

# **“PERIFERIA COM O PODER DA PALAVRA”**

a poética dos *rappers* brasileiros

Roberto Camargos de Oliveira  
Doutorado em História | UFU | 2016

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2016.

## **“PERIFERIA COM O PODER DA PALAVRA”**

---

a poética dos *rappers* brasileiros

Roberto Camargos de Oliveira  
Doutorado em História | UFU | 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

C172p  
2016

Camargos, Roberto, 1984-  
Periferia com o poder da palavra : a poética dos rappers brasileiros /  
Roberto Camargos. - 2016.  
334 f. : il.

Orientador: Adalberto Paranhos.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Música e história -  
Teses. 4. Rap (Música) - Teses. I. Paranhos, Adalberto, 1948-. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

CDU: 930

---

---

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (Orientador – Incis/Inhis-UFU)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Rodrigues Paranhos (Inhis-UFU)

---

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza (Incis-UFU)

---

Prof. Dr. Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

---

Prof. Dr. José Adriano Fenerick (Unesp/Franca)

---

## **“PERIFERIA COM O PODER DA PALAVRA”**

a poética dos *rappers* brasileiros

Roberto Camargos de Oliveira  
Doutorado em História | UFU | 2016

## Resumo

A tese aqui sustentada é a de que o *rap*, no Brasil, configurou-se como uma espécie de consciência crítica da periferia e para a periferia. Seus praticantes e, em certo sentido, seu público, trabalharam na formulação de um campo simbólico, embora ao mesmo tempo prático, em que a voz e a produção musical sintetizaram a reflexão em torno de aspectos do mundo contemporâneo. Nesse processo, os *rappers* emergiram como vozes legítimas na abordagem e na produção de leituras sociais, assumindo, à sua moda, o papel de intérpretes/narradores de seu tempo, cuja matéria-prima é a da história imediata.

A argumentação envolve muitos movimentos. Passa pela prática que instituiu a ideia de poder da palavra como valor fundamental entre os adeptos dessa cultura, no interior da qual os *rappers* agiram como historiadores do tempo presente e como lideranças portadoras de determinadas “verdades”, construídas com base em suas experiências concretas dentro do emaranhado de contradições que é a vida social. Ao refletirem sobre a própria sociedade e sua história, eles plasmaram narrativas específicas cortantes e contundentes, algo pouco ou nada comum em outros discursos. Em meio a isso os MCs permitem entrever o desenvolvimento de noções complexas de pertencimento identitário e territorial.

Além disso, a tese analisa os sentimentos indigestos que despontaram no universo *rap*. Nesse passo, ela mostra em detalhes porque os desdobramentos da crença no poder da palavra geralmente não são vistos com bons olhos, em especial quando o protagonismo da fala envolve assuntos delicados como o agressivo questionamento do *status quo* e a responsabilização de sujeitos ou grupos pelas mazelas sociais, molas propulsoras de certo revanchismo (de classe, em particular). O trabalho envereda ainda por diferentes representações do feminino estampadas em letras de *rap* e explora posturas machistas, sexistas e, por vezes, misóginas instaladas entre os *rappers*. Simultaneamente detecta algumas fissuras no domínio masculino, com mulheres que romperam, mesmo que parcialmente, com a dominação a que são submetidas e com os discursos e valores hegemônicos. Por fim, a tese procura evidenciar como as vozes dissonantes dos *rappers* integram uma comunidade de sentidos e estão no centro de uma intrincada rede de comunicação e compartilhamento de ideias que tem na música a sua principal plataforma. É o momento para apontar como a voz de um *rapper* dialoga com a produção de outros (direta ou indiretamente), pois tais vozes não estão isoladas e, por isso, muitas vezes embalam um trabalho coletivo que extrapola fronteiras de tempo e espaço.

**Palavras-chave:** *rap*, *hip hop*, identidade, história cultural.

## **Abstract**

The thesis put forward here is that the rap in Brazil characterized itself as a kind of critical awareness of the periphery and for the periphery. The composers and, in a sense, its public, worked to formulate a symbolic field, while at the same time practical, in which the voice and music production synthesized reflection on aspects of the contemporary world. In this process, the rappers have emerged as legitimate voices in approach and production of social reading, assuming, in their own way, the role of interpreters / storytellers of their time, whose source is the immediate history.

The argument involves many movements. It involves the practice that established the idea of the power of the words as a fundamental value among the supporters of this culture, within which the rappers acted as historians of the present time and as carrier leaders of certain "truths", built on their concrete experiences within the tangle of contradictions that is the social life. By reflecting on society itself and its history, they have shaped cutting specific narratives and compelling, something that had little or nothing in common to other speeches. Through it, MCs allow a glimpse of the development of the complex notions of identity and territorial belonging.

Beside this, the thesis analyzes the undigested feelings that emerged in the rap universe. In this step, it shows in detail why the belief of developments in the power of the word are usually not seen with good eyes, especially when the role of speech involves sensitive matters such as the aggressive questioning of the status quo and accountability of individuals or groups for the social illness, thrusts a certain revenge (of class, in particular). The thesis also is appealing to different representations of the female shown in rap lyrics and explores macho attitudes, sexist and sometimes misogynistic installed between rappers. Simultaneously detects some cracks in the male dominated field, with women who have broken, even if partially, with the domination to which they are submitted and with the speech and hegemonic values. Finally, the thesis aims to show how the dissonant voices of rappers are part of a community sense and are at the center of an intricate network of communication and sharing of ideas that has, in the music, its main platform. It is time to point out how the voice of a rapper dialogue with the production of others (directly or indirectly), because such voices are not isolated and therefore often pack a collective work that goes beyond boundaries of time and space.

**Keywords:** rap, hip hop, identity, cultural history.

## Resumen

La tesis aquí defendida es que el *rap*, en Brasil, se ha configurado como una especie de consciencia crítica de la periferia y para la periferia. Sus practicantes y, en algún sentido, su público trabajaron en la formulación de un campo simbólico, mientras tanto al mismo tiempo práctico, en que la voz y la producción musical sintetizaron la reflexión de cuestiones del mundo contemporáneo. En este proceso, los *rappers* emergieron como voces legítimas en el abordaje y en la producción de lecturas sociales, asumiendo, a su manera, el papel de intérpretes/narradores de su tiempo.

La argumentación abarca muchos movimientos. Pasa por la práctica que instituyó la idea de poder de la palabra como valor fundamental entre los adeptos de esa cultura, en el interior de la cual los *rappers* actuaron como historiadores del tiempo presente y como líderes portadores de determinadas “verdades”, formuladas sobre bases de sus experiencias concretas dentro del enmarañado de contradicciones que es la vida social. Cuando reflexionan sobre la propia sociedad y su historia, ellos moldean narrativas específicas cortantes y contundentes, algo poco o nada común en otros discursos. Con eso los MCs permiten entrever el desarrollo de nociones complejas que forman parte del universo de la identidad y del territorio.

Además, la tesis analiza los sentimientos indigestos que aparecen en el universo del *rap*. Así, ella presenta en detalles porque los desdoblamientos de la creencia en el poder de la palabra generalmente no son bien vistos, en especial cuando el protagonismo del habla envuelve temas delicados como el agresivo cuestionamiento del *status quo* y la responsabilidad de sujetos o grupos por las desgracias sociales, motivador de cierta revanchismo (de clase, en particular). El trabajo camina también por diferentes representaciones del femenino puestas en las letras de *rap* y problematiza posturas machistas, sexistas y, en algunos momentos, misóginas puestas entre los *rappers*. Simultáneamente detecta algunas fisuras en el dominio masculino, con mujeres que rompieron, mismo que parcialmente, con la dominación que son sujetas y con los discursos y valores hegemónicos. En fin, la tesis busca evidenciar como las voces disonantes de los *rappers* integran una comunidad de sentidos y están en el centro de una intrincada red de comunicación y intercambio de ideas que tiene la música su principal plataforma. Es el momento para apuntar como la voz de un *rapper* dialoga con la producción de otros (directa o indirectamente), pues tales voces no están solas y, por eso, muchas veces conjugan un trabajo colectivo que va más allá de las fronteras de tiempo y espacio.

**Palabras clave:** *rap*, *hip hop*, identidad, historia cultural.

Esta tese é dedicada a todas/todos aquelas/aqueles que fizeram, fazem ou farão parte da cultura *hip hop*: MCs, DJs, grafiteiras/grafiteiros, *b. boys/b. girls*, rimadoras/rimadores, produtoras/produtores, *beatmakers*, fotógrafas/fotógrafos, *videomakers*, escritoras/escritores e todas/todos que mantêm essa história viva.



*Nós não perguntamos à natureza e ela não nos responde. Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta.*

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, 2003, p. 319

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| 1. “Eu tenho algo a dizer”/“Aqui tem voz”<br>para início de conversa                      | 10  |
| 2. “Se a história é nossa, deixa que nós escreve”<br>os <i>rappers</i> como historiadores | 47  |
| 3. “Antigamente quilombos, hoje periferia”<br>identidade e território                     | 102 |
| 4. “Meu relato é sanguinário, <i>playboy</i> não vai curtir”<br>sentimentos indigestos    | 154 |
| 5. “Como Olga, Anastácia, Rosa e Dandara”<br>questões de gênero                           | 197 |
| 6. “A vaga tá lá esperando você”<br>polifonia e bivocalidade no <i>rap</i>                | 242 |
| 7. Fontes<br>bibliográficas   | 274 |
| jornalísticas   | 279 |
| sonoras   | 284 |
| visuais   | 301 |
| 8. Bibliografia   | 305 |
| 9. Glossário de gírias e expressões   | 316 |
| 10. Salve!  | 321 |

**1.**  
**“Eu tenho algo a dizer”/“Aqui tem voz”**  
**para início de conversa**

*Se quer me ouvir  
Permaneça no lugar  
Verdades e mentiras  
Eu tenho muitas pra contar*

“O bagulho é doido” . MV Bill.

Em julho de 2014 chegou às bancas de todo o Brasil a edição 192 da revista *Cult*.<sup>1</sup> A capa, bastante sóbria, destoava da linguagem habitual das capas de revistas, quase sempre repletas das mais variadas informações milimetricamente organizadas para chamar a atenção do público consumidor. A *Cult*, que já cultivava um estilo mais limpo, exibia nesse número uma capa ainda mais enxuta. Por certo, não era preciso exagerar nos apelos para fisgar os leitores. Afinal, os personagens centrais da edição daquele mês já eram mais que suficientes para atrair o olhar e a curiosidade de muita gente, até porque eles – apesar de nacionalmente conhecidos – evitavam, sistematicamente, contato com a mídia. Qualquer aparição pública ou midiática que os envolvesse despertava o interesse de um número relativamente grande de pessoas. Daí que, estrategicamente, a maior parte da capa de *Cult* estava tomada por uma foto de meio corpo dos integrantes do Racionais MC's, que ali figuravam com cara de poucos amigos, mantendo fora de negociação a sisudez que se tornou habitual entre os adeptos e praticantes do *rap*.<sup>2</sup>

Ao que tudo indica, a intenção dos editores da publicação era oferecer um panorama do “grupo que marc[a] um acontecimento político dentro da cultura”. O interesse da revista pelo grupo não era sem razão, pois, conforme explica a editora da *Cult*, o Racionais MC's “contribuiu para legitimar a voz dos expulsos e dos excluídos [e] tem uma importância imensa para a cultura brasileira”.<sup>3</sup> Acrescente-se a isso que a ocasião também era favorável: o grupo paulistano, que, sem dúvida, é o mais conhecido e alardeado do *rap* brasileiro, completava naquele momento 25 anos de carreira. A publicação tinha, portanto, um tom comemorativo e trouxe a público sua tentativa de desvendar o que pensavam esses *rappers* por meio de textos e entrevistas sobre/com os integrantes do quarteto da Zona Sul de São Paulo.

A síntese dos temas tratados no interior dessa edição (que dedicou 35 páginas ao Racionais MC's e 28 entre propagandas e outras pautas) tem na capa a ratificação de um espaço duramente conquistado pelos *rappers*, apresentando-os

---

<sup>1</sup> *Cult*, ano 17, n. 192, São Paulo, Bregantini, jul. 2014.

<sup>2</sup> O *rapper* Gog comentou o costume: “nós temos que exercer isso aí, sabe, o direito de ser nós mesmos. O *hip hop* criou muito personagem. [...] o cara não se permite a sorrir, não se permite...”. Ver Entrevista com Gog. 457TV, Porto Alegre, s./d.

<sup>3</sup> BREGANTINI, Daysi. *Cult*, op. cit., p. 3.

como “A voz do trovão anticordial”. Mais uma vez, a exemplo do que aconteceu em várias publicações ao longo das últimas décadas, a revista destacou a voz, o discurso, as mensagens decodificadas em densas<sup>4</sup> narrativas — ainda que, é claro, os elementos musicais/artísticos fossem considerados sob um ou outro aspecto.



Figura 1 – Capa da revista *Cult*, ano 17, n. 192, jul. 2014.

<sup>4</sup> Ressalte-se que reconhecer que as narrativas criadas pelos *rappers* são densas — do ponto de vista social, cultural, psicológico — não implica desconsiderar que, muitas vezes, chegam a ser simplistas, maniqueístas, limitadas e até mesmo preconceituosas.

Essa leitura do processo e da prática do *rap*, como toda e qualquer leitura acerca de um fenômeno social e cultural (bem como do próprio fenômeno), é uma criação. Não pretendo aqui sustentar que a voz (na sua *performance* e naquilo que fala), elevada à condição de um dos elementos mais importantes do *rap*, tivesse se convertido nisso por obra e graças desse ou daquele grupo sozinho.<sup>5</sup> O próprio Racionais MC's enfatizava, no entanto, tal perspectiva muito antes de qualquer veículo midiático ou meio acadêmico voltar os olhos — ou, mais precisamente, os ouvidos — para as suas composições. Em 1992, no LP *Escolha o seu caminho*, Mano Brown já sentenciava: “eu tenho algo a dizer”.<sup>6</sup>

Estas palavras de Mano Brown — e por extensão, do Racionais MC's<sup>7</sup> — aparecem na composição “Voz ativa”, uma espécie de manifesto acerca do peso da palavra/voz entre os *rappers*. Ali, de maneira clara, está a síntese de uma postura que vê no poder da palavra um espaço de intervenção, um modo de se fazer presente na sociedade, de colocar em circulação leituras de mundo e sentimentos que não fazem parte dos valores hegemônicos que marginalizavam, por exemplo, negros e pobres: “o Brasil que eles querem que exista/ evoluído e bonito, mas sem negro no destaque”.<sup>8</sup> Para o Racionais MC's, e também para a maioria dos grupos de *rap*, conforme veremos adiante, a palavra/voz é uma ferramenta fundamental, pois “eu tenho algo a dizer/ explicar pra você/ mas não garanto, porém/ que engraçado eu serei dessa vez”.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Esta tese está, de ponta a ponta, tomada por termos que traduzem (especialmente na visão de quem busca alguma verdade incontestável sobre o tema) algum grau de imprecisão: disso decorre a utilização deliberada de expressões como talvez, possível, provável e assim por diante. Isso porque estou entre aqueles que acreditam que “o uso que a pesquisa histórica faz da noção de provável nada tem de contraditório”. Ver BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 117. Tal recurso indica que a intenção não é oferecer uma leitura definitiva (por alimentar a crença de que se está descrevendo as coisas tais como aconteceram) e/ou inconciliável com outras sobre a prática e os significados do *rap*.

<sup>6</sup> “Voz ativa”. Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

<sup>7</sup> Os próprios integrantes do grupo garantem que tudo que o Racionais MC's faz é resultado de um consenso entre seus quatro membros, como confirma Edi Rock: “No grupo [...] você tem que ter um consenso, uma sintonia. Um respeita o trampo do outro e opina no trampo do outro”. O peso da mensagem de Edi Rock. Amanda Massuela e Patrícia Homs. *Cult, op. cit.*

<sup>8</sup> “Voz ativa”, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Idem*. Em pleno diálogo com o Racionais MC's — inclusive valendo-se de parte de suas palavras — está Sabotage, que se recusa a recolher-se ao silêncio: “eu insisto, persisto/ não mando recado/ eu tenho algo a dizer/ não vou ficar calado”. “Na Zona Sul”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999. Isso evidencia a dimensão dialógica do *rap*, que, como prática social e cultural, promove entre os seus praticantes uma intensa comunicação e a instituição de valores comuns, de estruturas de pensar que são apropriadas, compartilhadas, desenvolvidas dentro de um dado circuito social. Outro exemplo de como “Voz ativa” ocupou um lugar relevante no

“Voz ativa” é, particularmente, um brado antirracista, atento às dificuldades enfrentadas pelos negros brasileiros no dia a dia (até porque seus autores também as vivenciam):

[...] *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 pretos são todos iguais [...]*<sup>10</sup>

Tal constatação gera a força propulsora da ação afirmativa que ensaia seus primeiros passos na *performance* verbal de determinadas composições do grupo. Para eles, era hora de pôr fim aos processos de desgaste da imagem do negro e romper com o comodismo de quem, sabendo que está tudo errado, prefere não se envolver. Por essa razão, lamentam que os “irmãos [de cor] convivam com isso naturalmente”.<sup>11</sup> O desejo manifestado é de que se “reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços”<sup>12</sup>, superando – ou denunciando – uma realidade social em que “brancos em cima, negros em baixo/ ainda é normal, natural/ 400 anos depois/ 1992, tudo igual/ bem-vindos ao Brasil colonial e tal”.<sup>13</sup>

Motivado por uma vontade de mudança e por anseios de justiça, os *rappers* lançam mão do capital disponível para “brigarmos por nós”<sup>14</sup>, que elege a palavra como seu principal instrumento de intervenção.<sup>15/16</sup> Ao fazerem uso dela, enviam

---

universo *rap* pela capacidade de instaurar e sintetizar alguns desses valores é “RevoluSom”, de Posse Mente Zulu, que diz: “o *rap* é a voz, o grito da nação/ chegou a hora, irmãos, da revulusom/ lutemos por um mundo novo/ revulusom/ o *rap* é a voz do povo/ revulusom/ por mais fase, por mais vida/ aí: ‘a juventude negra agora tem voz ativa’”. “RevoluSom”. Posse Mente Zulu. CD *Revolusom – a volta do tape perdido*. São Paulo: Unimar, 2005. Outras pontas desse novelo serão puxadas ao longo da tese, especialmente no último capítulo.

<sup>10</sup> “Voz ativa”, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Stuart Hall é um dos estudiosos que assinala ser o corpo (com todas as possibilidades que ele abre com a voz, gestos, presença) um capital cultural mobilizável e atenta o fato de “o povo da diáspora negra [ter] encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música”. Ver HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 (citação da p. 42).

<sup>16</sup> Mano Brown, em outro contexto, ratifica essa posição: “a nossa mídia é a nossa voz! Nosso corpo! Nosso sangue! Nossa presença física nos lugares!”. *Apud* LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop!: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 326.



um aviso não somente aos “nossos irmãos [que] estão desnorteados”<sup>17</sup>, mas, igualmente, à sociedade em geral, a quem avisa que “a juventude negra agora tem voz ativa”.<sup>18</sup>

Valer-se da produção musical como plataforma comunicativa por meio da qual se diz algo a alguém não é uma invenção dos *rappers*, já que tal prática faz parte da cultura popular brasileira há tempos. É o que destaca o semiólogo e musicólogo Luiz Tatit quando examina algumas tensões envolvendo a autoria dos primeiros sambas:

*Essas polêmicas, ingênuas e inconsequentes em si, tiveram o mérito de ressaltar um aspecto da canção pouco explícito nas serestas românticas, ancoradas na poesia escrita, ou mesmo nas cantigas folclorizadas, ancoradas em refrãos de conteúdo lúdico: a presença da fala. Até então, cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais. Agora, cantava-se também para mandar recados.*<sup>19</sup>

Voltando aos *rappers*, embora o acesso a direitos imprescindíveis para a consolidação da cidadania e o fim das práticas racistas continuassem muito distantes da experiência vivida, eles conseguiram pontuar de forma clara sua tomada de posição. Foi como se dissessem: não vamos mais nos calar.<sup>20</sup> E mais: não só não iam se calar como seriam os (autointitulados) representantes legítimos daqueles que não tivessem condições de tornar a sua voz ativa, como explicitou DJ KL Jay ao frisar que são (eles, os *rappers*) “os porta-vozes de quem não tem voz”.<sup>21</sup> Falar pelos que “não tem voz”, no caso, não significa condená-los por uma incapacidade de exprimir sua voz ou de falar de seus problemas. Pelo contrário, expõe uma dimensão de vida coletiva, de experiências compartilhadas que podem ser narradas por membros dessa comunidade, inclusive na perspectiva de reforçar

---

<sup>17</sup> “Voz ativa”, *op. cit.*

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 123.

<sup>20</sup> Foi o que disse literalmente o pessoal do Geração Profética: “a nossa voz é o combustível/ pro grito de liberdade do oprimido/ [...] não é nosso *naípe*/ omitir a verdade/ com medo de que possa constranger alguém com a realidade/ [...] e esse som/ te leva a ir além/ resgata a autoestima que o inimigo fez de refém/ [...] Em nome de Jesus a nossa voz não cala/ e o fogo da palavra da verdade não se apaga/ a nossa voz não cala/ não cala”. “A nossa voz não cala”. Geração Profética. CD *A cura da neurose*. Gama/DF: s./d. (independente).

<sup>21</sup> Racionais celebram o sucesso “da periferia”. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 2003. Essa ideia de ser porta-voz dos “sem vozes” é recorrente entre outros *rappers*. Ouvir “Vozes sem voz”. Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio* Hortolândia: Face da Morte, 2003.

os laços que ligam os sujeitos que a compõem. Como salienta Allysson Garcia, em seu estudo sobre o *hip hop* em Goiânia:

*A voz, o “espetáculo do dizer” ultrapassa a significação, “vai além da mera enunciação linguística” estimulando a constituição de laços comunitários, debilitados na vida urbana contemporânea. A performance no ato de dizer procura transformar a realidade dessa comunidade imaginada que é a “favela”, representando através do rap “a voz dos excluídos, dos pobres, das ‘minorias étnicas’” e difundindo a força dos negros, dos jovens negros brasileiros e das suas “raízes”.<sup>22</sup>*

As ideias que giram em torno da noção de se ter voz adquiriram um lugar de destaque no *rap* produzido pelos brasileiros. Isso é uma dimensão da prática do *rap* que transcende qualquer delimitação espacial ou temporal. Ela é continuamente construída e realimentada como estratégia de informação, comunicação, inserção social e de participação menos assimétrica nas complexas relações de poder nas quais estamos todos enredados. Alguns pesquisadores perceberam essa peculiaridade do *rap*. É o caso de Luiz Tatit, que, se não chegou a pesquisar a fundo esse universo cultural, fez alguns comentários gerais que, em certo sentido, cruzam os argumentos expostos nesta tese. Para ele, o *rap*

*recuperava a entoação pura, não pelo breque do samba nacional, mas pelo break da cultura hip hop oriunda de Nova York. Na verdade, as articulações entrecortadas e rimadas do rap brasileiro inauguravam [...] [a] exposição crua da matéria-prima de toda canção popular: a fala. Não havia recurso mais adequado à denúncia direta das condições socioeconômicas que geravam o desamparo das minorias pobres dos bairros e periferias [...] A voz permanecia musicalmente livre para relatar o que quer que fosse, desde que respeitasse alguns núcleos rítmicos e, por vezes, alguns refrãos contendo palavras de ordem.<sup>23</sup>*

A voz, portanto, é um elemento de destaque na construção de um lugar/uma função social para o *rap* e os *rappers*<sup>24</sup>, no/na qual o empenho da palavra – cantada, falada ou escrita – envolve uma forma de ação social e de luta

<sup>22</sup> GARCIA, Allysson Fernandes. *Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip hop em Goiânia – 1983-2006*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007, p. 148.

<sup>23</sup> TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 243.

<sup>24</sup> Luiz Tatit, ao analisar o “cálculo subjetivo” nas canções, alinha observações que se aproximam do argumento que defende a primazia da voz na construção de um lugar para o *rap*. Para os efeitos que os *rappers* querem alcançar, segundo ele, “nada melhor que menos música e mais fala, ainda que, assim mesmo, além das aliterações exacerbadas, a hiperdosagem do ritmo percussivo mantenha em pauta a presença musical”. Apesar disso, os *rappers* quase extrapolam as fronteiras da canção (grosso modo, música + letra), pois levam ao limite a presença da linguagem oral. Ver TATIT, Luiz. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 59, São Paulo, dez. 2014, p. 378.

considerada legítima e eficaz. Dexter, *rapper* que se tornou conhecido enquanto compunha dentro da Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, é mais um entre aqueles que trabalharam para promover luta verbal. É de lá, por onde ficou entre 1998 e 2011, que ressaltou sua adesão a essa crença compartilhada por boa parcela dos *rappers*: “Eu considero as palavras, mano, a arma mais perigosa que o ser humano pode ter. As ideias incomodam”.<sup>25</sup>

O brasileiro Genival de Oliveira Gonçalves comunga desse princípio que atravessa, de norte a sul e do passado ao presente, a sensibilidade e a poética dos *rappers*. Em entrevista concedida em 2011, na qual discutiu sua composição “Brasil com p”<sup>26</sup>, levou o argumento ao limite (ainda que de modo estrategicamente retórico, pois, como ele mesmo sugere em outros momentos, a musicalidade é algo relevante em sua atividade como artista): “eu não me considero músico, né, me considero um letrista, um escritor, um poeta... a minha música é só uma armadilha pro meu texto”.<sup>27</sup> Gog, seu nome de guerra, portanto, é mais um entre aqueles que acreditam que “a leitura, o texto, a palavra [...] pode nos valorizar”.<sup>28</sup>

Para muitos *rappers*, parte da importância em converter a palavra em arma e não se calar diante dos problemas mais prementes da sociedade brasileira está no incômodo que a simples abordagem de uns tantos assuntos causa. Isso advém do desconforto causado quando se contestam as estruturas sociais, sua organização e os seus meios de reprodução. Nesse sentido, a prática dos *rappers* é assumida como “crime do raciocínio lógico pro bem/ o crime da identidade própria também”.<sup>29</sup> Em suma, ela configura o crime de desafiar a aceitação do estado de coisas que, no cenário brasileiro experimentado por esses compositores, é o responsável pelas desigualdades, pela vida precária e de poucas oportunidades a que amplas parcelas da população é submetida. Daí que, para o Gog, “representar as quebradas do Brasil é o crime”<sup>30</sup>:

<sup>25</sup> Depoimento de Dexter em *Entre a luz e a sombra*. Direção: Luciana Burlamaqui. Brasil: Videofilmes, 2009. 1 DVD (son., color.).

<sup>26</sup> “Brasil com p”. Gog. CD *CPI da favela*. Brasília: 2002 (independente). Nessa música, Gog desnuda as contradições do Brasil utilizando apenas palavras que começam com a letra “p”, o que chamou a atenção de pessoas de fora do circuito *rap*, como poetas e literatos.

<sup>27</sup> Gog. *Programa Refrão*, TV Justiça, Brasília, s./d.

<sup>28</sup> Gog. Entrevista concedida a Antonio Miranda na Biblioteca Nacional de Brasília, 2011.

<sup>29</sup> “É o crime”. GOG. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.

<sup>30</sup> *Idem*.

É o crime  
O som batendo forte nos falante  
É o crime  
Ser consciente na voz arrogante  
Amante das causas e das canções que me comovem  
[...]  
Me respeita!  
Meus versos, minha canção, minha seita  
Credo, hipocrisia, sistema nojento  
Prego sem medo no alto pensamento  
Que reflete o imenso poder das palavras  
Que pra burguesia são malditas e macabras [...]<sup>31</sup>

Essas questões remetem a uma reflexão desenvolvida por Pierre Bourdieu, que, em um contexto diferente e discutindo outros temas, argumenta que "dizer é fazer".<sup>32</sup> Assim, no campo dos assuntos sociais, elaborar discursos que visam questionar os princípios da divisão e da desigualdade entre as pessoas e contestar a lógica que produz a organização da sociedade capitalista não equivale apenas a construir uma representação<sup>33</sup> para ela ou emitir uma simples opinião (o que, por si só, já seria bastante significativo); é também uma prática sobre ela e nela. Talvez por isso Gog saliente que "cant[a] o que o *playboy* mais odeia"<sup>34</sup>, pois considera que as composições dos *rappers*, ao passarem por questões de classe, raça, gênero e território, representam uma ofensiva contra pensamentos dominantes que buscam legitimar/naturalizar práticas opressoras.

Ao lado de Gog, Dexter e Racionais MC's, há outros muitos *rappers* atuando nesse campo de batalhas. MV Bill é um deles e entra igualmente em cena fazendo frente aos valores/pensamentos dominantes que relegam determinados grupos sociais a uma condição marginal e constroem o discurso da lei, da ordem e da vigilância, elegendo como alvo os indesejáveis sujeitos que compõem uma classe potencialmente perigosa e rigorosamente delimitada – negros, pobres, moradores de periferias e favelas. Partidário e defensor de um contradiscurso, MV Bill

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Pensando as atuações no campo das instituições e da representação política, Bourdieu afirma que "dizer é fazer", por entender que dizer e fazer crer no que se diz tem impactos relevantes sobre a ordem social. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 1989, p. 185. Na prática, muitos *rappers* estão sintonizados com essa visão, como os Radicais de Peso que, tendo por base suas músicas, pondera que "é por não concordar/ que sou perigoso". "Ameaça ao sistema". Radicais de Peso. LP *Ameaça ao sistema*. São Paulo: Kaskata's, 1992.

<sup>33</sup> Sobre a complexidade do conceito de representação, suas possibilidades de uso e sua importância para a compreensão dos processos histórico-sociais, ver CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

<sup>34</sup> "É o crime", *op. cit.*

dispara: "Revide, só existe quem resiste".<sup>35</sup> A argumentação reclama o respeito que é devido aos marginalizados dos quais os *rappers* se julgam porta-vozes e reforça o papel da voz como instrumento de luta, articulação ou expressão:

[...] *Sou do Rio de Janeiro*  
*CDD<sup>36</sup> 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 [...]*<sup>37</sup>

Bill deixa às claras que a arma<sup>38</sup> usada (ou uma delas) por ele e outros *rappers* contra aqueles que "tentaram mudar minha gente", aqueles que "manipularam minha gente", carrega um tipo de munição peculiar: palavras. O seu "revide" tem na *performance* discursiva sua materialização e ação. Ele, que se considera um "mensageiro da verdade"<sup>39</sup> e um "traficante de informação"<sup>40</sup>, proclama que "um microfone é tudo que eu preciso"<sup>41</sup> ou, ainda, que "as armas que eu uso é microfone, caneta e papel".<sup>42</sup>

Esse tema é retomado por inúmeros *rappers*, marcando uma relação intertextual e polifônica dentro do universo *rap*.<sup>43</sup> Não é o caso, aqui, de demonstrar todas as conexões, como se a quantidade, por si só, fosse capaz de

<sup>35</sup> "Aqui tem voz". MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006.

<sup>36</sup> Referência ao bairro Cidade de Deus, criado na zona oeste do Rio de Janeiro em 1960 para receber pessoas afetadas pela política de remoção das favelas adotada à época na cidade.

<sup>37</sup> "Aqui tem voz", *op. cit.*

<sup>38</sup> Os integrantes do grupo Fatos Reais são outros que batem na mesma tecla: "o poder da palavra é nossa única arma". "Nossos objetivos". Fatos Reais. CD *Fatos reais*, s./ind.

<sup>39</sup> Note-se que o MV de seu nome artístico é a abreviação de mensageiro da verdade.

