemas

▪ **FUÁ**

festa, movimento

tá tendo fuá na rua de baixp

▪ **FUCKTOP**

Malandro correria, reconhecido pelos irmao na quebrada... guerreiro

"Todos me invejam, falam que eu sou FuckTop"

(CMB)

▪ **FUDEO**

deu errado, não deu certo

Fudeo, o baguio.

▪ **FUDEU O BARRACO**

Deu tudo errado

Aê, dom, chegô os gambé, agora fudeu o barraco.

▪ **FUMAÇA**

Enrolar ...

OS MALUCO SÓ FUMAÇAM O BAGUIO MANO

▪ **FUNÇÃO**

Bandido, Fazer um assalto, praticar um delito

Quando dissermos o cara é função quer dizer: o cara é bandido!

▪ **FURA FRONHA**

CORNO , TRAI DO

ESSE CARA É UM FURA FRONHA

▪ **FURA O ZOIO**

pegar a mina de alguém

po neguinho se furo meu zoio

▪ **FUTRI**

pessoas que não se dão o valor

O André é muito "futri", não tem nada na cabeça!

▪ **FUTRICA**

Fofoca

Essa mina só fica na futrica

▪ **GADEIA**

cabeludo

quem eh? eh o mais gadeia dos 3...

▪**GADINHO**

Termo pejorativo para se referir as meninas; mina, garota.

Só os gadinho lá na goma. (by Aoshi)

▪**GAIADA**

mesmo que cama. Em regime semi aberto, pode se chamar jega ou gaiada.

Ae...truta..vo troca vamo troca de gaiada?

▪**GALERÊ**

reunião de pessoas (comumente amigos) em prol do mesmo objetivo

E ai, hoje vamo toma umas com o galerê?

▪**GALHADA**

é mesmo q goma(casa)

ai mano vo cola na sua galhada ve se eu descolo um jumbo

▪**GALHOFA**

algo que pode ser sério e visto como ilário, e vice-versa. Muito usado aqui no Valo Velho.

Para de soltar galhofa/ Você é muito galhofa!

▪**GALO**

equivalente a cinquenta reais

mano tenho que achar um galo. pra faze aquele role...

▪**GAMBÊ**

Polícia, Coxinha

Êh! Êh! Êh! Num estudou virou gambê!

▪**GAMBIKE**

Gambê de Bicicleta

"Vamo sair fora que os gambike tão vindo"

▪**GANÂNCIA**

Fervendo, no apetite, querendo ver o oco.

Dei o drop na ganância... Hoje, plantei o saco na ganancia. A funerária passou na ganancia atras duns bicos ae maninho...

▪**GANCHO**

calça

ai mano vou cola na goma pa troca o gancho

▪**GANÇO**

paga pau de polícia

AI O CARA É MÓ GANÇO

▪**GANSO**

tem 2 significados, pode ser um cara chato, intrometido ou tb pode ser usado como apelido pra polícia

Po seu colega ali é moh ganso / Po os ganso colo na escola hj

▪**GARDENAL**

louco, lerdo, cailão

aE MANO VOCE E MO GARDENAL

▪**GAUCHO**

corajoso, macho, másculo

o cara eh macho, deve ser gaucho

▪**GELADO**

Mano, quando o bagueio é frenético

Mano, o pisante é gelado!

▪**GELO**

ir devagar

Com calma, devagar

▪**GEMULA**

amiga

akéla mina ali eh minha gemula

▪**GERE**

maconha

vamo fuma um gere?

▪**GERICA**

mesma coisa que geral (revista). No sentido de policia dar geral. Giria de cadeia.

Ihh sujo..vai ter girica.

▪**GIBOIANDO**

Fazendo digestao

Ae mano bati aquela chepa e depois dei uma gibojada la em casa!!!!

▪**GIRAIA**

Tipo de japonez , olhos bem puxados alguem japonez .

AI o GIRAIA TÁ NA AREA!!

▪**GOMA**

Casa, Lar

Cola lá na goma pra pegá os esquema.

▪**GORÓ**

(trago, gole)

e

▪**GRADE**

mesmo que fita, local, situação

ae truta, cola na grade depois pela ordi ?

▪**GRÁIA**

memo q vermi, vacilão

nôh tu é gráia d +tu caiu na mão dos homi

▪**GRANPO**

policia

mano os granpo pego o muleke na atividade

▪**GRETCHEN**

indivíduo afeminado, bichona

fulano é pura gretchen

▪**GRIADO**

Uma pessoa doente.

Num Vamo Na Casa Do Xicão Hj Naum Qe Ele Ta Griado.

▪**GRILADO**

bravo, nervoso

Ai véi, tô grilado cus ganso!

▪**GRINGO**

Objeto muito bom... de marca...

Maluco... esse seu tenis é muito gringo... onde voce descolou?

▪**GUELA**

falador,delator,

Ai Maluco,se der guela das parada,obaguio vai fica loko.

▪**GUENTA**

pegar sem o consentimento doutrem, roubar.

... guenta até mãe quando acaba maconha ...

▪**GUERRERO**

AMIGO, HOMEM FORTE PESSOA QUE TEM POTENCIAL

AI O MANO O CARA ALI É MÓ GUERRERO

▪**GUETA**

os cara/as minhas ta na fisura pra cata alguém
o ronaldinho tá na mo gueta

▪**GUETO**

Periferia. Mais diretamente as partes mais críticas da periferia.

Aqui no gueto, a vida é diferente.

▪**GUIBA**

Crack, toxico, noisse.

Eai Pinga ta fumando uma guiba ai.

▪**GURU**

fulano que sabe tudo

o Romerito é o guru, tá ligado?

▪**GUTÃO**

MINA DA HORA

NOSSA QUE GUTÃO

▪**HAMELAUM**

peessoa q nao serve para nada

aww o seu hamelaum!!

▪**HEROI**

Popular que age pra cumprir a lei

Eu tava tentando fugir dos heroi

▪**HERÓI**

mano que pega várias mina gorda no rolê

caraió, o Alex tá herói hoje, olha o tamanho da mina que ele tá pegando

▪**HÉUS**

olhar um mano ou uma mina diferente que aparece nas quebrada, tá ligado

EX: héus mano, saca só!

▪**HIPONGA**

quando alguém se veste mal

Aquele cara ta parecendo um hiponga

▪**HOMEM (HOMI)**

Policial, Policia

Mano os Homem colo na boca e prendeu os maluko!

▪**HORNET**

motocicleta

com a hornet dos amigos ele instiga as novinhas...

▪**IENA**

peessoa tonta nao fala nada que presta

para de ser iena

▪**ILHA**

prisão

fulano ficou 1 ano na ilha

▪**IMBAÇA**

Qndo alguém fica atrasando vc pra alguma coisa

ai maluko para d imbaça o barato

▪**IMBOLA**

bolo briga de gangs paulera

ai mano vai fexa u bolo na saida da festa vamo

tudu se imbola

▪**INPUNGA**

pronto, preparado

iai mano cola aki qui eu ja to inpunga pa i nu pião.

▪**INQUILINO**

maconha

o cururu, não quer postar inquilino por que ele não fuma.... q safado!!!

▪**INTO**

o mesmo que intuição

Isso é tudo into.

▪**INVETERADO**

Palavra usada exclusivamente para se referir a solteiros.

Ixi, truta, aquele maluco é mó solteirão inveterado.

▪**IR DE PEDRA**

Morrer. Usam muito quando o cara faz alguma merda

Aí cara, vc vai de pedra!

▪**IR PRO CRIME**

azaração

vou azarar aquele garota.vou pro crime!

▪**ISTRUDEL**

Nóia

Essi malucu ai eh mó istrudel da quebrada

▪**JA É**

Afirmacao, concordando com algo

Ja é vamus la.

▪**JACA**

BUDA

AQUELES CARAS REBOLAM A JACA! (dede)

▪**JACK**

estuprador

Ai mina se liga pq tem um jack na quebrada

▪**JACO**

Casaco

No mano comprei um Jaco da hora

▪**JAMBA**

peessoa besta, que faz alguma merda

Kct mano, vacilo, vc é mó jamba msm!

▪**JAMES BOND**

Roubar, Furtar, 155

e aí mano, sê deu mó James Bond naquela moto em...

▪**JANDOCA**

Maluco grande e pegador

Vixi, tru... O maluco é mó Jandoca! Dois metros e 10 e pegando geral...

▪**JANJA**

bunda

olha aquela mina com a janja de fora!!!

▪**JANTAR**

mesmo que dar, bater, matar

ae veio, jantei varios inde ontem no jogo.

▪**JÃO**

chamar um truta ,aliado que você conhece,tipo intimidade

eai jão vamo colar no colégio pra ver umas gatinhas

▪**JÃO**

Chamar uma pessoa que vc nao sabe o nome e jao chega ai!!

▪**JÃO FOFOCA**

fofoqueiro, ganso

só tem tempo pra falar da vida dos manos

▪**JATOBA**

Cego, Cara que Nao sabe vigiar

O cara é mó jatoba, num ve nada.

▪**JAVA**

171,caô,espertinho,
Fulano deu um java no Ciclano, Fulano é o maior java

▪**JEGA**

cama, local de dormir dentro da cadeia
tô no bode vo pá jega mano

▪**JHOW**

MODO DE CHAMAR AS PESSOAS
E AI JHOW FIRMEZA?

▪**JHOW JHOW**

mentiroso
Í mano, cê é mó jhow jhow!!!

▪**JINGLE**

deriva de quem tem jeito para dançar/cantar
Ai truta, olha o Jingle do Felipe

▪**JOANINHA**

malandro bem arrumado
coloca terno pra assaltar condominio

▪**JOBA**

Mó otário!
Se liga que mano joba, pagando de gatão.

▪**JOÇA**

algo zuado
Você é um joça !

▪**JOFF**

merda
tá moh joff hoje

▪**JOGA**

ir embora
i ai truta se joga

▪**JOGADOR**

Chamar a pessoa uma estranha.
Tão, fala tu Jogador !!!

▪**JOTA**

Dinheiro
E ae manolo, o galego ja deu o jota, ta liberado

▪**JUMBO**

hora do alimento giria de cadeia
ó o jumbo

▪**JUPIRAR**

vacilar
fulano jupiro na parada

▪**JURONA**

miaral, pessoa que soh da mancada
ish aquela minha la é moh jurona!

▪**JUST**

alguma coisa foda!
vc viu o que aconteceu mano, just neh

▪**KABAÇO**

KRA Q NAUM TEM O Q FALAR, kabaço...
po veio, akele mano eh moh kabaço

▪**KAYA**

maconha
Aí mano vamo queimar uma kaya

▪**KELLY**

"maconha"
e A Kelly beck mano, onde ta?

▪**KENGA**

o mesmo que rapariga
aquela mina é uma kenga de primeira classe.....

▪**KID BOCA DOCE**

mano que não larga o beck
Passa a bola Kid boca doce

▪**KISSÍ**

O mesmo que se foda.
Não tem dinheiro?kissí .

▪**KLASSI A**

dahóra
a mina eh klassi A. (cinDereLa)

▪**KUADRA**

tenis de mano
olha um truta com un kuadra ali na redondra do telao

▪**LAGE**

NÃO TEM, FALTA
MANO TÔ NA LAGE DE MUIÉ IRMÃO

▪**LAMBE SAL**

boi chifrudo, corno
aonde ta o lambe sal do mano rodo

▪**LANHO**

Cheiro do suor entro o saco e a virilia
Ow vai chera lanho...

▪**LARANJA**

assume uma bronca que não e dele
quem assinou o B.O. foi o laranja

▪**LARANJÃO**

VACILÃO
AE MANO SE É MÓ LARANJÃO

▪**LARGATIXA**

CARA QUE DANÇA AXÉ, REBOLA A JAKA
AQUELE MALUCO É LARGATIXA!

▪**LARGATO**

COMEDIA Q FIKA NA ABA DOS OUTROS,
SANGUE SUGA OU OQ FALA FALA E NAUM É NADA
"Fulano", é o maior largato saiu bebeu e num pagou nada fikou só na aba dos manos.

▪**LARICA**

com fome,ñ comeu
ai mano to na mó larica ó

▪**LEK**

muleke, pessoa
iaew lek suave?

▪**LENDARIO**

mentiroso, contador de historia
-Ah, tu eh um lendario, "ah, tu tah mentindo"

▪**LEVA E TRAZ**

Zé povinho, fofoqueiro que só fica levando e trazendo conversa
Vou te contar um segredo mas não fala praquede cara não, ele é mó leva e traz...