<sup>40</sup> Ouvir "Traficando informação". MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

<sup>41</sup> "Aqui tem voz", *op. cit.*

<sup>42</sup> "Só Deus pode me julgar". MV Bill. CD *Declaração de guerra*. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

<sup>43</sup> Seja como for, não tomo o universo *rap* como algo mais ou menos homogêneo, sem grandes diferenças. Privilegiar algumas convergências e aspectos comuns não significa, necessariamente, colocar todo mundo em absoluta sintonia. As problemáticas e temas dos capítulos desta tese fizeram com que algumas questões fossem destacadas e alguns *rappers* e posicionamentos emergissem em primeiro plano, mas, nem de longe (como tento mostrar pontualmente em certas passagens), concebo essa prática artística como unívoca. O *rap*, a rigor, é cravejado de contradições. Elas, aliás, tornam-se mais evidentes quando se procura esmiuçar a trama comunicativa e a rede de diálogos existente entre os *rappers*.

convencer o leitor acerca da validade do que está sendo proposto.<sup>44</sup> Mas cabem mais alguns exemplos. O grupo Comunidade Carcerária, na música "Faces do poder", passa pelo ponto, deixando pistas de quanto a crença no "poder da palavra" compõe o repertório ideológico de boa parte dos *rappers*:

[...] *Eu não queria, mas vou lhe dizer*  
*Eu não queria, mas vou lhe dizer*  
*Comunidade Carcerária, esse é o lema*  
[...]  
*Não depende só de mim, depende de você*  
*Se nos unirmos, não vai ter pra ninguém*  
[...]  
*Comunidade Carcerária*  
*No poder da voz...*  
*No poder da voz [...]*<sup>45</sup>

Na mesma trilha caminham os garotos do Sistema Negro, que acreditam que "põe[m] pra fora, irmãos, frases bem boladas" e têm "o poder da rima".<sup>46</sup> É o caso, ainda, de outro grupo que fala de si próprio: o "Consciência Humana tem o dom da palavra".<sup>47</sup> O Gírias Nacionais, por sua vez, captou o espírito da coisa e generalizou a avaliação de que os *rappers* são os "doutores das dicções".<sup>48</sup> Por essa esteira seguem também os *rappers* Emicida e Rael da Rima<sup>49</sup>, como que evocando a fala, quase duas décadas depois, do primeiro registro já mencionado do Racionais MC's: "não é só julgar/ (tem que colar, tem)/ tem que ser, pra se misturar/ aí vai ver que é nós/ que o rap é a voz".<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Tal procedimento, por outro lado, ajudasse o leitor a visualizar melhor a dimensão e o tamanho do trabalho de pesquisa, no qual a perseguição de pequenos indícios imprime ao ofício do historiador um ritmo de peculiar lentidão.

<sup>45</sup> "Faces do poder". Comunidade Carcerária. CD *Comunidade carcerária*, s./ind., 2000.

<sup>46</sup> "Sistema Negro tem o poder da rima". Sistema Negro. Col. *Sampa Rap*, 1994 (ou 1996).

<sup>47</sup> "Periferia tem seu lado bom". Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

<sup>48</sup> "Dom de Deus". Gírias Nacionais. CD *Desista de desistir*. Taubaté: 2003 (independente).

<sup>49</sup> Esse universo simbólico comum se evidencia inclusive no nome artístico de alguns *rappers*, como é o caso, já assinalado, de MV Bill. Emicida é a junção de MC com homicida e designa aquele que liquida seu oponente com a verve das palavras; Rael se liga ao mundo da palavra, da voz, do discurso, da rima. O mesmo vale para os nomes adotados por alguns grupos, referências mais ou menos diretas ao contexto, aos valores e a experiências de vida dos seus integrantes. Eles traduzem, em algum sentido, uma atmosfera social tensa e conflituosa: Realidade Cruel, Inquérito, Código do Morro, Total Drama, Cirurgia Moral, Face da Morte, Das Quebras, Facção Central, Comunidade Carcerária, Trilha Sonora do Gueto, Conexão do Morro, Voz Sem Medo, Visão de Rua, Alvos da Lei, Esquadrão da Rima, Fatos Reais, Vozes do Gueto, Julgamento, Somos Nós a Justiça e por aí vai.

<sup>50</sup> "Num é só ver". Emicida e Rael da Rima. *Show Livre*, Multishow, 2011.

O pessoal do Esquadrão da Rima joga no mesmo time: “microfone na mão/ minha munição/ de olho no fato/ bum!... Surge meu relato”.<sup>51</sup> A música do Esquadrão da Rima defende a informação — que encontra na palavra seu meio de circulação — como a aliada para salvar aquele que “tá no buraco, na contramão”<sup>52</sup> e fecha com uma sentença: “sua palavra vale sua vida”.<sup>53</sup> Isso leva a pôr em perspectiva que o uso da palavra/voz requer responsabilidade e compromisso, como explicita o Expressão Ativa (o nome do grupo, por si só contém uma inescapável referência ao universo da palavra/voz): “o que se fala numa letra de *rap* fica na mente/ [...]/ mano, ser consciente é ter noção do que você vai dizer”.<sup>54</sup> Tal questão é pontuada também pelo Câmbio Negro: “O poder da palavra é grande, você tem que tomar cuidado com o que fala”.<sup>55</sup> Por outras vias, os mesmos argumentos são repisados pelo *rapper* Rappin Hood: “Na periferia, a única coisa que nós temos é a palavra. Dinheiro pra ter crédito, não temos, e a palavra tem que valer ouro. Se a palavra não vale, se você não é digno, você não tem crédito na periferia pra nada”.<sup>56</sup> Às palavras, como se pode ver, cola-se um valor ético.<sup>57</sup>

De mais a mais, a importância da palavra e, conseqüentemente, da habilidade verbal como modo de intervenção social e de afirmação é, como sublinha Richard Shusterman, “uma tradição negra profundamente enraizada,

---

<sup>51</sup> “Máquina de pensar”. Esquadrão da Rima. Col. 1º Encontro Nacional Nação Hip Hop Brasil, 2006.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> “Som na quebrada”. Expressão Ativa. CD *Dinastia*, s./ind.

<sup>55</sup> Câmbio Negro põe *rap* a serviço do bem. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 1999.

<sup>56</sup> Entrevista com Rappin Hood. *Caros Amigos*, s./d. Posso arrolar, ainda, o que foi dito em outro momento (porém, em sintonia com essas ideias) pelo grupo Palavra Feminina: “quem não cumpre com a palavra/ honra não terá”. Na canção “Humildade guerreira” é reafirmado algo que ocupa o centro do meu argumento acerca do poder da voz/palavra entre os *rappers*: “não abaixamos a cabeça, batemos de frente com o problema/ se tiver que trincar, trincamos/ se tiver que encarar, encaramos/ como dentro do esquema nossa gente é roubada/ ninguém faz nada/ agora temos a voz/ *rap* nacional na parada”. “Humildade guerreira”. Palavra Feminina. CD *Justiça e liberdade*. Blumenau: 2006 (independente). Sobre a responsabilidade da utilização da palavra em “O desafio” se canta: “o maior desafio que cê vai enfrentar/ é o peso que a palavra vai acarretar”. “O desafio”. Desafio 48hs. CD *Volume 4*. São Paulo: Coisa Simples, 2014.

<sup>57</sup> Sinais de como o valor ético do verbal se espalha por outros elementos da cultura popular podem ser vistos na tese de PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)*. Tese (Doutorado em História Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Em alguns momentos de seu trabalho sobre o forró em São Paulo é possível perceber como a palavra, associada a noções de honestidade, constituía um traço da sensibilidade popular: “Os acordos para a realização dos shows no Forró do Pedro se davam de maneira verbal: ‘não existia caneta na conversa’, ou seja, não havia contratos. ‘Era por telefone, vou tal dia, viu Pedro? Aí meu pai anunciava. Nunca houve furo’” (citação da p. 146).

que remonta aos *griots* da África ocidental".<sup>58</sup> Essa complexa tradição se traduz, no *rap*, em uma *performance* que construiu um lugar privilegiado para a palavra e a voz, muitas vezes referidas/reverenciadas por termos como "rima", "frase", "verso", "ideia", "relato", "mensagem", "narração", "vocabulário esperto", "expressão". Essa postura que converte a palavra/voz num instrumento valorizadíssimo de ação dos principais *rappers* brasileiros<sup>59</sup> ganhou síntese em uma ode ao "poder da palavra" de autoria do grupo mineiro Julgamento:

[...] *A palavra, o movimento, o momento, a ideia*  
*Um instante, mudou a vida daquele dia em diante*  
*Palavras de ordem: mudança e esperança*  
*Poder suficiente pra fazer barulho, subverter o mundo,*  
*Brecar o conflito*  
*O poder que transforma, rompe grilhões*  
*Mobiliza multidões em todas as direções*  
*Rumo a algo impensável, ainda há pouco irrealizável*  
*Mudar o curso, inverter o fluxo,*  
*Fazer jus à existência é a ideia*  
[...]  
*Espalho a palavra aonde for necessário*  
[...]  
*Levado com a força do tempo,*  
*Da palavra, do verso e do pensamento*  
*Eu faço história a cada passo,*  
*A cada movimento*  
[...]  
*Realismo e consciência pra reportar o mundo*  
*A injustiça combatida mais que tudo,*  
*Demonstração de atitude, o gueto não é mudo,*  
*A voz chega quebrando o silêncio absoluto*  
[...]  
*É só chamar os louco que não teme o microfone [...]*<sup>60</sup>

Como pode notar durante a pesquisa, é a palavra, especialmente, que dota esses sujeitos de algum "poder" e a ela são atribuídas quimERICAMENTE possibilidades infinitas, ampliando-se, a mais não poder, seu pretense alcance e

<sup>58</sup> SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 42.

<sup>59</sup> O *rapper* Eduardo, do Facção Central, ao comentar a participação do grupo em projetos, ações sociais ou "algum bagulho beneficente", diz que "a letra que a gente faz já é um puta trabalho social, [pois] a partir do momento que você canta o que tiver que ser cantado, assumindo qualquer risco diante de polícia, político, censura, você já tá fazendo alguma coisa". Ver Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>60</sup> "O poder da palavra". Julgamento. CD *Muito além*. Belo Horizonte: s./d. (independente).



sua suposta eficácia.<sup>61</sup> Basta lembrar o que alardeia o *rapper* niteroiense Gustavo Black Alien: "iu iepe iupi ai ei/ me dá um microfone que eu derrubo um rei".<sup>62</sup> Mas o que está em jogo aqui é outra coisa (muito diferente e/ou distante da capacidade de derrubar "reis"), que foi resumida por meio da música do *rapper* mineiro Renegado com o cubano Cubanito:

[...] *Do morro vem o que você não esperava*  
*Periferia com o poder da palavra*  
*Do morro vem o que você não esperava*  
[?]<sup>63</sup> *com o poder da palavra*  
*Sim, do morro vem o que você não esperava*  
*Minas Gerais com o poder da palavra*  
*Do morro vem o que você não esperava*  
*Meu povo negro com o poder da palavra* [...] <sup>64</sup>

Ao insistir à exaustão no argumento central desta tese, acredito ter evidenciado a existência de certo costume em comum<sup>65</sup> entre os *rappers*. Tendo em mente alguns ensinamentos legados por Williams, considero imprescindível mencionar cada uma dessas pistas, pois elas se tornam importantes "somente depois de começarmos a ver a regularidade que há"<sup>66</sup> nelas. Assim, ao me valer de muitos exemplos convergentes, de tempos e espaços distintos, instituí uma estratégia narrativa<sup>67</sup> cujo intento era não deixar dúvidas quanto ao peso que a

---

<sup>61</sup> Indício de que o *rap* é visto como portador de poder se verifica na ressignificação promovida por alguns *rappers* brasileiros para o termo *rap*. Tradicionalmente referido como abreviação de *rhythm and poetry*, entre muitos compositores nacionais ele passou a identificar a ser a sigla de "revolução através das palavras". A propósito, ouvir "No *hip hop* represento". Raciocínio das Mentes. *Mixtape Araxá pega fogo*. Araxá: s./d. (independente), e "O *hip hop* é nossa arma". Vozes do Beco. *Mixtape Sergipe na cena*. Aracaju: Ruas Ativas Produções, s./d. Outro exemplo é dado por D2: "eu nasci e fui criado no subúrbio do Rio de Janeiro, num ambiente muito musical. Mas foi o *hip hop* que me deu voz, levantou minha autoestima e me fez rodar o mundo". Marcelo D2. *Teaser* de divulgação do DVD *#Nadapodemeparar*. Direção: Rafael Kent. Rio de Janeiro, 2014 (p/b, son.).

<sup>62</sup> "O império contra-ataca". Marcelo D2. CD *Eu tiro é onda*. Rio de Janeiro: Sony, 1997.

<sup>63</sup> Palavra não identificada na audição.

<sup>64</sup> "Conexão Alto Vera Cruz/Havana". Renegado. CD *Do Oiapoque a Nova Iorque*. Belo Horizonte: 2008 (independente).

<sup>65</sup> Faço neste momento uma livre apropriação da ideia que dá nome a um dos livros de Thompson. Ver THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>66</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 25.

<sup>67</sup> Para uma análise sobre formas narrativas em História, ver BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. A maneira como tenho encarado o exercício da escrita da História está sintonizada com parte das reflexões desenvolvidas no texto de Burke, especialmente o entendimento de que o historiador deve, a um só tempo, narrar e analisar, combinando "ciência" e arte. Como ele destaca, "o objetivo de buscarmos uma nova forma literária", promovendo aproximações com a literatura, "é certamente a consciência de que certas

palavra — cantada, na maioria das vezes — adquiriu entre os *rappers* e como solidificou a ideia de que "o gueto não é mudo"<sup>68</sup> ou, o que é quase a mesma coisa, a convicção de que "a gente tem o que falar, tem o que falar".<sup>69</sup>



Marc Bloch, no seu célebre livro sobre o ofício do historiador, diz que "o historiador, por definição, está na impossibilidade de ele próprio constatar os fatos que estuda".<sup>70</sup> Se isso é uma regra geral aplicável a grande parte dos estudos históricos para o caso desta pesquisa, que lida com história do presente, tenho (ou melhor, tive) a possibilidade de acompanhar de perto alguns desdobramentos acerca do tema. Porém, em termos gerais, vale aqui aquilo que parece óbvio a um trabalho de história: recorro, a toda hora, a testemunhos, indícios, restos, rastros, sinais. Nada demais; afinal, como pontuou Hartog, "o historiador não tem outro recurso além de investigar [...] para tentar ver mais longe e aumentar seu saber".<sup>71</sup> Estou, portanto, "na situação do investigador que se esforça para reconstruir um crime ao qual não assistiu; do físico, que, retido no quarto pela gripe, só conhecesse os resultados de suas experiências graças aos relatórios de um funcionário de laboratório"<sup>72</sup>, falando do *rap* frequentemente de forma indireta, formulando hipóteses e tirando conclusões a partir do contato tanto direto como indireto com a prática.

Isso impõe uma condição incontornável: não conheço, por certo, a situação da imensa maioria dos informantes além daquilo que informam eles mesmos ou outros indícios. Daí que, com muito esforço e tentativas de suprir as lacunas e entender as contradições (de posicionamentos, comportamentos, gestos ou palavras), só é possível compreender e elaborar reflexões sobre uma parcela limitada do processo analisado. Trata-se, pois, de um trabalho que se apoia em

---

formas são inadequadas aos nossos propósitos" (citação da p. 336). Ressalte-se que a preocupação com a forma de narrar, de construir o texto, de organizar os capítulos e apresentar as discussões não tem relação com caprichos meramente estéticos. Envolve, entre outras coisas, estratégias de aproximação com o leitor situado fora da academia.

<sup>68</sup> "O poder da palavra", *op. cit.*

<sup>69</sup> Mano Brown. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 2006.

<sup>70</sup> BLOCH, Marc, *op. cit.*, p. 69.

<sup>71</sup> HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 40.

<sup>72</sup> BLOCH, Marc, *op. cit.*, p. 69.

testemunhos diversos que passam a dialogar por intermédio da imaginação, de analogias, do cruzamento de informações e vestígios, sem abrir mão de métodos e saberes adequados à lógica histórica.<sup>73</sup> O fato de o historiador não acompanhar *in loco* os acontecimentos e processos que narra não quer dizer que não disponha de condições para conhecê-los, entendê-los e percebê-los. Por sinal, ver ou experimentar esses acontecimentos e processos não garante por si só maior sucesso na empreitada. Pode, isso sim, gerar ilusões típicas de quem se lança à história inocentemente.

Assim, por entender que “não existe outra máquina de voltar no tempo senão a que funciona em nosso cérebro, com materiais fornecidos por gerações passadas [e no caso, presentes]”<sup>74</sup>, fui em busca de vestígios que possibilitassem a produção de conhecimento acerca do *rap* e sua relação com o seu tempo.

Se os conhecimentos do ofício de historiador não estão disponíveis para os iniciantes, organizados no formato de um manual e facilmente mobilizáveis para se pensar esse ou aquele problema histórico, há um bom repertório de questões e saberes ao alcance dos interessados para orientar e animar novos trabalhos. Nunca se parte do zero. Por outro lado, embora os conceitos, os métodos e as teorias não resolvam todos os problemas de uma pesquisa, eles são fundamentais para sua realização. É bom, portanto, que se gaste alguma tinta com isso.

Antes de entrar na questão, entretanto, é preciso dizer que a quantidade e a diversidade de vestígios que utilizo não são desprezíveis. Isso torna praticamente impossível que se abra espaço ao longo da tese para discussões que envolvam os

---

<sup>73</sup> Ver THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros* (uma crítica ao pensamento de Althusser). Rio de Janeiro: Zahar, 1981. Neste livro, mais especificamente no capítulo Intervalo: a lógica história, Thompson realiza uma bela defesa das peculiaridades do ofício de historiador, no qual os conceitos conferem expectativas e não modelos: “não impõem uma regra, mas apressam e facilitam a indagação das evidências, embora se verifique com frequência que cada caso se afasta da regra, sob este ou aquele aspecto” (citação da p. 56). O pano de fundo para esse debate é a acusação, vinda de outras áreas, de que conceitos elásticos (construídos na tensão/diálogo entre conceito e evidência) não são conceitos. Para o autor, “a explicação histórica não pode tratar de absolutos e não pode apresentar causas suficientes, o que irrita muito algumas almas simples e impacientes. [...] A explicação histórica não revela como a história *deveria* ter se processado, mas por que se processou dessa maneira, e não de outra; que o processo não é arbitrário, mas tem sua própria regularidade e racionalidade; que certos tipos de acontecimentos [...] relacionaram-se [...] de maneiras particulares e dentro de determinados campos de possibilidades; que certas formações sociais não obedecem a uma ‘lei’, nem são ‘efeitos’ de um teorema estrutural estático, mas se caracterizam por determinadas relações e por uma lógica particular de processo” (citação da p. 61). Em suma, Thompson reivindica que as categorias adequadas à investigação histórica são históricas.

<sup>74</sup> BLOCH, Marc, *op. cit.*, p. 74.

métodos, as teorias e os conceitos adequados a cada tipo de indício tornado fonte. O que não significa, porém, que essas questões não são importantes ou, o que é pior, que não tenham sido levadas em conta. Afinal, considero pertinente a observação de Marc Bloch de que "é indispensável que o historiador possua ao menos um verniz de todas as principais técnicas de seu ofício".<sup>75</sup> Isso inclui, sem dúvida, entender minimamente as particularidades daquilo com o que lida em sua atividade de construção de um saber histórico. Assim, descontados aspectos mais pontuais que vão aparecer em momentos específicos da tese, elegi pelo menos duas questões-chave que atravessam os capítulos a seguir: a articulação das relações entre história e música popular e a opção por uma história a partir de baixo.

O pesquisador Monclar Valverde, ao discutir os mistérios e encantos da canção, afirma que ela é "um acontecimento exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos ou simplesmente mimetizá-los".<sup>76</sup> Nessa ótica, a música/canção é capaz de comunicar, transportar informações ou mensagens, e, além disso, estabelecer envolvimento afetivo entre as pessoas, o que abre possibilidades de se pensar o social, o identitário, o sensível por meio delas. As canções, por isso, são frequentemente associadas às atividades humanas, fazendo delas objeto de interesse daqueles que querem compreender o social. Exemplar nesse sentido é a constatação de Marcos Napolitano: "a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história".<sup>77</sup>

Mas para dar conta dessa tarefa, os pesquisadores se veem às voltas com muitos obstáculos, pois, como escreveu José Geraldo Vinci de Moraes, "qualquer trabalho de pesquisa que trate da história da música no Brasil é extremamente árduo e enfrenta uma série interminável de dificuldades, tais como a dispersão das poucas fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de pessoas e estudos especializados, de apoio institucional e assim por diante".<sup>78</sup> Apesar disso, as

---

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.

<sup>76</sup> VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 276.

<sup>77</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 11.

<sup>78</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo — final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte/Bienal, 1997, p. 24.

pesquisas que tomam a música popular como documentação básica ou objeto de estudos têm aumentado nos últimos tempos. O empenho em driblar as dificuldades trouxe bons resultados práticos e teóricos.

Desde que a música começou a ser fonte de preocupação dos historiadores, as reflexões sobre ela vêm mostrando acúmulos qualitativos consideráveis. Boa parte deles foram imprescindíveis para este trabalho, a começar pelo alerta de que o pesquisador que trabalha com a música não deve fechar os ouvidos à matéria sonora. O que se observa, por vezes, é o privilegiamento quase que exclusivo das letras, produzindo uma relativa surdez quanto aos aspectos musicais. Mesmo que não se pretenda elaborar um trabalho com características musicológicas, é preciso conceder um mínimo de atenção à musicalidade/sonoridade<sup>79</sup>; afinal, quando falamos de música popular, a palavra ultrapassa os enquadramentos gramaticais que obedece quando aparece sob a forma escrita. Como lembra Luiz Tatit ao citar Augusto de Campos, “letras de música/ tão frágeis quando escritas/ tão fortes quando cantadas”.<sup>80</sup>

É indispensável destacar isso. O leitor pode ter a impressão de que nesta tese o foco recai unicamente sobre as letras. Quero frisar, no entanto, que embora minha preocupação se volte para os aspectos discursivos, para as crônicas musicais dos *rappers*, sempre trabalhei a partir da materialidade sonora. Aliás, nem poderia ser diferente: ao contrário do que é comum em relação a outros gêneros musicais, os discos de *rap* geralmente não trazem as letras transcritas/impressas nos encartes ou algo semelhante. Elas são acessíveis quase sempre somente por meio da audição.<sup>81</sup> No caso do *rap*, em especial, é contraindicado separar letra e música, porque frequentemente eles estão em permanente diálogo e tensão. A letra, sem os efeitos e citações sonoras que integram a musicalidade da obra, muitas vezes perde sua força — quando não parte de seus possíveis sentidos/significados. Assim, até em passagens nas quais

---

<sup>79</sup> As considerações feitas neste parágrafo e em outros mais estão calcadas expressamente em PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, n. 20, São Paulo, abr. 2000, no qual se enunciam umas tantas preocupações metodológicas que devem balizar as pesquisas que entrecruzam música e história. Ver, ainda, PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, esp. p. 117-122.

<sup>80</sup> TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 149.

<sup>81</sup> Nem sempre, entretanto, o que se ouve é claramente compreensível.

os aspectos musicais não são sequer mencionados, os elementos sonoros foram levados na devida conta. Tento, pois, manter-me afinado com a ideia de que “tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre melodia e letra da canção”.<sup>82</sup> Por outras palavras, como adverte João Pinto Furtado, “a música não pode jamais ser tomada ao pé da letra”.<sup>83</sup>

Isso é explorado de maneira esclarecedora por Adalberto Paranhos.<sup>84</sup> Ao discutir, por exemplo, a cruzada antimalandragem encampada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura então vigente) nos anos 1940, ele analisa “O amor regenera o malandro”, cuja letra prega que “todo malandro/ tem que se regenerar”.<sup>85</sup> Paranhos mostra que essa canção, com uma pregação que atendia em cheio as expectativas do trabalhismo getulista, foi submetida a um processo de dessignificação e ressignificação na interpretação malandra de Joel e Gaúcho. Para além de outros detalhes que não vêm ao caso esmiuçar, eles introduziram breques na gravação — não previstos na letra e na partitura — que subscreveram o sentido desse samba. Após o verso final, “regenerado/ ele pensa no amor/ mas pra merecer carinho/ tem que ser trabalhador”, os intérpretes emendaram, fora do *script*, “que horror!”. Assim, a *performance* vocal da dupla revela algo que a letra original dessa composição esconde: o uso de um breque, que enuncia distanciamento crítico, “põe por terra todo o blá-blá-blá estado-novista que parecia haver contagiado a gravação”.<sup>86</sup> Ora, ao pesquisador que se ativesse exclusivamente à letra de “O amor regenera o malandro” por certo escaparia a reapropriação feita por Joel e Gaúcho, o que escancara o quão desastroso pode ser tal procedimento.<sup>87</sup> Disso tudo emerge a conclusão de que o pesquisador tem de ficar atento aos diálogos, às tensões e/ou à complementaridade entre a letra e os elementos musicais. É necessário ouvir as

---

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 102.

<sup>83</sup> FURTADO, João Pinto. A música popular no ensino de história: possibilidades e limites. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). *História e imagem: cinema, cidades, música, iconografia e narrativa*. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998, p. 182.

<sup>84</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, jun. 2002, p. 91.

<sup>85</sup> “O amor regenera o malandro”. Joel e Gaúcho. 78 rpm. Rio de Janeiro: Columbia, 1940.

<sup>86</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida, *op. cit.*, p. 92.

<sup>87</sup> Para o aprofundamento dessa discussão, ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Nesse texto o autor passa em revista uma série de gravações que configuram os sentidos errantes das canções.

gravações — como forma de realização das canções — e atentar para o papel desempenhado pela interpretação. Ela, que figura a certa distância da letra fria transposta para o papel, tem cor própria. Como acentua Luiz Tatit, no mundo da canção, a figura do intérprete é constantemente estimulada a praticar uma segunda enunciação, no sentido de dar à obra uma coloração pessoal, não apenas em termos técnicos, de mera execução, mas em nível de coautoria, de participação no projeto enunciativo do compositor. [...] a canção tira grande proveito dessa dupla enunciação.<sup>88</sup>

No caso do *rap*, o compositor e o intérprete geralmente se confundem. De todo modo, estas considerações continuam válidas, já que é na interpretação que os timbres, a intensidade, o *flow*, os *samplers* e outros elementos da composição vão atuar e colaborar na construção de seus sentidos. Isso reforça a importância da *performance* — seja da voz, do corpo e da seção instrumental — uma vez que a canção fala mesmo sem recorrer à palavra. É na realização sonora de uma composição, em sua completude, que se criam seus sentidos possíveis.

Paul Zumthor trouxe boas contribuições nesse campo. Suas advertências sobre “a riqueza expressiva da voz”<sup>89</sup> foram bastante úteis para esta pesquisa. Afinal de contas, ler que “existe um muro de lágrimas entre o pobre e o *boy*”<sup>90</sup>, só para me fixar em um único exemplo, é muito diferente de escutar Eduardo, do Facção Central, sob uma ambientação sonora típica do *rap*<sup>91</sup> e em uma interpretação crispada de sentimentos, cantar que “existe um muro de lágrimas entre o pobre e o *boy*”. Seu exercício vocal, suas inflexões, empostação, tempo de respiração e a subjetividade que tenta comunicar dizem muito mais do que as palavras parecem expressar — valendo, portanto, o que comenta Pierre Bourdieu:

<sup>88</sup> TATIT, Luiz, *Musitando a semiótica*, op. cit., p. 158. Noutras palavras, como realça Adalberto Paranhos, “interpretar implica também compor. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição”. PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos*, op. cit., p. 25.

<sup>89</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 134.

<sup>90</sup> “Quando eu sair daqui”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

<sup>91</sup> Os aspectos estritamente musicais e como eles compõem uma rede de significados que delimitam estilos, gêneros e gostos são, obviamente, relevantes. No que se refere ao *rap*, todavia, é necessário destacar que o mero conjunto das unidades sonoras não conduz ao reconhecimento do gênero, porque há também outros componentes culturais que ajudam a estruturar o seu campo, conforme tento evidenciar na primeira parte do capítulo “Se a história é nossa, deixa que nós escreve”.

“às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso [...] está na entonação”.<sup>92</sup> Por sinal, Paul Zumthor já chama atenção em seus estudos para o fato de que “nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito)”, o que se verifica é que

*a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não pode jamais.*<sup>93</sup>

Trabalhar com essa noção me parece fundamental, pois a *performance* desponta como constitutiva da forma. E, no âmbito da *performance*, “dizer é também agir”.<sup>94</sup> O que implica adotar essa perspectiva? Entre outras coisas, pensar o discurso (num sentido amplo, que abarca tanto a narrativa quanto a sonoridade das vozes e da música) como acontecimento, como ação, deliberada ou não no social.

O *rap*, em particular se pensado em conexão com essas preocupações torna-se um documento instigante, capaz de imprimir novas cores às análises históricas/sociais do Brasil contemporâneo. Por intermédio dele é possível procurar compreender processos difusos e rarefeitos de consolidação de uma prática cultural urbana (que é simultaneamente um movimento que institui a existência de um gênero emergente de música popular) imersa em tensões e relações sociais. E mais: como parte constitutiva das contradições das cidades, os praticantes do *rap* se revelam agentes históricos — ainda que muitas vezes ignorados — que vão construir, destruir, reconstruir a realidade social e cultural, tanto por meio de suas práticas e suas narrativas. Com suas músicas, os *rappers* enquadram a vida social e dela pintam uma imagem diferenciada, incorporando, em sua poética — por vezes ácida e indigesta — experiências de trabalho, lazer, moradia, uso do espaço público, lutas por direitos, distribuição de renda, sentimentos e valores. Como tudo isso integra uma maneira específica de

<sup>92</sup> BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 253.

<sup>93</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 20 e 21.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.



pertencer e pensar a sociedade? Ao longo do texto pretendo apontar pistas de como os *rappers* têm feito isso.

Dando um passo à frente, convém salientar que, ao eleger a poética e a sensibilidade dos *rappers* brasileiros como centro de minha pesquisa, estou aderindo conscientemente a uma perspectiva de escrita da história a partir de baixo. É do ponto de vista dos subalternos, da gente simples, do cidadão comum que os *rappers* emitem suas falas. Essa visão foi bem sintetizada por Gog, para quem em suas músicas o foco não são “os Roriz, os Brás/ famílias tradicionais”. Para ele, “Josés e Marias valem muito mais”.<sup>95</sup> De modo geral, os *rappers* viram as costas para as elites e para os eventos de grande envergadura, e se voltam para o que envolve a existência do “rapaz comum”.<sup>96/97</sup> Por sinal, os próprios agentes do *hip hop* quase sempre compõem o universo de pessoas comuns: “durante o dia eles são subempregados, camelôs, *office-boys*, feirantes, traficantes, seguranças, vendedores, mas quando chegam ao ‘point’ são artistas de rua”.<sup>98/99</sup>

<sup>95</sup> “Brasília periferia, parte 2”. Gog. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998.

<sup>96</sup> Ver, por exemplo, “Rapaz comum”. Racionais MC’s. CD *Ao vivo em Uberlândia*, s./d. (não oficial), em que Edi Rock frisa que a música trata de um “rapaz comum igual a vários que tem aqui no salão”.

<sup>97</sup> Noutra composição, Gog reforça tal posição: “eu vim em prol da plebe/ [...] sou pelo povo pobre/ na favela dos estados/ [...] meu ataque é direto e reto/ ódio e amor mesclado/ o amor é pelo meu povo/ dose de ódio pros carrascos/ [...] me rebelei carbonizador/ em pleno século XXI/ o príncipe do castelo de madeira/ o cidadão comum”. Ouvir “O incendiário”. Gog. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.

<sup>98</sup> *B.boys* cariocas sonham viver do “break”. *Valor Econômico*, 12 jul. 2000.

<sup>99</sup> A trajetória de muitos *rappers* confirma isso: Canibal, do Urbanos MC’s, era operador de linha telefônica ali pelo final da década de 1990; Daniel Sancy, Ronaldo Silva, Eduardo Fonseca, Marcos José e Leonardo Lopes, do Detentos do Rap, eram presidiários quando a *Folha de S. Paulo* escreveu sobre eles em 1998; Big Richard, foi vendedor ambulante; Afro-X e Dexter, que se tornaram famosos com o 509-E, também eram presidiários, enquanto Afro-X trabalhou como corretor de imóveis antes de ser preso; o *rapper* Professor Pablo divide os palcos com as salas de aula nas quais ensina Química para alunos do ensino básico; Lindomar 3L tinha como fonte de renda a atividade de engraxate; Rappin Hood certa vez inventariou sua vida profissional: *office-boy*, auxiliar de escritório, funcionário de rádio comunitária, oficineiro/educador e pedreiro haviam sido algumas de suas ocupações; KL Jay, do Racionais MC’s, vez ou outra menciona seu passado como *office-boy* de uma empresa na Rua Líbero Badaró; Helião, do RZO, trabalhou como serralheiro; Flávia Pereira, da Anfetaminas, era secretária nos anos 2000; Mano Brown foi entregador no Brás, e seu companheiro Edi Rock admitiu que não foram poucas as vezes que precisou conciliar sua atividade de músico com outros trabalhos; Jamaika, antes de poder viver do que passou a ganhar com o Álibi, dava expediente como gasometrista em um hospital. Ver Urbanos MC’s cantam a periferia no Mundão. Cristiano Pombo. *Folha de S. Paulo*, 3 dez. 1998; Compor é fácil; duro mesmo é gravar o CD. Ivan Finotti. *Folha de S. Paulo*, 31 jul. 1998; *Hip hop* invade Centro Cultural. *Folha de S. Paulo*, 16 jul. 2000; Ritmo com poesia dá boa química. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 17 jun. 2002; “Os últimos serão os primeiros”. Lidomar 3L. CD *Das ruas mineiras*. Uberaba: s./d. (independente); Rappin Hood lança segunda parte de trilogia. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2005; Rapaziada dá voz a Pirituba. Paulo Vieira. *Folha de S. Paulo*, 5 abr. 1999; entrevista com Edi Rock, *Rap Nacional*, set. 2005; *Hip hop*: a revolução silenciosa que mobiliza as favelas. Israel Taback. *Jornal do Brasil*, 17

Adotar essa ótica, tendo os *rappers* como informantes, é uma postura política e metodológica. Sobre isso, lembro o que afirma Jim Sharpe a respeito da batalha entre britânicos e franceses em território belga no século XIX: “os livros de história nos contam que Wellington venceu a batalha de Waterloo. De certa maneira, William Wheeler e milhares, como ele, também venceram”.<sup>100</sup> William Wheeler participou, numa posição modesta (considerando a hierarquia militar), da batalha que ocorreu em 18 de junho de 1815 nas proximidades de Waterloo e que terminou com a vitória do exército britânico comandado por Duque Wellington sobre tropas francesas sob o comando de Napoleão Bonaparte. O soldado Wheeler, que compunha a 51ª Infantaria Britânica, deixou fragmentos de sua experiência de combatente e uma leitura sobre o evento nas várias cartas que enviou à esposa. Suas missivas contêm preciosos indícios do clima de tensão e expectativa no qual os soldados estavam mergulhados, apresentam dados sobre a batalha, dão vazão aos sentimentos experimentados por aqueles que se achavam na linha de frente dos conflitos. Porém, os relatos de boa parcela dos historiadores privilegiam as vozes oficiais, dos ocupantes de postos de comando, das lideranças. Em suma, faz-se história a partir de cima.

Sharpe, ao valorizar as correspondências produzidas por William Wheeler, soma-se a todos quantos anseiam alterar rotas consagradas de escrita da história. Daí ver com bons olhos que “durante as duas últimas décadas, vários historiadores, trabalhando em uma ampla variedade de períodos, países e tipos de história, conscientizaram-se do potencial para explorar novas perspectivas do passado, proporcionado por fontes como a correspondência do soldado Wheeler com sua esposa, e sentiram-se atraídos pela ideia de explorar a história, do ponto de vista do soldado raso, e não do comandante”.<sup>101</sup>

Como argumenta o autor, o interesse por novas abordagens já transparecia no século XIX, notadamente com o desenvolvimento da história social e econômica. A despeito disso, “o principal tema da história continuou sendo a

---

jun. 2001; O som dos bailes na parada. *Veja*, fev. 1996; entrevista com KL Jay. *Rap Nacional*, 27 maio 2007.

<sup>100</sup> SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter, *op. cit.*, p. 40. Nos próximos parágrafos, muitas das observações aqui formuladas se ancoram nesse texto de Jim Sharpe.

<sup>101</sup> *Idem*.

revelação das opiniões políticas da elite".<sup>102</sup> Descontados as diferenças e os avanços nos últimos tempos, a concepção que relega os de baixo a um plano subalterno continua dominante. Não é por acaso que há uma clara linha de continuidade entre o questionamento formulado por Bertold Brecht em 1936 (por sinal, mencionado por Sharpe) e o do Facção Central em 2006. Brecht questionava o pensamento dominante em seu poema "Um operário que lê" e Eduardo e Dum Dum em "Livro de autoajuda". O operário do dramaturgo queria saber "quem construiu Tebas, a das sete portas"<sup>103</sup>, ao passo que o dos *rappers*, exatos setenta anos depois, afirmava que "nosso suor fez a Paulista, o teatro, o museu/ mas na placa de bronze, não tem seu nome nem o meu".<sup>104</sup> Ambos estão em total sintonia, clamando por uma história alternativa à que se faz de cega para a presença social dos de baixo.

Esse modo de pensar e fazer história, conhecido como *history from bellow*, ganhou corpo entre os historiadores sobretudo a partir do momento em que Edward Palmer Thompson escreveu sobre o tema em meados da década de 1960. Já em 1966 ele realizou um balanço sobre os trabalhos que se afinavam em maior ou menor medida com tal proposta em "A história vista de baixo".<sup>105</sup> Em sua obra mais famosa, publicada pela primeira vez em 1963, o historiador anunciava que estava

*Tentando resgatar o pobre tecelão de malhas, o meeiro luddita, o tecelão do tear manual "obsoleto", o artesão "utópico" e mesmo o iludido seguidor de Joanna Southcott, dos imensos ares superiores de condescendência da posteridade. Seus ofícios e tradições podiam estar desaparecendo. Sua hostilidade frente ao novo industrialismo poderia ser retrógrada. Seus ideais comunitários podiam ser fantasiosos. Suas conspirações insurrecionais podiam ser temerárias. Mas eles viveram nesses tempos de aguda perturbação social, e nós não.*<sup>106</sup>

A preocupação de Thompson consistia em reconsiderar a história à luz da experiência das pessoas comuns. Tal perspectiva demandava um grande esforço

---

<sup>102</sup> *Idem*.

<sup>103</sup> BRECHT, Bertold. Perguntas de um operário que lê. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura, 1977.

<sup>104</sup> "Livro de autoajuda". Facção Central. CD *O espetáculo do circo de horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

<sup>105</sup> THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

<sup>106</sup> *Idem*, *A formação da classe operária inglesa*, vol. 1: A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 13.

teórico e metodológico, pois, para tanto, não bastava inserir os de baixo na corrente principal da história, sendo necessário, isso sim, construí-la de baixo para cima, conforme acentua Eric Hobsbawm: “ao rememorar a história da gente comum, não estamos meramente tentando conferir-lhe um significado político retrospectivo que nem sempre teve; estamos tentando, mais genericamente, explorar uma dimensão desconhecida do passado”.<sup>107</sup> Esse tipo de empreitada apresenta uma série de dificuldades. A principal gira em torno do que pontuou Jim Sharpe: a evidência. Quais as evidências ao alcance do historiador para que ele possa construir uma análise do passado, apoiando-se nessa perspectiva? Como questionar os de baixo para produzir conhecimento histórico? Jim Sharpe, por exemplo, sustenta que, “em geral [...] quanto mais para trás vão os historiadores, buscando reconstruir a experiência das classes sociais inferiores, mais restrita se torna a variedade de fontes à sua disposição”.<sup>108</sup>

Esses problemas não são, no entanto, impeditivos de trabalhos calcados na *history from below*. Thompson mostra isso ao mobilizar uma extensa quantidade de materiais para compor os seus estudos sobre a formação da classe trabalhadora inglesa. O mesmo é possível dizer sobre o historiador Le Roy Ladurie, que, não tendo como escutar as pessoas comuns de modo direto, buscou fazê-lo de maneira indireta, atento aos ecos da fala camponesa nos registros inquisitoriais produzidos pelo bispo de Poitiers. Procedimento semelhante foi adotado por Carlo Ginzburg, que estava interessado em investigar as ideias e sentimentos, fantasias e aspirações do moleiro Menocchio.<sup>109</sup> Todos eles, cada um a seu modo, fizeram um tipo de história vista de baixo e transformaram as dificuldades encontradas em lições conceituais e metodológicas acerca da escrita da história das classes subalternas. Seja como for, como alertou Hobsbawm quando discutiu essa perspectiva historiográfica, “mesmo a melhor das fontes [...] apenas esclarece certas áreas daquilo que as pessoas fizeram, sentiram e pensaram. O que normalmente

---

<sup>107</sup> HOBBSAWM, Eric. A história de baixo para cima. In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 219.

<sup>108</sup> SHARPE, Jim, *op. cit.*, p. 43.

<sup>109</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

devemos fazer é reunir uma ampla variedade de informações [...] e formular como tais informações *deveriam* se encaixar”.<sup>110</sup>

O trabalho desses e de outros historiadores servem, portanto, de inspiração e mostram que o esforço dedicado a esse tipo de abordagem é frutífero. Suas reflexões contribuem para se escrever a história a contrapelo, do ponto de vista dos vencidos, como salientou Walter Benjamin.<sup>111</sup> Evidentemente, uma história a partir de baixo não implica ignorar, de forma alguma, o contexto mais amplo e as relações estabelecidas com outros agentes sociais. Afinal de contas, seja no caso dos *rappers* e de outros sujeitos sociais, entendê-los demanda um enfoque relacional.<sup>112</sup>

Tais questões embasaram as reflexões e o modo de elaboração desta tese. Ao propor um encontro entre as evidências e os pressupostos que perpassam o campo de investigação citado, penso poder deixar uma pequena contribuição ao estudo do *rap* por parte dos historiadores. Os profissionais da área, ao contrário dos antropólogos e sociólogos (para não aludir a linguistas, pedagogos e psicólogos), ainda não se debruçaram suficientemente sobre o tema, tendo produzido poucos trabalhos a respeito da prática do *rap* — em especial se considerarmos a produção de dissertações e teses, pondo de lado artigos em revistas acadêmicas ou anais de simpósios e congressos.<sup>113</sup> Entre eles destaco *Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública*<sup>114</sup>, de Allysson Garcia; *Racionais MC's*<sup>115</sup>, de Anderson Grecco; *O movimento hip hop*<sup>116</sup>, de Rafael Sousa; A

---

<sup>110</sup> HOBBSAWM, Eric, *op. cit.*, p. 224-225.

<sup>111</sup> Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>112</sup> A história de baixo para cima e sua dimensão relacional é exemplarmente explorada em THOMPSON, E. P. Patrícios e plebeus. In: *Costumes em comum, op. cit.*

<sup>113</sup> Mesmo nessas outras modalidades de produção acadêmica, os trabalhos são escassos. Uma consulta aos anais dos eventos de História e nas revistas editadas no Brasil corrobora essa constatação. Minha experiência pessoal como participante de alguns congressos e simpósios (como, por exemplo, as edições nacionais e regionais da Anpuh), atesta que quase sempre fui o único a apresentar comunicação sobre *rap*.

<sup>114</sup> GARCIA, Allysson, *op. cit.*

<sup>115</sup> GRECCO, Anderson da Costa e Silva. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

<sup>116</sup> SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento hip hop: a anticordialidade da república dos manos e a estética da violência*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

*constituição de identidades, representações e violência de gênero nas letras de rap*<sup>117</sup>, de João Carvalho; *Periferia é sempre periferia*<sup>118</sup>, de Edmilson Anastácio; *No ritmo do rap*<sup>119</sup>, de Amailton Azevedo.

Allysson Garcia enfoca os desdobramentos da prática do *hip hop* na capital Goiana. Seu trabalho explora o aparecimento e a trajetória de jovens negros e pobres que habitavam as periferias de Goiânia e, de lá, promoveram apropriações das linguagens do *hip hop*. A produção e a difusão dos elementos do *hip hop* são estudadas pelo historiador, que traça algumas reflexões que os tomam como manifestação artística e política. Sua tese é de que o *hip hop* goiano se articula como expressão de uma cultura negra, motivo pelo qual uma de suas problemáticas se volte para as relações sociais e a invisibilidade do negro em Goiás, algo que é alterado pela presença de um saber e um poder afirmado e difundido pelas ações dos *hip hoppers*. Partindo das potencialidades dessas práticas para a positivação de uma experiência de negritude, ele destrincha a ação de *b.boys* na “roça asfaltada” e dos “rimadores pequizeiros” para “tentar perceber as ações desta juventude no desenvolvimento da ‘autorrealização’ individual e da construção e ampliação de uma ‘solidariedade’ coletiva”.<sup>120</sup> O seu texto é dedicado, portanto, a pensar a identidade dos jovens ligados ao *hip hop* goiano e como ela se vincula ao “processo de ampliação da esfera pública negra através da dança, da música, da produção cultural e do consumo, instrumentos importantes no desenvolvimento das ‘lutas por reconhecimento’”.<sup>121</sup>

Já Anderson Grecco concentra seu foco no Racionais MC’s, com ênfase posta nas atitudes contestadoras presentes em suas composições. Para tanto, reconstrói a gênese do grupo no contexto paulistano e a sua projeção dentro da nascente cena *hip hop* do Brasil. Além disso, analisa os processos de interação e de receptividade do grupo em diferentes níveis de articulação social, indo da relação

---

<sup>117</sup> CARVALHO, João Batista Soares de. *A constituição de identidades, representações e violência de gênero nas letras de rap* (São Paulo na década de 1990). Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

<sup>118</sup> ANASTÁCIO, Edmilson Souza. *Periferia é sempre periferia? Um estudo sobre a construção de identidades periféricas positivadas a partir do rap em Uberlândia-MG (1999-2004)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

<sup>119</sup> AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra em São Paulo (1980-1997)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

<sup>120</sup> GARCIA, Allysson, *op. cit.* p. 13.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

tensa com a mídia e a indústria cultural às pontes estabelecidas com diversos elementos religiosos, sem desconsiderar como os MCs se relacionam com a “classe artística”. O centro do trabalho, no entanto, é reservado para a análise das composições e os seus elementos críticos, que são examinados caso a caso para dar validade à hipótese de que as obras desses músicos constituem “uma representação [...] ampla da sociedade”.<sup>122</sup> Para o autor, que não explora suficientemente as contradições nas atitudes e nos discursos do grupo, “as críticas e a aspereza presentes nos *raps* dos Racionais MC’s estão presentes em todas as suas análises que tratam desde questões amplas como os maus-feitos do capitalismo, até as microrrelações de poder como o enfrentamento entre o patrão e o empregado, entre o policial e o morador de áreas pobres e nas relações familiares”.<sup>123</sup>

A abordagem de Rafael Sousa é um tanto diferente. Ele se propõe investigar os aspectos constitutivos do *hip hop*, que acredita atingir parte considerável da população jovem de São Paulo, especialmente negros e mestiços das periferias. Seu interesse primário é compreender como os jovens associados a essa cultura se mobilizaram e agiram para problematizar e elaborar respostas às contradições sociais de seu contexto. Para tanto, apresenta um breve histórico do *hip hop* em São Paulo, destacando as pontes os vínculos que o ligam a outras manifestações da cultura negra (como o samba e o *jazz*), e concentra seus esforços na interpretação da intervenção que os *hip hoppers* promoveram no espaço urbano por meio da música, da dança e do grafite. Sua hipótese é de “que há uma ambivalência no discurso e na prática”<sup>124</sup> dos *manos* (que denunciam as mazelas e, ao mesmo tempo, mostram o desejo de participar dos benefícios oferecidos pela sociedade). Nessa linha de raciocínio, cedendo ao costume de uma hipervalorização do *hip hop* que é típica dos seus agentes, o autor conclui que os seus elementos “ajudaram a desobstruir as artérias e restauraram a esperança para os órfãos do Estado Moderno”.<sup>125</sup>

O historiador João Carvalho, por sua vez, centra fogo na questão de gênero. Procura explorar contradições que atravessam noções de masculinidade,

---

<sup>122</sup> GRECCO, Anderson da Costa e Silva, *op. cit.*, p. 123.

<sup>123</sup> *Idem, ibidem*, p. 196.

<sup>124</sup> SOUSA, Rafael Lopes de, *op. cit.*, p. 21.

<sup>125</sup> *Idem, ibidem*, p. 216.

representações do feminino e violência de gênero no *rap* (assunto de que me ocuparei no capítulo 5). Com base tão somente nas experiências situadas em São Paulo (majoritariamente, no caso, do Racionais MC's), busca “rastrear nas letras de *rap* [...] a construção sexista conservadora da masculinidade”.<sup>126</sup> Levando em conta uns tantos aspectos da virilidade masculina e como determinadas práticas e valores são impostos por meio da agressividade e violência (inclusive sexual), o pesquisador mostra como “as canções de *rap* apontaram que, em algumas regiões da periferia de São Paulo, existia um código moral rígido e específico que regravava a vida dos homens que ali moravam”.<sup>127</sup> Trabalhando no campo das representações, o autor se dedica ainda a enfocar as imagens do feminino que aparecem nos *raps* do Racionais MC's no intuito de mapear algumas “pistas de como os jovens socializados em periferia perceberam e [se] relacionaram com o sexo oposto [sic]”.<sup>128</sup> Por fim, como que a oferecer um contraponto às discussões que dialogam de perto com as composições do Racionais MC's, desvia o seu olhar para a trajetória de duas *rappers* que “deram pistas das dificuldades que mulheres enfrentaram ao escolher sobreviver cantando *rap*”.<sup>129</sup>

Edmilson Anastácio toma um caminho relativamente fora do eixo ao escolher como o seu objeto de pesquisa o *rap* produzido no interior de Minas Gerais, mais especificamente em Uberlândia. Seu trabalho visa eclipsar as narrativas que caracterizam o espaço periférico como o lugar por excelência das exclusões e trazer para o primeiro plano os discursos que empreendem a valorização da dignidade e da autoestima dos que aí vivem. Numa chave comparativa entre o *rap* produzido especialmente em São Paulo e o dos compositores fixados em Uberlândia, ele destaca a continuidade de uma “identidade periférica positiva”<sup>130</sup> na cidade. Segundo Anastácio, os MCs analisados por ele, tal qual os que estão em São Paulo ou em outras localidades, “passam a construir uma imagem positiva de si e de seus espaços periféricos, nos quais vivem”.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> CARVALHO, João Batista Soares de, p. 20.

<sup>127</sup> *Idem, ibidem*, p. 60.

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, p. 93.

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.

<sup>130</sup> ANASTÁCIO, Edmilson Souza, *op. cit.*, p. 199.

<sup>131</sup> *Idem*.



Para Amailton Azevedo, o que importa é desvendar a sociabilidade negra em São Paulo por meio do *rap*. De ponta a ponta, o seu trabalho busca desnudar as relações que os *rappers* paulistanos estabeleceram com e na cidade. Por intermédio de músicas, depoimentos orais e algumas outras fontes, o autor objetiva perceber como a cidade dos *rappers* se configurou em uma cartografia vivida e cantada, na qual a ocupação de alguns espaços públicos (como o Largo São Bento, Praça Roosevelt e a Galeria 24 de Maio) deu vida a momentos de diversão e de livre manifestação artística. Ao investigar a trajetória de algumas pessoas ligadas ao *rap*, dispõe-se a compreender experiências de negritude, práticas de solidariedade e formações de padrões estéticos e comportamentais associados ao vivido, que incluem a produção dos *rappers* por admitir que as canções “preservam memórias individuais e coletivas”.<sup>132</sup> Para ele, a presença desses sujeitos em São Paulo deu vez à expressão de modos de viver e pensar tão importantes quanto outras formas de reivindicação social e de ocupação de espaços na cidade.

Meu trabalho se situa, em termos gerais, no mesmo campo a que remontam as pesquisas mencionadas. Mas esta tese se diferencia delas por seu recorte, pela temporalidade que abarca, pelas problemáticas eleitas. Sem querer abranger uma possível (e inatingível) totalidade, extrapolei a dimensão do estudo de caso (que, evidentemente, tem a sua relevância) e foquei certas questões que permitiram um tratamento do *rap* com maior raio de alcance, dialogando com compositores/intérpretes de distintos lugares e contextos. Tentando algumas aproximações com as contribuições de Carl Schorske, busquei não apenas fazer uma história *do rap*, mas fazer história *com rap*.<sup>133</sup> No final das contas, penso ter atingido, em algum grau, o objetivo de proporcionar alguma contribuição que, mesmo valendo-se desses e de outros estudos sobre o tema, não é, contudo, uma mera repetição do que já se escreveu sobre o *rap*.



---

<sup>132</sup> AZEVEDO, Amailton Magno, *op. cit.*, p. 177.

<sup>133</sup> Ver as reflexões deste autor em SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história*: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, esp. as Introduções e A história e o estudo da cultura. Schorske aponta que a arte e a cultura são constitutivas do social, deixando contribuições significativas para se explorar as imbricações entre cultura e política, arte e sociedade.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao refletir sobre o trabalho do historiador, compara o seu ofício ao do artesão. Ele se afasta de analogias que vinculam a atividade de pensar e escrever sobre o passado ao tipo de trabalho realizado em manufaturas (um trabalho mecânico, com fases/etapas conhecidas e bem organizadas), seu argumento vai em outra direção: “o trabalho do historiador [...] parece ter mais analogias com o trabalho artesanal do que com o trabalho na grande indústria. O historiador [...] parece habitar mais um atelier do que um espaço fabril. [...] a atividade historiadora tem maior proximidade com a paciente e meticulosa atividade manual exercida por tecelões, bordadeiras, rendeiras, tricoteiras, chuliadeiras”.<sup>134</sup>

Para esse historiador, o profissional da História trabalha sob a influência de um saber que se propagou e se aperfeiçoou durante séculos, preservando características de um universo cultural de atividades artesanais. Desse modo, a escrita da história é uma prática artesanal lenta que toma como matéria-prima indícios, sinais, fragmentos e todo tipo de restos sobre o passado, que constituem seu corpo documental. Acontece que “documento não é dado, documento não é achado, documento é fabricado, criado, inventado”.<sup>135</sup> Por isso o historiador não só persegue como constrói suas fontes por meio de vestígios que ele organiza e submete a um esforço de configuração de enredo, emprestando forma narrativa ao passado e garantindo a sua sobrevivência graças às palavras. “Ao contrário do que costuma[m] dizer alguns de meus colegas”, sustenta Durval Albuquerque Júnior, “documento não fala, [...] documento não diz nada que não seja atrás de uma outra voz, a voz de quem os consulta, os lê, os analisa, os recorta, lhes atribui sentido e significado”.<sup>136</sup> O passado apresenta-se de modo caótico e exige dos historiadores uma ação de criação: de significados, de relações, de prioridades, de hierarquias. Assim, o historiador age tal qual

*faz a profissional do bordado, que submete este caos a uma ordem, a um desenho, a um plano, a um projeto, a um molde, a um modelo, que deve ser previamente*

<sup>134</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: NEGRO, Antônio L., SOUZA, Evergton S. e BELLINI Lúcia (orgs.). *Tecendo histórias: espaço, política e identidade*. Salvador: Edufba, 2009, p. xx.

<sup>135</sup> *Idem*, Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 26, Uberlândia, jan.-jun. 2013, p. 19.

<sup>136</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 26.

*pensado. Assim como no bordado existirão aquelas laçadas, aqueles pontos, aquelas amarrações, que serão fundamentais para que o desenho se sustente e se faça, na narrativa historiográfica existirá o que não por mera coincidência se chamará de fio condutor, de fio da meada, o problema, a questão, o objetivo, que deve ser perseguido e deve estar presente durante toda a narrativa.*<sup>137</sup>

Nessa ótica, o trabalho do historiador é também um trabalho artístico. Apesar das tentativas de associar a sua prática à ciência e da pretensão de remontar o passado em termos de verdade e de totalidade, o que ele faz é inventivo e único<sup>138</sup>, não se enquadra em estritos padrões de verificabilidade. Noutras palavras, o historiador não reconstrói e/ou revela o passado em sua narrativa; ele o inventa. Afinal, “após a leitura de uma grande quantidade de outros textos, de fazer com eles um trabalho artesanal de pesca, caça ou mesmo de furto, um trabalho de meticuloso esquartejamento dos textos em notas e fichamentos, é o historiador em sua solidão que vai costurar todos aqueles fragmentos, fazê-los aparecer como se fizessem parte de um mesmo tecido”.<sup>139</sup>

Isso quer dizer que o resultado do trabalho do historiador — neste caso um texto que visa pensar e analisar a prática do *rap* no Brasil — é individual, embora produzido no diálogo constante com outros profissionais e com os mais diversificados vestígios dos quais lança mão. É, ainda, uma operação que obedece tanto ao escrutínio da razão quanto à afetividade e à sensibilidade.

Tudo considerado, posso dizer que, para a feitura desta tese, trabalhei, de fato, como um artesão. Realizei todas as etapas da pesquisa, sem contar com equipe e divisão de tarefas durante o seu processo de produção, apesar de beneficiar de eventuais colaborações e diálogos com professores e colegas e do importante papel do orientador. O produto final desse empenho faz parte de um aprendizado constante adquirido ao longo dos contatos com/em arquivos<sup>140</sup>,

<sup>137</sup> *Idem*, O tecelão dos tempos, *op. cit.*, p. xx.

<sup>138</sup> Vale, aqui, uma menção a Benjamin, para quem “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo.” BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, *op. cit.*, p. 243.

<sup>139</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O tecelão dos tempos, *op. cit.*, p. xx.

<sup>140</sup> A caça aos vestígios da prática do *rap* me levou a consultar — muitas vezes em condições bem distantes daquelas que seriam convenientes, sobretudo em relação ao tempo — diversos arquivos, tanto físicos quanto virtuais. Entre eles, destaco o arquivo da *Folha de S. Paulo*, da revista *Veja* e do *Jornal do Brasil*.

bibliotecas<sup>141</sup>, entrevistas<sup>142</sup>, internet<sup>143</sup>, congressos e simpósios<sup>144</sup>, leituras e tentativas de sistematização e escrita. Apropriei-me de muita coisa, porém tive de inventar meu próprio caminho.

Isso posto, anuncio, enfim, as cenas dos próximos capítulos. Em “Se a história é nossa, deixa que nós escreve”, analiso quatro movimentos nos quais os *rappers*, valendo-se (conscientemente) ou contagiados (inconscientemente) pela ideia do poder da palavra, evidenciam leituras de processos históricos. Como sujeitos que pensam com a história, foram reunindo elementos, selecionando indícios, capturando traços/restos de experiências para consolidar uma perspectiva de explicação histórica para o *rap* que, mais do que situá-lo como prática musical, faz sobressair sua existência como campo de valores e modo de vida. Nele, examino ainda a ideia de que “o *rap* tinha que ser luz da quebrada, a luz da periferia, a luz dos caras”.<sup>145</sup> Ao longo da trama, mostro como os *rappers* se colocaram como lideranças, portadores de certas verdades e conhecedores do caminho adequado, sendo o farol que aponta a direção correta dentro do emaranhado de contradições e perigos que é a vida social. Eles, então, encararam o papel de sujeitos (messiânicos?) capacitados para, a partir de suas músicas, educar o povo — ou, mais do que isso, salvá-lo. A força desse pensamento “iluminador” acabou criando modos de pensar e agir dotados do poder de caracterizar e delimitar a prática cultural *rap*, convertendo-se em pivô de uma patrulha ideológica que queria que todos respondessem aos mesmos valores. As tensões que emergiram daí também terão seu espaço. O desdobramento de uma leitura para essa prática cultural e musical é o movimento de refletir sobre a própria sociedade, colocando-os, então, na condição de “historiadores” do tempo presente que oferecem a seu público narrativas que se propõem a dar conta de explicar o

---

<sup>141</sup> Na medida do possível, tentei capturar rastros dos *rappers* em algumas bibliotecas, como as da Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Natal, Universidade Federal da Bahia e Biblioteca Nacional.

<sup>142</sup> Tive acesso a um número considerável de entrevistas, a maior parte delas realizadas por terceiros para comporem material de livros, jornais, revistas e *sites*.

<sup>143</sup> A internet se mostrou um espaço bastante fecundo. Por meio da rede mundial de computadores acessei *sites*, *blogs*, vídeos, comprei e baixei discos, recolhendo um material precioso sobre a prática e a sensibilidade dos *rappers* brasileiros.

<sup>144</sup> A participação em eventos acadêmicos trouxe grandes contribuições para as discussões e reflexões presentes nesta tese. Acompanhar a discussão de alguns trabalhos, em especial os que exploravam as relações entre história e música, permitiu-me ampliar o repertório de conhecimentos mobilizados para se pensar o *rap*.

<sup>145</sup> Mano Brown em *Cult*, *op. cit.*

mundo contemporâneo, esmiuçar suas contradições e revelar verdades supostamente ausentes em outras narrativas (segundo os *rappers*, dentre elas estão as midiáticas e até mesmo os livros de história). Como resultado, eles acabam criando também novos marcos e seus próprios heróis, dimensão que exploro ao tomar como exemplo bem-sucedido o caso do *rapper* Sabotage.

Na sequência, em “Antigamente quilombo, hoje periferia”, trata-se de desnudar como esse fio condutor que transforma o *rapper* em um sujeito que fala e compartilha do valor do poder da palavra se relaciona as questões identitárias. Os *rappers*, em seus discursos musicais, contribuíram para o desenvolvimento de noções complexas de pertencimento identitário e territorial. Tendo como ponto de partida duras experiências de preconceito, sobretudo devido à cor e ao local de moradia, eles produziram ideias e imagens positivadas, trabalhando em favor da autoestima de uma população sem dúvida muito numerosa. No seu acontecer, signos racistas foram metamorfoseados em signos de orgulho e espaços da vergonha passaram a ser espaços da identidade. Assim, os *rappers* transformaram traços fenóticos e lugares de moradia em sentimentos que prescindem da materialidade (por exemplo, o orgulho de ser negro sem ser negro ou a defesa de uma identidade periférica sem morar na periferia), conferindo ao negro e ao periférico um valor (positivo) novo no âmbito da poética popular. Daí que, descontado certo otimismo contido nas suas palavras, Ice Blue frise que “o rap fez mudar muita coisa — ensinou o cara a não ter vergonha de onde mora, do cabelo, da cor, a poder falar da sua quebrada. Hoje, você vê qualquer moleque falando que mora na favela de peito aberto, mesmo que não more”.<sup>146</sup>

Em “Meu relato é sanguinário, *playboy* não vai curtir”, analiso os sentimentos indigestos que emergem no universo *rap*. É o momento de mostrar, com mais riqueza de detalhes, que essa coisa de “Eu tenho algo a dizer” ou de “Aqui tem voz” nem sempre é vista com bons olhos. Quando o protagonismo da fala envolve assuntos delicados como o questionamento do *status quo*, o desnudamento das contradições sociais e, o que é pior (ou melhor, já que depende do ponto de vista de quem o examina), avança para a responsabilização de sujeitos ou grupos pelas mazelas sociais e deixa nas entrelinhas certo revanchismo (de

---

<sup>146</sup> Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. André Camarante. *RollingStones*, n. 86, nov. 2013.

classe, em particular), acende-se o sinal de alerta e o desejo de silenciar essas vozes. Acontece que elas não caíram no silêncio; ao contrário, seguiram bradando em duras palavras os sentimentos desaforados que atacam pessoas, disseminam intragáveis leituras da vida social e promovem a condenação de determinados aspectos da brutal realidade experimentada por gente mais simples. É o que temos, do princípio ao fim, nesse capítulo.

A voz dos *rappers* também foi ouvida nos debates de gênero. Em “Como Olga, Anastácia, Rosa e Dandara”, trago ao centro da narrativa diferentes representações do feminino estampadas em letras de *raps*. Ganham corpo, então, posturas machistas, sexistas e, às vezes, misóginas instaladas entre os *rappers* (sejam homens ou mulheres)<sup>147</sup>, sem falar, por outro lado, de algumas fissuras no domínio masculino. Daí que, além de abordar letras que reproduzem as antigas divisões dos papéis de mulheres e homens, passo pelos rastros que indicam comportamentos destoantes de mulheres que rompem, ainda que parcialmente, com a dominação. Nessa esteira, apreendo indícios de que as mulheres também se valeram do poder da palavra e empenharam sua voz na propagação de representações femininas que visam instituir a igualdade entre homens e mulheres.