▪**LEVANTAR**

meter o tiro
ai mano ta na hora de levantar aquele boy.... mina jú

▪ **LEVAR DE DURA**

Ser preso pela polícia

▪ **LIGA NÓIS**

Tipo precisando é só chamar
ae loko qualquer coisa e liga nóis

▪ **LIGEIRO**

Cara muito churado, ou que fica sempre esperto!
Pow mano to ligeiro já quero mais não!

▪ **LIKUTI**

similar a chaveco
Ae mano, tá cheio de Likuti pra cima da mina.

▪ **LIMAR**

Ato de ser expulso ou convidado a ser retirar de um recinto qualquer.
Os segurança da balada limou nóis do rolê.

▪ **LINGÜIÇA**

Tonto
Cara tonto, bobo

▪ **LIXINHO DE SANTO AMARO**

mina feia, mas dá pra todo mundo (galinha feia)
Aquela mina é mó lixinho de Santo Amaro e se acha

▪ **LOKE**

pessoa Louca
O Zé deu uma de Loke

▪ **LÓKI**

Um otário!!!!
Não me tire como Lóki

▪ **LOMBA-LOMBA**

mulher gostosa, boasuda
lomba-lomba essa mina hem??

▪ **LOMBINHO**

Proeminencia gorda atrás da cabeça dos gordos
Aê Mano o que é isso atras da sua cabeça? É meu lombinho truta.

▪ **LOMBRA**

o mesmo que preguiça
Poxa hoje não vou fazer nada, vou ficar na lombrá

▪ **LOMBRO**

sujo, já era, deu errado
lombro mano, vamo vazar!

▪ **LOROTA**

Falar mentira, inventar historia.
*Para de lorota, CAOZADA neim vira! JJ.B**

▪ **LUCAS**

muleke gago, que fala muito nosssssaaaaaa, e que quando come qualquer merda, fala que é a coisa mais gostosa que comeu
comer pão e falr que foi a coisa mais gostosa que comeu

▪ **LUNA**

olho
oloko truta sua luna tah vermelha

▪ **LUPA**

óculos
nossa truta, que lupa de boy que ce ta usando

▪ **MAÇOCA**

Mesmo que isqueiro, maçarico
Empresta o maçoça

▪ **MAGAZINAR**

"gastar" com os amigos, zuar
tava magazinando aqui na esquina de boqueira, quando passou um mano muito trilili

▪ **MAGIA**

Pegar mulher feia
So Vale Mandar Magia no final da festa

▪ **MAGO**

modo de cumprimentar
eae mago! blz mago?

▪ **MAGRELA**

bicicleta
ai mano empresta a magrela pra eu faze um role

▪ **MAISAO**

Moça forte, que tem um tricepção, e trabalha como mano.
Eae Jow (Maisao) bora fazer uma infra lá!

▪ **MALA**

malandro, ladrão
ai mano, não so mala, nem do movimento, mas não sou vascilão...

▪ **MALACHIAS**

Como diz o mestre Brissiu, aquele cara chato, um MALA sem alça.
Pow mano, deixa de ser malachias!

▪ **MALACO**

ligeiro, esperto.
vixi.. o mano ali eh malaco hein

▪ **MALANDRO CORRERIA**

Vida loka, mano que trabalha
Mano, ele é mó correria.

▪ **MALOKA**

pessoa q rouba
olha um maloka ali maxirica

▪ **MALOTE**

muito dinheiro
e vamo aguenta aquele cara q ele e o dono dos malote (tassi-piracicaba s.p)

▪ **MALUCO**

um cara qualquer
tem um maluco querendo vendê um opalão seis boca

▪ **MAMADERA**

alguem que depende muito de alguem
iae mano nem tenta chama pro role q esse mamadera ta di castigo [tio chicu]

▪ **MANCA**

bicicleta veia ou zuada
olha só a manca do maluco !! hiaahiu

▪ **MANDANDO BUSCA**

Tipo, gansando as conversas...quem nao empinava pipa..sinto mó falta mano..
E awe mano, tá mandando busca aki na idéia

▪ **MANDANDO FECHADO**

Quando vc faz uma coisa legal que todos gostam

▪ **MANÉ, MANEZÃO**

gente boba, idiota
Esse cara é um manezão.

▪ **MANGO**

dinheiro
10 mango

▪ **MANGUE**

o mesmo que bagunça.
Essa galera ai fez um mangue da zorra

▪ **MANO**

Amigo, Colega, uza-se também como "alguém" ou "você".

Aí mano, certo ?

▪ **MANO POW MINA PAH**

Linguagem muito utilizada em surubas realizadas aqui no bairro, sinônimo de SEXO, mesmo que CATRACAR, TRAVAR A ROLETA.

Os Mano POW! As Mina PAH!

▪ **MANO TRUTA**

mano truta é amigo, significa uma coisa boa parceiro

e ai mano truta e ai amigo parceiro

▪ **MANO X-9**

cara que entrega tudo fala de mais

cagueta

▪ **MANOFIO**

Truta Firmeza

Esse mano anda só anda na linha. Eae Manofio

▪ **MANOLO**

cara q atraza o lado

aquele manolo ja ta na quebra de novo

▪ **MANTA**

quando vc fica na desvantagem de alguma coisa
PO MANO, TOMEI MAIOR MANTA, TROCANDO MINHA BOMBETA DA NIKE PELA A DA REEBOK

▪ **MÃO**

oportunidade, vez, chance

toda mão é sempre a mesma coisa, ta tudo errado

▪ **MAO BRANCA**

Agente de Segurança

Ta ligado aqueles mao branca que ta trocando ideia com os policia la no posto?

▪ **MÃO BRANCA**

Agente de Segurança

ai mano tem 3 mão branca no posto!

▪ **MÃO DO PAIAÇO**

Maluco que já era.

Esse Turco ta muito vacilão... esse ja tá na mão do paiaço.

▪ **MÃOZINHA**

ladrão

O bigurriho é o maior mãozinha dos meu

▪ **MAQUINADO**

Armado

Meu, os caras tavam tudo maquinado.

▪ **MARCANDO ZERO HORA**

Tipo panguando

"Aew tiozau ta marcando zero hora?"

▪ **MARCÔ AS CUECA**

se peidou

Ih ali o mano marcô as cueca...

▪ **MARCULINO**

o mesmo que vacilao

ai aquele truta e mo marculino

▪ **MARICA**

Caninho ou qqr coisa q de d fumar o cigarro de maconha até a ultima ponta

já ta na baga ..vo por na marica!

▪ **MARIMBONDO SEM ASA**

Bala perdida, tiros a revelia, etc.

Vai tomar um marimbondo sem asa na cabeça.

▪ **MAROFA**

O mesmo que basedo

Se liga o chiero da marofa.

▪ **MAROLAR**

viajar

Ae mano ta marolando?

▪ **MARRECA**

Bicicleta

vixe...olha a magrela do boy ali

▪ **MARRECO**

1 real

1 real

▪ **MARRINHA DE KISUKI**

se elevar por algo que nao tem

e essa paty temuma marrinha de kisuki

▪ **MARROCOS**

gíria de cadeia para pão

passa o marrocos ai irmão

▪ **MARUÁ**

boizinha com o rabo grande

hoje eu le arrocho maruá

▪ **MARUSCA**

Mulher bonita, vistosa

ae mano, aquela mina é mó Marusca.

▪ **MASCARADO**

faiz parecer que eh mais do que é geralmente usada nu futebol

iae esse dai é mo mascarado faiz uma pá di ginga mais num faiz nada

▪ **MASSA**

coisa legal

o evento foi massa

▪ **MATILHA**

gangue, grupo

nóis chego na matilha

▪ **MATO**

que tem muito, muita coisa, que tem em todo lugar...

AÍ JÃO, FICA LIGERO Q NAQUELE PICO DE BÓI, ZÉ POVINHO É MATO!!!

▪ **MATRACA**

matraca = metralhadora

eu e meu truta invadimo o banco de matraca.

▪ **MATSUMOTO**

Mais ou menos

Ah, aquela mina é matsumoto...

▪ **MCO OU CHICLET**

Maconha

ai vamu pega um chiclet só prá amenisa, aí.

▪ **MEGANHA**

Polícia

Olha lá a minha do meganha ! Significa dizer que é a mulher do policial

▪ **MEIGUINHO**

Carinha cheio dos tralalá... todo fruta

Bate que nem homem!!! Todo meiguinho com a bola...

▪ **MEIO GANCHO**

bermuda

ai vamo fazer uma treta , a bombeta no meio gancho (edinho pd)

▪ **MENOSQUÊNCIA**

Mesquinaria, Avareza

Ae Truta, fortalece os irmão! Fica só de menosquência

▪ **MENSIVA**

gíria de cadeieiro, significado carta

Vou mandar uma mensiva para meu trutra...

Mensiva significa carta

▪ **MENTOX**

Cara Vacilão que não manja nada

Esse cara está tomando Mentox

▪ **MESA**

otario

aquele cara deu mancada ele eh moh mesa

▪ **METE O LOCO**

Quando a Pessoa Sabe Mais Nao fala

Amanha vai ter o baailo ? seei naao ! Voce sabe siim voce ta meteno o loco

▪ **METE O LOKO**

a mesma de coisa de estar loko

e ai mano vc mete o loko memo né

▪ **MEU**

mano, truta..

o meu se vai la no capão comigo? (he)

▪ **MEU QUERIDO**

meu chegado, pessoa confiável pra vc!!

Tamu junto meu querido!!

▪ **MIARAL**

pessoa que dá mancada

aquele mano só dá mio,mó miaral

▪ **MICHA**

deixou uma mancada feia

olha que micha vc deu mexendo com a mina do cara

▪ **MIDELIMA**

Quando o mano acha que sabe de tudo e fica querendo fazê umas previsão.

E truta esse maluco é mó midelima, fica querendo advinha as coisa e acha que em tudo tem uma mensagem escondida...

▪ **MIGUELAGEM**

Não é bom de negocio

Esse cara é maior miguelão

▪ **MIGUELANDO**

Ato de limitar algo ou substância

Aí a tiazinha do hot dog tá miguelando a batatinha !

▪ **MIJA PRA TRAS**

falar uma coisa e fazer outra

e ai mano akele truta la ,mijo pra trás

▪ **MIL GRAU**

Quando a coisa esquentá

Mano, ontem aquele treta foi MIL GRAU

▪ **MIL GRAUS**

Muito loko...da hora mesmo, firmeza total..

Awe, aquele rolê foi mil graus..

▪ **MILE DUQUE**

Fato que aconteceu a muito tempo

Conheço aquele mano à mile duque

▪ **MILHO**

Covarde, medroso, bundão, cusão

Ce é mó milho cara!

▪ **MILIANO**

Há muito tempo atrás

Conheço essa mina ae de miliano ó truta!!

▪ **MINA**

Garota, Mulher.

Mano, você viu a mina que passou ?

▪ **MINA FIRMEZA**

Garota legal, gente boa, sincera, carinhosa

Mano, essa mina é firmeza!

▪ **MINA MELISSINHA**

Patricinha que só anda de melissa

Olha no pé da mina melissinha, comprou uma nova.

▪ **MINA TOP**

Garota top de linha

Nossa! A Taty é mina top hein, de parar o transito

▪ **MINISQUENCIA**

quando voce nega alguma coisa pra alguém

Ow ta na minisquencia.

▪ **MIOLAO**

bairros chiques mais proximas ao centro em são paulo

num da boi pra esses cu nao ele mora la nu miolao

▪ **MIÚDA**

Não se manifestar

Eu tô só na miúda - Unknown

▪ **MIXIRICA**

mano firmeza , gente boa

fala ae mixirica tudo na paz ?

▪ **ML**

Muitcho LOUCA, ou melhor MAIKALOUCA, essa mina é firmeza, 100 comentários, vários piercing, tatoo e tererê, show de bola, com olhos coloridos e tudo,

Tipo assim ôÔôô, dahura !!!!

▪ **MO ASA**

cheiro ruin

o cara da com cheiro ruin nas axilas

▪ **MÓ AXÉ**

É quando alguma coisa é muito facil de conseguir ou de fazer ou qnd a pessoa não faz nada e fico no mó axé.