Por fim, ressalto como as vozes dos *rappers* integram uma comunidade discursiva e estão no centro de uma intrincada rede de comunicação e compartilhamento de ideias que tem na música a sua principal plataforma. Mobilizando os conceitos de polifonia e bivocalidade, tento explicitar, em “A vaga tá lá esperando você”, as conexões existentes entre um punhado de músicas. Ao expor os elos que atam diversas composições, vou elencando uma série de canções sintonizadas com valores comuns. É o momento apropriado para apontar como a voz de um *rapper* dialoga com a produção de outros (direta ou indiretamente), pois tais vozes não estão isoladas e, por isso, muitas vezes embalam um trabalho coletivo que extrapola fronteiras de tempo e espaço. Percorrendo a dialética entre o mundo do crime e o mundo do trabalho exteriorizada nos usos do verso “a vaga tá lá esperando você”, chego às disputas e transformações operadas na ideia de

---

<sup>147</sup> É oportuno lembrar do que diz o *rapper* Crônica Mendes: “O rap, dos elementos do hip hop, é o mais machista, em minha opinião”. Ver Até onde o rap pode chegar. Entrevista com Crônica Mendes. *Caros Amigos*, n. 204, mar. 2014, p. 43.

malandro/malandragem pelos *rappers*. Tudo para mostrar que uma música, em geral, traduz uma multiplicidade de vozes da vida cultural, social e ideológica, sendo impossível eliminar os fios que a prendem a infinitas referências.

2.

**“Se a história é nossa, deixa que nós escreve”  
os *rappers* como historiadores**



*Assevero sem medo de errar, que hoje sou um autodidata em morticínio. É bem verdade, que do alto da minha 5ª série não concluída do ensino público fundamental, nunca publiquei teses ou dissertações, porém sou mais capacitado para escrever sobre a atmosfera agonizante abaixo da linha da pobreza do que qualquer sociólogo playboy...*

*A guerra não declarada na visão de um favelado, Eduardo.*

Não faz muito tempo o *rapper* Antônio Luiz Júnior, radicado na Vila Arapuá, Zona Sul de São Paulo, concedeu uma longa e importante entrevista à turma (composta por Cazú, Sofia Amaral, Natalia Viana, Julia Contier, Marília Melhado, João de Barros, Thiago Domenici, Marcus Kawada) da revista *Caros Amigos*. No bate-papo, Rappin Hood, como é mais conhecido, falou de sua infância, das múltiplas experiências religiosas, sobre o envolvimento com a música, da vida na periferia, sobre desigualdades sociais, do preconceito que pesa sobre os negros, sobre política, movimentos sociais e, claro, sobre *rap*.

Das muitas abordagens e leituras do *rap* que fez na ocasião, ao menos uma merece destaque aqui: sua implícita delimitação para a prática do *rap*. De acordo com a resposta que deu a uma das perguntas de Julia Contier, um músico como Marcelo D2, embora faça *rap*, não poderia ser “considerado [um representante] do *hip hop*”. Afinal, ele “veio de uma banda de *rock* e virou *rap*”.<sup>1</sup> O que Rappin Hood faz (deixando de lado a questão de D2 ser ou não do *hip hop*<sup>2</sup>), objetivamente, é criar uma distinção entre uma produção musical que nossos ouvidos, via manejo de alguns códigos culturais e musicais, classificariam como *rap* e outra que, portando as mesmas características estéticas, integra também um campo político, cultural e ideológico que organiza a produção e os comportamentos sobre certas bases conceituais e práticas. De um lado, o *rap*, do outro, o *rap* do *hip hop*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista com Rappin Hood. *Caros Amigos*, s./d.

<sup>2</sup> Ressalte-se que a concepção implícita nas palavras de Rappin Hood é altamente questionável e que entendê-la demanda refazer os caminhos de algumas tensões existentes entre os *rappers* brasileiros. Independentemente disso, o que importa aqui não é a verdade do que tenta evidenciar Hood, mas as possibilidades de ler o seu discurso para buscar pistas que remetem a outras questões. Seja lá como for, é bom lembrar que Marcelo D2, na sua época de “roqueiro” — como sugere Hood —, já cantava: “meu camarada, eu tô aqui pra falar de *hip hop*/ que subiu na minha cabeça e eu vou mostrar como é que sobe/ [...] eu sou do samba, sou *funk*, sou do *reggae*, sou do *soul*/ mas também sou do *hip hop*, do *hip hop* eu sou/ porque esse som entra na cabeça e não tem hora/ [...] já tá na veia, mas tem gente que não entende/ mas eu vou te explicar, sabe por quê, por quê, por quê/ eu sou do Rio... eu sou do *hip hop*”. “*Hip hop Rio*”. Planet Hemp. CD *Os cães ladram mas a caravana não pára*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. Em outra composição ele escancara as tensões existentes no meio *rap* e achincalha aqueles que são chegados a patrulhar a movimentação das práticas culturais: “*rappers* reais, será que existe isso?”. “*Rappers reais*”, Planet Hemp, *op. cit.* No mais, remetendo ao universo mais amplo do *hip hop* e seus elementos: “*hip hop* é o ar que eu respiro/ a sabedoria de quem não precisa resolver mais no tiro/ é o DJ, *b. boy*, MC, grafiteiro/ [...] tradicionalmente misturo o *sampler* e o pandeiro/ é isso que eu tenho no sangue/ o *hip hop* brasileiro”. “É isso que eu tenho no sangue”. Planet Hemp. CD *A invasão do sagaz homem fumaça*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000.

<sup>3</sup> Outros pesquisadores já apontaram essa característica do universo *rap*, como é o caso de Walter Garcia, ao discutir uma composição do Racionais MC's: “Começa ‘Fim de semana no Parque’ (Mano Brown), e da fala se passa ao *rap*, uma forma de canção e, em alguns casos como o dos

Tais fronteiras não são rígidas, mas elas existem. Não só existem como aparecem aqui e ali (em entrevistas, músicas, clipes, textos) com uma frequência relativamente grande, ora em tons de ironia ora como franco ataque contra "falsos" *rappers* (os que supostamente não são do *hip hop* ou não estão sintonizados com os seus valores), demarcando um lugar e instituindo um elemento de distinção.<sup>4</sup> O *rapper* maranhense Nando, por exemplo, em música que faz uma defesa do *rap* nacional e pontua algumas de suas características, não deixa de formular sua crítica sutil a quem "diz que é do *rap*/ [mas] desconhece o *hip hop*".<sup>5</sup> Assim, em um emaranhado de conflitos/tensões velados e explícitos, busca-se conservar a produção do *rap* sintonizada com alguns valores, uma tentativa de impedir que ele seja visto única e exclusivamente como um tipo específico de música. É o que fica claro na contundente "Fúria verbal" de Thaíde:

[...] *Em minhas veias está o hip hop*  
*Com muito break, graffiti, beat box, MC, scratch*  
*Deixo para os limitados*  
*O tal do movimento rap*  
*Que particularmente para mim,*  
*Não quer dizer nada [...]*<sup>6</sup>

Manter o *rap* vinculado ao *hip hop* demandou, sem dúvida, o empenho dos *rappers*. Isso está atrelado à transmissão de um capital simbólico<sup>7</sup> ligado à experiência cultural deles e à preocupação em fazer a própria história do gênero, delimitando suas características e "impondo"/negociando valores<sup>8</sup>, gostos, disposições estéticas.<sup>9</sup> Esse envolvimento foi decisivo na tentativa de erigir uma visão que "não aceite o *hip hop*/ como um modismo/ como um produto que/

---

Racionais, um dos elementos do *hip hop*". Ver GARCIA, Walter. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, 25 (71), São Paulo, 2011, p. 221.

<sup>4</sup> Uso o termo distinção tendo como inspiração parte das reflexões presentes em BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo-Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

<sup>5</sup> "930 – código de otário". Nando. São Luis: s./d. (independente).

<sup>6</sup> "Fúria verbal". Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.

<sup>7</sup> Aqui estou em sintonia com as reflexões de Pierre Bourdieu, para quem o capital simbólico, entre outras coisas, implica reconhecimento, *status*, renome e prestígio, dimensões fundamentais para a ação daquele que o possui. Ver BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992, especialmente p. 7-17.

<sup>8</sup> Por exemplo, a ideia de que "o *rap* tem um discurso que os outros [gêneros musicais] não têm [...] o *rap* é social". Ver Rappin Hood lança segunda parte de trilogia. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2005.

<sup>9</sup> Entre elas a tentativa de se barrar o uso ou a resistência à incorporação de certos instrumentos ao *rap*, como a guitarra. Ver o que diz Helião (do grupo RZO) em *Sabotage nós*. Direção: Guilherme Xavier Ribeiro. Brasil: GuardaChuva/MTV Brasil, 2013, 1 DVD (son., color.).

depois de usado irá pro lixo".<sup>10</sup> Os *rappers*, como membros da comunidade *hip hop*, trabalharam duro e não pouparam esforços para que "de forma alguma o movimento/ perca sua essência/ que permaneça reto e plano/ em meio à turbulência".<sup>11</sup>

Tanto foi que Thaíde mais do que dizer que era do *rap*, disse que "eu sou do *hip hop*, sou do *hip hop*".<sup>12</sup> E, em várias ocasiões, foi além, mostrando a importância que o *hip hop* — como conjunto de valores e como estilo de vida — assumiu em sua vida e na de muitos brasileiros que aderiram e se dedicaram a esse universo cultural. Ele lembra que

[...] *Começamos dançando nas ruas e  
Batendo em latas de lixo  
Sempre estive com vocês e vocês comigo  
Não desistiremos assim tão fácil como muitos querem  
Pois quem se feriu com ferro, com ferro fere  
Respeitamos os jovens de todas as gerações  
Mas os jovens b. boys serão sempre os campeões  
Movimento hip hop, melhor que ti não existe  
Minha plena certeza não impede de dizer  
E aproveitando a todos que me ouvem e me assistem  
Eu nasci com você e com você eu vou morrer  
Rap é minha música, break é minha dança  
Hip hop é o movimento que eu aprendi desde criança [...]*<sup>13</sup>

Thaíde, que à época da gravação desta composição fazia dupla com o DJ Hum, não é o único que coloca o *hip hop* como referência na sua organização da vida pessoal, como prática inescapavelmente associada às vivências do cotidiano. Os rapazes do Z'África Brasil vão na mesma direção ao resumir sua ideia com um neologismo: *hiphopologia*. O termo marca a defesa do *hip hop* como esfera/ espaço de formação moral, política e educacional. Daí cantarem que

*Eu falo sério  
Hiphopologia é um privilégio  
Moral, caráter, na humildade é meu critério  
[...]  
Mostro minha cara no movimento hip hop  
Pode se preparar  
Com microfone é minha vez  
Não vim aqui pra pagar comédia*

<sup>10</sup> "Apenas uma versão". Bandeira negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente).

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> "Soul do *hip hop*". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

<sup>13</sup> *Idem*.

[...]  
 É lógico, a nova era  
 Hip hop rua  
 Informação, cultura, educação  
 É a luta  
 Escrita, manifesto o dom do verso  
 Fusão, autovalorização  
 [...]  
 Hip hop, cultura em constante movimento  
 A raiz milenar ultrapassando os tempos  
 Nos moinhos, nos ventos, na poesia,  
 Nos quilombos a saga dos bantos, a fé, o amor, a liberdade, os cantos [...] <sup>14</sup>

Esses indícios deixados pelos *rappers* acerca de sua prática cultural e musical são relevantes. A partir deles é possível afirmar que o *hip hop* é o campo simbólico sobre o qual se assentam os *raps* que analiso nesta tese. Tanto é que, por vezes, *rap* e *hip hop* são tomados como termos que remetem à mesma coisa, rótulos distintos para a mesma prática. É o que mostra, por exemplo, o diálogo entre o pesquisador Frederico Oliveira e o *rapper* Black Alien:

Frederico: *É comum uma visão meio estereotipada, segundo a qual rapper não gostava de funk e funkeiro não gostava de rap. E aos poucos a gente foi percebendo que nas favelas, comunidades, é impossível o cara que faz rap não ouvir funk, se desvincular da galera do funk. [...]*

Gustavo [Black Alien]: *Esse lance de que um tira o outro, de que o funk uma vez tirou o hip hop, ou o hip hop tirou o funk, eu acho que isso só existiu na cabeça de alguns, porque eu estive aí o tempo todo e nunca vi nada disso.* <sup>15</sup>

Embora a conversa entre os dois <sup>16</sup> não tenha, aparentemente, muita relação com o que está sendo discutido aqui, ela expõe a íntima relação existente entre o *rap* e o *hip hop*. Essas duas designações são distintas em seu uso *stricto sensu*, mas, generalizadas, passam a compor o mesmo campo semântico, muito frequentemente tomadas como sinônimas. <sup>17</sup> Nessa ótica, o *rap* não se resume a

<sup>14</sup> "Hiphopologia". Z'África Brasil. CD *Verdade e traumatismo*. São Paulo: Livin Astro, 2006.

<sup>15</sup> Mister Niterói. In: NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 365 e 366.

<sup>16</sup> Nunca é demais frisar que certas coisas podem ser aclaradas e, ao mesmo tempo, obscurecidas em entrevistas, seja consciente ou inconscientemente. Não é porque Black Alien afirma que a relação entre *funk* e *rap* era cordial que ela, de fato, era. Sobre algumas tensões entre *funk* e *rap*, ver CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 41-51.

<sup>17</sup> Outro indício aparece na fala do *rapper* Mano Brown na faixa de abertura do CD *Ao vivo* do grupo Conexão do Morro: "abre mais um capítulo na história do *rap*, ou do *hip hop*, como muitos preferem chamar. Pra mim é indiferente; é que nem falar preto e negro: pra mim é indiferente." Ouvir "Intro". Conexão do Morro. CD *Ao vivo*. São Paulo: s./d. (independente).

uma prática independente, pois está conectado a um complexo cultural composto por diversas expressões, ainda que, conforme salientou José Carlos Gomes da Silva, entre os “elementos que constituem o movimento *hip hop*, o *rap* [tenha] se destacado como o principal representante”.<sup>18</sup>

A defesa desse campo simbólico se dá a partir de memórias e narrativas fundadoras que se converteram em uma espécie de versão autorizada entre os seus adeptos, estabelecendo traços delimitadores e vínculos de identidade.<sup>19</sup> O *hip hop*, nesse entendimento, é parte de um processo, tem uma história e responde a valores e dimensões sociopolíticas que articularam práticas que, gestadas inicialmente de modo relativamente autônomo, convergiram para um plano comum. É o caso do *rap*, do *break* e do *graffiti*, que passaram a compor a base do *hip hop* (que, por estar sempre em processo de formação/transformação, adquire novos elementos/feições a partir do interesse e ação de seus adeptos/praticantes, motivo pelo qual uns e outros dizem que há outros elementos constitutivos desse universo, como o conhecimento, a literatura periférica).

Essa visão das coisas ganhou versões hegemônicas que se encontram instaladas no pensamento acadêmico, nos meios jornalísticos e, principalmente, entre os próprios praticantes do *hip hop*. Essas leituras estão assentadas nas memórias de alguns sujeitos que reverberaram inclusive em trabalhos de pesquisa sobre o tema.<sup>20</sup> Em termos gerais, reafirmam o sugerido por Igor e Morgação ao serem instados a esclarecer e definir a cultura da qual faziam parte:

Igor: *Vou passar a bola pro irmão Morgação. Ele vai deixar mais ou menos claro o que é o movimento hip hop.*

Morgação: *O hip hop é uma cultura que nasceu no final dos anos 70 mais ou menos, nos E.U.A., lá no Brooklyn ou no Bronx, formado por quatro elementos: o DJ, ou disc jockey, o MC, que é o mestre de cerimônias, o break, que é o b. boy ou dançarino, e o grafiteiro, que é a arte.*<sup>21</sup>

<sup>18</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 37.

<sup>19</sup> Indícios do processo de formação e consolidação de uma “bagagem cultural” entre os *hip hoppers* brasileiros despontam nos depoimentos presentes em *Marco Zero do Hip Hop*. Direção: Pedro Gomes. Brasil: independente, 2014. 1 DVD (son., color.). Neste filme, o *rapper* Kamau argumenta: “É o que eu falo até numa letra minha recente, o alicerce não aparece, mas sustenta”.

<sup>20</sup> São poucos os que contestam os aspectos já consolidados das leituras dominantes. É o caso das ponderações acerca do *break* presentes em YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop*. São Paulo: Shuriken/LiteraRua, 2014.

<sup>21</sup> Igor e Morgação. Reunião de constituição da posse Resistência *Hip Hop*, 1999, *apud* BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. *Hip hop na região metropolitana do Recife: identificação, expressão cultural e*

Não vou problematizar questões pontuais acerca da “biografia” do *hip hop*.<sup>22</sup> Até porque isso não importa para os objetivos desta tese. Aqui, o mais importante não é identificar a sua origem precisa, mas, sim, alguns de seus inúmeros desdobramentos e verificar como certos discursos e práticas se ligaram a ele. Afinal, como destaca Teresa Fradique, que estuda o *rap* em Portugal, “os discursos historicizantes [constituem] elementos de medida fundamentais para definir a cartografia mítica de referência do fenómeno cultural e que ‘impregna’ a sua prática utilitária de atribuição de significados”.<sup>23</sup> O mais relevante, então, consiste na aceitação dos argumentos acerca de uma historicidade do *hip hop* e o que ela desencadeou, como o conjunto de valores que são tidos como imprescindíveis e que devem ser cultuados: cultura vinculada à rua<sup>24</sup>, portanto ao espaço público; dimensão comunitária calcada na solidariedade e na irmandade<sup>25</sup>; autoconhecimento e educação voltados para o empoderamento<sup>26</sup>; (auto)valorização dos sujeitos e de seu lugar social<sup>27</sup>; cultura como instrumento de

---

visibilidade. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004, p. 18.

<sup>22</sup> O leitor interessado no assunto achará um bom balanço das principais questões que envolvem a história do *hip hop* em MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. *Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015, esp. p. 18-81.

<sup>23</sup> FRADIQUE, Teresa. Escalas de prática e representação: a música *rap* enquanto projecto de imaginação espacial. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 341.

<sup>24</sup> Um indicador é o que canta o Doctors MC's: “minha alegria está nas ruas/ minha emoção, aí, é contínua”. “A mensagem da velha escola”. Doctor MC's. CD *Mallokeragem Zona Leste*. São Paulo: BMG, 2000.

<sup>25</sup> Tais valores aparecem, por exemplo, nos versos “se errou, volta do início/ sem ansiedade, desta vez criativo/ e quando obter a prosperidade/ não vá se esquecer da solidariedade/ porque riqueza partilhada é abençoada/ segue, segue a vida/ vai, vai, vai”. “Se tu lutas, tu conquistas”. SNJ. CD *Se tu lutas, tu conquistas*. São Paulo: 2000 (independente).

<sup>26</sup> Indício desse valor promovido pelo *rap* se manifesta, por exemplo, em uma fala do *rapper* Cláudio José Assunção ao comentar sobre a união de grupos da Zona Leste de São Paulo para desenvolver alguns projetos sociais: “no começo a gente não sabia direito o que fazer, mas sabia que precisava atuar para melhorar nossas vidas de alguma forma.” Ver Grupo surgiu de posse de *hip hop*. Silvia Ruiz. *Folha de S. Paulo*, 26 jul. 1999. Ao *rap* é atribuída a tomada de consciência da própria situação e o incentivo à ação, como fica relativamente claro em depoimento de Nego Leo, do Missão Resgate: “eu acredito que nas nossas festas de HH [*hip hop*] o cara entra de um jeito e sai de outro, ele sai com uma injeção de consciência [...] já que o *rap* [...] é uma ferramenta que a periferia pode utilizar pra mudar o que tá mal, o que tá péssimo”. Ver Entrevista do Missão Resgate ao blog *Hip Hop Alagoas*, fev. 2008. Gog é incisivo, a esse respeito: “o que precisamos é formar pessoas para que elas possam transformar sua realidade”. Ver Gog. *Rap Brasil*, n. 3, s./d.

<sup>27</sup> Como evidencia DMN: “chega de ser humilhado, desrespeitado/ e acomodado, achando que isso não é nada/ desse jeito nunca vamos conseguir, eu digo/ [...]/ considere-se um verdadeiro preto/ [...]/ não contaremos vitória/ enquanto não chegar a hora em que todos conheçam/ a

luta<sup>28</sup> e afirmação de negros, pobres e/ou marginalizados em geral. Esses valores, ao longo do tempo, passaram a marcar a distinção entre o que é a cultura *hip hop* (entendida como modo de vida ligado a uma tradição<sup>29</sup>, um conjunto de experiências e lugares sociais) e o que pode ser uma mera manifestação mercadológica<sup>30</sup> de um de seus elementos ou uma prática mimética esvaziada de organicidade porque relacionada a pessoas que não dominam os códigos e/ou não fazem parte da comunidade *hip hop* (o que explica a possibilidade de existir *rap* fora do *hip hop*, conforme já mencionei).<sup>31</sup>

Essa comunidade é composta por adeptos/praticantes do *rap*, do *break* e do *graffiti* e que estão, de alguma maneira, associados a uma trajetória de fazer cultural e de sociabilidade que teve suas primeiras experimentações (como lembram Igor e Morgação) nos Estados Unidos dos anos 1970.<sup>32</sup> Foi lá, em um contexto urbano de crises do processo pós-industrial (desemprego, reestruturação urbana, corte em investimentos sociais), que apareceram, no seio dos setores sociais que mais sofreram com as mudanças (negros afro-americanos, latinos e

---

verdadeira identidade/ e entender o porquê do refrão/ considere-se um verdadeiro preto”. “Considere-se um verdadeiro preto”. DMN. LP *Cada vez + preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. E, também, Thaíde: “Há muitos tipos de *rap*, mas o *rap* de verdade tem um lado mais político. O *rap* ligado ao *hip hop* fala de autoestima, do valor das pessoas de um modo positivo”. Ver *Hip hop é arte, é protesto, é ação*. Lavínia Fávero. *Folha de S. Paulo*, 9 ago. 1999.

<sup>28</sup> O *rapper* Mano Brown, em sintonia com essa linha de pensamento, diz: “o *rap* é uma arma, certo? [...] *Rap* é uma arma. É a arma pra você se vingar dos puto. É a melhor arma. É isso que eu faço”. Ver “Intro”. *Conexão do Morro*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Falo em tradição por entender que as práticas do *hip hop* já romperam as fronteiras da primeira geração de praticantes do *rap*, do *break* e do *graffiti* tendo continuidade com novos adeptos. Levo em consideração as reflexões de Eric Hobsbawm sobre a invenção das tradições e as de Raymond Williams acerca do fato de que “quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança”, o que ressalta o constante movimento e mutabilidade das práticas. Ver HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012, e WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002 (citação da p. 33).

<sup>30</sup> Ressalvo que não faço coro com aqueles que ou veem o *hip hop* como um elemento de resistência e crítica ao consumo ou o condenam por sua relação com o mercado de bens culturais, como se uma coisa necessariamente excluísse a outra ou, ainda, fossem incompatíveis.

<sup>31</sup> O *rapper* Dudu de Morro Agudo argumenta, em seu livro, que no contexto em que começou a escrever suas primeiras letras precisava enfatizar que o que fazia era *rap* do *hip hop* para não correr o risco de ter seu nome ligado a outras práticas: “eu e o Luciano começamos a escrever algumas letras de *rap* do *hip hop*. Digo assim porque no Rio de Janeiro tínhamos que falar dessa forma — *rap* do *hip hop* — senão as pessoas achavam que era *funk*”. Ver Dudu de Morro Agudo. *Enraizados, os híbridos locais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 42.

<sup>32</sup> A importância dos momentos iniciais pode ser percebida, por exemplo, na canção “E se”. Rashid. CD *Hora de acordar*. Niterói: Um só caminho, 2010. Nela o *rapper* se mostra relativamente consciente do quanto as experiências atuais são tributárias das vividas naquele contexto dos Estados Unidos dos anos 1970, por mais distantes que pareçam. Não é por acaso que se pergunta: “e se Bambaataa [D] considerado como um dos criadores do *rap*]/ ao invés de comprar o primeiro disco/ tivesse comprado uma breja?”



caribenhos pobres), essas práticas emergentes. Entre os seus primeiros adeptos estavam também sujeitos que viveram por breves momentos alguns efeitos de uma época de relativa segurança social, mas que cada vez mais sentiam a transição para uma situação mais dura em meio à qual as cidades foram perdendo verbas para serviços que garantiam certa qualidade de vida e a especulação imobiliária cresceu e a renda dos trabalhadores declinou.

Nesse contexto crítico<sup>33</sup>, o *hip hop* — a partir de suas múltiplas práticas — surgiu como uma referência de diversão e poder que começou a se disseminar. Os elementos posteriormente vinculados ao *hip hop*<sup>34</sup> tinham em comum, portanto, a origem social (de classe e étnica em especial) de seus primeiros praticantes e um diálogo visceral com as contradições do espaço público urbano em que viviam. Isso é evidente, por exemplo, em análise de Tricia Rose, que aponta como o *rap*, o *break* e o *graffiti* estavam conectados às vicissitudes dos anos 1970 e 1980:

*o hip hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do sampleado, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som. A fala sobre metrô, grupos e turbas, barulho urbano, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surgiu nas canções, nos temas e no som do hip hop. Os artistas grafitaram murais e logos nos trens, nos caminhões e nos parques reivindicando seus territórios e inscrevendo sua outra e contra identidade na propriedade pública. Os primeiros dançarinos de break, inspirados na tecnologia, elaboraram suas danças nas esquinas das ruas junto a blocos de concretos e placas e fizeram com que as ruas se tornassem teatros e centros provisórios para a juventude. A identidade eletrizante e robótica da dança — com suas transformações e caracterizações — prenunciou o efeito fluido e chocante da metamorfose, um efeito visual que ficou conhecido [...] Os DJs, que espontaneamente iniciaram as festas nas ruas ao adaptar mesas de som e alto-falantes provisórios nos postes de luz, revisaram o uso central das vias públicas ao transformá-las em centros comunitários livres. Os rappers se apoderaram dos microfones e os usaram como se a amplificação fosse uma fonte de vida. [Apossaram-se] do sinuoso terreno urbano a fim de torná-lo funcional para os desabrigados.<sup>35</sup>*

<sup>33</sup> Após alguns acontecimentos da metade final da década de 1970, bairros como South Bronx, Brooklyn e Harlem — considerados berços do *hip hop* — passaram a ser vistos pela imprensa de Nova Iorque como espaços abandonados, sem leis. Ver o que se diz a respeito em ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no *hip hop*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>34</sup> O antropólogo João Félix, no mesmo sentido, afirma que “o *hip hop* é um termo ligado diretamente ao DJ e ao MC (*rap*), ao *break* e ao *graffiti*, os quais surgiram de maneira simultânea, embora seus criadores não tivessem a consciência de que eles seriam agregados em alguma ocasião.” Ver FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 64.

<sup>35</sup> ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura, *op. cit.*, p. 193.

A autora, tal como os *rappers* citados aqui, chama atenção para os perigos de se pensar o *rap* como música desenvolvida de forma autônoma pelos seus praticantes, pois “o *rap*, ao contrário, é elemento cultural único dentro de um movimento maior que é o *hip hop*”.<sup>36</sup> Por outro lado, ela, que não concebe a possibilidade de existir *rap* fora do movimento *hip hop*, entende que mantê-lo dentro desse espectro mais amplo de referências e práticas facilita, por exemplo, o mapeamento das apropriações de elementos da diáspora africana, indispensáveis para compreendê-lo. Afinal, é consenso (sem esquecer, é claro, que todo consenso é resultado de negociações e construído no embate de diferentes visões) que as “principais formas do *hip hop* – o *graffiti*, o *break* e o *rap* – foram desenvolvidas dentro das prioridades culturais da diáspora afro e em relação às grandes forças e instituições pós-industriais”.<sup>37</sup>

Numa situação de grandes dificuldades<sup>38</sup> o *hip hop* nasceu no bojo de complexas trocas culturais que resultaram em demonstrações públicas das desilusões sociopolíticas e em uma maneira inventiva de tirar proveito daquele território árido. Como diz Silvia Barreto, “por meio do *hip hop*, os jovens disseminam significados que se prestam ao enfrentamento das opressões a que estão sujeitos”.<sup>39</sup> O caso do *rap* ilustra como isso se deu.

Ele surgiu em espaços com significativa presença de negros e latinos.<sup>40</sup> O pontapé inicial é atribuído aos jamaicanos que por lá chegaram entre os anos 1960

---

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, p. 195.

<sup>38</sup> Tricia Rose apresenta vários indícios dos problemas experimentados pelos jovens que estiveram envolvidos com a construção do *hip hop* naquela época: “Os artistas mais jovens de *hip hop* [...] transformaram obsoletas habilidades vocacionais [...] em um exercício de criatividade e resistência. Muitos deles foram ‘treinados’ para empregos em campos de trabalhos que estavam decadência ou não existiam mais. O grafiteiro Futura, por exemplo, foi graduado por uma escola de comércio especializada na indústria gráfica. Mas, uma vez que boa parte dos trabalhos para os quais foi treinado foi computadorizada, viu-se, depois de formado, trabalhando em um McDonald. Da mesma forma, o DJ afro-americano Red Alert [...] revisava cópias heliográficas para uma empresa de projetos até que a automação tornasse o seu trabalho obsoleto. O DJ jamaicano Kool Herc fez a escola de comércio em mecânica de automóveis, enquanto o afro-americano Grand Master Flash aprendeu a consertar equipamentos eletrônicos [...] As integrantes do Salt-N-Pepa [...] trabalhavam como representantes de telemarketing para a Sears e se preparavam para a escola de enfermagem. O dançarino porto-riquenho de *break* Crazy Legs começou a dançar *break* principalmente porque sua mãe, solteira, não conseguia pagar as mensalidades de beisebol da Little League. Todos esses artistas tinham poucos recursos e se encontravam numa circunstância econômica marginal”. *Idem, ibidem*, p. 203.

<sup>39</sup> BARRETO, Silvia Gonçalves Paes, *op. cit.*, p. 14.

<sup>40</sup> Frequentemente se destaca o papel quase exclusivo dos negros na formação do *hip hop*, porém alguns pesquisadores sustentam que essa tese é válida apenas parcialmente. Afinal, levando em

e 1970, carregando na bagagem práticas socioculturais sintonizadas com elementos da diáspora africana e tradicionais entre parte dos habitantes dos seus lugares de origem.<sup>41</sup> Ao aportarem justamente nos lugares em que a crise social e econômica e as transformações urbanas apresentavam contornos mais perversos, jovens marginalizados introduziram naquele contexto urbano práticas novas que, em alguma medida, mostravam sua interface com as questões que afetavam diretamente a vida da população mais pobre. Deixavam, inclusive, transparecer algumas estratégias e inventividades que serviam tanto para demonstrar o descontentamento como pra enfrentar aquela realidade.

No interior desse processo, os costumes musicais jamaicanos do *sound sistem*, que se misturou com experiências de canto-falado, operaram em território estadunidense formas de sociabilidade que criaram condições para que algumas experiências urbanas fossem aos poucos articuladas após se “contaminarem” mutuamente. O antropólogo Hermano Vianna passa por essa questão e pontua:

*Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenhos localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, já estava sendo arquitetada a próxima reação da ‘autenticidade’ black. No final dos anos 60, um disc-jockey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos ‘sound sistemas’ de Kingston, organizando festas nas praças do bairro.<sup>42</sup>*

Essa inovação funcionava como um sistema de som móvel que propiciava reuniões, encontros e experimentações com música e dança em espaços abertos. Assim, nas ruas e praças, valendo-se de músicas gravadas, DJs começaram a desenvolver algumas técnicas e aprimorar outras. Esses DJs não se limitavam a tocar os discos. Eles, que faziam uso criativo dos aparelhos de que dispunham,

---

conta a diversidade étnica dos locais em que as práticas começaram a ser gestadas, é importante considerar outras minorias étnicas na gênese da cultura *hip hop*, como é o caso dos latinos ou hispânicos. Ver DEL BARCO, Mandalit. *Rap’s latino sabor*, e FLORES, Juan. *Puerto Rocks: New York ricans state their claim*. In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin’ Science*. Critical essays on rap music and hip hop culture. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

<sup>41</sup> Isso é evidenciado, por exemplo, no que diz o DJ Kool Herc durante o *Rapmania Festival*, que aconteceu em Nova York em 1990: “minhas raízes ‘Muddah’ vêm de St. Mary [uma comunidade na Jamaica]. Um homem chamado George da Jamaica me inspirou. Ele morava na rua Victoria e costumava vir com um grande equipamento de som. Era destruidor, porque era ao ar livre; mesmo quando chovia a festa continuava. A Jamaica me inspirou muito e eu trouxe pra cá”. Kool Herc *apud* LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop!:* despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

<sup>42</sup> VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 20.

mixavam trechos de canções, improvisavam transições e cortes, lançavam mão de colagens e dos *beats* das músicas construindo novas frações rítmicas.<sup>43</sup>

Os eventos animados pelos *sounds systems* eram chamados, de *block party*.<sup>44</sup> Nessas festas, entre uma música e outra, aconteciam intervenções de um locutor ou do próprio DJ.<sup>45</sup> O historiador Danilo Rabelo descreve da seguinte maneira esse hábito que migrou da Jamaica para os EUA: “a presença dos *disc jockeys* (DJs) nas festas de *sound system* era reforçada pelos gritos e discursos que eles faziam para animar a pista de dança. [...] suas intervenções [eram] muito mais declamadas que cantadas”.<sup>46</sup> Aí estaria a “origem” do *rap*, que tem na reconfiguração constante de práticas, valores, costumes e objetos culturais de diferentes temporalidades e contextos sua característica central.