Eai aquele seu trampo é mó axé, se ã faz nada

▪ **MÓ GUELA**

quando falam pelos cotovelos, falam o que não

deve

*A MINA É MÓ GÜELA, SAÍ ESTRALANDO TUDO
AS FITAS.*

▪**MO MAMÃO**

coisa facil

akela fita de onte foi mo mamac

▪**MÓ MILHO**

Dar a maior gáfe

Ai Jão só dá milho hein

▪**MÓ NERVOSO**

é uma coisa muito legal

esse carro é muito nervoso

▪**MÓ VENENO**

ta foda

Tenque se forte pois la fora ta mó veneno

▪**MOBOJACO**

blusa

*Pegue sua bombeta e seu mobojaco que o clima ta
frio*

▪**MOCÓ**

É um outro jeito de chamar a sua goma ou seja, a
casa em q vc mora.

*Aí maluço hoje vou demorar pra chegar no meu
mocó.*

▪**MOCOZADO**

Algo escondido, bem guardado ou disfarçado

O mano ta mocozado no meio do mato

▪**MODELO DE FAVELA**

MINA QUE É DA PERIFERIA E FICA

PAGANDO DE BOY

AE ESSA MINA AI É MÓ MODELO DE FAVELA

▪**MOIADO**

Embassado, zuado

Aê mano essa festa ta moiada ó

▪**MOIO**

assunto da conversa/situação

ae truta, qualé o moio

▪**MOISEIS**

Travesador Do Mar (Msm Coisa De

talarico)cobisador de mulher dos outros

Cobisador de mulher do proximo

▪**MOLEGATO**

Mole, molenga

Vixi, mano, essa mina tem as teta molegata

▪**MONOPISCO**

xaveco, piscada com os dois olhos pra uma mina

se liga no xaveco do emanoel, no estilo monopisco.

As mina tão pirando...

▪**MÓOCA**

sexo, transa, da um pelado

aí, hoje vo leva pro móoca, aquela mina

▪**MORANGIUNHO**

viado bambi gay

aquele moranguinho deu mo olhada pro

irmãozinho do lado dele

▪**MORANGUINHO**

GAROTA AJEITADA

AE MANO! OLHA AQUELE MORANGUINHO...

EMGAMBELEI

▪**MORENO**

modo de chamar um parceiro

ae cola ae moreno

▪**MORGADO**

Cansado

Ai veyh hoje to mo morgado!!!

▪**MORTAL DE FRENTE**

Muito bom, sensacional, o bixo

Essa festa tá um fervo, mortal de frente!

▪**MOSCÁ**

fica vacilando, moscando

Aí para de moscá, truta ."macarrao".

▪**MOSCA DE BOI**

chato

não sai da aba

▪**MOSCANDO**

Tá tirando mano ?

*Ta moscando truta Vs arma o Bagulho i agora dá
de Santo ?*

▪**MOSQUITOLANDO**

idem parasitando... ficar parado sem ação (PAULO
Bela.Vista)

*Ai "Jão" O Leandro está moskitolando nem vai no
role*

▪**MOTE**

tema

mote de musica

▪**MOTOKA**

Motoboy

o manu que trampa como motoqueiro

▪**MOVIMENTO**

mesmo que ser ladrão, viver no mundo do crime

*ae veio, ta vendo akele mano ali ? faz um
movimento de carga, ta ligado ?*

▪**MSSA**

músculo

*olha os cara da guangue do carrinho criando
massa*

▪**MUITA FUDE**

Legal, bonito

Esse bagulho é muita fude

▪**MULA**

cara que leva droga no corpo

mano se viu aquela mula caiu la na 10 da coab

▪**MULANO**

mulano as idéia, atormentando

esse maluquinho fica mulano as idéia

▪**MULAR**

tirar um a da cara de um maná

o fulano tu ta de chapéu tolado

▪**MULETA**

neguinho que se garante nos mano

*aquele guela arrumo uma com os nego e chamo os
mano*

▪**MULLER**

passando fome, sem comida nenhuma

PO VEI AKELES MENDIGOS ALI SAO TUDO

MULLER

▪ **MUNDIÇA**

gente bagunceira, lugar sujo, mal arrumado
ow jao, essa mina sao muito mundiça

▪ **MUQUETA**

Agressão física proveniente de uma reação violenta,
soco

Aí, vou dá uma muqueta nesse maluco aí

▪ **MUQUIA**

esconder algo que não pode ser visto

ae véio muquia essa paranga ali

▪ **MUQUIRANA**

Indivíduo que não põe a mão no bolso para nada,
pessoa mesquinha

Aí gela esse maluco que ele tá mó muquirana

▪ **MURINGA**

Cabeça

Óia o maluco la tomo um tiro na muringa!

▪ **MUVUCA**

aglomerado de pessoas:

Só se viu a muvuca na hora da treta

▪ **NA BOLINHA**

regulando ou escondendo alguma coisa, ou fazer
sem ninguem saber

ae ta na bolinha com esse dog ai né

▪ **NA BOTA**

na cola, na sequencia, atras

quem teve lado a lado, e quem so ficou na bota...

▪ **NA CAPA DO BATMAM**

Pessoa Magra ou Algo muito Frágio.

Aquela Mina tá na Capa do Batmam ! (Magra de Mais)

▪ **NA CAPTURA**

Sair para catar umas minas.

Só na captura, heim jow?

▪ **NA INTENÇÃO**

Tesão, atração, desejo

Cara, to na intenção daquela minha vizinha gostosa (Marcelo Aquino)

▪ **NA MÃO DO PALHAÇO**

Bêbado, embriagado, maluco beleza

"Aê don, os mano da quebrada tava tudo na mão do palhaço lá na festa."

▪ **NA MOITA**

sussegado, a pampa

Fica na moita ai seu comédia.!

▪ **NA MORAL**

ficar na sua naoi se atrever

ai so fica na moral ninguem ta falano cum voce

▪ **NA NEURA**

Sentimento de ansiedade, tendendo a uma fissura

Pô meu, tô na neura pra dá um rolê com essa mina.

▪ **NAIPE**

O mesmo que Jeito

Estou daquele naipe

▪ **NAO DA BOI**

não deixar mole , não ficar puxando saco

não da boi pra esses gambé ergue a cabeça pra eles

▪ **NÃO E "H"**

não é mentira

que não é mentira

▪ **NAQUELAS**

ato de estar fazendo algo de forma desleixada.

meu empregador pede para eu fazer uma rescisão

contratual, ai ele pergunta o Ton Voçe ja fez a

rescisão da Bom Paladar ai eu disse, sim mas ta

Naquela

▪ **NAS PISTAS**

solteiro, pode ficar com quem quiser

terminei da mina, to nas pista de novo

▪ **NECASDEBIRIBITICA**

Acabou tudo.

Tem alguma coisa ai??? necasdebiribitica

▪ **NEGA VEIA**

Minas que todo mundo come

As nega véia que cola no caipirãõ

▪ **NEIM ME LIGO DE OLIVEIRA MAIA**

não sei não

se eu sei? nem me ligo de Oliveira Maia.

▪ **NIGGA**

brother, camarada.

e ai nigga como vc ta?

▪ **NINJA**

Uma coisa muito boa! Uma coisa que funciona de
maneira extraordinária

Este seu carro é ninja

▪ **NIUMA**

O mesmo que beleza, tranquilo.

A: E ai veio valeu ai. B: Niuma.

▪ **NÓ NO SAPATO**

suicídio

a maluco q se mata

▪ **NÓIA**

Dependente de Drogas

O cara é gente boa, agora tá nóia.

▪ **NOIADO**

doido

ehh; aquela guria ta muito noiada

▪ **NÓIS QUE VÔA BRUXÃO!**

é nós!

Eae, vai colar naquele pico? É nós que vôa

bruxão!!!

▪ **NOTA FINA**

alguma coisa que é muito firmeza

ae jão, se ligue nesse esquema é nota fina

▪ **O BARATO**

alguma coisa que a pessoa não quer dizer o nome

o barato tá guardado

▪ **OBIXO**

Muito bom, excepcional, sublime; digno de ovação

Vey, esse macarrão tá OBIXO!

▪ **OCUS**

óculos

os ocus da minha vô quebrooouu

▪ **OITÃO**

revólver calibre 38

vou pegar meu oitão pra ver de qual é

▪ **OITO COM PERNINHAS**

cara gordo

ta ligado aquele gordo lá?

▪ **OLHO DE THUNDERA**

Pessoa que tem inveja

Ó o mano tem olho de thundera

▪ **OPALÃO**

Conhecido veículo da marca da Chevrolet,
espaçoso, poçante e as minas paga um pau....

Vou de Opalão pegar umas minas.....

▪ **OREGÃO**

Maconha, erva muitas pessoas falam isso para não
ser pegos

eae mano, me arruma um oregão ae ?

▪ **OREIA SECA**

Pessoa que faz de tudo, trabalha com qualquer coisa
que lhe pedirem

Pega o alicate pra mim, Oreia Seca! ah! ah!

▪ **OREIADA**

Pessoa que menti , dá vacilão , fala conversa fiada.

(By Vagnão Capão)

*Maluco fala que beijou uma mina pros trutas e nem
beijo*

▪ **OSSO**

Pessoa que está quebrado "duro"

E ae tio descola um careta ae ? " O mano tá "osso"

▪ **OSTENTAÇÃO**

fazer enveja

eu odeio ostentação mano

▪ **OXE**

tedio

*quando voce quer q alguém puxa papo e a pessoa
fika moscando..... ou tbm oxe pode ser quando vc
ta bravo..... tem varios tipos de oxe kk*

▪ **PÁ**

mesmo que MUITOS, UM MONTE

*PO MANO , TINHA UMA PA DE MINA LA NA
FESTA NO ESPIRITO SANTO*

▪ **PÁ NUM PERDE TUDO...**

Tirar proveito da situação, por pior que ela seja.

"PÁ NUM PERDE TUDO..." Fiquei com ela!

▪ **PÁ PURURU BICO DE PATO**

é qdo uma coisa é mto longa de se dizer, ai em vez
de falar tudo vc fala pá pururu bico de pato...

*" Ai ele tava com a bola, driblô o ailton e pá pururu
bico de pato e fez gol..."*

▪ **PACAU**

nome de um antigo jogo de cartas similar ao
"poker". Na gíria do submundo do crime passou a
designar uma porção de droga (maconha).

*Pode vir gambê to na minha.... sem pacau, sem pó
(racionais)*

▪ **PAGA DE LOKO**

atitude ironica

é mentira, ixxi ta pagando de loko

▪ **PAGA PAU**

alguem que fica dando mó bode p/ aguem ou
aguma coisa que ficou bonita ou bom ou é bonita
ou bom!!

Ai Mano to Pagando mó pau pro tenis do ciclano!!

▪ **PAGA UMA DUCHA**

banho

vô paga uma ducha

▪ **PAGANDO DE SEREIA**

deitado com a bunda pra cima

*que mio pagando de cereia pro parceiro vamo faze
sua janja*

▪ **PAGANDO UMA LASCA**

admirando, o mesmo de pagar pau

aquele mano paga mor lasca praquela mina.

▪ **PAGAR DE CÃO**

é aquele cara que se sente o bandidão, que faz e
acontece mas na real não é nada

*ai sangue não vem querer paga de cão na minha
quebrada*

▪ **PAGODE**

dinheiro

o maluco lançou o pagode

▪ **PAIA**

uma coisa muito chata, horrível, que não tem nada
há ver....

quem não anda com Jesus é muito PAIA!!!!

▪ **PALA**

dar brecha, arriscado,

mó pala fuma aqui !

▪ **PALMIADO**

fuzil destravado

mas aqui no chatubão, pode vim tá palmiado

▪ **PALOZO**

Dar Pala De, nao conseguir esconder

*vixi esse mano eh mo palozo, deixo um monte de
pala*

▪ **PAM MERMOM**

Afirmção de que acontecerá algo

Ai eu chego e pam mermo nele

▪ **PAMGUÃO**

Vacilão, bobão

Po mano akele maluko ali eh mó pamguão

▪ **PAMPA**

quando estao te enchendo o saco ta ligado ai vc fala
ai mano fica pampa ai!

ai mano fica pampa ai para de pipocar!

▪ **PAN**

Legal, Bonito

Æ, comprei um tênis pan - Unknown

▪ **PANGA**

Cara lerdão... quase parando... que se arrasta e nem
levanta o pé pra andar... Panga = Pangaré

Azidéia... o cara é mó Panga... se arrastando

▪ **PANGUADO**

Mesmo que viajando, moscando.

PARA MINA, VC TA PANGUANDO NO BARATO

▪ **PANGUÃO**

vacilão... boca aberta...

Ae panguão cala a boca

▪ **PANO**

roupa

ae mano tem que comprar uns pano!!

▪ **PANTINHO**

quando a pessoa e da bobonica

Pantinho de macaco

▪ **PANTUFA**

tênis caro, de marca boa

colamo nos pleiba e fizemo as pantufa deles

▪ **PÃO COM OVO**

fidida mas todo mundo come...

Aquela mina é mó pão c/ ovo

▪ **PAPA CAPIN**

Mesmo que cavalo lerdo

Aí papa capin deixa de treta loko

▪ **PAPA GRAMA**

é aquele mano q se liga em fuma um baseado

olha, aquele papa grama tá só o pô hoje

▪ **PAPALEGUAS**

cara que arruma treta e sai fugido

o mano ali e mo papaleguas arrumo treta e saiu voadado

▪ **PAPELIM**

individuo submisso, medroso

po mano, você é mó papelim!!!

▪ **PAQUITÃO**

Arrumado, Bem vestido.

Eaê mano, todo paquitão!!

▪ **PAQUITO MODES**

é a raça dos policia militar/dialeto de cachorro loco

"vamo vazar que lá vem os paquito modes"

▪ **PARABELO**

Pistola de alto poder de fogo, trabuco, cano, canhão.

Saquei o parabelo e mandei 3 pipoco pra cima do trouxa, caiu duro que nem martelo!

▪ **PARADA**

Negócio, trabalho.

Ô mano, vamô agilizar essa parada que tá embaçado.

▪ **PARANGA**

Troxa de maconha

Po mano fumei uma paranga ontem !

▪ **PARASITA**

Mulher interessera

Ae mano, aquela mina é mó parasita.

▪ **PARÇEIRO**

AMIGO, CAMARADA, VAGABUNDO

E AE PARÇEIRO FIRMEZA

▪ **PARRUDO**

cara forte

olha q cara parrudo

▪ **PASSAR O CEROL**

Matar

Aí, djou, vou passar o cerol naquela talarico!

▪ **PASSAR O PANO**

por exemplo: se um mano estiver em apuros ou condenado a algo, c vai la e ajuda ele..

ou o jose passo mó pano pra mim, mlk fmz..

▪ **PASSAR UM FIO**

telefona para a alguém ou para a cadeia

gíria muito usada no Espírito Santo

▪ **PASSAR UM PANO**

Olhar, examinar ou tomar para si, roubar.

E aí mano, deixa eu passar um pano nesse bagulho aí.

▪ **PATAQUADA**

Palhaçada que irria ta todos

O chefe ta de pataquada com a galera.

▪ **PATAQUATA**

fala demais e age pouco

Ai maluco você é cheio de pataquata

▪ **PATIFARIA**

Vacilo,ta de brincadeira

ai mano se ta de patifaria pro meu lado jao

▪ **PATÍFARIA**

brinadeira, não levar nada a serio

iae para de PATÍFARIA

▪ **PATRÃO**

TRAFICANTE Q COMANDA A QUEBRADA

FACA LIGEIRO Q AQUELE MANO É OM PATRÃO DA VILA

▪ **PATRICIO**

negão aliado

eai patricio cola na banca truta

▪ **PAU NO ARO**

pessoa que diz que faz mas não faz ou aquele que faz tudo errado!!

o cara diz: vou dar em vc e o outro responde sai dai tu é um pau no aro

▪ **PAULADA**

fumar pedra na lata

dei paulada a noite toda

▪ **PAVAROTTI**

Pessoa que só fala, tipo tratante, só agita...

E awe mano, vc é mó pavarotti...falou q ia com os mano..

▪ **PCO**

Cara que só faz o básico... PCO: Pão com Ovo

Tipo o carinho lá é nadavê... mó PCO

▪ **PÉ DE BARRO**

mesmo q feia, suja

nossa mano, akela mina é mó pé de barro.

▪ **PÉ DE BOTA**

Gambé, Policial

E no final das contas o pé de botas se fudeu...

▪ **PÉ DE BREKE**

fala muito e nao faz nd, agita pra fazer as coisas e depois nao faz nd

AI MALUKO VC É MÓ PÉ DE BREKE JÃO.

▪ **PÉ DE BREQUE**

vacilão atrasa lado

ROUBAR NA QUEBRADA O SALARIO DO TRABALHADOR

▪ **PÉ DE PANO**

AMANTE

Quando o marido sai, o pé de pano esquenta a cama dele.

▪ **PÉ DE PATO**

A pessoa que faz a justiça com as próprias mãos.

Cuidado que tem uns pé de pato dando um rolê pro aí.

▪ **PÉ DE URSO**

peessoa que so toma enquadro da policia
Oh mano tu tah tipo pé de urso,soh toma enquadro.

▪ **PÉ NA MEIA**

O MESMO QUE OTARIO
EAI MULEKE VC É MO PÉ NA MEIA

▪ **PEDALAR**

ao ataque prá cima dos animais
*IR PRACIMA VER QUAL E A IDEIA ,DAR IDEIA
NAS MINAS*

▪ **PÉ-DI-PORCO**

Ganbé,Puliça de Rua,mão branca, inimigo
*ÍÍÍ primo, vem um pé-di-Porco ali na frente Vamu
zarpar que Sujou! |B|*

▪ **PEDRA**

drogra,cocaína.
vixi mano, o victor tah usano pedra!

▪ **PEDRA NOVENTA(90)**

Cidadão honesto, trabalhador
Fulano é pedra 90

▪ **PEDREIRA**

Algo difícil de se conseguir ou fazer.
*Aê, o jogo hoje foi mô PEDREIRA, mas ganhamos
né não mano !*

▪ **PEGÁ O BEKO**

ir embora
ai mano,vô pegá o beko

▪ **PEGÁ PÁ LOKO**

Zoar alguém por tempo indeterminado; Ouvir
conversa obrigado; aguentar situação ruim
*Não tava com nada em cima e os gambé me
pegaram pá loko !!!!*

▪ **PEGA UMA DUCHA**

Tomar um banho
Vo pega uma ducha e me abafa

▪ **PEGADA**

Lugar, rolê, pico...
*Awe mano, vamo colá naquela pegada ali na
Pedreira..*

▪ **PEIDÁ NA TANGA**

Desistir na última hora. Dar pra trás.
Ahhh... ô loco. Vai peidá na tanga???

▪ **PEITA**

camiseta
aquela camiseta é loka do mano miki

▪ **PEITACA**

Mina com peito grande
Sua prima é mó Peitaca, hein

▪ **PELA ORDI**

O mesmo que firmeza, tá certo, Tranquilo, em paz
Pela ordi, vo fica por aqui..

▪ **PELA SACO**

Vacilão
Esse maluko é mó pela saco

▪ **PELE**

roubar
eu dei um pele na sua bolsa

▪ **PELEGO**

O maluco que não manja do assunto.
O maluco é mó pelego.

▪ **PENOSA**

Uma conta bem dolorosa, penosa.
Vou ali pagar uma penosa.

▪ **PERDEU**

quando é capturado pela policia
Ai mano perdeu, perdeu

▪ **PERERECO**

branquelo do interior
fica esperto, tru, aquele mano é tipo perereco

▪ **PERNA**

dois galos, 100 reais
peguei uma perna de asinha ontem na quebra

▪ **PERNA-DE-GRILO**

cigarro de maconha enrolado bem fino
ae mano, cocha um perna de grilo ae pa nós

▪ **PERVA**

coisa que não tem nada a vê.
essa aula é moh perva ridicula

▪ **PÉRVA**

cisa podre, que não tem nada a ve.
essa aula é moh perva

▪ **PESCOÇO**

O kra q fica gansando as conversas
ô mano, ce é mó pescoço hein...

▪ **PIANDO**

ficar com medo, ansioso, ter dificuldade
Tô piando com esse trabalho da escola...

▪ **PIANINHO**

ficar quieto
calar a bocar,

▪ **PIANO**

quieto, na sua.
Aí cururu, fica pianinho, certo ?

▪ **PIÃO**

dar um role, dar uma volta
Vai fazer um pião hoje ???

▪ **PIÇA**

Ter ou resolver algum problema
"mano, tô com uma piça nervosa pra resolver"

▪ **PICADILHA**

Chegar em um lugar na humildade...
*"O maluco veio áporando mano.. tem q chegar
na PICADILHA!!!"*

▪ **PICADINHA**

so na brisa de resposta manu
iiii

▪ **PICIRICO**

peessoa com ideia fraca
ai mano, esse cara é mó picirico

▪ **PICO**

role balada
*e ae loko qual é o pico de hoje A tipo tem umpico lá
em pinheiros loko hein !*

▪ **PICUINHA**

conversinha, intriguinha
Não sou de ficá por aí com picuinha

▪ **PIGAS**

cigarro
e ai mina passa um pigas?

▪ **PILA**

Dinheiro

O baguio custa 10 pilas !

▪ **PINEU**

tu ta loko nao tem noção

voce e um pineu ai sem noção

▪ **PINK, LINDA E ROSA**

garota poderosa que só anda de rosa, seu acessórios são rosa e todo mundo paga pau. Garota original e de atitude.

Nossa a Taty é pink, linda e rosa... toda poderosa.

▪ **PIOIAGEM**

sabedoria,

cê tem de usar a pioiagem

▪ **PIOIO**

Mesmo que: Camarada, truta, irmão.

E aí pioio ? firmeza ?

▪ **PIOLHO**

individuo que vai pela cabeça dos outros

um cara que nao cheira po começa a cheirarso por que os outros estao cheirando

▪ **PIOR**

quando alguém fala alguma coisa que voce vai concordar com ela

peessoa a: aquele cara está mô noiado heim (peessoa b:) pior em mano

▪ **PIPA**

Carta. Na gíria da cadeia

Aê, mandei um pipa pro mano ontem, falando das fita que tá acontecendo aqui fora. (By Pê)

▪ **PIPOCA**

é todos os mano que roba a mulhê dos mano da quebrada e é as puta que roba os mano das mina. Pipoca é um cara muito medroso
aí aquela pipoca vadia roubo meu pequeno, vou levantar ela... mina jû

▪ **PIPOCA MUCHA**

peessoa sem estilo, sem humildade ou algo parecido
Aquele cara ali é mal pipoca mucha

▪ **PIPOCAR**

amarelar, amedrontar

ihh...o cara pipocou huahuahuah que pato!

▪ **PIPOCO**

Tiro de arma

Ele morreu com dois pipocos no coco (isso me lembra uma música!)

▪ **PIQUE**

parecido, à carater

"Aí, cê tá no mô pique de playboy hein!"

▪ **PIRA**

a idéia, o negócio

num tô ligado coeh a pira dessa fita ae suas

▪ **PIRAMBOLA**

ae rapazeada, estou de pirambola com uma mina

FAZER UM ROLER DIFERENTE

▪ **PIRIGUETE**

menina galinha q dá p todos é só chegar

a Francieli é mó piriguete

▪ **PIRIGUETONA**

cachorrone safadona

po mano aquela mina é mO piriguetona

▪ **PISANTE**

Tênis

Dá hora o seu pisante mano !

▪ **PITBULL**

Nova Blazer da Policia

Manoa gente tava no racha ai os pitbull colo, e td mundo vazou

▪ **PITU**

Cigarro, fumar um caretinha

Ae, tru Cotona ... descola um pitú aí , sangue !?

▪ **PIVETE**

Muleque de rua, adolescente

O pivete tá soltando pipa

▪ **PLAYBOY**

sujeito rico, atirado

KOLE DESSE PLAYBOY FOLGADO

▪ **POBRE**

pobre é o seu vocabulário

quando voce não sabe é porque seu vocabulário é pobre

▪ **POCA**

ESOURAR, ARREBENTAR, SAIR FORA, IR EMBORA

A BOLA POCOU; POQUEI A CARA DO SUJEITO; TAVA NA FESTA MAIS POQUEI FORA.

▪ **PÓCA**

bater punheta

aí mano vou bater uma póca hoje

▪ **PODE CRÊ**

confiar ,acreditar no amigo

vai ir na parada ?pode crê !!

▪ **PODE PÁ**

Está certo...

Ae, é só cola que pode pá

▪ **PODEPÁ**

está tudo certo.

tá certo aquele esquema lá ? - podepá mano.

▪ **POKA**

carteira

ae primo passa un pano nessa poka

▪ **POKEMAU**

policial ,coxinha , gambé

ih oh us pokemau taum colanu aki no morro du guarapiranga

▪ **POKEMOM**

representa alguma coisa ridícula , pejorativa

aqui no suburbio nao é pokemom , tah achanu q é morumbi mano

▪ **POLETE**

Meio abobado, trouxa

Orra, o Paulo é mó Polete

▪ **POMPEOSANO**

talarico

o cara ta pompeosano sua mina (tassi -piracicaba s.p)

▪ **POPO**

policia, gambê

Ai truta vamo z vazar que as popo ta filmando a gente ai .