Nesse processo, o *rap* (que passaria a ser pensado como um componente da cultura *hip hop*, congregando os DJs e os MCs) “nasceu” com os DJs que começaram a discotecar em festas públicas (ou *block party*) em Nova Iorque. No início, os papéis de DJs e MCs não eram rigidamente delimitados, algo que dependeu de um processo de formação cultural em que os DJs começaram a se dedicar quase que exclusivamente à alimentação sonora via aparelhos reprodutores e os MCs à emissão das mensagens cantadas/faladas. Essa nova maneira de fazer música ganhou corpo como “uma forma que combina tradições

---

<sup>43</sup> Vários fatores tornaram essas experiências possíveis. Destaco dois deles. De um lado, a conjuntura social, que permitiu a esses jovens o acesso a certas técnicas de produção e reprodução de som, pois a progressiva transição dos recursos analógicos para os digitais entre o final da década de 70 e início da de 80 fez o valor da tecnologia anterior cair drasticamente, transformando aparelhos antigos inclusive em sucatas abandonadas às ruas. De outro, a ação dos próprios sujeitos envolvidos que buscavam modos de ocupar o tempo livre e de reconfigurar o uso dos equipamentos descartados por uma parcela da sociedade, convertendo aparelhos de reprodução de sons (mais precisamente de discos) em instrumentos aptos a gerar novos sons.

<sup>44</sup> Cf., entre outros, GARCIA, Allysson Fernandes. *Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip hop em Goiânia – 1983-2006*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007, esp. o item A produção da cultura *hip hop*.

<sup>45</sup> É bom que se diga: conforme João Rodrigo Xavier Pires, essas festas não eram eventos de *rap* (ou de *hip hop*), mas “eventuais encontros que reuniam uma massa heterogênea e que comportavam não só as populações pobres, marginalizadas e oriundas das periferias, mas também outros grupos que passaram a se identificar com esse meio de entretenimento”. PIRES, João Rodrigo Xavier. *Da Tropicália ao Hip Hop: contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis*. Monografia (Bacharelado em História) – PUC-Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 19.

<sup>46</sup> RABELO, Danilo. *Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, p. 332.

orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução do som”.<sup>47</sup>

Como assinala em outro trabalho,

*esse momento, eleito como aquele em que o rap aparece, é bastante nebuloso, porque até então limitava-se a uma prática confinada a seus locais e sujeitos de produção, o que dificulta a clara identificação de percursos e o trabalho de captar detalhes do caminho por ele trilhado. Foi na época em que se gravaram os primeiros raps, no fim da década de 1970 e nos anos 1980, que essa linguagem pôde circular de modo mais amplo em rádios e outras mídias. Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o rap foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores.*<sup>48</sup>

Esse movimento perpassou o consumo cultural de formas diversas. O *rap* e os outros elementos do *hip hop* se difundiram no mercado cultural e do entretenimento de modo bastante pulverizado, obedecendo a fluxos de informação dificilmente mapeáveis. Suas principais práticas (ou melhor, aquilo que gente “de dentro” e “de fora” designa como integrante desse universo: *break*, *rap*, *graffiti*) chegaram mais ou menos ao mesmo tempo a outros cantos do mundo, como no Brasil, possibilitando que os receptores tomassem contato com suas várias dimensões, ainda que não estivessem conscientes disso.<sup>49</sup> Com isso se processaram negociações e apropriações em torno das práticas e das fragmentadas informações e memórias do *hip hop*, que foram incorporadas criativamente ao cotidiano das pessoas, com assimilações pontuadas por múltiplas referências (inclusive as nacionais e/ou regionais).

As práticas isoladas de canto, dança e consumo/fruição cultural que foram difundidas desde os Estados Unidos possibilitaram a construção de uma

---

<sup>47</sup> KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001, p. 232.

<sup>48</sup> CAMARGOS, Roberto, *op. cit.*, p. 36.

<sup>49</sup> As memórias de DJ KL Jay e MV Bill revelam que entre os primeiros contatos com elementos da estética *hip hop* e o entendimento do que se tratava levou-se, talvez, um bom tempo. KL Jay disse, em programa de tevê (de título desconhecido), com apresentação de Xis e KL Jay, que “a primeira música que eu tive contato, assim, com o *rap* mesmo, porra, é difícil porque na época que eu ia nas festas já existia *rap*. É... eu ouvia ‘The message’, do Grandmaster Flash, e não sabia que era *rap*”. MTV Brasil, 1999 (acervo pessoal). E Bill, em BILL, MV e ATHAYDE, Celso. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 148, que “eu não sei a data precisa, se era 85 ou 86 [...] já conhecia o *Hip Hop*, não a fundo, como cultura, mas dos bailes aqui na Cidade de Deus. [...] Tinha um grupo [...] que tocava *Hip Hop* nos bailes *funk*. Não diziam que era *Hip Hop*, entrava como *funk* também e ficava. Então eu ia pro baile, sabia distinguir mais ou menos o que era *Hip Hop* e o que era *funk*, mas, de um modo geral, era tudo a mesma coisa.”

identidade *hip hop* também em território brasileiro (onde ele aportou por meio dos bailes *black*<sup>50</sup>, filmes<sup>51</sup>, revistas, clipes, discos<sup>52</sup>) à medida que os seus praticantes locais começaram a entender que elas faziam parte de uma cultura urbana que expressava experiências de opressão, luta e lazer nos espaços das grandes cidades — sobretudo nos redutos de maioria negra e pobre. A totalidade de seus significados, evidentemente, não estava dada. Com o passar do tempo, os sujeitos envolvidos foram tomando consciência disso e preenchiam certas lacunas com questões próprias: transformaram certas características em valores-chave do *hip hop*, converteram práticas em conceitos e formataram os referenciais de consolidação da prática no Brasil. Essas pessoas foram importantes não apenas como praticantes, mas, também, como mentoras intelectuais para os significados/sentidos do *hip hop*.<sup>53</sup>

Momentos da trajetória do *rap* no Brasil permeiam, por exemplo, as lembranças do *rapper* Thaíde e algumas de suas composições, que ajudaram a fixar entre os praticantes e o público ouvinte uma importante lição histórica acerca

<sup>50</sup> Para detalhes sobre a importância de tais bailes na difusão de elementos da cultura *hip hop* — depois conectados, apreendidos e assimilados às experiências de uma parcela de jovens brasileiros — ver o capítulo Dos bailes ao *hip hop* em FELIX, João Batista de Jesus, *op. cit.*, e Os bailes *blacks*, em SILVA, José Carlos Gomes da, *op. cit.* Trechos da entrevista com Rappin Hood à *Caros Amigos* fornecem mais alguns indícios: “João de Barros: Você chegou a ir ao Palmeiras?/ Rappin Hood: Fui em muitos bailes da *Chic Show*, vi Boggie Down Productions, que é uma banda célebre do *hip hop*./ João de Barros: James Brown esteve lá, né?/ Rappin Hood: Por incrível que pareça, não vi o James Brown, era muito novo, não tinha dinheiro e meu pai não me deixou ir, mas vi uns legais: Too Short, um *rapper* da velha escola, o Zapp, que é uma banda de funk, vi Billy Paul, Chaka Khan, Tim Maia, Jorge Ben e Sandra Sá. Eu curtia todos os bailes da *Chic Show*, o Clube da Cidade, Neon Clube, Ponto de Encontro, Cris Disco Club da Vila Ré, Projeto Leste, Diamante da Lapa...”.

<sup>51</sup> O *rapper* Washington Gabriel, de Teresina, rememora parte de seu contato com o *rap*: “Eu assisti *Colors* [...] o *rap* sempre como pano de fundo [...] Eu assisti no cinema, era legendado, então eu tive a oportunidade de saber o que os caras estavam cantando na letra; pela primeira vez, eu entendi e gostava muito da letra; e ali fiquei doido, a música falava que as cores determinavam a violência da cidade [...] Ele começava a falar de uma forma tão poética do caos que eu fiquei fascinado com aquilo ali”. *Apud* SILVA, Frei Antonio Leandro da. *Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 163.

<sup>52</sup> O *rapper* Black Alien oferece outras pistas: “Eu sou um fã do *hip hop* pelo seguinte: meu pai trouxe uns discos para mim quando ele viajou. [...] entre os discos estava o *Planet rock*, que é um disco do Afrika Bambaata seminal [...] Depois, em 1986, foi lançado um disco do Beastie Boys [...] e um outro no mesmo ano chamado *Raising in hell*, do Run DMC. [...] E foi nesse ano que eu realmente entendi o que era *rap*, que era um negócio forte”. Mister Niterói, *op. cit.*

<sup>53</sup> O pesquisador português José Simões aponta justamente nessa direção, embora se apegue ainda, mesmo que de forma mitigada, à problemática da “autenticidade”: “face à globalização do *hip hop* e às consequentes dinâmicas locais de apropriação e criação cultural [...] torna-se evidente que deixa de ser possível falar de uma autenticidade de forma absoluta e global, para passar a ser necessário falar de autenticidade de forma relativa e local.” SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura *hip hop*. *Revista Estudos Feministas*, 21 (1): 424, Florianópolis, jan.-abr. 2013, p. 108.

desse universo sociocultural por meio da oralidade e da musicalidade. É o caso, entre outras, de “Verdadeira história”, que transmite aos ouvintes uma leitura sobre o *rap* brasileiro, uma vez que remete a valores, sentimentos e acontecimentos/fatos vividos pelos adeptos do *hip hop* no país. Nela se faz menção às principais práticas dessa cultura, como que a indicar que para o compositor os seus vários elementos integram uma mesma história:

[...] *Um começo inesperável*  
*Batendo em latas de lixo*  
*E hoje estamos aqui*  
*(Nos orgulhamos disso)*  
*A responsabilidade é nossa*  
*E a alegria é sua*  
*DJs, MCs e dançarinos de rua*  
*A cada dia que passa*  
*Aumenta nossa família*  
*Nos transmitindo assim*  
*Novas energias*  
[...]  
*Vamos fazer esse país voltar a ter memória*  
*Quem está falando sou eu*  
*A verdadeira história [...]*<sup>54</sup>

De olhos postos na experiência brasileira, pode-se afirmar que, mais que o *rap*, o *hip hop* é que foi apontado como valor identitário por excelência. Foi o conceito inventado (no sentido de uma apropriação que injeta novos significados<sup>55</sup>) por *rappers*, grafiteiros e *b. boys* (como são conhecidos os dançarinos de *break*) para fazer frente a possíveis apropriações descaracterizadoras de suas práticas. Assim, as mais destacadas pessoas, no que diz respeito ao entendimento do que é/era e da história do *rap* (ou do *hip hop*), são os próprios *rappers*, que se julgam depositários de todo conhecimento sobre ele e os sujeitos legítimos para sua construção e propagação.

---

<sup>54</sup> “Verdadeira história”. Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*, op. cit. Em outra composição do mesmo disco Thaíde desdobra o tema: “quando eu me lembro/ dos tempos da São Bento/ vamos dizer, do começo do movimento/ lutamos de várias maneiras/ pra conseguir nosso espaço/ não acostumados ao fracasso, mas preparados/ para surpresas e avarezas/ nunca muito, nem muito pouco/ mas saímos do sufoco/ graças ao nosso esforço conseguimos jornais, rádios, revistas/ mas ainda é muito pouco/ essa história eu já contei uma vez/ mas eu insisto em contar de novo pra vocês/ [...] movimento *hip hop* assim foi chamado/ mais tarde, pode crê!, ficou consagrado/ *breakers*, grafiteiros e MCs/ somos todos das ruas e estamos aqui”. “Soul do *hip hop*”, op. cit.

<sup>55</sup> Sobre apropriação, um dos conceitos centrais da história cultural, ver CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, e CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

Uma síntese bastante complexa em torno da ideia de *hip hop* foi apresentada por um *rapper*, Macerlo Gugu, muito conhecido entre os MCs por organizar uma das mais relevantes batalhas de freestyle<sup>56</sup> do Brasil, a Batalha de Santa Cruz<sup>57</sup>, que acontece em São Paulo. Alimentado por essas memórias que circulam no meio *rap* e com a possibilidade de olhar em perspectiva mais ou menos trinta anos de *hip hop* no Brasil e no mundo, ele conseguiu juntar várias referências que dão conta de traduzi-lo poeticamente e, ao mesmo tempo, realçar o entendimento de um possível elemento articulador e essencial, já que sentencia que o *rap*, o *break*, o *graffiti* e qualquer outro componente associado não é nada sem os valores e ideias gestados no âmbito do *hip hop*. A citação é longa (embora corresponda somente a aproximadamente 1/4 da totalidade da composição), porém elucida como Gugu (a partir de noções compartilhadas no universo *rap*) opera essa definição do *hip hop*, arrolando, mesmo que por alto, marcos históricos e simbólicos próprios desse mundo:

[...] *Eu sou o hip hop, o piso xadrez,  
O popping, o locking e minha esperança são vocês  
Eu sou os DJs, as pick ups, as agulhas, os riscos  
A primeira loja que Kool Herc comprou um par de discos  
Sou mestre de cerimônia que eternizou o tempo e o espaço  
Igual uns freeze de Crazy Legs, Sugar Hill Gang, 8 compassos...  
Sou T La Rock no “mic”, sou Nike Air  
Throw your hands up and wave like you just dont care  
Sou Wild Style, Freestyle, DJ Hollywood, South Bronx  
Sound System, Melle Mel, Furious Five, Tags, Bombs  
Sou Busy Bee, Kool Moe Dee, Jay Dilla, Baskiah  
Sou quem é, quem já veio e quem ainda vai chegar  
Sou Run Dmc, Chuck D., New York, Cali,  
Tupac, B.i.g, Krs, Nas, Jay Z  
Mas eu posso te afirmar uma parada: eu, sou todos eles  
Eles todos sem eu não são nada  
Sou DJ Primo, Dina Di, Sabota, Jam Master Jay  
Eu gritei Fight the power e Hip Hop Horay*

<sup>56</sup> As batalhas de freestyle ou duelos de MCs têm vários formatos, o que torna difícil a sua definição. Em termos gerais, é um encontro no qual os MCs elaboram versos no improviso, geralmente no formato ataque-resposta, e em que a *performance* dos envolvidos é avaliada pelo público ou por um júri de MCs que consagra um vencedor. Para uma análise mais aprofundada dessas batalhas/duelos, ver TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013. Um estudo específico sobre as batalhas do *rap* em Goiânia e Aparecida de Goiânia, com destaque para os coletivos Redencity e RimanAção, está em MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury, *op. cit.*, p. 119-148.

<sup>57</sup> Ver *A batalha do Santa Cruz*. Direção: Alcides Rocha, Bárbara Vincenzi, Bianca Loureiro, Fábio Corrêa, Felipe Puerta, Murilo Novais, Natália Moreno. Brasil: independente, 2013, 1 DVD (son., color.).



*O.p.p., Pete Rock e as block party  
Tirei a glock da mão dos moleques e fiz clássicos [...]  
Sou old school, new school, C. L. Smooth,  
And They remeniscences over you  
Erykah Badu, Zulu, MC Lyte, Lil Wayne  
Ganhei o mundo e nem me chamo Cidadão Kane  
Sou Bambatta, Grand Master Flash, Doug e Fresh,  
Marley Marl, Daimon Dash  
Os flashes e o que faz do mundo um eterno show  
"Theses are the breaks", Kurtis Blow  
Minha Tribo é De La Soul, tem Black Panthers, Rob Like Whoa,  
Notorious Big, Big Pun, Wu Tang, Fat Joe e Snoop Dogg  
[...]  
Pode me chamar de flow, eu sou, você é, nós somos  
Seremos e fomos, sejamos, vivamos  
[...]  
O rap é e sempre foi uma coisa só  
É impossível dividir o rap no Acid Pro  
Esquece bairro, mídia, indústria, preconceito,  
Esquece quem ta falando que o rap  
Tem que ser feito desse ou daquele jeito  
[...]  
Seja To the Hip da Hop dont stop, Das Efs,  
Da Youngstas, Da Bush Babies real Hip Hop  
Esquece o Uo Uo is the sound the la police  
Porque é por essas que Speed e Big L rest in Peace  
Pra eles tanto faz se a gente se matar entre nós  
Ou viciado em crack  
Pra eles foi um a menos, pra nós foi Tupac  
[...]  
Esse nosso amor é incomum  
Porque nós somos o Hip Hop e todos nós somos só um [...]<sup>58</sup>*

Neste trecho há alusões a muitos *rappers* e *raps*, aos grafiteiros, à dança, roupas/marcas e a muitas outras referências que compõem o imaginário<sup>59</sup> e a bagagem cultural daqueles que apreciam o *hip hop* a partir de qualquer um de seus elementos. Em linhas gerais, o que se está dizendo é que o sucesso e a relevância deles estão atrelados a valores, práticas, ideias e ações que o *hip hop* passou a representar para parte da sociedade. Sob esse aspecto, talvez, "The breaks"<sup>60</sup>, de Kurtis Blow, ou as *tags*, *bombs* e mesmo alguns trabalhos de Baskiah (hoje

<sup>58</sup> "Gil Scott Heron". Marcelo Gugu. CD *Até que enfim Gugu!* São Paulo: 2013 (independente).

<sup>59</sup> Uso a expressão imaginário à maneira de Cornelius Castoriadis, ao frisar que "falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa 'inventada' — quer se trate de uma invenção absoluta ('uma história imaginada em todas as partes'), ou de algum deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outros significados, de outras significações que não são suas significações 'normais' canônicas." CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

<sup>60</sup> "The breaks". Kurtis Blow. LP *Kurtis Blow*. EUA: Mercury, 1979.

reconhecidos no meio artístico) ou as canções de Sabotage ou Dina Di não teriam a importância que adquiriram e certamente já teriam caído no esquecimento.<sup>61</sup> É o lugar que ocupam na memória e na história do *hip hop* que os mantém na ordem do dia, como referência para os que “estão chegando” ou como um elo entre “quem já veio e quem ainda vai chegar”.<sup>62</sup> Semelhante visão é explicitada por MC Gaspar:

*pra mim [hip hop] se resume em estilo de vida, entendeu? Então, eu vejo muito hoje a grande indústria, esse poder hegemônico que tem, capitalista, de se apropriar das culturas de massa, então, a gente vê muitos se apropriando da nossa cultura, entendeu? Só que querem transformar, por exemplo, a música rap [...] em produtos, que servem apenas pra indústria e pro entretenimento, entendeu? E as vezes chega de uma forma que as pessoas não sabem historicamente a origem que tem por trás disso [...] hip hop pra nós é estilo de vida [...] rap é uma coisa que qualquer um faz. Qualquer um hoje pode fazer um rap [...] agora hip hop, não, você tem que viver.<sup>63/64</sup>*

O que vimos nesse processo foi a construção e consolidação de um gênero musical que, como sublinhou Herom Vargas em reflexão sobre os “valores” da canção popular, é “um sistema de códigos que ultrapassa a música em si para abarcar as várias outras linguagens que se hibridizam”.<sup>65</sup> Esse esforço de tentar mostrar o que é o *hip hop*, de validar e compartilhar certa concepção acerca de seus significados, é o desdobramento de algo extremamente valioso entre os seus adeptos, em especial os *rappers*: a vontade de manter “nas próprias mãos” a sua história, o entendimento sobre sua prática, seu lugar social, seus significados. Isso, como veremos, tem implicações que ultrapassam em larga medida as fronteiras do *rap* ou do *hip hop*. É conveniente atentarmos para essa questão, pois, como

<sup>61</sup> Em outras palavras, como mercadoria, por exemplo, tudo isso (as músicas, as roupas, as artes etc.) tem prazo de validade; mas como referência e parte da história do *hip hop*, não.

<sup>62</sup> “Gil Scott Heron”, *op. cit.*

<sup>63</sup> MC Gaspar. *RapBox*, ep. 52: trocando ideia com Z’África Brasil, s./d.

<sup>64</sup> Outros *rappers* apontam na mesma direção. KL Jay, em encontro em 2013 na Casa de Hip Hop do São Bernardo dos Campos, diz: “eu acho, é opinião minha, que tem que reconhecer o *hip hop* como estilo de vida, que é musical, vamos dizer assim, um estilo de vida que tem a música como mola propulsora [...] é um bagulho que você escolhe viver”. Já o *rapper* X defende que “o *hip hop* é muito mais que show. Aquilo lá em cima [do palco] é *rap*, [mas] eu não sou só o cara que faz *rap*, eu sou um cara do *hip hop*, eu comecei dançando *break* em 1983, com quinze anos de idade. Então pra mim não é apenas o *rap*, é o *rap*, é o *break*, é o grafite, é o DJ...” Ver *Encontro de DJs Casa do Hip Hop de SBC*. Filmmaker: Adriano Lima. Brasil: independente, 2013. 1 DVD (son., color.), e *Minha Brasília*, n. 26. Direção: Daniel Zukko. Brasil: Z Filmes, 2014. 1 DVD (son., color.).

<sup>65</sup> VARGAS, Herom. Música popular e crítica: sobre critérios de análise da canção popular nas mídias — o caso de “Ai se eu te pego”, de Michel Teló. *Revista EcoPós*, v. 17, .n. 3, Rio de Janeiro, 2014, p. 8.

esclarece Raymond Williams, "não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação".<sup>66</sup>



Em 12 de janeiro de 1994 os *rappers* sofreram mais um golpe. Nesse dia a ultraconservadora revista *Veja* chegou às bancas de todo país com uma matéria de oito páginas sobre a cultura *hip hop*, na qual punha em circulação ideias nada favoráveis, para dizer o mínimo, aos adeptos do *rhythm and poetry*. O título, com vistas a agarrar o leitor, tinha algo de sensacionalista: "Pretos, pobres e raivosos". Misturando alhos com bugalhos, sem operar a necessária distinção entre a prática do *funk* e a do *rap*, que, apesar de pontos em comum e de transitarem muitas vezes pelos mesmos espaços, organizam-se em torno de valores próprios, o texto começa destacando a preponderância de "adolescentes enfezados" nesse meio. Para *Veja* a música produzida por eles "não é embalo para ouvidos pacatos", e o mundo dos *rappers* só romperia a barreira da invisibilidade pública — virando manchete em jornais, por exemplo — como caso de polícia, em função da violência abundante nas composições e no comportamento dos seus protagonistas.

A despeito da revista fazer uma ou outra ressalva, afirmando que os sujeitos envolvidos também querem mostrar que na periferia a maioria das pessoas não se encaixam nos estereótipos preconceituosos do drogado, traficante ou desonesto e que há até uma "rebeldia com causa" em algumas de suas atitudes, o que se vê no primeiro plano da matéria é de outra ordem. Tanto que se chama a atenção para o fato de que a música dos *rappers* "destila veneno sob fórmulas definidas" e de que "a fronteira entre a arte e a delinquência é fluída".<sup>67</sup> A revista não deixou de dar ênfase ao caso do jovem que "foi ao baile e não voltou" e que "há um ano a favela assistiu em seu campo de futebol ao maior show de *rap* da cidade. Cinco mil pessoas vibraram com a apresentação de cerca de vinte bandas. A segurança foi organizada pelas gangues de traficantes de drogas que se abrigam no morro".<sup>68</sup>

<sup>66</sup> WILLIAMS, Raymond *apud* CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 63.

<sup>67</sup> Pretos, pobres e raivosos. *Veja*, 12 jan. 1994, p. 54.

<sup>68</sup> *Idem*.

A galera do *rap*, que já não era bem vista ou era incompreendida, precisou lidar com mais essa enxurrada de posicionamentos depreciativos. Em outras passagens destila-se ironia em relação à percepção que os *rappers* têm da vida social, como que desautorizando as suas leituras sobre o quão perverso é seu cotidiano: “Dói. O som é sempre do contra. Repetitivo, monótono, arranhado. Denuncia o cotidiano violento e sofrido das periferias brasileiras. Fala de mortes, estupros, politicagem, banditismo, racismo. Também condena o ‘sistema’. Ninguém sabe direito o que vem a ser isso, mas o *rapper* X [...] de Brasília [...] acha que sabe o que o sistema faz”.<sup>69</sup>

No final das contas, o que resta é a imagem de um bando de desajustados/despreparados imiscuído com a criminalidade e a violência. As complexas relações que o *hip hop* mantém com os movimentos sociais e o trabalho realizado em ações que visam à discussão, reflexão e promoção da cidadania não têm muito espaço na representação dos *rappers* montada pela revista. O *rap*, sem dúvida, instalou de maneira nova o conflito na tradição da música popular do país por meio de uma linguagem musical emergente, da expressão verbal sem restrições e do tratamento de temas polêmicos, mas muito pouco de sua postura e de seu modo de assinar a própria interpretação do mundo foi levado na devida conta.

Tal leitura do *rap*, ainda que não seja a única, conservou-se forte no Brasil ao longo dos anos, colada ao imaginário dos brasileiros quando o assunto era essa cultura originária das periferias. Outro bom exemplo é um artigo publicado, anos depois, no diário *Valor Econômico* mobilizando questões/opiniões semelhantes e questionando, claramente, a forma como, “em toda parte, o movimento *hip hop* [...], com seus *rappers* cada vez mais famosos, vem sendo recebido com aplausos e incentivado pela mídia e por setores mais engajados da sociedade civil”.<sup>70</sup> Para o jornal, as “músicas, geralmente, fazem ofício de confessionário do cotidiano violento da favela” e, por isso, comportavam certo perigo à “sociedade de bem”.

O texto foi dividido em quatro “cenas” que retratam episódios que mostram a (suposta) ligação que o *rap* tem com a violência e mesmo com o

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> A violência e o som de quem não quer implorar. *Valor Econômico*, 5 fev. 2001.

estímulo de práticas violentas ou criminosas. A cena 1 é por si só bastante eloquente:

*Cena 1. Em dezembro, após terem ido ao cinema, Henrique, 35 anos, acompanha Juliana, 28, sua namorada, até a sua casa. Ambos são profissionais liberais, de classe média e moram em São Paulo. Na despedida, o beijo torna-se mais longo que o previsto. O momento seria maravilhoso, não fosse a dureza do cano das armas agora apoiadas na cabeça de cada um. Com os dois assaltantes, eles irão passear durante a madrugada toda pelas ruas da cidade, até as 6h, quando poderão finalmente sacar dinheiro com os cartões bancários de Henrique e Juliana no caixa eletrônico.*

*Durante a longa espera, a dupla de assaltantes mascarados interpreta os raps de seus grupos prediletos – Racionais MC's, Pavilhão 9, MV Bill, 509-E. Eles decoraram as letras. No embalo, eles improvisam falas em forma de rap para se comunicar com o casal.<sup>71</sup>*

Em seguida, estabelecem-se mais algumas aproximações mecânicas entre o universo do *rap* e o do crime, sustentadas no argumento de que “a vinculação do *hip hop* com a criminalidade tem embasamento histórico”.<sup>72</sup> Para tanto recorre-se a exemplos, havendo inclusive menção ao caso em que MV Bill apareceu em apresentação no Free Jazz Festival, em 1999, portando uma arma na cintura, ignorando, propositalmente ou não, tratar-se de uma *performance* artística.<sup>73</sup> A conclusão é, até certo ponto, óbvia: “o mínimo que se pode dizer das situações acima descritas é que o *rap* pode ser objeto de um enorme mal-entendido na sociedade”.<sup>74</sup> Visões como essas eram (e são) correntes, e os *rappers*, sabedores disso, chegaram a disparar críticas a essas concepções preconceituosas. É o que faz o Realidade Cruel ao sair em defesa do *rap* como trilha sonora das quebradas que, com a sua “aura irradiante pro inimigo que treme”, não agrada a todos:

[...] *A trilha sonora dos gueto*  
*Hoje é do crime*  
*Segundo o sociólogo*  
*Que refém do medo insiste*  
*Em me dizer*  
*Que nós é porta-voz de bandido [...]*<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Para maiores informações sobre a participação de MV Bill no Free Jazz Festival, ver O espetáculo do contradiscurso. Ivana Bentes. *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 2002, e MV Bill. Rodrigo Dionísio. *Folha de S. Paulo*, 28 set. 1999.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> “A trilha sonora dos gueto”. Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

O impacto desses textos jornalísticos foi negativo. Alimentou estigmas e gerou resistências que tentaram confinar os *rappers* num lugar marginal dentro da cultura brasileira. A força dessas representações gerou uma permanente desconfiança para com seus produtores e mesmo com o público que aprecia o gênero. Os compositores, evidentemente, nunca negaram que os episódios tensos e conflituosos do cotidiano eram presença constante e marcante em suas produções artísticas, porém não admitiam que suas narrativas pudessem — ou tivessem a intenção deliberada — estimular atos de violência, a prática de crimes, o uso de drogas e outras coisas das quais foram acusados. Para eles, a indisposição para com o *rap* era de outra ordem: “o *hip hop* é louco porque mexe com essas feridas, ele coloca isso à mostra [...] a revolta por tudo isso que os problemas sociais colocam, quando a gente personifica, vai dar nisso aí. Muitas pessoas têm vergonha disso, não querem ouvir isso, mas, se você for ver, são pessoas que vivem no Brasil numa bolha”.<sup>76</sup>

Essas imagens mais ou menos cristalizadas na cabeça de muitas pessoas não se assemelham em nada à maneira como os *rappers* querem ser vistos ou se veem concretamente. Muito menos ao modo como eles querem que o *rap* seja visto. Para os sujeitos envolvidos com essa prática cultural, de forma geral, o significado do *rap* é outro, as imagens/ideias capazes de representá-lo pertencem a outra lógica. Uma escuta atenta do que os MCs têm a dizer sobre aquilo que realizam e sobre os valores que os animam ajuda a compreender melhor suas crônicas dos tempos difíceis — a época em que “pessoas trabalham o mês inteiro/ se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro”<sup>77</sup>, esse “triste filme [que] quem escreve o roteiro não sou eu”<sup>78</sup> — e perceber outras paisagens. Nossa porta de entrada, dessa vez, se abre para Ugli C. I. e DJ Man.

A trajetória deles se confunde, ao menos em parte, com a história do *rap* no Brasil. Eles, que acompanharam a disseminação do gênero pelo território brasileiro, resolveram também arriscar algumas rimas, produzir alguns sons, compor algumas letras e se expressar por meio da música. Foi assim que, em 1991, formaram o grupo Filosofia de Rua, por meio do qual passaram a compartilhar

<sup>76</sup> O *hip hop* brasileiro assume a paternidade — entrevista com Gog. Spensy Pimentel. *Cultura e Pensamento*, Ministério da Cultura, n. 3, nov. 2007, p. 119.

<sup>77</sup> “Tempos difíceis”. Racionais MC’s. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

<sup>78</sup> “Quem sabe um dia”. Realidade Cruel, *op. cit.*

(como receptores de outros emissores) e a construir os valores do *hip hop* e/ou do *rap*. Afinados, no geral, com aquilo que se consolidava como uma possível função social do *rap*, colocaram na praça, ao longo dos anos, quatro CDs (fora participações em CDs de outros grupos, em *mixtapes* ou coletâneas) recheados de indícios que nos auxiliam a pensar essa prática musical. Compõe o repertório do grupo "Se não fosse você", uma indisfarçável homenagem ao *rap* e, por conseguinte, aos *rappers*. Um tributo de múltiplas facetas que, a um só tempo, cumpre o papel de reconhecer e de instituir uma imagem/lugar/representação para o *rap*.

A música começa falando de um sujeito ("você") indefinido, porém importante. Ele (na verdade, um ser aparentemente metafórico) aparece na narrativa como um conselheiro incansável que estava sempre presente, à espreita de um passo errado, de uma decisão inapropriada. Algo como um anjo da guarda, a ponto de o personagem admitir:

[...] *O que seria de mim sem você?*  
*Sinceramente eu não sei dizer*  
*Tudo que tenho hoje*  
*A você eu devo*  
*Se não fosse você,*  
*Com certeza eu não seria o mesmo [...]*<sup>79</sup>

No entendimento do narrador, foi "tudo que eu ouvia de você"<sup>80</sup> que fez com que atividades/ideias como o comércio de drogas ilícitas, a prática de furtos e roubos e/ou outras possibilidades semelhantes fossem descartadas, mesmo com "o esquema todo armado/ a maldade na cabeça".<sup>81</sup> Sugere-se a existência de implacáveis determinantes sociais que limitam as escolhas do personagem da narrativa, tornando as opções desejáveis um tanto mais distantes, às vezes inatingíveis. É aí, segundo os *rappers* (que cantam em primeira pessoa, num tom autobiográfico — o que não quer dizer que a composição seja autobiográfica), que "ouço você falando alto pra mudar meu destino".<sup>82</sup> Esse ente especial é apresentado, então, como um verdadeiro salvador para os narradores, que confessam:

<sup>79</sup> "Se não fosse você". Filosofia de Rua. CD *Histórias do coração*. São Paulo: Paradoxx, 1996.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> *Idem*.

<sup>82</sup> *Idem*.

[...] *Eu podia ser um assaltante de banco*  
*Daqueles que fazem reféns e saem atirando*  
*Ou, então, poderia ser o chefe na bocada*  
*Vendendo fumo e farinha pra rapaziada*  
*Eu poderia ser um viciado em crack, paranoico*  
[...]  
*Eu poderia ser o falso com todos meus amigos*  
*Com uma PT na cinta, eu poderia ser um bandido [...]*<sup>83</sup>

Assim o relato prosegue — incluindo sequestros, mortes e outras práticas criminosas ou, ao menos, moralmente reprováveis —, apontando o que o personagem da música poderia ser, mas não é. Ele, de acordo com suas palavras, poderia ter sido “tudo de ruim/ que você possa imaginar”.<sup>84</sup> Porém, foi salvo pelo “sujeito” que se mantém oculto até o refrão, em que se revela o “homenageado” pela composição: “obrigado, não sei o que seria de mim sem você/ ó, *rap* nacional, foi um prazer te conhecer”.<sup>85</sup> Os *rappers* do Filosofia de Rua não param por aí, e continuam em tom profético sua defesa do *rap*: “devemos a você nossas atitudes e respostas/ estaremos sempre em sua frente/ jamais pelas costas/ [...]/ acredite em mim,/ foi bom pra mim, pode ser bom pra você”.<sup>86</sup>

Com essa canção o grupo reverbera, à sua maneira, a ideia de uma pretensa função social do *rap*<sup>87</sup>, uma imagem que cola ao seu universo simbólico um tipo de ação quase sempre associada à formação dos ouvintes/praticantes. O que está em jogo, no caso, é um processo histórico em que os agentes (sobretudo DJs e MCs, sem destacar todo um leque de sujeitos que gravitam em torno do *rap*) disputam o sentido daquilo que fazem, construindo uma leitura (que caminha na direção oposta às apresentadas no início deste tópico) na qual o *rap* ilumina os passos e as decisões dos ouvintes. Isso é reforçado pelos integrantes do Black Man: “esse estilo, meu amigo/ sem apoio da mídia/ já resgatou muitos manos/ da vida bandida”<sup>88</sup>; posicionamento que aparece, também, em “É o terror”, do *rapper* brasileiro Gog. Essa composição se nutre do mote de que o *rap* “é o terror”, uma

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> Ideia a tal ponto disseminada que um dos integrantes do grupo A Família disse que “eu acredito que cada um dos nossos discos é, em si, um projeto social, pois eles mudaram a vida de muita gente, orientam a molecada, servem até de base para estudos nas escolas e tal”. Ver entrevista com A Família. *Rap Nacional*, maio 2008.

<sup>88</sup> “Pesado e forte”. Black Man. CD *Protestando a injustiça*, 2010.



vez que se torna o canal para a veiculação de notícias do submundo da sociedade brasileira ao falar do crime, do povo que sofre ou, ainda, do burguês que discrimina o povo pobre, sem deixar de jogar luz sobre os vínculos com os valores da música portadora da “a verdade que liberta”.<sup>89</sup>

Daí que, metaforicamente, esse “terror” é encarado como o sujeito da “luta do vinil contra a alienação da novela”<sup>90</sup>, sendo o vinil e a novela polos antagônicos no que tange à produção de sentidos e de representações sociais.<sup>91</sup> Essa concepção emerge, em Gog, como se o próprio *rap*, transformado numa espécie de entidade que se encarna na voz do *rapper*, tomasse a palavra:

[...] *Aí, sistema, sou o rap nacional*  
*Linha de frente*  
*Trema!*  
[...]  
*Vou novamente me apresentar*  
*Sou revolucionário, sou nova [sonora?] forma de pensar*  
*Eu sou o papelote, a inscrição para receber o lote*  
*A bomba que explode o batalhão inteiro*  
*A esperança, o orgulho do povo brasileiro*  
[...]  
*Eu sou o crime em pessoa*  
*A saída pro moleque que era à toa [...]*<sup>92</sup>

Mais uma vez representa-se o *rap* — ou melhor, o *rapper*, já que é ele que está por trás de tudo — como o farol capaz de iluminar e guiar os sujeitos em suas

<sup>89</sup> “Verdade que liberta”. Nega Gizza. CD *Na humildade*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2002.

<sup>90</sup> “É o terror”. GOG. CD *CPI da favela*. Brasília: 2002 (independente). Um exemplo de como essas questões e valores não eram exclusividade de um ou outro *rapper* é o que diz o Total Drama ao fazer coro com Gog: “concordo com o Gog/ que até já citou/ “*rap nacional, é o terror, é o terror*”/ o *rap* é a bomba que explode, explode/ quem vai ficar, fica, quem vai correr, corre”. “A bomba que explode”. Total Drama. CD *Sobreviventes*. Campinas: TNT, 2001.

<sup>91</sup> Na narrativa dos *rappers* as redes/canais de televisão aparecem como o meio mais nocivo de promoção e propagação de ideias, valores, notícias, sentimentos. Basta ouvir “Televisão”. Face da Morte. CD *O crime do raciocínio*. Hortolândia: Face da Morte, 1999: “de Domingão a Domingão segue a aculturação/ processo de alienação através da televisão/ e aí, Faustão, quem sabe faz ao vivo!/ motivo pra eu dar um rolê na área/ junto com a rapaziada/ não vou perder o domingo vendo vídeo cacetada!/ junto com a mídia na mira realidade me inspira/ sou *rapper* do interior nem por isso inferior/ [...]/ conheço um cara seu sobrenome é Massa/ foi eleito deputado e não lutou pelas massas/ votou a favor do Collor, traidor da nação!/ agora na televisão quer dar uma de santinho/ não vou dizer seu nome ele é patrão do Xaropinho/ rotulado como defensor do pobre/ na verdade o que interessa são os pontos no iBope/ [...]/ doutor Roberto Marinho tem a receita perfeita/ um analgésico fatal audiovisual/ vejo uma dose diária de Jornal Nacional/ a impressão que se tem é que o mundo inteiro vai mal/ mas o Brasil tá normal sob o controle remoto do FMI/ com seus rostos maquiados sorrisos forçados/ programas ao vivo ou gravados/ eles são os serviçais do poder”.

<sup>92</sup> “É o terror”, *op. cit.*

ações.<sup>93</sup> A missão do compositor/intérprete seria, portanto, conscientizar, esclarecer, educar, sempre em sintonia com as demandas sociais de sua época.<sup>94</sup> Não é por outra razão que Dexter enfatiza que “a gente não visa o dinheiro, mas [a] recuperação por meio do *rap*, revolucionário e educativo”.<sup>95</sup>

Essa perspectiva, se encarada de modo acrítico, multiplica os supostos poderes atribuídos ao *rap* e reduz o público à passividade quase absoluta. Tanto que Binho, do Suspeito 1,2, coloca os ouvintes do gênero na condição de rebanho: “eu creio que tenho uma missão, tal como um pastor guia suas ovelhas, nós temos o objetivo de guiar quem nos escuta e quem tá na linha de frente com a gente”.<sup>96</sup> A anulação do outro, seja lá como for, se evidencia na ideia básica de que no *rap* “a gente vem com o vírus da informação, você ouve e se contamina pela informação”<sup>97</sup> e que “nos preocupamos em levar um pouco de informação e uma palavra de autoestima para o povo do gueto que vem sendo explorado e alienado há séculos pelo sistema”.<sup>98</sup>

O cenário que se descortina é um tanto claro. Se, de um lado, os *rappers* se colocam como “a consciência de plantão da periferia”<sup>99</sup>, o vetor conscientizador do povo pobre e oprimido, por outro, fazem uma leitura pouco generosa da capacidade intelectual e política dessas pessoas. Isso desponta também em entrevista concedida por Rappin Hood, na qual ecoa essa concepção em parte questionável. O entrevistador da *Caros Amigos*, logo após uma passagem em que o *rapper* comenta sobre o MST, pergunta: “E a favela? O que o povo da favela tem feito [para enfrentar os dilemas e contradições sociais]?” E ele responde, fazendo pouco da consciência dessas pessoas acerca de sua própria situação: “a favela está de chapéu colado, amigo. O povo da favela está assistindo novela e futebol, mano. Não é todo mundo na favela que tem consciência, se fosse, ia ser arrastão todo dia,

---

<sup>93</sup> Isso é explicitado ainda mais pelo Atitude Feminina: “eu posso ensinar/ é só cantar, falar/ fazer você pensar/ passar ideias conscientes/ pra você raciocinar”. “Paraíso”. Atitude Feminina. CD Rosas. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

<sup>94</sup> O *rapper* Nocivo Shomon salienta: “a ideia do *rap* sempre foi, que eu acho, é passar a mensagem, tá ligado?, é o cunho social”. Trata-se de “mudar várias mentes”. Ver Entrevista com Nocivo Shomon: o que é o *rap*? *Blackout Produções Digitais*, 2013.

<sup>95</sup> Do Carundiru, 509-E professa “Provérbios 13”. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2000.

<sup>96</sup> Entrevista com Binho. *Hip Hop Alagoano*, s./d.

<sup>97</sup> Entrevista com Nando. *Nitro Di. Adversus*, s./d.

<sup>98</sup> Mano Kwey, do Tiro Inicial, em A revolução das ideias transmitidas pelo *rap*. *Raiz*, mar. 2007.

<sup>99</sup> Easy Jay não vacila quando o assunto é a função social do *rap* e dos *rappers*: “somos a consciência de plantão da periferia”. Ver *Rap ocupa espaço*. *Folha de S. Paulo*, 28 jan. 1996.

ninguém ia poder frequentar a praia de Ipanema ou Copacabana. No Brasil, os caras manipulam o barato. É uma lavagem cerebral de 500 anos”.<sup>100</sup>

Desejosos de mudanças e de transformações no campo das relações sociais, os *rappers* se sentem na obrigação de promover ações capazes de modificar, mesmo que parcialmente, as circunstâncias sociais que promovem desigualdades, preconceitos, opressão. O primeiro passo seria tirar o véu que encobre a visão e deixa os periféricos de “chapéu atolado”. A música seria o instrumento escolhido pelos MCs. Daí que, pondo a modéstia de lado, os *rappers* — quase sem exceção — investiram pesado nessa perspectiva:

[...] *A trilha que bate nos estéreo*  
*Que toca nos coração*  
*Livrou uma pá do cemitério*  
*Fim do tédio,*  
*O bumbo e o clap marca o ritmo*  
*Contra o sistema o rap é o câncer maligno*  
[...]  
*Na nossa letra autoestima pra periferia*  
*O segmento ainda é o rap*  
*Na caminhada e no comando*  
*Instruindo os moleque [...]*<sup>101</sup>

Essa visão reaparece em parte significativa da documentação referente ao *rap* no Brasil. Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o *rapper* Professor Pablo bate nessa tecla: “trabalho com formação tanto na sala de aula quanto no *rap*. O tipo de música que propomos é positiva, mostra o caminho, incentiva e instiga quem ouve. E essa também é a proposta do educador. Vejo as duas coisas de forma muito próxima”. Ao comparar sua atividade como professor e o trabalho que desenvolve nos palcos, Pablo insiste no papel educativo e formativo do *rap*. Rappin Hood é outro que se mostra sintonizado com o professor de Química que vez por outra troca o giz pelo microfone: “em um sentido geral, o *rap* educa há muito tempo”.<sup>102</sup> Isso para não falar dos membros do Missão Resgate: “nós somos ativistas e um ativista é um educador em si, né, véi... [...] a gente educa nossa comunidade”.<sup>103</sup> Nesse processo, o exercício das falas de si (tentando transpor

<sup>100</sup> Entrevista com Rappin Hood, *op. cit.*

<sup>101</sup> “Gangsta *rap* nacional”. Realidade Cruel, *op. cit.*

<sup>102</sup> Ritmo com poesia dá boa química. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 17 jun. 2002.

<sup>103</sup> Entrevista com Missão Resgate, *op. cit.* Esse entendimento fundamenta igualmente a opinião de Edi Rock: “começamos a pegar mais força a partir desse disco, pegamos respeito, força, pela visão,

aqui a ideia de escrita de si<sup>104</sup> para o campo da oralidade/música) originou, como já acentuei, um campo de valores para a identidade dos *rappers*.

A tentativa de apresentar si mesmo ao mundo (em músicas nas quais as falas de si apresentam as marcas de uma memória de classe, grupo, cor e gênero) integra uma trama de relações sociais que, no caso do *rap*, envolve uma ação afirmativa que é ao mesmo tempo uma peça de defesa diante dos ataques sofridos e das tentativas de apropriação do gênero por pessoas tidas como “de fora”. Tal processo instituiu fundamentos que foram naturalizados e alçados à condição de uma suposta essência do *rap*.<sup>105</sup> Eduardo, do Facção Central, menciona a existência de um princípio balizador que, para ele, é o que garante “acesso ao verdadeiro espírito do *rap*”.<sup>106</sup> Como parte desse elemento central da prática cultural *rap* está a ideia de que “não somos pessoas, somos funções sociais”.<sup>107</sup> Afinado com esses valores, Emicida aborda o tema em “Isso não pode se perder”, cujo título já diz quase tudo:

[...] *Eu vou te falar, lembra (lembra!)  
De tudo que conseguimos ser (tudo!)  
Casos pra contar, rir e chorar  
Isso não pode se perder (jamais!)  
Independente do caminho, diretriz (é!)  
Ser frutos ligados à raiz (ai!)  
É isso que nos fará vencer  
Isso não pode se perder  
Em você [...]*<sup>108</sup>

Assim como Emicida, vários *rappers* chamaram a atenção para esse valor que “não pode se perder” ou mesmo ser diluído. Àqueles que não estavam

---

pelo que a gente falava, que era bem politizado, né!, que era dito nos shows... ‘não faça isso e tal... não faça aquilo e tal...’. tanto é que vários que curtiam dessa época, que iam nos shows dessa época e que têm a nossa idade, vários se formaram, vários se profissionalizaram, vários deixaram de... vários deixaram de... saíram do crime, vários deixaram de usar... [...] e a gente se encontra até hoje [...] e fala: ‘pô, por culpa de vocês que eu tô com família hoje, tô firmão, tô da hora...’ É legal isso.” Ver Entrevista com Edi Rock. *Programa Primeira Pessoa*, s./ind.

<sup>104</sup> Sobre escrita de si ver, entre outros, GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, e DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau/Editora PUC-Rio, 2009.

<sup>105</sup> Tanto é que para Marcelinho Back Spin “o *hip hop* faz sentido somente se ele consegue agregar outras coisas importantes, como a noção de respeito, cidadania, reflexão e educação”. Ver Casa do *hip hop* abre espaço para a cultura de rua. *O Estado de S. Paulo*, 14 mar. 2000.

<sup>106</sup> Eduardo em entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006.

<sup>107</sup> TADDEO, Carlos Eduardo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: 2013 (independente), p. 284.

<sup>108</sup> “Isso não pode se perder”. Emicida. CD *Emicídio*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

preocupados em zelar pelas características fundamentais do *rap*, o recado era geralmente bastante claro: o *rap* não era para eles. É o que faz a turma do Black Man quando canta que

[...] *Se você fala besteira, mano*  
*É melhor parar*  
*Deixa o lado MC para quem*  
*Tem algo a dizer*  
*Procure um movimento*  
*Aonde encaixe você [...]*<sup>109</sup>

A existência dessa patrulha ideológico-comportamental, que opera de modo nada silencioso nas redes de micro-poderes vividas por esses músicos, revela que o universo *rap* não é homogêneo, apesar tantos pontos e questões em comum.<sup>110</sup> Isso porque os consensos ou os valores dominantes do *rap* não estão organizados na forma de um sistema fechado, mas transparecem graças a uma configuração hegemônica. Obedecem a um complexo de experiências, relações dialéticas e atividades que fixam e interiorizam limites, porém em um processo que se altera constantemente, sofre pressões e se transforma à medida que as condições históricas mudam.

Flutuando entre práticas concretas e expectativas diversas, os valores dominantes são atualizados e realimentados para manter sua posição. No percurso foi preciso, no entender de muitos *rappers*, atacar os que caminham fora da linha. É o que vemos em afirmações como as de Gaspar, do Z'África Brasil. O músico, ao fazer uma interessante avaliação das relações que, ali pelos anos 2000, vinham se estabelecendo entre os meios midiáticos e os artistas do gênero, indica como, a seu ver, essa relação arranhava a imagem que se queria hegemônica para e entre os *rappers*. Na visão de Gaspar, os grupos que circulavam pelas mídias, mesmo que numa atitude não intencional, interferiam negativamente na imagem do *rap*: "o que está chegando à mídia é um bando de zé-povinho falando 'é nós na

<sup>109</sup> "Pesado e forte", *op. cit.*

<sup>110</sup> O Realidade Cruel divide os *rappers* em dois polos antagônicos: "meu amigo, existem dois tipos de MCs/ existe os pipoca, os bunda-mole que corre daqui/ ou os leal, que não se entrega, não tira a cultura/ não mostra a bunda com sorriso no Clube da Xuxa/ [...] canto *rap* original que denuncia/ mas vejo muito elefante em choque com muita formiga/ ou lagartixa querendo ser crocodilo/ MC leite com pera por aqui se achando bandido". "Podem até censurar". Realidade Cruel. Faixa avulsa. Hortolândia: 2014 (independente).

fita, mano' e dizendo que faz arte. O que chega é a impressão de sermos um bando de limitados".<sup>111</sup>

Não se pense, contudo, que não emergiram vozes destoantes. Mesmo sem negar a ideia do *rap* como "a cartilha que ensina, o livro que liberta"<sup>112</sup>, uns tantos *rappers* ficaram incomodados com o que isso gerou nesse campo cultural.<sup>113</sup> O que os afetava era, sobretudo, o modo como essa ideia/valor dominante servia de combustível para uma patrulha temática, musical, ideológica e de comportamento entre os *rappers* brasileiros.

Foi assim, mais clamando por liberdade criativa e pelo fim do estabelecimento de regras e padrões comportamentais do que recusando as representações que impõe ao *rap* a responsabilidade de instruir e ser educativo, que surgiram composições que contestavam posicionamentos mais rígidos e/ou puristas. Entre as músicas que evidenciaram a existência dessa tensão entre os *rappers*, é possível citar "Cuidado! Tem guardinha no *rap*". Seguindo uma linha mais descontraída e brincalhona, o *rapper* Raphão arma o que é, ao mesmo tempo, uma defesa e um ataque. Ele se antecipa a possíveis críticas ao seu *rap* (até certo ponto previsíveis para quem, como é o seu caso, domina os códigos hegemônicos compartilhados pelos *rappers* brasileiros) e ataca aqueles sujeitos que se prestam a vigiar o que é produzido no âmbito desse gênero:

[...] Lá vêm eles de azul cassetete  
Procurando uma brecha nas tracks  
Querendo enquadrar os moleques  
Cuidado!  
Tem guardinha no rap  
Eles não podem te prender  
Não há o que temer  
Mas encham o saco  
Aff!, maluco chato [...]<sup>114</sup>

<sup>111</sup> Corrente diz que movimento está perdendo sua essência. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 22 jan. 2001.

<sup>112</sup> "É o terror", *op. cit.*

<sup>113</sup> MV Bill, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 1999, foi, entretanto, explicitamente na contramão da concepção do *rapper* como guia, como bússola que aponta o caminho para sujeitos e setores sociais marginalizados: "não quero ser herói, não quero ser exemplo de nada, nem sou professor". MV Bill, *op. cit.* Interessante, contudo, salientar que em muitas de suas composições a ideia por ele criticada reaparece com força.

<sup>114</sup> "Cuidado! Tem guardinha no *rap*". Raphão Alaafin (com participação James Bantu). *Single Cuidado! Tem guardinha no rap*. São Paulo: Ponarru, 2014.

E a alusão ao guardinha do *rap* prossegue em sua crítica ácida, voltando-se contra o *rapper* que é do “tipo guardinha de parque/ inspetor de classe”, que “não pode te enquadrar/ mas quer incomodar”. Suas palavras, recheadas de ironia, visam debochar daqueles que “vem de distintivo/ em busca de MC fugitivo/ a cavalo ou de *bike*/ capitão do mic!”<sup>115</sup>

Mano Brown, que deu alguma contribuição para essa ideia da música que ensina e que resgata vidas, é outro que não vê com bons olhos o patrulhamento dos microfones. A menor evidência de qualquer tentativa de controle dos discursos e comportamentos, ele já ativa sua bateria crítica. Apesar de manter o seu posicionamento sintonizado com os valores que sancionam a importância do *rap* para estimular a reflexão dos *manos* e *minas* e relatar as questões do cotidiano — fórmula que ele ajudou a construir no início dos anos 1990, quando “a gente entrou com uma ideia diferente, que até então era considerada quase impossível, levar música séria, com uma letra política”<sup>116</sup> —, o compositor não admite ser tolhido em sua liberdade: em 2006, no programa *Roda Viva*, deixou claro que “eu procuro ser livre”<sup>117</sup> e, mais recentemente, no *Panelaço*, afirmou que “pra mim *rap* é liberdade, os caras quer fazer virar o quê, uma escolinha, por muro, por grade?... eu pulo a cerca e vou embora”.<sup>118</sup>

Essas questões conformam o que podemos chamar de campo do *rap*, algo que é definido levando-se em consideração inclusive os conflitos e as tensões existentes em sua própria delimitação conceitual e estética e as redes de relações ou de oposições entre os sujeitos sociais que são seus protagonistas. A despeito das tentativas de se criar certo consenso, a música que prega ser “a cartilha que ensina, o livro que liberta” não se configura como doutrina do pensamento único.



Em uma das apresentações que o Racionais MC's realizou em Uberlândia, Mano Brown, antes de começar a cantar os dramas de “Diário de um detento”, avisou ao público num desabafo raivoso e catártico que “a história do Brasil vai

---

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> *Raça, ritmo e poesia*. Direção: Miro Nalles. Brasil: s./ind., 1994. 1 VHS (son., color.).

<sup>117</sup> Mano Brown. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 2006.

<sup>118</sup> *Panelaço*. Ep. Mano Brown. Direção: João Gordo. Brasil: independente, 2015.

ser escrita com sangue, com tinta vermelha de negro, favelado, sofredor, pobre da periferia”.<sup>119</sup> A música que veio em seguida, recebida com calorosos aplausos e gritos, mostrou quem tinha assumido essa tarefa de contar tal “história do Brasil”. Afinal, a composição dissecava um triste acontecimento do passado recente (o massacre do Carandiru) articulando memórias, canto/fala e musicalidade, sustentando — com base no caso dos presidiários — a opinião de quem via irresponsabilidade e autoritarismo nas ações do governo do Estado de São Paulo.

Isso se afina com o que Brown e outros *rappers* e grupos vêm fazendo por meio de suas canções: estabelecem um diálogo com o passado e escrevem, a seu modo, uma história do tempo presente<sup>120</sup> em que a dureza de algumas experiências — segundo os *rappers*, negligenciadas nos relatos oficiais — é a principal matéria-prima.<sup>121</sup> Gog, por exemplo, adverte que “caminhamos pelo Brasil, assim, de uma forma simples, mas com um texto forte, com... tentando passar a nossa verdade”.<sup>122</sup> Thaíde, na mesma linha, explica que “não sou dono da verdade, mas tenho minha história”.<sup>123</sup>

Isso nos conduz a algumas pontas de um complexo emaranhado de fios que tecem a vida social e que estão presentes na produção da maioria dos *rappers*: o próprio tempo, o seu povo e os lugares de vivências ou de origem. No seu

<sup>119</sup> “Diário de um detento”. Racionais MC’s. CD *Ao vivo em Uberlândia*, s./d. (não oficial).

<sup>120</sup> Apesar do crescente número de trabalhos sobre a história do tempo presente, seus métodos e conceitos básicos ainda permanecem um tanto quanto fluidos. Jean Lacouture considera que ela é marcada pela proximidade temporal dos temas estudados e o contato mais ou menos direto que o pesquisador pode manter com os seus temas. Para Robert Frank, essa especialidade tem por particularidade a tentativa de explorar os fundamentos de determinadas questões e acontecimentos, seus processos e as muitas relações de força que configuram limites e pressões nos seus desdobramentos, afastando-se de outras perspectivas e abordagens de temáticas e assuntos recentes, como alguns que são frequentes no meio jornalístico. Ver LACOUTURE, Jean. *A história imediata*. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, FRANK, Robert. *Écrire l’histoire du temps présent*. Paris: Institut d’Histoire du Temps Présent, 1993, e HOBSBAWM, Eric. O que a História tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea? In: *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>121</sup> Nesta tese privilegiou-se uma abordagem por meio da música, mas é possível atacar a questão também por outros meios, como o literário. Alguns *rappers* que aparecem citados aqui produziram, entre outras, as seguintes obras: GHÓEZ, Preto. *A sociedade do código de barras*. São Paulo: Editora Estação Hip Hop, 2008; TADDEO, Carlos Eduardo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*, op. cit.; SOARES, Luiz Eduardo, ATHAYDE, Celso e BILL, MV. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005; ATHAYDE, Celso e BILL, MV. *Falção: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010; SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000; SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003; SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006; INQUÉRITO, Renan. *Poucas palavras*. Campinas: 2013 (independente).

<sup>122</sup> Gog. Série Produção Cultural no Brasil, maio 2010.

<sup>123</sup> ALVES, César. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto, 2004, p. 17.



entendimento, a tarefa que assumiram como narradores de uma época era inadiável, pois alimentam a pretensão de serem as pessoas mais capacitadas para tanto. Afinal, “eles [sujeitos geralmente da classe média, como jornalistas, cineastas, acadêmicos] contam nossa história de maneira equivocada”.<sup>124</sup> É por isso que os grupos trouxeram para o centro de sua arte temas como a experiência racista na sociedade, a valorização da juventude negra, as décadas de sofrimento aos quais o povo pobre do país foi submetido, a violência urbana e as muitas faces da “brava gente brasileira”.<sup>125</sup> São essas características, próprias do diálogo dos brasileiros com os aspectos “universais” da linguagem *rap*, que levam Teresa Fradique, uma estudiosa dos *rappers* portugueses, a destacar que no “discurso [...] é visível a consciência de se estar a ‘fazer história’, a ‘inovar’ e a pesquisar novos caminhos, ou seja, a criar novos espaços geográficos, sociais e simbólicos na cidade e nos seus arredores”.<sup>126</sup>

Essas questões me transportam para um artigo sobre a música popular brasileira escrito por Heloisa Starling. Nele, a autora pega carona em “Qualquer canção”<sup>127</sup>, composição de Chico Buarque, para pôr em discussão o fato de as músicas constituírem uma forma de produção de conhecimento (mais ou menos enviesado, como qualquer outro) sobre o que se experimenta, seja na concretude do vivido ou na subjetividade das pessoas. A autora, que valoriza o papel que o cancionário nacional pode assumir na construção de leituras para a realidade social, destaca que não se deve esperar do artista uma representação fiel do mundo ou mesmo a competência de agir diretamente sobre ele — algo que, evidentemente, vale para qualquer tipo de narrativa. Entretanto, apesar de sua ressalva, que na verdade visa salientar que há nas representações uma complexa relação com a “coisa em si”<sup>128</sup>, ela afirma que as canções “podem, muitas vezes,

---

<sup>124</sup> Entrevista com MV Bill. *O Globo*, 8 set. 2002.

<sup>125</sup> “Imagem brasileira”. *Consciência Humana*. LP *Enchergue seus próprios erros*. São Paulo: M. A. Records, 1993.

<sup>126</sup> FRADIQUE, Teresa. Nas margens... do rio: retóricas e performances do *rap* em Portugal. VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 125.

<sup>127</sup> “Qualquer canção” (Chico Buarque). Chico Buarque. LP *Vida*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1980.

<sup>128</sup> Ginzburg, em reflexão em que passa pelas relações entre o real e sua representação, argumenta que é preciso estar atento para o opaco, as distorções e imprecisões das práticas de representação, questões que, no entanto, não implicam a negação da existência de algo concreto. Sua perspectiva é particularmente clara no seu diálogo com Renato Serra: “Serra sabia bem que todas essas

reconciliar cada um de nós com seu próprio passado, narrando-o a nós mesmos e a outros”.<sup>129</sup>

Essa concepção que converte — ou melhor, reconhece — a produção musical em fonte de saberes sobre a experiência histórica é, de certo modo, recorrente entre os pesquisadores da canção popular no Brasil. Marcos Napolitano, por exemplo, comenta que “entre nós, brasileiros, a canção [...] tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo de nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”.<sup>130</sup> José Geraldo Vinci de Moraes, por sua vez, frisa que a música popular é portadora de elementos passíveis de ajudar a “desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia”, em especial no que concerne aos “setores subalternos e populares”.<sup>131</sup>

Os posicionamentos desses estudiosos se assentam na constatação de que as canções, geralmente, são produzidas a partir de informações inerentes à vida social — no que diz respeito ao *rap*, é bom dizer, os compositores quase sempre reivindicam uma relação de proximidade com o vivido, como fazem os MCs do Consciência Ativa, que ponderam que “o meu *rap* não é perfeito mas fala a realidade”.<sup>132</sup> Isso deu a elas o *status* de legítimas produtoras de um pensamento sobre o Brasil. Por meio de sua poética o cancionário abre “trilhas no emaranhado das coisas humanas, opina sobre elas, discute quanto valem, dá caráter público àquilo cujo conhecimento estaria, num primeiro momento, fechado no coração do homem, e expõe de modo transparente a verdade íntima dos sentimentos humanos”.<sup>133</sup>

---

narrações, independente do seu caráter mais ou menos direto, têm sempre uma relação altamente problemática com a realidade. Mas a realidade (‘a coisa em si’) existe.” Ver GINZBURG, Carlo. O extermínio de judeus e o princípio da realidade. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 226.

<sup>129</sup> STARLING, Heloisa Maria Murgel. Música popular brasileira: outras conversas sobre os jeitos do Brasil. In: BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 366.

<sup>130</sup> NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998, p. 199.

<sup>131</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, p. 203.

<sup>132</sup> “Contra tempo”. Consciência Ativa. CD *Na mira do sistema*. Campo Mourão: s./d. (independente).

<sup>133</sup> STARLING, Heloisa Maria Murgel, *op. cit.*, p. 366.