▪ **POWER RANGER**

POLICIAL ROCAN

Tiu se liga! Us POWER RANGER tah na quebrada!

▪ **PRÁ SOMÁ**

Para somar, para juntar.

Prá somá chama o Celso, aquele mano firmeza!

▪ **PREGO**

um cara cabeção, nóia

Ae mano, aquele maluco é moh prego, ele fuma pra caralho, sem noção

▪ **PRESENÇA**

adjetivo prasqueles mano pegador, boa pinta
aquele mano ali é moh presença

▪ **PRETO**

raça maldita

Akele preto me assaltou !!

▪ **PRIMEIRÓIDEMON**

o primeiro dos patos

ih...la vai o Primeiróidemon do time...

▪ **PRIMO**

mano, irmão, camarada firmeza mesmo
e aí primo, firmo

▪ **PROCEDE**

troca ideia, sabe de onde veio

vo ali troca um procede com aquele jao

▪ **PROLIFERÁ**

espalhar, levar adiante a notícia

Mano, vamo proliferá a idéia e dexa as coisa rolá

▪ **PUREZA**

Mina rodada, que todo mundo ja passou.

Essa mina é a pureza do bairro

▪ **PURULÊNCIA**

aglomerado de baguá, soh cara escroto, lugar ruim,
situacao feia, Feio na foto.

Porra, moh purulência essa baladinha. Porra, abri um corte que virou uma puta purulência! Tava na purulência ontem.

▪ **PURULENTO**

nojento, tosco, escroto

porra mano, tu eh moh cueca purulento, sai pra lah... essa buceta q voce abriu no joelho tah moh purulenta.

▪ **PUTS**

quando erramos algo

puts mano!! que foda mal dada meu!!!

▪ **QUALIRA**

é o mesmo que viado, gay, boiola

Oh, aquele qualira ali te dando maior bola..

▪ **QUE PAPO BRABO È ESSE?**

Quando alguem vem com um Assunto estranho que
você não Gosta!

O kara chega em você e diz que uma mina feia quer ficar com você. ai você diz: Que PaPo BraBo é esse? Sai fora!

▪ **QUEBRA**

Chamar alguém para vir até você

Ae vacilão, quebra ae...

▪ **QUEBRADA**

local, região

De qual quebrada vc é ?

▪ **QUECA**

Trepada.

Levei a mina pra queca, Zé!

▪ **QUEIMAR**

matar a tiro

ae mano queimaram o pedrinho

▪ **QUEIXADA**

Sujeito com maxilar avantajado. Lobo uivante.

Caçador de minas. Maria Betânia. Admirador de Sérgio. Surfista de meia-tigela.

Pô, o cara é mó queixada...

▪ **QUEIXAR**

Dar uma cantada.

Ae brother você queixou a mina lá??

▪ **QUEM É, É. QUEM NUM É CABELO AVÔA!**

Expressão utilizada para levantar a moral.

Quem é, é. Quem num é cabelo avôa malucão! É nós na pegada!

▪ **QUENTE**

uma coisa da hora que a galera ou você ta curtino

ai esse bagulho é quente.....ou ai vei a balada hoje vai ta quente

▪ **QUIACA**

o mesmo que treta, arrumar encrenca, procurar briga

tem a mente mais fraca e arruma quiaca (Mano Brown - Diário de um Detento)

▪ **QUIBOA**

água sanitária

seu vendedor me busca um vidro de água sanitária, por favor!

▪ **QUIZUMBA**

briga, confusão

ACONTECEU MÓ QUIZUMBA NAQUELA RUA

▪ **RABISCO**

Pixar ou Grafitar

O Mano fez um rabisco ali na parede tio

▪ **RACHAR O BICO**

mesmo q cascar o bico, dar risada

vish mano!! rachei o bico ontem .

▪ **RADAR**

mina feia

puta radarzão do caralho

▪ **RADIMM**

celular

viu mano descolei um radim

▪ **RAGY**

o mesmo que festa ou baile

Porra mano vai rolar um RAGYla nas quebrada falô.

▪ **RAJA**

raja , pinchasão.

eu era um rajador .

▪ **RAJADA**

Rajada pode ter mais de 1 sentido pode ser tiro ou pagar um pal!
PO mano ouvi barulho de rajada!!! PO se pago mó rajada pros manos ali heim!

▪ **RALA-PEITO**

Sair fora, ir embora
,Ex:tô ralando peito ,tô saindo fora.

▪ **RAMELÃO**

panguando
Po ramelao, tà viajando nas idèia

▪ **RASGADA**

trepar, rasgar a dela
a mina foi dar uma rasgada

▪ **RATIANO**

ratiano
panguando,moscando ou viajando...

▪ **RATO**

policia,policial.
os rato tah vino aí!

▪ **REBA**

Coisa sem valor, sem qualidade.
Ae mano, comprei um tenis mó reba.

▪ **REBOLÃO**

MALUKO QUE DANÇA AXÉ
AE REBOLÃO, SEU RAMELÃO

▪ **REBOLOZO**

Homem que dança Axé
Nossa tiu que fita! o maluca é mó rebolozo kkkk...

▪ **RECA**

bicicleta
olha que reca massa

▪ **RECALQUE/RECALCADA**

Pessoas q ficam invejando as coisas das outras.
*Recalcada aqui não arranja nada! JJ.B**

▪ **RECEBA TOIN**

quando a pessoa recebe uma mau notícia ou pode ser uma zueira
quando alguem solta um peido ai declara receba toin toin é o cu

▪ **REDONDESA**

bairro onde moro ou sou considerado
onten o cara quis tretra comigo os cara lá da redonesa numdeixo! (LUKETI SPAGET)

▪ **REPRESENTAR**

mesmo que, ser de atitude
ae mano, akele feio representou a firma ein ?

▪ **REVÉS**

mesmo que zica, desascerto
e mano akele revés atrazo minha vida

▪ **ROBA BRISA**

quando o mano ta bem loco arrastando no rolê
E ae mano voce é mó roba brisa, ta arastando,se orienta

▪ **ROBAUTO**

Lugar destinado a compra de peças provenientes de carros roubados ou de reputação duvidosa e mal explicada
Aí maluco, vamo colar na robauto pra comprar os milha da caranga ...

▪ **RODÁ O TAMBOR**

Atirar em alguém, descarregar o revolver
Aí dom, num vem acelerando senão o tambor roda pro seu lado.

▪ **RODAR**

ser detido
mano rodei com os pm velho.

▪ **RODRIGUEIRO**

amante do CHEN, traído pelo MOROZ... mandou ele embora e arrumou outro macho.
Pega no meu se achou Ruim.

▪ **ROLA**

capote tombo
eai truta tomei um rola ali agora

▪ **ROLÊ**

dar uma volta ,
vamu da um rolÊ ae,pelo bairro mano?

▪ **ROOTS**

Barato que representa um esquema de raiz
A goma daquele maluco é mó roots

▪ **ROSCA FROCHA**

Não aguenta nada, chorão
ei, aquele cara é mó rosca frocha!

▪ **ROSSÔI**

treta
vai rolar rossôi amanhã

▪ **ROX**

manero, coisa manera
rox teu tênis, cara!

▪ **SACI**

o maluko q ta aloprando tudo, mas com respeito
...

▪ **SACO DE LIXO**

Coisa Ruim
Aquele malandro ali é moh saco de lixo

▪ **SACO DE VACILO**

vacilao otario
ai mano voce eh moh saco de vacilo!!(he)

▪ **SAFO**

beleza
tá tudo safo?

▪ **SAFRA**

safado
esse truta ta pagando de safra

▪ **SAI DO MEU BOOT**

Sai do meu pé / sai da minha cola
Aí mano, se liga vê se sai do meu boot

▪ **SAI DO ZERO**

FAZER UMA PREZA PARA OS MANOS
AI CHINA VAI BUSCAR UM CHIBIU PRA NOIS - SAI DO ZERO

▪ **SAI DOIDO**

Ir embora, sair fora.. etc..
ai tru to saindo fora ou então vo sai doido

▪ **SAIR FORA**

IR EMBORA
AÍ, VOU SAIR FORA, FALOU.

▪ **SALVE**

cumprimento, mesmo que tudo bem
salve rapa, firmesa

▪**SAMBIQUIRA(BY RICH)**

bunda

olha só aquela mina! mó sambiquira véi!

▪**SANGUE BOM**

pessoa que pode ajudar em alguma coisa

e ai sangue bom, me ajuda a empurrar a caranga!!

▪**SANGUE NA BOBINA**

uma espécie de gente em extinção, tipo cachorro loco

O MANO TU É UM GRANDRE SANGUE NA BOBINA"VALEI OS TICK RESTAURANTE

▪**SANGUE NO DISCO**

viado

e ae tu e sangue no disco

▪**SANGUE NOS ÓIO**

Estado emocional explosivo, reação violenta, qdo o indivíduo perde a cabeça :antecessora a uma agressão

Aí o maluco me tirou, tô mó sangue nos óio

▪**SANGUEBOM**

e ai sangue bom firmeza

sangue bom

▪**SAPAO**

aquele q fuma ate a bagana e ainda come a ponta o cara e mo sapao da banca(tassi-piracicaba s.p)

▪**SAPÃO**

sapão o cara que pilantra na vila

ai o cara é o maior sapão da banca

▪**SAPECAR**

disparar tiros em alguém

hoje eu vou sapear uns covarde..

▪**SAYOSAN**

cheirar cocaina

e ae mano vamos dar um sayosam

▪**SE JOGAR**

vazar, sai fora, ir embora

ae sangue bom vo me jogá q esse piko ta na ré truta!

▪**SE LIGA NA BOLINHA DO BLANKA**

Ficar esperto, abrir os zoio

Ae maluco, se liga na bolinha do blanka. Maluco safado tomou um pau, quem mandou num se ligar na bolinha do Blanka?

▪**SE PÁ**

talvez

se pá vou naquela festa...

▪**SE PÃNS ELE COLA NO PICO**

significa combinar algo

vai ter uma festa ai se pã vcs colam no pico falou

▪**SEGURA NA LINHA**

mantem a calma

Ai irmão, segura nalinha, aqui o baguio é paz. (s4rd1nh4)

▪**SEM MASSAGE**

Não aliviar determinada situação

ai jão, sem massagem, mexeu co meu gadinho vai tomano!!!

▪**SEM NOÇÃO**

maluko q fala coisa nada a ver, ideia furada

o Luz veio com mo ideia sem noção pro meu lado e eu mandei sifu5

▪**SENTÁ O AÇO**

roubar

ai vou sentá o aço naquele boy

▪**SENTÁ O SACO**

mesmo que meter

ai vou sentá o saco naquela mina

▪**SENTARAM O AÇO**

mataram a tiro

sentaram o aço sem dó naquele nóia

▪**SHAISHANGUE**

homossexual,bixa, boiola,...q vive dubiamente no meio dos mano, mas ñ é assumido

tu é shaishangue véi

▪**SHIRU**

nome que se da a algo legal

bah que shiru essa tua camisa

▪**SHOWZINHO DE BOLA**

Uma coisa muito bem feita.

Showzinho de bola Sandõa, essa vc matou bem...

▪**SI JÓGA**

ir pra um lugar

vo mi joga pra praçinha (cinDereLa)

▪**SIFU**

quando uma pessoa se dá mal; faz algo errado; não logra êxito em um empreendimento

O cara sifu: a menina era cabaço .

▪**SILVIO SANTOS**

Pessoa que so vive dando risadas

Aquele cara e o maior Silvio Santos

▪**SIMPÁTICO**

MANO VACILÃO Q GOSTA DE SE APERECER ESSE SIMPÁTICO ACHA Q TÁ ABAFANDO

▪**SINISTRO**

Muito fôda, animal

O filme daquela caranga é sinistro

▪**SINTONIA**

Mano ki é lado a lado ou vontade de fazer algo

ae jow, o mano ali é sintonia. ou iae, to na sintonia de fuma um

▪**SISTEMA**

mesmo que parada, situação

entao truta, da um cola no sistema depois firmão ?

▪**SK8**

sigla para denominar skate S= is K8= KEIGHTH OITO EM INGLES SE LE EITI

Ae truta grafitei sk8 la na minha baia , fico da hora!

▪**SÓ**

Concordar com o fato

A irmã do Zoinho é mó lomba-lomba né? - Só...