Ainda na esteira das reflexões de Starling, é necessário apontar que isso se deve, em parte, ao fato de no país a força da palavra oral ser historicamente maior que o hábito da palavra escrita. Em decorrência disso, reflexões e memórias encontraram morada e ganharam contornos e elaborações bastante significativas nas práticas orais. Essa herança, que remonta à época colonial e ao fluxo de africanos para o país, sedimentou um solo fértil para acolher o *rap* tempos depois. Por outro lado, características sociais como a constância e a magnitude do analfabetismo e a existência de amplos setores da população com acesso precário à educação ou semiescolarizados contribuíram para que os traços de oralidade fossem dominantes em certas práticas culturais. A oralidade, encarada como um valor cultural importante, foi defendida e “preservada” mesmo com o avanço do letramento e a ampliação dos níveis de escolaridade. Daí que experiências artísticas predominantemente orais abriram espaço para narrativas que criaram imagens do mundo, construíram leituras para processos históricos, inventaram perspectivas próprias de análise, promoveram a luta para legitimar algumas interpretações.

A predominância de um ambiente oral é particularmente expressiva no caso do gênero aqui enfocado, tanto que, para Caio Mello, “a transposição do *rap* para a forma escrita mereceria no mínimo uma explicação que justificasse esse, por assim dizer, quase desrespeito”.<sup>134</sup> Tal observação parte, sem dúvida, do entendimento de que o texto não dá conta de compreender ou traduzir totalmente a música, pois a complexidade dos sons, efeitos, intensidades e volumes por vezes não cabem nos limites da palavra escrita. Ao analisar o CD *Sobrevivendo no inferno*, do Racionais MC's, ele escreve

*A exclusão das letras do encarte do CD, antes de ser um descuido ou alguma impossibilidade qualquer, pode ser entendida como mais uma forma de resistência, na medida em que se dificulta o deslocamento do discurso desde seu lugar e contexto originais até outros que poderiam alterar-lhe potencialmente o sentido, fazendo com que seus tiros acertassem outros alvos ou não acertassem nenhum. [...] os sentidos mais profundos do discurso, da narrativa [...] só podem ser compreendidos quando se ouve o CD, inteiramente, rap por rap [...] O que há de intraduzível e indescritível na empostação da voz em cada palavra proferida pelo*

---

<sup>134</sup> MELLO, Caio B. *A poesia envenenada dos Racionais MC's: superávit de negatividade e fim de linha sistêmico*, s. ref./impresso, 2000, p. 7.

*rapper é muito, sobretudo como elemento fundamental para a constituição dos sentidos.*<sup>135</sup>

A voz e a fala, concatenados com elementos sonoros e musicais diversos, constroem um campo de reflexões no âmbito da produção musical. É assim, fazendo uso de suas canções, que muitos compositores ambicionam informar aos seus ouvintes o que foi e o que é este país.<sup>136</sup> Mas há os que se propõem ir além. Sintonizados com o pensamento de que a música produz conhecimento e transmite saberes, ambicionam prover à sociedade concepções de que ela foi privada, promovendo o investimento no que foi esquecido, escondido, eclipsado ou anulado em outros discursos sobre o social.<sup>137</sup> É daí que surgem músicas com posicionamentos repletos de sentimentos que vão da desconfiança ao ódio em relação a história oficial e/ou às falas hegemônicas tão ao gosto das classes dominantes. Em nada satisfeitos com essas narrativas — pelas quais “o burguês discrimina/ fala mal de mim, de você da sua mina” e “apoia a chacina [do povo negro e pobre]/ desmerece o artista, o ativista”<sup>138</sup> —, sugerem novos enredos, que garantem aos *rappers* algum protagonismo no processo: “e por isso eu vou/ escrevendo minha própria história/ entre pedras e espinhos/ que no caminho sempre rola”.<sup>139</sup> É, portanto, de lá, do chão histórico de uma experiência pessoal ou socialmente circunscrita, que emergem juízos que se ampliam e se arvoram em ponderações mais gerais, válidas para a sociedade como um todo.<sup>140</sup> Desse modo, como

---

<sup>135</sup> *Idem*.

<sup>136</sup> Eduardo, do Facção Central, considera que parte importante do seu trabalho artístico consiste em fazer “o possível para conscientizar o nosso povo”. Duck Jay, não fica atrás: “a proposta [do seu trabalho] é [...] sempre a conscientização”. Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006, e entrevista com Duck Jay. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>137</sup> Isso é particularmente evidente em “Terrorista”. Realidade Cruel. CD *Mais cruel do que nunca*. Hortolândia: Face da Morte, 2002, em que o protagonista da ação narrada pelos *rappers* interpela (pela oralidade) seu interlocutor (cultor da palavra escrita): “satisfação, jornalista, aqui é a matéria que você deleta/ [...] toda informação distorcida tem o seu preço/ e é justo que eu cobre caro, nada extraordinário”.

<sup>138</sup> “É o terror”, *op. cit.*

<sup>139</sup> “Lutar é preciso”. Gíria Vermelha. CD *A hora do revide*, 2008. Uma curiosidade pertinente à discussão: dois dos integrantes do Gíria Vermelha, Hertz e Verck, são graduados em História e mestres em Educação.

<sup>140</sup> Um exercício muito próximo, aliás, do que realiza a micro-história. Sobre o assunto, ver LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escala, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

*veículo de trocas, durante todo o século XX, a canção popular cortou transversalmente nossa pólis, independente de gênero e estilo, providenciando um estoque de referências para a vida pública brasileira passível de reconhecimento por uma audiência ampla, de nível social ou cultural diversificado. De algum modo, através dela, ou por seu intermédio, circularam ideias e transitaram publicamente pontos de vista num processo de troca, negociação e confronto de opiniões – que, decantadas do particularismo arbitrário ou indiossincrático, puderam vir a transformar-se em opinião pública.*<sup>141</sup>

Os sujeitos envolvidos nesse processo de reconfiguração das experiências geralmente situadas em um passado imediato ou no seu presente mergulharam, então, nas questões da coletividade, problematizando, com frequência, a formação e a reprodução das relações sociais. Os *rappers* cumpriram de maneira magistral esse papel<sup>142</sup>, polemizando e criticando diretamente a situação do país – encampado por eles como solo de terríveis desigualdades.

Detalhe intrigante é que para eles contam pouco os questionamentos acerca das intrincadas relações entre noções de verdade, realidade e ficção<sup>143</sup>, de resto muito comuns em outros tipos de narrativa sobre o passado, como nos livros ficcionais e nos filmes. Isso, em parte, guarda íntima relação com a ideia amplamente disseminada de uma associação inescapável entre *rap* e realidade/verdade, como reconheceu Mano Brown em conversa com os integrantes do Negredo, Ferréz e outros manos da Zona Sul de São Paulo: “essa cultura de cantar a realidade [...] o *rap* é a música de realidade, não foi [essa] a coluna que segurou toda essa estrutura de *rap* de todo mundo aqui? Seus livros, minhas músicas, o documentário?”<sup>144</sup> Nesses casos, tomando emprestadas palavras de Chartier, retirando-as de seu contexto original – uma reflexão sobre a instituição histórica –, “o real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso”.<sup>145</sup>

De fato, atribui-se aos *raps* um caráter de verdade – não no sentido das narrativas serem o reflexo do real, mas de serem opostas à ficção, à fantasia – que procura convencer o ouvinte por intermédio de estratégias de armação de enredo:

<sup>141</sup> STARLING, Heloisa Maria Murgel, *op. cit.*, p. 372.

<sup>142</sup> O que não implica ignorar simplificações e maniqueísmos em suas representações do real, conforme já aponte em CAMARGOS, Roberto, *op. cit.*, esp. no capítulo Representações, experiências, verdades.

<sup>143</sup> Sobre o assunto, entre outros, ver GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>144</sup> 100% *favela*. Brasil: Atração Fonográfica, 2006. 1 DVD (son., color.).

<sup>145</sup> CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 25.

a ideia de testemunha ocular<sup>146</sup>, combinação de depoimentos orais inseridos na trama como citação de um documento<sup>147</sup>, promoção de diálogos entre personagens<sup>148</sup>, delimitação espacial e temporal<sup>149</sup>, incorporação de sons do cotidiano<sup>150</sup>, criação uma atmosfera/clima musical que potencializa e dramatiza o relato contado. Com certa semelhança com o trabalho do historiador, o *rapper* tenta produzir credibilidade e até “extraí da citação uma verossimilhança do relato e uma validade do saber”.<sup>151</sup> Cabem, evidentemente, alguns questionamentos. O compromisso declarado com a “verdade” garante alguma “exatidão” para essas narrativas? A mescla de elementos retirados da experiência – como defendem os *rappers* – de fato afastam dos *raps* o espectro da ficção?

As relações mais ou menos diretas com a realidade social, não impede que se pense parte das composições produzidas pelos *rappers* como narrativas “históricas”, como portadoras de uma consciência histórica. Não há como negar. Nas obras dos *rappers* estão inscritas as transformações sociais, os arranjos urbanos, as relações das pessoas com os espaços, os sentimentos, as lutas cotidianas, a desigualdade no acesso aos serviços públicos, a opressão das normas sociais, a crítica, a adesão seletiva ou negação da ordem vigente e outras muitas dimensões da luta pela sobrevivência. Muitas composições que tratam desses temas partilham concepções políticas e éticas com a historiografia de sua época, mesmo obedecendo a regras e procedimentos próprios. complementarmente, tal como parte da historiografia de seu tempo, na narrativa dos *rappers* ocorre uma inversão do olhar que resulta em uma história vista de baixo, contando ao público

---

<sup>146</sup> Essa ideia é tão recorrente e forte no meio que um grupo de Goiânia a adotou como nome Testemunha Ocular. Ouvir Testemunha Ocular. CD *Frutos da rua*. Goiânia: Two Beer or Not Two Beer, 2003. O título do disco fornece pistas do que os *rappers* testemunham com os próprios olhos: o cotidiano das ruas.

<sup>147</sup> Ouvir “Três corações”. Gog. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003, “O bagulho é doido”. MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006, “Mágico de Oz”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*, op. cit., “Conversando com os mortos”. Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

<sup>148</sup> Ouvir “Interlúdio”. Consciência X Atual. CD *A ressurreição*. Brasília: Discovery, 1999, “Pt. 2”, “Hey boy” ou “Mulheres vulgares”. Racionais MC’s. Col. *Racionais MC’s*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

<sup>149</sup> Ouvir “Na Zona Sul”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999, em que a temporalidade e o espaço da narrativa, virada dos séculos XX/XXI e a Zona Sul da capital paulista, são minuciosamente descritos e construídos como palco da história.

<sup>150</sup> Ouvir “Profissão perigo”. Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente), composição cujo sentido e clima são totalmente dependentes dos sons roubados do cotidiano e das ruas de uma grande cidade.

<sup>151</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 111.

em geral o que foram as últimas décadas pelo ponto de vista de quem se situa ao nível das classes/personagens populares. Carregando mais em algumas cores e menos em outras, os músicos rememoram situações/fatos/eventos, reconstroem determinadas épocas e lugares, conferem significados a experiências múltiplas. É isso que se percebe no contato com as músicas, um trabalho de memória que empresta à história narrada pelos *rappers* inequívocos contornos de verossimilhança.<sup>152</sup> Assim, vale a pena ouvir com atenção o mundo pensado/produzido por essas composições, um tipo de história que chega a ser complexa a ponto de termos de aprender a interpretá-la. Os compositores, quase sempre, mostram-se conscientes do que realizam ao contarem/cantarem narrativas que enfocam um passado recente, como explica Gog:

*São momentos diversos. São acontecimentos em tempos diferentes, músicas diferentes. Mas olha só, “Momento seguinte”, “Periferia segue sangrando”, “Mais uma história” e “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. [...] Só pra você ver, “Assassinos sociais”, “Fogo no pavio”, “Eu e Lenine – a ponte”, tudo isso, se você perceber, aconteceu comigo, mas aconteceu com você também e você consegue entender o que eu falo.”<sup>153</sup>*

Essas explicações de Gog abrem uma via de entendimento para o seu processo criativo, para o modo como ele pensa o *rap* e o papel que atribui à sua poética. Nas entrelinhas, parece indicar que por intermédio do *rap* ele opera como um “historiador”, querendo entender e escrever uma história imediata. A proposta, claro, é desafiadora; afinal, aceitar que músicas do universo *rap* possam transmitir algum tipo de relato sério sobre o passado foge, ao menos em tese, do que aprendemos sobre o que é essa disciplina/campo do saber.

Convém esclarecer: a relação que os *rappers* estabelecem com os aspectos da vida social, com o passado, não é da ordem do mero inventário, da coleção de experiências que passam a compor os seus relatos. O que eles fazem é expressão de uma prática ativa que envolve seletividade, escolhas, recortes, pesquisa e a construção de leituras próprias, sentidos e significados sintonizados com valores,

---

<sup>152</sup> Carlo Ginzburg, por exemplo, já demonstrou como o mesmo procedimento é fundamental e muito presente no trabalho dos historiadores, que estão sempre buscando um “efeito de verdade” para suas narrativas. Ver GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*, op. cit.

<sup>153</sup> *Cartão-postal Bomba*. Direção: Marcius Barbiere, Angel Duarte e Ariel Feitosa. Brasil: Só Balanço, 2009. 1 DVD (son., color.).

vivências e expectativas específicas de um grupo social. Exemplar, a esse respeito, é o que diz Eduardo em uma das muitas entrevistas que concedeu a Mandrake e à equipe do portal de notícias *Rap Nacional*:

*os assuntos que serão abordados vêm da sua percepção diante de tudo que você viu, penso muito na maneira em que eu vou colocar cada palavra na música, é um trabalho minucioso, é um castelo de cartas, se uma estiver errada, todas cairão [...] sua missão não é apenas noticiar, senão eu seria âncora de jornal, antes de ser um relato social se trata de uma música, esse relato sairá do seu cérebro em forma bruta como notícia e denúncia e terá que ser lapidado dia após dia para que se transforme no diamante, em música, num rap contundente de atitude.<sup>154</sup>*

O *rap* contundente, de atitude, é o que carrega uma visão de mundo, portador de uma interpretação que dê sentido para o que foi ou para o que é vivido — ou, pensando com Benjamin, que seja capaz de transformar vivências em experiências comunicáveis.<sup>155</sup> Nessa concepção, é a construção de significados que difere as narrativas criadas pelos *rappers* de outras que por vezes abordam os mesmos temas e acontecimentos. É o caso, mais uma vez, de escutar com atenção o que Gog tem a dizer. Ao comentar a sua música “Sonho real”, que dialoga com algumas experiências da luta pela terra no Brasil e se vale da experiência de alguns lutadores (citados nominalmente no início da faixa) que inspiraram as reflexões, ele sugere que a perspectiva do *rap* é diferente e até mesmo oposta à apresentada em outros discursos, inclusive os jornalísticos e acadêmicos. Para Gog,

*o rap é o jornal do povo, ele fala a linguagem do povo, o que o povo quer ouvir, mas ele dá uma cara de qualidade nisso [...] o hip hop, como é que faria? Ele poderia até tirar uma foto dele, mas diria assim: seu Zé, trabalhador, várias derrotas que nunca o fizeram curvar, ele não parou de caminhar, ele não parou de respirar. Ele ainda tem sangue nas veias. Para mim, ele é mais um rebelde brasileiro. Quer dizer, ele é atração na quebrada, ele não é o cara que é só derrota. Dentro da derrota dele tem várias vitórias.<sup>156</sup>*

O *rap*, aí, não é só produtor de uma leitura sobre a história do tempo presente. Ele opera uma série de valores compromissados com os de baixo, com as classes populares, e dá vazão a narrativas orientadas e sintonizadas com os desejos, pensamentos e angústias que se acredita serem as existentes entre esses

<sup>154</sup> Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006.

<sup>155</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>156</sup> O *hip hop* brasileiro assume a paternidade — entrevista com Gog, *op. cit.*, p. 117.



sujeitos.<sup>157</sup> Os *rappers*, que segundo o *hip hopper* Marcelino Back Spin, estão “preocupados com a informação”<sup>158</sup>, têm como uma de suas funções autodeclaradas oferecer aos ouvintes narrativas que ajudem o seu público a pensar a própria história, mas não pelo ponto de vista dos setores dominantes.<sup>159</sup> Eles compõem boa parte de suas músicas pensando na história porque a vivenciaram ou conhecem quem a vivenciou e por crer que as pessoas não devem esquecer o que aconteceu e, mais que isso, precisam ter clareza sobre questões relativas ao processo histórico e que dizem respeito às suas vidas. Não interessam, portanto, narrativas que não deem conta de estimular o pensamento e possibilitar a ampliação da visão crítica.<sup>160</sup>

Esse entendimento do ato de narrar acontecimentos/eventos/histórias remete à noção de história de Walter Benjamin, seja pelas pontes entre memória e experiência presentes nas narrações ou na atitude que sugere que é preciso lembrar e também esquecer (para ficar no relato de Gog citado logo acima, esquecer das derrotas para ver as vitórias dentro do mesmo processo histórico, por exemplo). O trabalho dos *rappers* escova a história a contrapelo ao não aceitar a história do vencedor, que se impõe como continuidade, como memória e poder estáveis e mais ou menos inalteráveis e tenta jogar para a sombra as memórias de outros grupos sociais.<sup>161</sup>

Memória e experiência emergem, assim, como forma de pensamento, pois o movimento de lembrar e esquecer produz imagens de relações possíveis entre

---

<sup>157</sup> Subsiste, ao lado da pretensão de se ater à realidade, uma tentativa de cativar o ouvinte e torná-lo receptivo à consciência prática, moral e histórica que permeia as narrativas dos *rappers*. Como observa Danielle Brasiense, “quando um narrador seduz, provoca emoções e prende o leitor pelo que o assunto tem de extraordinário, ele leva suas próprias concepções de mundo, porém com a certeza de que essas também fazem parte da consciência moral do leitor e, com isso, não irá desagradá-lo.” BRASILIENSE, Danielle. As contribuições dos romances policiais do século XIX para as narrativas jornalísticas dos crimes contemporâneos. *Revista Ecopós: comunicação e gosto*, v. 17, n. 3, Rio de Janeiro, 2014, p. 4.

<sup>158</sup> Casa do *hip hop* abre espaço para a cultura de rua. *O Estado de S. Paulo*, 14 mar. 2000.

<sup>159</sup> Afinal, “sem rota própria, te levam como folha ao vento/ como no velho ditado/ sem lenço, sem documento/ te dominando com a desinformação”. Ouvir “Você é influenciado pela mídia”. *Bandeira Negra*, op. cit.

<sup>160</sup> Após escutar “Só a capa da gaita”. Linha Dura. CD *Tchapa e cruz*. Cuiabá: 2008 (independente), o ouvinte é como que convidado a pensar e ampliar o seu repertório de informações sobre o tema do *crack*; ao ouvir “Brasil sem educação”. Face da Morte. CD *Crime do raciocínio*. São Paulo: Sky Blue, 1999, é-lhe possibilitado problematizar e refletir sobre a realidade educacional do país; ao atentar para os dramas cantados em “Castelo triste”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006, percebe-se novos argumentos para sustentar posicionamentos críticos sobre a saúde pública. E por aí vai.

<sup>161</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit.

passado e presente, não do passado tal como existiu. Essas imagens são formuladas nos trabalhos de memória empreendidos pelos MCs, a despeito de saberem que “não somos formados”, porém, “somos doutores/ empregamos no *rap* todos nossos valores”.<sup>162</sup> Importa dizer que o vale aí não é a exatidão das narrativas, mas a perspectiva histórica que anima o *rap* que “critica o governo de um modo anormal/ fala de um povo e da diferença social/ canta, protesta e avisa dando um toque”.<sup>163</sup>

Pensar o trabalho artístico nessas dimensões pode causar algum estranhamento, mas esse entendimento, de certa maneira, se afina com reflexões que têm ganhado força entre os profissionais da História. Roger Chartier, por exemplo, adverte que “os historiadores de hoje não possuem mais o monopólio das representações do passado”; basta verificar que as “insurreições da memória e as seduições da ficção proporcionam uma acirrada competição”.<sup>164</sup> Carlo Ginzburg, de outro lado, cita Aristóteles para atacar a mesma questão: “Heródoto não seria menos historiador se escrevesse em versos, desde que continuasse a reivindicar um mínimo de verdade para suas proposições sobre a realidade”.<sup>165</sup> É óbvio que o trabalho dos *rappers* no campo do conhecimento e da cultura é diferente do realizado pelos historiadores. Os compositores, evidentemente, compreendem tal diferença, contudo não abrem mão de que as suas representações do passado sejam reconhecidas como fidedignas e verdadeiras. Por isso o *rapper* Gil Amâncio valoriza conhecimentos produzidos pelos poetas das ruas: “eu ainda sonho com o dia em que os mestres da cultura popular irão ganhar o título de notório saber e ocupar os espaços das universidades brasileiras”.<sup>166</sup>

É justamente essa ideia do *rap* como produtor de conhecimento, como portador de uma infinidade de saberes sobre a vida social e a “natureza” humana que fez com que um dos integrantes do Consciência Humana, Aplik, pensasse sobre sua atividade como *rapper*. Ao passar em revista suas experiências como compositor e ouvinte do gênero, ele disse, em entrevista à *Rap Brasil*, que “a partir do momento que começamos a fazer *rap*, nossa visão sobre nós mesmos

<sup>162</sup> “O verdadeiro MC”. Doctors MC’s. CD *Pra quem quiser ver*. São Paulo: Kaskata, 1994.

<sup>163</sup> *Idem*.

<sup>164</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 25 e 26.

<sup>165</sup> GINZBURG, Carlo. Apontar e citar: a verdade da História. *Revista de História*, n. 2/3, Campinas, 1991, p. 92.

<sup>166</sup> Um quilombola com o poder da palavra. *Raiz*, out. 2006.

mudou”.<sup>167</sup> Essa colocação principalmente quando conectada a outros aspectos, ressalta a existência de uma consciência histórica entre os *rappers* e que foi proporcionada — ou pelo menos aguçada —, em parte, pela própria prática do *rap*, apesar de que, em 2003, ele e seu grupo já acreditavam fazer “um som pesado e conscientizado”.<sup>168</sup>

Esse tipo de som remete à tentativa de muitos *rappers* de tomar parte na construção de relatos sobre o passado e sobre as experiências sociais, notadamente aquelas vivenciadas por trabalhadores pobres, moradores de periferias e favelas, que sofrem os efeitos perversos do racismo. Tal como alguns historiadores, em especial os dedicados à história social, é inegável a intenção dos *rappers* de converter sua prática cultural em uma atividade política, crítica e militante. Eles ambicionam transformações nos modos de ver, pensar e contar o mundo. Nando, do ClãNordestino, não tem dúvida quanto à importância do *rap* nesse processo e se considera “um afrodescendente escrevendo outros 500”<sup>169</sup> — ou seja, a história não contada e que é a única com que ele e seus semelhantes podem se identificar. Essa ideia é a que embala “Poucas palavras”, de Renan, do grupo Inquérito:

[...] *Vou dar um salve, pra quem não sabe*  
*O rap tem base, bagui não é fase*  
*Hoje a favela é moda nas tela*  
*Cidade de Deus, Tropa de Elite, novela*  
*Nóis grava disco, lança livro, faz até sarau*  
*Nóis lava a alma, depois põe pra secar no varal*  
[...]  
*Só que pros boy ainda só sou mano*  
*Que fala na gíria, de treta e túmulo*  
[...]  
*Poucas palavras, tio, vou ser breve*  
*Se a história é nossa, deixa que nós escreve [...]*<sup>170</sup>

Por aí caminha, também, o Gírias Nacionais ao comentar — mesmo que não diretamente — o trabalho desenvolvido pelos *rappers*:

[...] *Discos divertem*  
*Divulgam*  
*Descobrem*

<sup>167</sup> Entrevista com Consciência Humana. *Rap Brasil*, ano 2, n. 18, 2003.

<sup>168</sup> “Sangue B”. Consciência Humana, *op. cit.*

<sup>169</sup> “Quantas histórias pra contar”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

<sup>170</sup> “Poucas palavras”. Inquérito. CD *Mudança*. Campinas: 2010 (independente).

*Dilatam  
Descrevem  
Desenvolvem...  
Desfrutando das deliciosas descrições  
Dos doutores das dicções [...]*<sup>171</sup>

Apesar de todas essas questões, persistem algumas perguntas: como entender essa linguagem?; como processar a posição da história nas narrativas dos *rappers*?; o que essas canções acrescentam à nossa compreensão do passado? Tais questões permeiam todo este texto, ao longo do qual procuro pontos de diálogo com elas. Por ora, basta uma provocação: os *rappers*, ou parte deles, podem ser, ou já são, "historiadores"? Ao analisarmos essas músicas que nutrem a pretensão de alcançar a verdade e/ou de narrar o passado, é preciso ir com calma. Não podemos sucumbir à "realidade" das músicas ou equipará-las ao que realizam os historiadores quando fazem História. Elas, por exemplo, não evidenciam os procedimentos de montagem e interpretação dos fatos, ou seja, entre os *rappers* não prevalece um conjunto de regras que controlem as operações de seu discurso, mesmo que proclamem um compromisso ético. Nem poderia ser diferente, já que os procedimentos na área do *rap* são distintos dos que orientam a história escrita. Os *rappers*, nesse sentido, não são historiadores, e, sim, artistas para os quais os acontecimentos do passado são relevantes. Porém, relativizando as coisas, "já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente".<sup>172</sup>

Não é isso, afinal, o que eles reivindicam?



Na canção "A favela chorou" a primeira frase, lançada sobre o *beat* bem marcado pelo bumbo e pela caixa, vem na forma de *sampler*, destacando do contexto original algumas palavras contidas numa composição do cantor

<sup>171</sup> "3D". Gírias Nacionais. CD *Desista de desistir*. Taubaté: 2003 (independente).

<sup>172</sup> ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 54.

pernambucano Paulo Diniz: "como vou deixar você?"<sup>173</sup> Na sequência vem Sandrão, MC do consagrado RZO – sigla do Rapaziada da Zona Oeste –, em uma *performance* em tom intimista:

[...] *Como deixar a favela,  
Como deixar a família,  
Como deixar um filho,  
Como deixar a fé,  
Como deixar a caneta,  
Como deixar o sonho,  
Como deixar a brisa,  
Como deixar a vida? [...]*<sup>174</sup>

Esses indícios de um abandono traduzem dor e envolvem toda uma rede de afetos, relações e emoções. Por isso o *sampler* volta, dessa vez sonorizando mais quatro palavras: "como vou deixar você... se eu te amo?"<sup>175</sup> A tensão que brota do jogo armado entre os versos de Paulo Diniz e as ponderações de Sandrão é fruto de feridas abertas, cuja tentativa de cura está no trabalho de memória, na narrativa que elabora simbolicamente o trauma<sup>176</sup> para superá-lo. As cicatrizes, oriundas de um evento trágico, estão nos versos

[...] *Aqui é a dor  
De um adepto do tio  
Quem se apresenta  
  
Sabota,  
A saudade dói e  
Aumenta [...]*<sup>177</sup>

Neste ponto o ouvinte percebe que a música é uma homenagem ao *rapper* Sabotage, que no dia 24 de janeiro de 2003 "foi atingido por disparos por volta das 5h30 [...] na zona sul de São Paulo".<sup>178</sup> "Ele foi alvejado por um desconhecido pouco depois de deixar a mulher no trabalho".<sup>179</sup> O maestro do Canão, outro

<sup>173</sup> "Como vou deixar você" (Paulo Diniz). Paulo Diniz. LP *Quero voltar pra Bahia*. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

<sup>174</sup> "A favela chorou". Sandrão, RZO e Família RZO. São Paulo: 2012 (independente).

<sup>175</sup> "Como vou deixar você", *op. cit.*

<sup>176</sup> Para uma reflexão sobre traumas, memórias e marcas que determinadas experiências produzem, ver GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, esp. o capítulo "O rastro e a cicatriz: metáforas da memória".

<sup>177</sup> "A favela chorou", *op. cit.*

<sup>178</sup> *Rapper Sabotage* foi atingido por quatro tiros, diz hospital. *Folha de S. Paulo*, 24 jan. 2003.

<sup>179</sup> Morreram. *Veja*, 29 jan. 2003. Acredita-se que a morte de Sabotage foi fruto de desafetos acumulados nas suas incursões pelo mundo do crime.

modo utilizado pelos *rappers* para se referir a Sabotage, "não resistiu e morreu às 11h25".<sup>180</sup> Todavia a canção não se presta apenas a homenageá-lo ou extravasar o sentimento de saudade que por certo tomou conta dos compositores (e também de muitos outros brasileiros ligados ou não ao *hip hop*) que promoveram por meio dela um exercício de refiguração<sup>181</sup> da perda do amigo Maurinho. Era, igualmente, o ato que estabelecia sua presença na memória dos praticantes, ouvintes e simpatizantes da cultura *hip hop*. A canção, então, segue na voz de Sandrão com a montagem de um sentimento e de um personagem, o Sabotage:

[...] *Mas em todo lugar*  
*Nós sentiremos sua presença*  
*Periferia*  
*Sua cara, sua lembrança é intensa*  
*Um mano humilde, com atitude*  
*Seu potencial ia além*  
*Que mostrou com intensidade*  
*Que "respeito é pra quem tem" [...]*<sup>182</sup>

A cada frase, a cada verso, entram em ação os mecanismos da memória. Em um movimento complexo que implica lembranças, esquecimentos, silêncios e falas seletivas, é possível perceber a fabricação de um monumento, um ponto de referência que estrutura a memória dos compositores e a da coletividade à qual pertencem.<sup>183</sup> Sob esse aspecto, a música de Sandrão, Celo-X e Família RZO constitui um lugar de memória.<sup>184</sup> Ajuda na definição do que é comum a esse ou aquele grupo social e, conseqüentemente, o distingue de outros, alimenta e institui sentimentos variados — como o de pertencimento — e contribui para a elaboração de fronteiras socioculturais. Lançando mão de Michael Pollak, eu diria que a narrativa consolidada por Sandrão e seus companheiros "acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva do grupo".<sup>185</sup> Em outras palavras,

<sup>180</sup> Polícia encontra capuz ao lado do corpo do *rapper* Sabotage. *Folha de S. Paulo*, 24 jan. 2003.

<sup>181</sup> Refiguração, de acordo com Ricoeur, é "a transformação da experiência viva sob o efeito da narração". RICOEUR, Paul *apud* GAGNEBIN, Jeane Marie, *op. cit.*, p. 172.

<sup>182</sup> "A favela chorou", *op. cit.*

<sup>183</sup> Sobre memória coletiva, ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

<sup>184</sup> Ver, sobre o assunto, NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, (10), São Paulo, dez. 1993.

<sup>185</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDoc, v. 2, n. 3, 1989, p. 3.

até mesmo quem não dava muita bola para Sabotage era induzido a olhá-lo sob outra ótica, a repensar os juízos que tinha sobre o *rapper*.

Nessa composição age-se como no caso das testemunhas oculares. Ainda no rastro das reflexões de Pollak, acrescente-se que essas testemunhas “sabem que vão desaparecer [e] querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento”.<sup>186</sup> Há nesse processo inclusive uma função atribuída ao não dito — marcado “pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que diz ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos”<sup>187</sup> —, algo importante na monumentalização das memórias que se quer instituir na história. Em função disso, caem numa região de sombra aspectos da vida de Mauro que, quando morto, só são recuperados para (e se cumprirem o papel de) reforçar a história de superação do personagem Sabotage, em meio à sua luta para dar a volta por cima em uma vida dura que prometia condená-lo à invisibilidade pública. É o caso do seu envolvimento com o mundo do crime e com o tráfico de drogas.<sup>188</sup> Nada demais, já que as narrativas — que lembram, registram, excluem, recalcam, destacam — são resultados de um trabalho de organização. Em se tratando de Sabotage, o que se quer perpetuar não é o Mauro que viveu em uma favela da zona sul de São Paulo e se meteu com expedientes condenáveis, mas o papel positivo cumprido por aquele que “iluminou mentes confusas/ em várias partes da cidade/ só cultivava os amigos/ aos milhões, sem falsidade”<sup>189</sup>:

[...] *Todos aqui sabem que Sabota é mano eterno*  
*E o amor que tu plantou, nego*  
*É fonte no deserto*  
*Seja no samba, no rap, no reggae*  
*Todos têm saudades*  
[...]  
*Vive em ondas sonoras*  
*Pelo coração da gente*  
*Favela é Sabota*  
*Que sempre vai estar presente [...]*<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>187</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>188</sup> Ver C., Toni. *Um bom lugar*: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos. São Paulo: LiteraRua, 2013. Segundo Gilmar Penteado, o *rapper* teve duas passagens pela polícia, em 1995: uma por porte de drogas e outra por tráfico. Ver Tiros atingiram orelha, boca e coluna. Gilmar Penteado. *Folha de S. Paulo*, 25 jan. 2003.