▪**SÓ DE QUEBRADINHA**

ficar escondido"na miuda"

vo ficar só de quebradinha

▪**SÓ O CALDO**

cansado,acabado

porra mano,hoje to só o caldo

▪**SÓ O CREME**

Demais, algo muito bom, algo ótimo
Essa camisa do Paysandu é só o creme mano!

▪**SÓ O PÓ**

Cansado.
Mano, trampei o dia inteiro, tô só o pó.

▪**SOCAR UMA !**

bater punheta
Mano acabei de socar uma gostosa !

▪**SOCIALIZA NA MOITA**

Fica na tua brother, relaxa
Se ta muito putinho mano... Socializa na moita

▪**SOÇOBRA**

Emanuel, Virgílio.
Aí, o cara é mó Soçobra...

▪**SOLTA O VERBO**

o mesmo que falar, contar
solta o verbo parceiro...

▪**STAR**

patricinha
aquela mina é mó star

▪**STRIKINADO**

Doido da química
Strikinadaço heim primo

▪**STRONDA**

quando a situação é muito complicada e o cara é sagaz e consegue o que quer como quer
a loira mais gata da night ta la, tu chega e stronda ela e leva pra casa!

▪**SUAVE**

Sereno, sossegado, tranqüilo, agradável.
O mano que estava na sintonia é suave

▪**SUAVE NA NAVE**

EM PAZ
IAE TIU SUAVE NA NAVE ?

▪**SUAVE NA RAVE**

Se o irmão ta de boa.
Ai fera, suave na rave. (s4rd1nh4)

▪**SUBACO**

acabou, abafou
se nos nao subaco, se nos nao deu certo

▪**SUBIU**

Morreu
O Chiquinho subiu

▪**SUBIU O GAS**

morreu, mataram
Cê viu mano subiram o gás daquele maluco

▪**SUBURBANO**

pessoas moradoras de regioes distantes do centro
o suburbano tem q ir ate o centro trampa é foda

▪**SUMARIA**

acalma, alivia,
aê mano tem uma briga ali vamo sumaria..! scooby jandira

▪**SUMEMO**

eh isso mesmo
Sumemo! Vamu manda um perdido!!

▪**SURFA**

ir a algum lugar
po vei vo surfa po meu barraco

▪**TA À PAMPA?**

beleza?
E ai mano, ta à pampa?

▪**TA BADALANDO**

vijando na situação, por fora do assunto
ai aquele maluko ali ta badalando na situação

▪**TA CHOCOLATE**

de boa, facil sussegado
vai pensando que ta chocolate

▪**TA DE BIBIBI**

ta com frescura ta tirando
pô irmão, ta de bibibi com a mina hein ?

▪**TA DE OCULOS**

esta dando mancada
ta de oculos irmão quebro a garrafa

▪**TÁ DE ROSCA**

Algo que demora
Tá de rosca esse role...

▪**TÁ DE TOCA**

cara que mosca
o irmão, ta de toca? deu mole pros gambé !

▪**TÁ EM CHOQUE?**

Com medo de algo, cabreiro, com receio
Vish truta, relaxa, tá em choque??!

▪**TA MAGRO**

sem nada
o arruma um careta ai; ta magro

▪**TÁ OSSO**

Difícil
Carai sangue... o corre tá osso!

▪**TA PELA ORDI**

quando vc vai fazer um favo pa algem
liga os manos...ta pela ordi

▪**TABELA**

Parceiria, esquema com um truta
Ae mano, fulano ta de tabela comigo nessa fita...

▪**TAH TIRANDO A FACÇÃO??**

Quando alguem tira com a tua cara
(algue, fala)ahh seu troxa ... (dai a outra responde) tah tirando a facção ???

▪**TALARICO**

Aquele que cobica(chaveca) a mulher do proximo.
Esse maluco ai e mo talarico , cheio de chavecar a mulher do cara!

▪**TALARRICO**

o mano q da ensima da mina do parceiro
talarico

▪**TAMBOR VAI GIRAR**

Quando vai atirar aem alguem
Ae jao...fica ligeiro senao o tambor vai girar!

▪**TAMO JUNTO E MISTURADO**

mesmo q "énois na fita" é "é nós q ta firmeza muleke tamo junto e misturado

▪**TAMPA DE BINGA**

é o mano q é baixo, anão e etc...
pô aguele mano é mó tampa de binga

▪**TANGA ATOLADA**

Tipo, atrasa lado, pé de breque
Awe mano, ce tá de tanga atolada...vê aquela pegada pra mim...

▪ **TANGA FROXA**

Aqueles cara que pula fora do squema.
O tanga froxa medro e saiu de quebrada.

▪ **TANGA MELADA**

medrozo, covarde
bunda mole na hora do vamos ver ele se caga nas calças

▪ **TANJA**

bobo, otario
porra esse cara é um tanja!

▪ **TÃO**

E aew!!!
Tão truta! Tudo certo?

▪ **TATICA O**

VIATURA DA POLICIA
SAI VUADO QUE O TATICA O TA NA AREA (GALEANO)

▪ **TATU**

tatuagem
eu vou fazer uma tatu mano.

▪ **TCHARLADO**

Bem loco, locão
ai mano se ta tcharlado hein???

▪ **TCHOGO**

pessoa lerda, sem noção, tonta...
Aquele muleque é muito tchongo, falo falo, mais ele não entende....

▪ **TCHOPA**

o mesmo que bicha!
olha so mano aquele cara e mo "tchopa"!

▪ **TCHUSKA**

sai fora/to fora
(pessoa a):olha akela mina... mó horrorosa (pessoa b):tchuska

▪ **TECO**

quer levar um tiro
Se tu truta, não me pagá, eu ti metu um teco na testa, firmeza?

▪ **TELAO**

truta mano que escuta conexaso do morro
olha o telao ali ganhado respeito

▪ **TELÊ**

Ligar pra alguém
Ai mano vou da um Telê ô

▪ **TENEBROZO**

O mesmo que Violento
Esse maluko é mó tenebrozo!!! quebro o a napa do cara

▪ **TENSO**

Difícil, Osso
Truta, a quebrada aki ta tenso!

▪ **TEREZAR**

Entrar na roda sem ser chamado...
Mano... Tinha uma veia que curtia um rap na nossa quebrada, ai sempre que chegava o Zé Povinho ela dizia que ele estava TEREZANDO!

▪ **TESO**

sem dinheiro, duro
AE CARA PAGA AQUELA CEVA "GELADA", PÔ MEU HOJE TO TESO

▪ **TETEIA**

menininha a pampa
essa mina é uma teteia

▪ **TIA RUTE**

ROTA
sujo a Tia Rute, vo pega o beko

▪ **TIA TATA**

Força Tatica (Vermes)
Ou a tia tata ta aqui na quebrada...fika ligero...

▪ **TIFRUCIO**

doença
gripe, resfiado...

▪ **TILANGA**

mina interesseira, mais bonita, sai com com você pensando no seu cifrões e na marca do teu carro
Sabe aquela tilanga da faculdade, me deu maior prejuízo ontem

▪ **TINÓQUIO**

mentiroso ,contador de história , falastrão
vitor irmão do alexandre filho do tinoco e da bete ,um verdadeiro tinóquio.

▪ **TIO**

Qualquer pessoa.
Ah tio, nem vô lá.

▪ **TIRA**

é o investigador da policia civil.
olha os tira ai!!!

▪ **TIRADO**

É o mesmo que rejeitado
Esse maluco é tirado aqui na área.

▪ **TIRANDO**

desafiando, instigando
coã© a tua ? tãj me tirando, mano ?

▪ **TIRANO A FAVELA**

resposta sobre uma proposta tiração
maluco1 - e mano se é moh vacilao / maluco2 - ta tirano a favela né?

▪ **TIRIÇA**

aquela mina que nao é bonitoa ou aquela pessoa desengonçada
ai o tiriça se se acha a ulatima bolacha do pacote né...

▪ **TIRO**

Quando alguém te zoa, fala algo de você te aloprando
Aquela mina me tiro hein mano ?!..(Doidox)

▪ **TIRO LIRO**

usar cocaína
ae jow, vamos dar uns tiro liro ?

▪ **TO DE PASSAGEM**

cheguei, mais to saindo fora !
ai negoo, to só de passagem , o bagulho é loko!

▪ **TO LIGEIRO**

to esperto, to ligado
to ligeiro na desses cuzão ae

▪ **TO NU**

Expressão que felicidade plena
Nó mano, cerveja gelada, fumaça subindo e só mulher gata, to nu!

▪ **TOBÓ**

uma pessoa idiota bobona
aquela mina é mó tobó

▪ **TODINHO**

é as roupa dos homi tá ligado, aquela cor
marronzada feia pra cacete
chegou os todinho forgado... mina jú

▪ **TODO PAM**

mano cheio de querer, aparecido, amostrado
O mano que colou na quebrada é todo pam...

▪ **TOQUE**

saber andar de moto(fazer manobras)
eu sou o toque ninguem me pega

▪ **TORPA**

Bobo
Trolho Topa

▪ **TOSCO**

negocio mal feito,
essa parada ai ficou um negocio tosco

▪ **TRAÍRA**

traidor
aquele zé ruela me cagueto p/ policia, mó traíra !

▪ **TRAIRAGEM**

ato de trair, sacanear
aeae truta, vai fica de trairagem agora?

▪ **TRAJE**

roupa, estilo
o jesus copyright usa uns traje responsa, mó função

▪ **TRAMPAR**

Trabalho
Eu vou pro"trampo "amanhã cedo

▪ **TRANCENDENTAL3000W**

uma mina que vai ao camarim de um show dos
racionais vai para o hotel fuma muito baseado e
depois vai embora, sem deixar recado.
essa daí e trancedental 3000w

▪ **TRAPO**

ROUPA
TENHO COMPRAR UNS TRAJOS

▪ **TRAULITADA**

Fumar pedra
Vamos traulitar essa pedra

▪ **TREPADO**

Armado
Mano colo uns maluko na escola, tava tudo trepado

▪ **TREPA-MULEKE**

Armação, Casinha de cabôco
*Ae mano, ganharam o vaga, armaro um trepa pra
ele.*

▪ **TRETA**

Problema, complicação (também pode ser
"esconderijo").

*Mano, os caras colaram na parada e rolou a maior
treta.*

▪ **TRETRA**

tretra é igual briga, discussão.
onti lá na vila teve mó briga (tretra) [Biléu]

▪ **TREVAS**

Situação assas complicada
Mano, mó trevas, né não Jão?

▪ **TREZE**

Estar fora si, chapado de erva ou bêbado
Fulano tá treze.

▪ **TRIA**

Sair, Ir embora, sair rápido;
Pô comédia tria!

▪ **TRICADO**

pagar alguem uma divida
o mano ja tinha tricado

▪ **TRILILI**

bem loco de cachaça, maconha e o que vier
E ae mano, fui pra quebrada ontem e fiquei trilili

▪ **TRINCAR**

Pagar algo ou fazer alguém passar vergonha.
Vamo comer um hot, eu trinco a sua !

▪ **TRIPAR**

giria de perueiro qdo passa o buso ou o outro
perueiro
ae veio, tripei o busão ali na pça do pirajussara.

▪ **TRIVELA**

rolo, esquema,
vou fazer uma trivela, fazer um rolo,

▪ **TROCAR**

Revidar a tiro... (trocar tiro)
*Ai panguão a hora que voce quiser a gente tem pra
trocar*

▪ **TROCAR IDÉIA**

Conversar
Vamo fica aqui trocando idéia que tá a pampa.

▪ **TROCAR UM PROCEDER**

Conversar, trocar uma idéia
*Aê mano eu vou aí trocar um proceder
pessoalmente com você!*

▪ **TROMBÁ**

encontrar alguém, cruzar alguém.
trombei com sua mina ontem no capelinha.

▪ **TRUTA**

Mesmo que mano.
Certo truta?

▪ **TUDO NOSSO**

quando vc chega na quebrada e tá tudo as pampa,
na moral
*E aí Jao, tá tranks a quebrada? Se liga mano...É
tudo nosso!*

▪ **TUNKIL**

passoa loka!
ae parceiro! aqla cara e tunkil!!

▪ **TZII**

Quando o zagueiro vai tentar cabecear e a bola só
raspa na cabeça
O zagueirão subiu cheio de pose e Tzii!!

▪ **UDS**

Sigla dos manos da sul que quer dizer União dos
Sujos, união da qual tem como objetivo beber e
catar as nega veia

É A UDS MANÉ

▪ **UM SETE UM**

Quando está entre os manos é igual conversinha do
Paraguai, ou seja, papo furado, quando está
conversando com mulheres se a mulher for

comprometida é
ah ! Eu sou o maior e melhor de todos !

▪ **UMA MÃO**
O mesmo q Uma vez
Uma mão, eu tretei com ele.

▪ **UMBRAO**
inferno
esse lugar é um pedaço do umbrao

▪ **UÓ**
coisa brega, ridícula, ultrapassada, etc.
o cabelo da silania é uó

VACILÃO
vacilão
ai truta vc é mó vacilão

▪ **VACILO**
deu brecha c fudeu
q vacilo mixirica...

▪ **VAGABFFF**
Ênfase para mina muito vagabunda
*Até hoje eu só peguei mulher vagabunda, sabe pq?
Pq TODAS são VAGABFFF*

▪ **VAGABUNDO**
Camarada, truta de mili anos, véio, chegado, mano
!!
Fala VAGABUNDO, firmeza ?!?!?!

▪ **VAGAL**
vagabundo
pô, truta to dano um di vagal:

▪ **VAI E VEM**
carro
Eu tô de vai e vem. - Eu tô de carro

▪ **VAI PRA GRUPO**
Querer enganar ou sacanear, passar a perna, se unir
com outras pessoas pra brigar
Vai pra grupo, depois se fode.

▪ **VAPOR**
Menor que vende a droga no varejo

▪ **VARICULOSE**
Vacilando, sem rumos
Aí mano, vc tá na mor variculose!

▪ **VARJA**
tipo coisa nada ve .coisa veia
o aquele carro e mo varja

▪ **VARTÃO**
nerd, CDF !!
O boy er mó vartão do caralho . "macarrao" .

▪ **VARZIA**
Varzia, coisa chata, antiquada.
Poh manu akele baguiu eh moh Varzia!

▪ **VASQUES**
Maluco que meche com a mulher alheia
*Ae mano, aquele maluco ali é mó Vasques, ele tava
pegando mulher casada.*

▪ **VAZA**
quer dizer que a pessoa vai embora
vazei da festa

▪ **VAZAR**
Ir embora. Deixar o local.
Essa parada tá um porre. Vamo vazar?

▪ **VAZAR NA BRAQUIÁRIA**
Sair fugido, de repente.
*Quando os meganha chegeram, o mano vazou na
braquiária na mesma hora.*

▪ **VAZARI**
sair fora
Vixi, truta, essa balada já era, vâmo dá o vazari!

▪ **VÉI**
mano ou truta
caralho véi você viu aquela fita?

▪ **VELA**
quando a maconha é bolada muito grossa
*ai mano poe tudo ai q hoje nois vamu fumar uma
vela*

▪ **VENTANA**
palavra usada em cadeias...
vou feixar a ventana..... significado (janela)

▪ **VERA**
o mesmo que maconha
ex: vão ali enrola uma vera

▪ **VERME**
policia
os verme vem vindo

▪ **VERMINISA**
Esperta demais
Pow aquela piveta lá é muito verminosa

▪ **VIÇAR**
ficar frescando
*aquela mina ta com muiiita vontade de viçar, em
mano???*

▪ **VIDA**
Coisa boa
Vije! O role cos aliado é vida.

▪ **VIDA LOCA**
a vida é mó correria, é foda !
Aí mano, a vida é loca ! ! !

▪ **VIEMOS AKI P/ SOMAR**
ato de acrescentar, incluir, não deixar de fora
aih truta viemos aki p/ somar tah ligado?

▪ **VINAGRE**
jogar fora(lixo)
manda pro vinagre (lixo)

▪ **VIRAR**
1. dar certo...acontecer...ir tudo bem...ter
retorno...etc. 2. ver "rolar". 3. pode ser?, é
possível?
*Essa festa vai "virar" ou não? .. ou ... "vira"
almoçar na sua casa hoje?*

▪ **VOAR**
dar um rolé sem compromisso, soh pra despistar
alguem
vamo dar um voo, pros gambé nao enquadrar

▪ **VOU DAR UM PEÃO!**
VOU DAR UMA VOLTA!
VAMOS SAIR NO PEÃO?

▪ **VULGO**
apelido
*Aê qual seu vulgo? É Glá... codnome... essas porra
toda.*

WHITE HANDS

sao os play boys aquele tipo de cara que se acha o maioral so porque esta dirijindo um carro importado, usando roupa de marca e com uma loira do lado,

esse edvaldo e esse anderson sao dois white hands

▪ **WILE DICK**

PlayBoy Folgado

Eu e codh fomos da uma banda e trombamos vario Wile Dick

X9

cagueta linguarudo; dedo duro; safado

o o truta lá é mó x9

▪ **XADREZ**

mesmo que prisão, cadeia

PO VEI, NAO QUERO IR PRO XADREZ

DENOVO NAO

▪ **XALASSA**

festa muito animada e que tudo pode acontecer

Ai mano aquela festa tava a maior xalassa,

▪ **XAPA**

amigo, conhecido

ai xapa mekita...o meu xapa ta la nas areas!

▪ **XAROPE**

loco / bobo

ae vei aquele cara e xarope

▪ **XAVÃO**

e o mano que fica moscando que não tem ideia forti so cla nas parada erada

a quele mano e mo xavão não fala nada com nada mano

▪ **XICO**

mulher menstruada

nem rolo os cruzo, a mina tava de xico

▪ **XIMBICA**

trem doido hihi

Essa ximbica ta doida issaqui

▪ **XINGAR**

ficar bravo

o carlao xinga com todo mundo

▪ **XIRI**

Orgão Genital feminino

Olha o XIRI da mina

▪ **XIS**

Cela, catre, o mesmo que xadrez

Vou velar um jumbo pros mano lá no Xis

▪ **XONAR**

GAMAR, APAIXONAR

iiii... o malukinho xono mano...

▪ **XOSÃO**

O cara que curte muito mulher acima de 9 arrobas

O Xianechini foi mó Xosão quando pegou a Preta Gil, mano

YONGLEY

tipo tah ligado um baguio sinistro coisa do gueto

morô, truta?

xi mano passei per ali tava uns baguio sinistro tipo

yongley

▪ **YRIRI**

tipo mentira, conversinha..

ishi vei, esse maluco so fala yriri

▪ **YURI**

Muleque qui quer aparecer, se acha mano

Po Mano, Tu é mo Yuri!

ZABAIONE

vacilao ,truta que nao cxola nas mina

ixi truta,aquele jao e mo zabaione

▪ **ZABAIÔNE**

Vacilão, truta que não cola nas mina

Ixi truta, aquele jão é mó zabaione!

▪ **ZABRI**

totalmente loco de maconha

E ae truta, e essa brisa tá boa?

▪ **ZARPA**

vazar, ir embora

Mano vo Zarpar !

▪ **ZARPA**

sair fora, dá linha

ai vão zarpa tá maio treta aqui mina jú.

▪ **ZÉ**

cagueta, xereta, leva e trás atrapalhado

ai mano aquele cara é mo zé

▪ **ZÉ CATATU**

ui seu nogento irando caquinha do naris

comer caquinha de naris

▪ **ZÉ POLVIANO**

Fofoqueiro

Ex: Têm umas tiazinha que fica Zé Polviano, quer saber oque que eu faço, quem sou eu e quanto ganho!

▪ **ZE POVINHO**

pessoa que gosta de cuidar da vida dos outros,

fofoqueiro

hoje eu tava passando na rua e tinha uma par de ze

povinho me olhando

▪ **ZÉ POVINHO**

cuida da vida dos outros.fofoqueiro

e ai vamo cola la no seu joel, ele cato a mulher com

outro ! sai daqui maluco vc é mo zé povinho! (Gabiru dj)

▪ **ZÉ POVINHO**

Gente que cuida da vida do outro, fofoqueiro

SE ACONTECE ALGUMA COISA ENCHE DE

GENTE "ZÉ POVINHO"

▪ **ZÉ PREQUETE**

comédia, vacilão, otário

ae aquele maluco é mó zé prequete....

▪ **ZÉ PREXECA**

kra 100 moral tendo a oportunidade de convencer

os manos de 1 fita

falae zeh prexeca...

▪ **ZÉ RUELA**

o mesmo que vacilão

VOCE E UM MAIOR ZE RUELA

▪ **ZÉ RUÉLA**

um cara bobo,excluido da galéra

esse maluco ai é mó zé ruêla

▪ **ZÉ TAIOBA**

Vacilão, chato, se acha muito

O Tiaguim é mó Zé Taioba

▪ **ZEDENDÁGUA**

cara vacilao, ze ruela

Meu, akele cara é zedendágua di cum força!

▪ **ZERADO**

Morto

mano, o cara foi zerado cuma AK

▪ **ZERAR**

MATAR

E AI MANO VAMO ZERA AQUELE CARA. (dedê)

▪ **ZERO HORA**

mesmo que comédia, vacilão

o mano, akele ali é mó zero hora do caralho

▪ **ZICA**

dar errado

xi mano o bagulho deu mo zica

▪ **ZINABRE**

cara fudido " zica"

ai o mano ali é mó zinabre!

▪ **ZIQUIZIRA**

Azarado, sem sorte

Sai fora ziquizira, deixa eu apampa....

▪ **ZL**

Zona Leste

Vamu cola lá na ZL!

▪ **ZOIO**

muleke tonto, troxa, otario

aquele muleke é muito zoio, muito cuzão

▪ **ZOLÉ**

Zona Leste

O cara é lá da Zolé...

▪ **ZORRA**

quando a pessoa fica surpresa se faz o uso.

Que zorra é essa aqui??

▪ **ZUADO**

Estragado, bagunçado.

Zuou tudo os bagulho!

▪ **ZUEIRA**

mesmo que bagunça!

vixe mano, a festa lá tava mó zueira!

▪ **ZULU**

azar, zica, confusão, fofoca

aquele parada q vc me falou deu moh zulu!!

▪ **ZURETA.**

doidao, maluco, chapado

ai mano, eu vi aquele muleke tava mo zuretao



**CONVENÇÃO DE CO-TUTELA INTERNACIONAL
DE TESE**
***CONVENTION DE COTUTELLE INTERNATIONALE
DE THÈSE***

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

CONVENTION DE COTUTELLE INTERNATIONALE DE THESE ENTRE LA FONDATION
UNIVERSITE DE BRASILIA - FUB ET L'UNIVERSITE RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE

PREAMBULE

Conformément aux dispositions et modalités régies par l'Arrêté du 6 janvier 2005 relatif à la cotutelle internationale de thèse.

LA PRESENTE CONVENTION EST CONCLUE ENTRE :

Université Rennes 2 - Haute Bretagne
Place du Recteur Le Moal - CS 24307 -35043 RENNES CEDEX - FRANCE

représenté par son Président, M. Marc GONTARD

Et

La Fondation Université de Brasília - FUB
Campus Universitário Darcy Ribeiro - CEP : 73910-900
Brasília- DF, Brasil

représenté par son Président, Timothy Martin MULHOLLAND.

Elle concerne :

M. Volnei José RIGHI

M (X) ou F () né 29 le septembre à 1970 ,

de nationalité Brésilienne

MODALITES ADMINISTRATIVES

ARTICLE 1 - Inscription

♦ Le doctorant est inscrit :

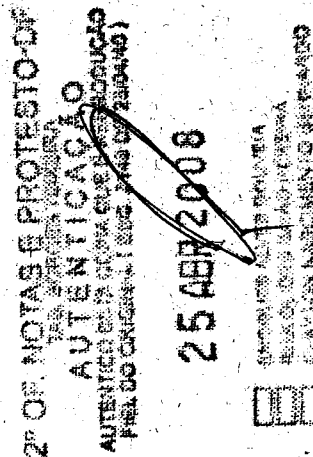
1) à l'Université Rennes 2 - Haute Bretagne

en DOCTORAT en Littérature Brésillienne - Portugais

à compter de la rentrée universitaire 2007 et tous les ans à partir de la signature de cette convention jusqu'à la soutenance de la thèse.

ET

2) Université de Brasília



MG

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

en DOCTORAT en Littérature

à compter de la rentrée universitaire 2007 et tous les ans à partir de la signature de cette convention jusqu'à la soutenance de la thèse.

- ♦ Droits d'inscription et de scolarité :

Chaque année, le doctorant ne paiera les droits d'inscription et de scolarité que dans un seul des deux établissements partenaires, selon les modalités précisées ci-après :

- 1^{ère} année... Université de Brasília
- 2^{ème} année ... Université de Brasília
- 3^{ème} année ... Université Rennes II – Haute Bretagne

ARTICLE 2 – Scolarité et thèse

- ♦ Le sujet de thèse déposé par le doctorant est :

« Processus d'identification et de perception du sujet social dans l'imaginaire poétique de la postmodernité: L' héritage symboliste de Cruz e Sousa »

- ♦ La durée prévisionnelle de la scolarité et des travaux de recherche du doctorant est de trois ans. Elle pourra être prolongée, sous réserve de l'obtention des dérogations, par accord spécifique entre les deux établissements; sur proposition conjointe des deux directeurs de thèse.

- ♦ Le doctorant effectue sa scolarité et ses travaux de recherche en alternance entre les deux établissements, par périodes déterminées d'un commun accord entre les deux directeurs de thèse selon les modalités prévisionnelles suivantes :

- périodes prévisionnelles dans l'établissement français:

UHB – Octobre 2007 (1 mois)

UHB – janvier 2008/ juin 2009

- périodes prévisionnelles dans l'établissement étranger :

UnB - 2007

UnB - juillet 2009/ décembre 2010.

- ♦ La protection du sujet de thèse ainsi que la publication, l'exploitation et la protection des résultats de recherche issus des travaux de recherche du doctorant dans les deux établissements seront assujetties à la réglementation en vigueur et assurées conformément aux procédures spécifiques à chaque pays impliqué dans la cotutelle.

Lorsque requis, les dispositions relatives à la protection des droits de propriété intellectuelle feront l'objet d'une annexe spécifique à cette convention.

2 OF NOTAS E PROTESTOS DE
AUTENTICAÇÃO
AUTENTICADO POR SAO PAULO
FOLHA DE ORIGINAL 1 DE 1
22 APR 2008
UNIVERSIDADE ALBERT EINSTEIN
FACULDADE DE CIÊNCIAS EXATAS
BRASÍLIA - BRASIL

Jm

116

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

ARTICLE 3 – Conditions matérielles

ARTICLE 3.1 – Couverture sociale, responsabilité civile

La couverture sociale et la responsabilité civile du doctorant seront assurées dans les conditions suivantes :

Le doctorant devra souscrire une assurance responsabilité civile : un justificatif sera exigé à l'inscription.

Il est rappelé qu'en France, les doctorants inscrits en doctorat avant leur 28ème anniversaire bénéficient du régime étudiant de sécurité sociale (en complément, il est recommandé d'adhérer à une mutuelle) ; au-delà, une assurance volontaire est exigée et devra être justifiée à l'inscription.

ARTICLE 3.2 – Conditions d'hébergement et aides financières auxquelles le doctorant peut prétendre :

- à l'Université Rennes 2, le doctorant pourra faire la demande de financement de sa cotutelle de thèse auprès du Ministère de la Recherche en 1^{ère} année de thèse. Le doctorant pourra faire la demande auprès du CROUS de Bretagne d'une chambre Universitaire.

MODALITES PEDAGOGIQUES

ARTICLE 4 – Directeurs de thèse.

Le doctorant effectue sa scolarité et ses travaux de recherche sous la responsabilité conjointe d'un directeur de thèse en France et d'un directeur de thèse à l'étranger, les deux directeurs ayant déjà établi une collaboration :

- dans l'établissement français Université de Rennes 2 Haute- Bretagne,

le directeur de thèse du doctorant est Rita Godet, professeur Département de Portugais

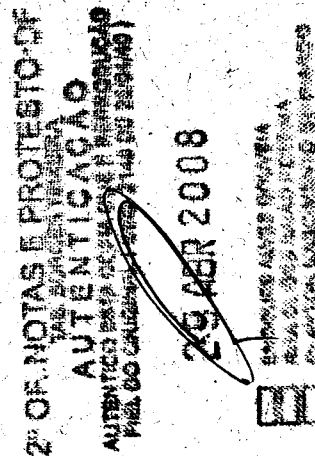
- dans l'établissement étranger Université de Brasília (UnB),

le directeur de thèse du doctorant Sylvia Helena Cyntrão,

Les deux directeurs de thèse s'engagent à exercer pleinement la fonction de tuteur auprès du doctorant. Ils exercent conjointement les compétences attribuées en France et à l'étranger à un directeur de thèse ou de travaux.

ARTICLE 5 – Déroulement de la scolarité

- ♦ Activités pédagogiques du doctorant : cours, séminaires suivis dans chacun des établissements :



Jm
126

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

- à l'Université Rennes 2: la possibilité sera donnée de suivre des formations en anglais scientifique, informatique éditoriale, recherche documentaire, méthodologie de l'écriture de thèse en Français Langue Etrangère formations professionnalisantes, Journées de l'École Doctorale, Doctoriales de Bretagne.
- à l'Université de Brasília-UnB : la possibilité sera donnée de suivre Art e Literature, Theoriède la Literature.

ARTICLE 6 – Soutenance

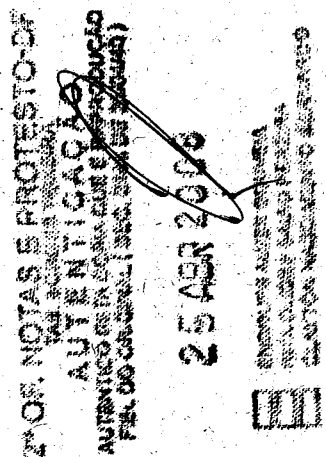
- ♦ La thèse donne lieu à une soutenance unique, reconnue par les deux établissements.
- ♦ Le jury de soutenance est composé au maximum par huit scientifiques désignés à parité par les deux établissements partenaires. Le jury comprendra obligatoirement les deux directeurs de thèse et une personne extérieure aux deux Etablissements. Deux rapporteurs extérieurs à l'Université Rennes 2 au minimum seront désignés à parité. Le président du jury ne peut être un des directeurs de thèse.
- ♦ La répartition des frais engagés par chacune des parties pour réunir le jury lors de la soutenance de thèse est déterminée dans l'annexe financière jointe à la présente convention.
- ♦ Autres aspects :
 - Langue de rédaction de la thèse:français
 - Langue de soutenance de la thèse: portugais.
 - Lieu de la soutenance: Rennes 2
 - Date de la soutenance prévue: décembre 2010

ARTICLE 7 – Délivrance des deux diplômes.

Sur avis favorable du jury de soutenance,

l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne s'engage à conférer à Volnei le grade de docteur et à lui délivrer le diplôme correspondant,
et
l'établissement UnB s'engage à conférer à Volnei le grade de docteur en Littérature et à lui délivrer le diplôme correspondant.

Le libellé de chaque diplôme fera mention d'une indication de spécialité ou de discipline, du titre de la thèse ou de l'intitulé des principaux travaux, de la cotutelle internationale, des noms et titres des membres du jury et de la date de soutenance.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

ARTICLE 8 – Dépôt, signalement et reproduction de la thèse.

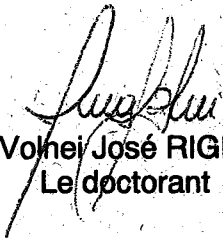
Dans chaque pays, ils seront effectués selon la réglementation en vigueur.

Fait en 5 exemplaires originaux en français et 5 exemplaires originaux en portugais.

Rennes, le 14.2.08

Brasilia, le 22.02.08

SIGNATURES:


Volnei José RIGHI
Le doctorant

Université Rennes 2


Rita GODET
Le directeur de thèse.

Philippe BLANCHET
Le Directeur de

Marc GONTARD
Le Président L'Ecole Doctorale
de l'Université Rennes 2.

Fondation Université de Brasilia


Timothy Martin MULHOLLAND
Le Président de la
Fondation Université de Brasília


Sylvia Helena CYNTRÃO
Le directeur de thèse.


João Vianney C. NUTO
Le responsable de la formation doctorale

22.02.08
AUTENTICAÇÃO
FUND. UNIV. DE BRASÍLIA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FUND. UNIV. DE BRASÍLIA

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

2ª OF. NOTAS E PROTESTOS
DE BRASÍLIA
AUTENTICAÇÃO
AUTENTICO ESTA COPIA EM REPRODUÇÃO
PEL DO ORIGINAL. DATA DE EMISSÃO

25 ABR 2008

PROFESSOR ALBERTO FERREIRA
PROFESSOR ALEXANDRE FERREIRA
CLAYTON NASCIMENTO DE SOUZA

- Annexe Financière à la convention de cotutelle de thèse -

L'annexe financière aura pour but de préciser la répartition des frais engagés pour chacune des parties à l'occasion de la réunion du jury lors de la soutenance de thèse. Elle sera ajoutée à la convention de cotutelle de thèse.

Principes Généraux de Financement de la Soutenance

Ainsi, sont fixés les principes généraux suivants :

Option 1: Cas où la soutenance de thèse se déroule à l'Université Rennes 2 :

Tous les membres du jury, y compris ceux désignés par l'Université partenaire, seront invités par l'Ecole Doctorale de l'Université Rennes 2 sous réserve que le coût de ces invitations ne dépassent pas le plafond de 720 Euros. Au cas où ce plafond ne pourrait être respecté, l'Université partenaire s'engage à faire venir à Rennes les membres du jury qu'elle aura désignés en prenant en charge le surcoût consécutif selon ses propres moyens ou arrangements.

Option 2: Cas où la soutenance de thèse se déroule dans le pays de l'Université partenaire de l'Université Rennes 2:

L'Ecole Doctorale de l'Université Rennes 2, sauf gratitude de l'Université partenaire, s'engage à prendre en charge le déplacement du directeur de thèse français. Les coûts engagés et pris en charge par cette Ecole Doctorale pour subvenir aux besoins du déplacement des autres membres du jury désignés par l'Université Rennes 2 ne pourront l'être au delà du plafond de 720 Euros sur lesquels se seront déjà répartis les frais de déplacement du directeur de thèse. Il conviendra donc d'envisager avec les membres qu'elle désignera le coût et la prise en charge alternative de leur déplacement (par exemple : obtention d'un financement *ad hoc* publique ou privé, d'une invitation par l'Université partenaire, prise en charge de ces coûts supplémentaires par le laboratoire d'appartenance du membre ou du doctorant, désignation par l'Université Rennes 2 de membres du jury dans le pays de l'Université partenaire pour réduire le coût...).

Les deux parties à cette convention s'engagent en cas de difficultés financières au moment de la soutenance à mettre en œuvre tous les moyens possibles pour que la soutenance de thèse conjointe ait lieu, y compris en faisant usage de moyens de communication à distance de type visioconférence.

HC



Universidade de Brasília
Brasília (DF) Brasil



Université Européenne de Bretagne/Rennes 2
Rennes – France

RAP: RITMO E POESIA

Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasil, e à Escola Doutoral Artes, Letras, Línguas da Universidade *Européenne de Bretagne/Rennes 2*, França, como parte dos requisitos para a obtenção dos títulos de Doutor em Literatura Brasileira e Doutor em Português, respectivamente, de acordo com a Convenção de Co-tutela Internacional de Tese assinada em 14 e 22 de fevereiro/2008, sob orientação da Prof^a Dr^a Rita Olivieri-GODET e do Prof Dr João Vianney Cavalcanti NUTO. **Área de concentração:** Literatura e Práticas Sociais.

Prof Dr André Luís Gomes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literaturas da UnB

RAP: RYTHME ET POESIE

Construction identitaire du Noir dans l'imaginaire du RAP brésilien

*Thèse présentée dans le cadre du Programme de Post "Graduation" (Master et Doctorat) du Département de Théorie Littéraire et de Litteratures de l'Université de Brasilia, Brésil, et de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'Université Européenne de Bretagne/Rennes 2, France, pour l'obtention des titres de Docteur en Littérature Brésilienne et de Docteur en Portugais, conformément à la Convention de Cotutelle Internationale de Thèse signée les 14 et 22 février/2008, sous la Direction de Mme Rita Olivieri-GODET et M João Vianney Cavalcanti NUTO. Unité de Recherche: ERIMIT 4327. **Domaine:** Portugais et Littérature Brésilienne.*

Banca Examinadora/Jury

Prof^a Dr^a/Mme Rita Olivieri-GODET
Prof Dr/M João Vianney Cavalcanti NUTO
Prof Dr/M Rogério da Silva LIMA
Prof Dr/M Steven Fred BUTTERMAN
Prof^a Dr^a/Mme Lícia Soares de SOUZA

VOLNEI JOSÉ RIGHI
Brasília (DF), 12 de dezembro/2011