<sup>189</sup> “A favela chorou”, *op. cit.*

<sup>190</sup> *Idem*.

Na esteira dessas construções simbólicas janeiro de 2003 passou a ser um marco e Sabotage, um ícone cultuado de uma dada história de tempos recentes. Com sua capacidade de narrar e descrever por meio da música, Sandrão e seus amigos procedem a uma leitura de um processo social que, para uns tantos *rappers*, deve ser incorporada à história de um grupo social como a síntese de uma sensibilidade, de um estilo de vida, de um campo de expectativas e de tentativas de superação que são partilhados, acima de tudo, por gente da periferia. Essa função é evidenciada em passagens como a que diz que “aqui alta cúpula é assim/ em sua memória/ DJ Hadje também está aqui/ suas *pick-up's* contam história”.<sup>191</sup>

Essa música é expressamente um desdobramento do modo como os *rappers* se relacionam com o passado e buscam produzir/inventar alguma história. Isso envolve um trabalho de enquadramento da memória, que “não pode ser construída arbitrariamente [...] deve satisfazer a certas exigências de justificação”.<sup>192</sup> No seu esforço de narrar “os outros 500” – voltando aqui à figura de linguagem empregada por Nando, do ClãNordestino –, eles, geralmente, deram as costas para ícones/personagens históricos e passaram a valorizar outros<sup>193</sup>, instituíram marcos históricos alternativos<sup>194</sup>, repensaram narrativas hegemônicas<sup>195</sup> e, também, cuidaram de plasmar seus próprios referenciais e personagens exemplares. É por isso que Celo-X, tendo em mente Sabotage, recomenda a seus ouvintes: “aí, moleque, não se esquece/ guarde na mente eternamente”.<sup>196</sup>

Catapultar Sabotage em um símbolo da história contada e cantada nos *raps* foi uma obra coletiva, em grande parte alavancada pela morte prematura do

---

<sup>191</sup> *Idem*.

<sup>192</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio, *op. cit.*, p. 9.

<sup>193</sup> Ver “Mil faces de um homem leal”. Racionais MC’s. Direção: Daniel Grinspum. Brasil: Preta Portê Filmes, 2012, sobre Carlos Marighella, “protetor das multidões/ encarnações de célebres malandros/ de cérebros brilhantes/ [...] mártir, mito ou maldito sonhador/ bandido da minha cor”; “Zumbi”. Slim Rimografia. CD *Amor, vida e música*. São Paulo: 2006 (independente); “Revolução”. Davi. Florianópolis: s./d. (independente), que reverencia a “guerrilha [que] está aí, ela nunca para/ como Luís Carlos Prestes, Rosa Luxemburgo e Che Guevara”.

<sup>194</sup> Ouvir, por exemplo, “Resistência”. NUC. Col. 1º Encontro Nacional Nação Hip Hop Brasil, 2006, que rompe com alguns marcos consagrados, apontando que “Princesa Izabel, é uma farsa”, e ainda defende que “agora a gente é que escreve a nossa história”. Ouvir também “Nego negô”. Inquérito, *op. cit.*, que na mesma perspectiva destaca que “não foi bem do jeito que a história te ensinou/ Zumbi que lutou, a princesa só assinou”.

<sup>195</sup> Ouvir, entre outras, “Devemos honra”. Bandeira Negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente).

<sup>196</sup> “A favela chorou”, *op. cit.*



artista que era filho de doméstica com catador de sucatas e que tinha um irmão deficiente mental e outro presidiário. Segundo seu biógrafo, Toni C., militante conhecido do movimento *hip hop*, "Mauro deixou de ser uma pessoa para se tornar um mito, uma entidade, uma marca [...] um estado de espírito que habita o coração e a cabeça das pessoas".<sup>197</sup> Sua biografia, lançada em 2014, e o documentário *Sabotage: o maestro do Canão*, cuja *première* aconteceu em janeiro de 2015, integram um processo de formatação de sua imagem por muitos MCs ao longo dos últimos anos.

Sabotage é presença relativamente constante na produção discursiva dos *rappers*, principalmente de 2003 em diante. Quando ele mesmo não é reverenciado, suas ideias são altamente valorizadas. Alguns de seus jargões são extraídos de músicas e falas em meios diversos e cultivados como axiomas que conteriam a síntese do espírito do *rap*. Exemplo disso, é o que se fez das afirmações "o *rap* é compromisso"<sup>198</sup> e "respeito é pra quem tem".<sup>199</sup> Reservando-se a ele, por essa via, um lugar especial na história do gênero ou mesmo da cultura brasileira. Não é por acaso que Andreas Kisser, do Sepultura, disse, em alto e bom som, que "o Sabotage [...] faz parte da cultura brasileira e ele tem que ser sempre lembrado"<sup>200</sup>, ou ainda que o cineasta Beto Brant acha que ele "é tipo um Bob Marley, Chico Science, [...] caras exemplares, assim... com uma obra muito forte".<sup>201</sup> Pedro Alexandre Sanches também reconheceu em Sabotage as qualidades que foram primeiramente identificadas pelos seus companheiros do *hip hop*: "postado na trincheira funda do *rap*, Sabotage era um desses mais talentosos artistas brasileiros jovens".<sup>202</sup>

As falas que erigiram uma aura de figura exemplar surgiram, em larga medida, sob a influência da morte do *rapper*. Quando Sabotage foi assassinado, ele era um artista com reconhecimento e em crescente destaque tanto na mídia quanto no mundo artístico. Seu primeiro disco contou com participações de vários dos principais nomes do *rap* no país à época, como Helião, Sandrão, Negra Li,

<sup>197</sup> C., Toni, *op. cit.*, p. 23.

<sup>198</sup> Ver "Rap é compromisso". Sabotage, *op. cit.*

<sup>199</sup> Ver "Respeito é pra quem tem", *idem*.

<sup>200</sup> Wanderson Sabotinha. Brasil: M6-H Filmes, s./d. 1 DVD (son., color.).

<sup>201</sup> Sabotage: o maestro do Canão. Direção: Ivan 13P. Brasil: 13 Produções, 2015. 1 DVD (son., color.).

<sup>202</sup> Sabotage propôs integração do samba ao *rap*. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 2003.

Rappin Hood, Sombra, Bastardo, Black Alien. Além disso, ele tomou parte, emprestando suas rimas e sua voz, de discos de outros artistas e de outras produções artísticas e culturais, como os filmes *Carandiru* e *O invasor*. Mas, como admitiu um de seus filhos, Sabotinha, “a fama dele aumentou mais depois que ele se faleceu”.<sup>203</sup>

E aumentou, insisto, devido ao investimento simbólico realizado por amigos e outros apreciadores de seu talento artístico. Depois de uma avalanche de comentários lançados ao público logo após sua morte (por meio de jornais, revistas e televisão), foram sobretudo os *rappers* que se encarregaram de cavar, com muito empenho, o lugar de Sabotage na memória e na história. Tal trabalho guarda alguma relação com o que foi feito por gente que Pollak designou – sob inspiração de Gramsci – “historiadores orgânicos”.<sup>204</sup> E isso foi tão bem-sucedido que o pessoal do Clãdestinos, tempos depois da morte do *rapper*, deixou no ar um questionamento que vaza algum grau de ceticismo/ironia em relação à imagem que se formou de Sabotage: “todo mundo não gosta do cara?, não virou lenda?...”<sup>205</sup>

A lenda começou a ser gestada em 2003 por mil e uma referências que se vinculam a fatos da vida do *rapper* – seja como Sabotage, como Maurinho ou como Mauro Mateus dos Santos – e com as reações de outras pessoas temperadas pelos sentimentos pessoais dos envolvidos. São vários os exemplos de como isso se deu. Em 2004, o personagem era lembrado pela galera do DMN, que classificou sua morte como uma “perda irreparável”.<sup>206</sup> No ano seguinte, MV Bill tocou na mesma tecla. Para ele, Sabotage foi “a maior perda do *rap* até aqui”.<sup>207</sup> Os irmãos da 1daSul também mencionaram a dor da perda, processando, via música, elementos de seu trabalho de luto e contribuindo para gravar o nome do *rapper* na memória dos ouvintes do gênero. Cantaram: “Jorge Santista, Marquinhos,

---

<sup>203</sup> Wanderson Sabotinha, *op. cit.*

<sup>204</sup> Que nas suas considerações “são os historiadores do Partido Comunista, os historiadores socialistas, os sindicalistas etc., cuja tarefa é precisamente enquadrar a memória”. Ver POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, CPDoc, 1992, p. 206.

<sup>205</sup> Entrevista com Clãdestinos. *Hip Hop Alagoas*, 21 nov. 2008.

<sup>206</sup> Entrevista com DMN. *Rap Nacional*, 26 fev. 2004.

<sup>207</sup> Entrevista com MV Bill. *Rap Nacional*, 24 jun. 2005.

Sabotage/ Tudo eles pode/ furar e destruir/ mas a amizade, amizade de verdade/ ninguém mata assim”.<sup>208</sup>

Mano Brown, a seu modo, também ressaltou o tamanho da perda e o quanto o mano do Brooklin era fundamental para o *rap* brasileiro. No meio da sabatina a que se submeteu no programa *Roda Viva*, veio a questão:

José Neumann: *Você nunca chorou, Mano?*

Mano Brown: *Não... lógico, já chorei.*

Paulo Lima: *Você lembra por quê? Você se lembra da última vez?*

Mano Brown: *Que eu chorei?... Quando o Sabotage morreu. Eu lembro que eu chorei. Chorei assim, bem discretamente, né? Tem uns irmãos que chorou muito mais. Mas eu chorei por dentro e cheguei a chorar também porque foi um dia muito triste pra nós, né? Um dia, assim... marcou muito.*<sup>209</sup>

Muitas outras manifestações apareceram na mesma época para coroar uma imagem *post-mortem* para o *rapper* da zona sul. Thaíde foi outro nome de peso que contribuiu para o enquadramento da memória de Sabotage. Em 2007 ele disse que

*Sabotage com o dom da rima, 100% favela, indo pro cinema e fazendo mais sucesso [...] além de talentoso e inspirador, ele era também muito gente boa, sempre recebendo as pessoas com um largo sorriso e dizendo “cê é mó zica”. Quem teve o privilégio de conhecer pessoalmente o Sabota sabe disso e sabe acima de tudo a falta que ele faz pra gente e pra música, mas um dia a gente se encontra num bom lugar.*<sup>210</sup>

Em perspectiva muito próxima, temos ainda as considerações feitas – em momentos e em circunstâncias bem diferentes – por Alexandre de Maio<sup>211</sup>, Sombra<sup>212</sup>, Z’África Brasil<sup>213</sup>, DBS<sup>214</sup>, Criolo<sup>215</sup>, Daniel Ganjaman<sup>216</sup>, Emicida<sup>217</sup> e

<sup>208</sup> “Final”. Ferréz. Col. *1daSul: us que são representa*. São Paulo: 1daSul, 2006.

<sup>209</sup> Mano Brown. *Roda Viva*, *op. cit.*

<sup>210</sup> Entrevista com Rappin Hood. *Enraizados*, 2 maio 2007.

<sup>211</sup> Para Alexandre de Maio, “Sabotage é o Che Guevara da música. Ele revolucionou a vida dele, revolucionou o meio que ele vivia, levou a revolução dele pra outros lugares... morreu cedo, virou parte da história”. Ver *Sabotage: o maestro do Canão*, *op. cit.*

<sup>212</sup> Para Sombra “o Sabota era um cara que era o seguinte: a gente... ele num tinha nem gravado o disco ainda e a gente já via ele como uma grande, como se fala... uma grande personalidade da trilha sonora do *hip hop*, que é o *rap*”. Ver *Sabotage nós*, *op. cit.*

<sup>213</sup> Os *rappers* do Z’África renderam suas homenagens a Sabotage em “Bom malandro”. Z’África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006.

<sup>214</sup> O DBS garante que “daqui a cem anos vão falar de Sabotage”. Ouvir “Assim que é”. DBS e A Quadrilha. CD *O clã prossegue*. São Paulo: Sky Blue, 2007.

<sup>215</sup> Criolo reconheceu que “eu sou nota cinco/ e sem provocá alarde/ nota dez é Dina Di, DJ Primo e Sabotage”. “Sucrilhos”. Criolo. CD *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.

Tejo Damasceno (Instituto), que lembra de haver dito a Zé Gonzales e Ganjaman, ali por 2000/2001, que “ele [Sabotage] é melhor que todo mundo”.<sup>218</sup> A imagem do *rapper* já estava mais ou menos estabelecida quando o poeta Sérgio Vaz publicou em um de seus livros a sua homenagem mais bem acabada ao maestro do Canão. Seus versos remetem, direta ou indiretamente, a outras operações discursivas a favor de Sabotage, mas não deixam de apresentar elementos próprios. Sua contribuição é indispensável nesse empreendimento coletivo de pensar o MC, sua obra e o seu legado (cifrado em alguns versos do poeta que dialogam com os versos do maestro):

*Mauro  
Era um negro de asas  
Um pássaro  
Com os pés no chão  
Som de ébano  
Com pele de couro,  
O mouro fez ninho no Canão  
O passado,  
Que o futuro queria  
Escrito em carvão,  
Deixou de ser pó  
Pra ser pão,  
Ao se viciar em poesia  
O poeta  
De plumas negras  
E voz de pedra  
Cravou teu canto  
Preto e branco  
Nas vidraças  
Do mundo colorido  
Filho banto  
Em carbe e carcaça  
Serviu a taça  
Com vidro moído  
Aos traidores da raça  
Navegante de mares insolentes  
Sua bússola apontava sempre para a periferia  
A rima era o rumo*

---

<sup>216</sup> De acordo com o produtor Daniel Ganjaman, “o Sabotage [...] é um dos artistas mais geniais que o Brasil já teve e com certeza é um dos *rappers* mais criativos”. Ver *Sabotage: o maestro do Canão*, *op. cit.*

<sup>217</sup> Emicida falou recentemente que “não só eu, nem meus camaradas, mas o *hip hop* inteiro entrou em uma grande depressão quando o Sabotage morreu. Porque imagina que o *hip hop* não é um gênero que tem artistas passando na televisão e tocando nas rádios, então quando você tem o maior nome... quando você perde o maior expoente da cultura, aí, irmão, o *hip hop* inteiro ficou sem chão [...] o *hip hop* voltou triste pra casa, o sonho acabou, sacou?” Ver Emicida. *InteligenciaPontoCom*. São Paulo, Centro Cultural Fiesp Ruth Cardoso, nov. 2013.

<sup>218</sup> *Sabotage nós*, *op. cit.*

O remo da sina  
No ar,  
Como fumaça de fumo  
E vermelha retina,  
Era frio,  
Era quente  
Mas nunca banho-maria  
Um dia  
Num voo curto  
Depois de uma longa metragem  
Um disparo sem rosto  
Uma bala sem gosto  
Calou o personagem  
Diante disso  
E sem nos esperar  
Desfez o compromisso  
Seguiu de viagem  
E foi cantar em outro lugar,  
Num bom lugar<sup>219</sup>

As imagens e representações desse artista ou os sentidos e significados atribuídos à sua obra e/ou pessoa influenciaram na formulação de alguns valores do rap<sup>220</sup>, ajudaram a formar novos quadros do *hip hop*, estabeleceram um marco histórico próprio e um personagem histórico para ser lembrado e cultuado. O investimento dos *rappers* nesse passado imediato inclusive rendeu juro, à medida que a história de Sabotage continuou a ser contada e explorada ao longo dos anos. Tanto que o escritor Alessandro Buzo não deixou passar em branco os nove anos de sua morte<sup>221</sup>, data também lembrada por Projota, que postou em seu microblog no *twitter* que se "pode matar um homem, mas não sua ideologia".<sup>222</sup>

<sup>219</sup> Sabotage, o invasor. VAZ, Sérgio. *O colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.

<sup>220</sup> O *rapper* Dexter, por exemplo, confessa que "quando paro para escrever uma letra lembro muito de uma frase do Sabotage: '*rap* é compromisso, não é viagem'. Acredito que nossa maior afinidade seja essa." *Apud* C., Toni, *op. cit.*, p. 246.

<sup>221</sup> Na ocasião, Buzo escreveu: "9 anos de saudades da periferia/ 9 anos sem o Maurinho/ sem o poeta do Canão/ sem o mano sangue bom/ com seus cabelos pro ar/ sua rima veloz, furiosa/ na simpatia e humildade, muito longe chegou/ cinema, O invasor, Carandiru/ deixou a todos exemplo/ o *Rap* resgata/ resgatou ele, Hood, RZO/ CD saiu, povo curtiu/ 'hoje choveu nas espreiadas, polícia sai do pé...'/ afirmou que o Canão era um bom lugar/ brilhou o Maurinho, virou Sabotage/ nunca é tarde.../ 9 anos sem seu caderno todo rabiscado,/ sem sua alegria de sobrevivente/ triste lembrar que não está mais com a gente/ mas sempre estará, em nossas mentes e corações/ seu recado eu escutei e vivo/ '*rap* é compromisso, não é viagem'/ me incomoda um pouco, muita gente falando, estampando camiseta/ *rap* é compromisso/ e os poucos que dão atenção pro Wanderson e Tamires, filhos do Sabota/ até talento eles têm, os 'Sabotinha', mas tem também uma vida pela frente/ hoje, 9 anos sem Sabotage/ da periferia o sentimento é de saudade". BUZO, Alessandro. 9 anos sem Sabotage, 2012. Disponível em: [buzo10.blogspot.com.br/2012/01/9anossemsabotage](http://buzo10.blogspot.com.br/2012/01/9anossemsabotage). Acesso em 27 jan. 2016.

<sup>222</sup> Ver postagens de 24 jan. 2012 em [www.twitter.com/projota](http://www.twitter.com/projota).

Os dez anos sem a presença física de Sabotage mereceram a atenção de *rappers* como Renan, do grupo Inquérito. Ele reposicionou a cruel história de Mauro, cuidando para que ela continuasse a se perpetuar e a contagiar novas pessoas:

*Maestro do Canão, filho de Oxóssi  
Morreu, ficou eterno aos vinte e nove  
Deixou uma viúva e dois pivetes  
Lembranças, saudades e muitos raps  
Pixinguinha do Brooklin, ladrão rap resgatado  
Preferiu trocar o 12 pela resposta dos palcos  
Fez coisas surpreendentes e eu destaco duas delas  
Misturou samba com rap e alegria com favela  
Invasor da sul pro mundo, humilde até debaixo d'água  
Atiraram no seu corpo mas nem relaram na alma  
Apagaram nossa estrela como se fosse um incenso  
Vida louca, cabulosa, o que vou fazer?  
Lamento (ao som de Tim Maia)  
Tá dentro do coração com amor e com carinho  
Guardado num bom lugar, que Deus o tenha, Maurinho  
"Um cara simples, gostava mais de ouvir e aprender  
Até que..."<sup>223</sup>*

E assim prosseguem os *rappers*, construindo a história de Maurinho/Sabotage<sup>224</sup> ou do Brasil contemporâneo experimentado por eles. Vale, por fim, retomar o que declarou Douglas, do Realidade Cruel, a fim de contestar críticas feitas às narrativas do *rap*: "nós escrevemos a história, certo? De caneta, de lápis, com borracha e muitas vezes até com sangue".<sup>225</sup> Não é à toa que Renan, em "Poucas palavras", manda "um salve a todos aqueles que escreveram e continuam escrevendo a nossa história com legitimidade: Preto Góes, Gog, Sérgio Vaz e toda Cooperifa, Alessandro Buzo (Suburbano Convicto), Ferréz e 1daSul, Sacolinha, Elo da Corrente, Edições Toró, Jéssica Balbino, Alexandre de Maio, Rap Brasil, Vras 77, DJ TR, Toni C., Nelson Maca e tantos outros".<sup>226</sup> Não por acaso, todos eles/elas mantêm alguma relação com o *rap* ou com o *hip hop*.

<sup>223</sup> Respeito é pra quem tem. INQUÉRITO, Renan. *Poucas palavras*. Campinas: 2013 (independente).

<sup>224</sup> Karol Conka revela o seu engajamento nessa causa em "Boa noite". Karol Conka. CD *Batuk freak*. São Paulo: 2013 (independente): "salve, Sabotage, MC de compromisso/ cumpre seu papel/ no céu/ que aqui a gente te mantém vivo".

<sup>225</sup> Entrevista com Douglas. *Outros 500*, s./inf.

<sup>226</sup> "Poucas palavras", *op. cit.*

**3.**  
**“Antigamente quilombos, hoje periferia”**  
**identidade e território**

*Honro minha cultura, honro minha cor  
Sou afro-brasileiro, brasileiro,  
De Salvador  
[...]  
Eu sou favela, sou  
Eu sou do gueto, sou  
Rá, rá!  
Eu tenho orgulho de ter a minha cor*

*“Sou favela, sou”, 4Preto.*



Em 2014, em um estúdio da grande São Paulo, estavam presentes os MCs Thig, Jamés Ventura e Bitrinho. Acompanhando o trio de negrões está o não tão branco DJ Pow. Convidados pela Nosey, o grupo se achava ali para uma roda de rima. Nela os *rappers* improvisam algumas rimas sobre as bases musicais tocadas pelo DJ. O tema da vez, talvez por conta da época do ano em que o encontro aconteceu (quase entrando no mês de novembro), girou em torno de questões relacionadas à negritude: consciência negra, autovalorização, respeito, preconceito.

A primeira intervenção fica por conta de Thig, que não perde tempo e vai logo afirmando que “eu sou negrão/ e quem é negrão miliano não se ilude”, ou seja, não cai no erro de minimizar o racismo da sociedade brasileira ou, o que é pior, de alimentar a negação de sua existência. Como de praxe em sessões de improviso, o *rapper* cumprimenta seus companheiros com alguns versos pensados na hora, comenta sobre sua satisfação em tomar parte da *performance* e dá sequência ao desenvolvimento do tema:

[...] *Consciência negra*  
*Especial é pra nós*  
*Porque trouxe autoestima*  
*Deixou nós bem feroz*  
*Os maloqueiros de favela*  
*Que andava de cabeça baixa*  
*Quando ouviu Racionais*  
*Levantou e foi pra estrada*<sup>1</sup>  
*É nós, o Thig maloqueiro demais*  
*Há um tempo atrás*  
*Os caras faziam demais*  
*Eu lembro que tinha o Sistema Negro*<sup>2</sup>  
*Os caras de miliano*  
*E representava os preto [...]*<sup>3</sup>

E por aí ele continuava até direcionar o recado, em tom assertivo, ao público ouvinte. O objetivo, no caso, é reverter processos de subjugação, interiorização de discursos de inferioridades e aceitação de práticas racistas, promovendo o que Tatiana Moreira considerou como “uma resposta a um sistema

<sup>1</sup> Referência à composição “Homem na estrada”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

<sup>2</sup> Grupo de *rap* de Brasília, muito atuante na cena *hip hop* dos anos 1990.

<sup>3</sup> *Roda de rima*, ep. 2: Thig, Jamés Ventura, Bitrinho e DJ Pow. Direção: William Alencar. Brasil: Nosey, 2014.

opressor que denigre a imagem do negro”.<sup>4</sup> Com o dedo indicador em riste e olhar fixo e direto para a lente da câmera que registra o momento, Thig dispara: “aí/ levanta a autoestima/ cabeça pra cima/ você é muito mais, periferia/ vai que vai”.<sup>5</sup>

Para o *rapper*, a “consciência tinha que ser todos os dias” e é por isso que “nóis vem cá e faz essa rima”.<sup>6</sup> Nisso chega Jamés Ventura, fazendo coro com Thig e desenvolvendo a ideia que permeia as palavras improvisadas por todos os MCs e o instrumental de DJ Pow, sobretudo nos *samplers* — que trazem elementos da música negra e incorporam citações de outros *raps* que abordam o mesmo tema. Ele também se insere na roda de rima, atacando concepções que desvalorizam os negros e assumindo um comportamento afirmativo que se espraia no tempo e no espaço, evidenciado por uma rede de relações sincrônicas e diacrônicas que sustentam o universo do *rap* brasileiro:

[...] *Sub-raça é a puta que o pariu*  
*Quem ouviu, ouviu*<sup>7</sup>  
*Quem não ouviu também vai pra lá*  
*Entendeu, meu tio?*  
*De milianos escutava Câmbio Negro,*  
*O bagulho é Negredo, lá da Sul*<sup>8</sup>  
[...]  
*Sou negão desde que nasci*  
*Vou seguir assim*  
*Minha filha, minha família*  
*Com o sangue dos neguim,*  
*Dos negão, dos pretão [...]*<sup>9</sup>

Jamés segue expondo os constrangimentos vivenciados pelos negrões no dia a dia, seja no encontro com os “*robocops* do sistema” — os agentes da polícia — ou na reação daquele que fica em choque quando vira a esquina e se depara com um negro. Em ambas as situações, a denúncia aponta a concretude de valores estigmatizantes que ligam os negros ao perigo, à bandidagem, ao crime. Algo que

<sup>4</sup> MOREIRA, Tatiana Aparecida. *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009, p. 21.

<sup>5</sup> *Roda de rima*, ep. 2, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Referência a “Sub-raça”. Câmbio Negro. LP *Sub-raça*. Brasília: Discovery, 1993.

<sup>8</sup> Referência ao grupo Negredo, de Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo.

<sup>9</sup> *Roda de rima*, ep. 2, *op. cit.*

também não passa batido na intervenção de Bitrinho, que completa: “quem já passou?/ enquadrrou?/ vixe.../ é suspeito/ tô ligado, tio”.<sup>10</sup>

Na sequência, DJ Pow troca a base e marca um ponto de virada na narrativa. Assim que o instrumental é renovado, Thig volta ao microfone. Dessa vez, o tom é menos de denúncia e mais de cobrança. A faceta propositiva de suas palavras emerge com o questionamento da morosidade de ações que visem à valorização dos negros:

[...] *Fiquei sabendo  
Que 20 de novembro é embaçado  
Só em São Paulo  
Mas tem outros estados que não é feriado  
Francamente, em vou dizer pro'cês aí  
No Senado  
Como é que não assinaram isso ainda?  
Eu vou falar um bagulho, presta atenção  
Quem não assinar o feriado, manifestação  
Vamos lá!  
Zumbi quer com a gente comemorar  
Quer chegar humildemente e também estourar o champanhe  
Por que os caras não entende?  
Não tem pra Zumbi, mas tem pra Tiradentes?  
Aqui ó: dedo do meio pra todos vocês [...]*<sup>11</sup>

A performance dos rappers — com duração de sete minutos e dezessete segundos — revela um consenso entre os participantes dessa roda de rima: a importância de se instituir um feriado nacional em homenagem/reconhecimento aos negros, algo nada supérfluo se se entender que “os calendários [...] são monumentos de uma consciência histórica”.<sup>12</sup> A data, para eles, seria importante para servir de elo para várias iniciativas na luta pelo fim do racismo, pela valorização da herança negra na formação da nação brasileira e pelo combate à violência sofrida diariamente pelos afro-brasileiros. Teria uma função legitimadora e pedagógica. É por isso que reivindicavam para o 20 de novembro o mesmo *status* de feriados como o 21 de abril ou o 7 de setembro, algo que já está claro para o ouvinte quando Jamés volta à cena para expor que o racismo será enfrentado por eles não com a “quadrada” mas com “ideias bem pesadas”:

---

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 250.

[...] *Dia da Consciência*  
*Quantos sofreram violência?*  
*Qual que é, irmão,*  
*Qual que é a consequência?*  
*Quando você age com racismo com alguém*  
*Trata com desdém,*  
*Acha que vai ficar bem*  
*E no final, se eu te pego com a quadrada*  
*Você tá ciente, eu não gasto minhas balas*  
*Te pego e faço uma ideia bem pesada*  
*Assim, tipo eu, o Thig e também o Bitrinho [...]*<sup>13</sup>

Essas ideias bem pesadas dão o tom do engajamento desses MCs nas lutas de representações pelas quais querem impulsionar outras representações sociais referentes à sua realidade. Nesse sentido, batem de frente com visões muito comuns, que identificam os negros ou os lugares onde são maioria como "sinônimo de tráfico de droga, violência, criminalidade, prostituição, promiscuidade, pobreza, edificações em ruínas, lugar de ócio e vadiagem".<sup>14</sup> Como parte ativa desse processo, Bitrinho volta para fechar a sessão e, entre outras coisas, rende homenagens e agradece ao *rapper* Rappin Hood por trazer ao mundo o trecho sampleado para o refrão. As frases pinçadas do disco de Hood não são aleatórias; compõem uma rede de comunicação e formação político-ideológica e remetem ao ambiente de trocas estabelecidas entre os adeptos do *hip hop*, motivo pelo qual o MC reitera:

[...] *É isso mesmo, tem que ter a atitude*  
*Satisfação aí pelo refrão Rappin Hood*  
*Foi mó ensinamento desde o tempo da escola*  
*No tempo que só tinha e pensava em jogar bola*  
*Mas hoje tá aqui mandando a rima, MC*  
*Satisfação, DJ Pow*  
*Que soltou o beat e eu mandei o free*  
[...]  
*Eu chego junto e sou maloca*  
*Como os cara é*  
*Então já sente a resistência*  
*É isso mesmo*  
*Vamos sentir a consequência*  
*Qual que é*

<sup>13</sup> *Roda de rima*, ep. 2, op. cit.

<sup>14</sup> PIMENTA, Carlos Alberto Máximo. O cotidiano dos grupos de jovens da periferia de São Paulo: visões de mundo e manifestações de ética e violência. *Demandas Sociais*, v. 1, n. 2, São Paulo, jul.-dez. 1998, p. 36.

*Dia 20 tá aí [...]*<sup>15</sup>



O resultado do encontro desses MCs escancara a existência de uma estrutura de sentimentos<sup>16</sup> entre os *rappers* brasileiros, evidente, entre outros aspectos, no fato de que “a apropriação e a valorização de elementos da cultura afrodescendente [...] influenciou a produção musical de vários grupos”.<sup>17</sup> Quando Thig, Jamés Ventura e Bitrinho cantam suas rimas mais ou menos improvisadas, nota-se que suas palavras estão repletas de indícios de valores fortemente arraigados e atrelados a uma forma de pensar e sentir o mundo que é própria desse universo cultural – não exatamente pelo que fazem, mas como fazem. Valores que compõem um processo de formação social, cultural e política e que são incorporados a ponto de serem reproduzidos organicamente ou mesmo de modo não premeditado. Para se entender tudo isso é conveniente retornarmos ao final dos anos 1980 e início da década de 1990. As premissas dessa sensibilidade *rapper* entraram em cena nessa época com composições como “Pânico na Zona Sul”, “Homens da lei” e “Código 13”, que estabelecem uma reflexão crítica das vivências de negros, moradores de periferia e negros moradores de periferia.

Começando ao som de uma rajada de tiros, “Pânico na Zona Sul”, do Racionais MC’s, exprime na linguagem do *rap* o temor experimentado pela população da Zona Sul da cidade de São Paulo quando o dia escurece. As experiências do lugar, segundo o relato, tornam-se mais duras e alarmantes com a

---

<sup>15</sup> *Roda de rima*, ep. 2, *op. cit.*

<sup>16</sup> Sobre a noção de “estruturas de sentimentos”, ver WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 e, mais especificamente, WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, esp. p. 130-137. É preciso destacar, como fez Williams, que apesar do termo “sentimento” ser de difícil decodificação, ele foi escolhido por alusão a “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (*Marxismo e literatura*, p. 134), distinguindo-se de conceitos como “visão de mundo” e “ideologia”, pelos quais as crenças, ideias e valores são mantidos de maneira sistemática e formal. Como chama atenção Maria Elisa Cevasco, tal noção visa “descrever a presença de elementos comuns em várias obras de artes do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social”. Ver CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 153.

<sup>17</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz. Reação ao estigma: o *rap* em São Paulo. *Enfoques*, v. 5, n. 1, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, p. 14.

sensação de que “estamos sós/ ninguém quer ouvir a nossa voz”.<sup>18</sup> Essa voz seria portadora de notícias de uma tragédia em curso, cujas vítimas eram majoritariamente jovens negros. A narrativa dos *rappers* denuncia a ação dos chamados “pés-de-pato”, justiceiros que atuavam nas periferias, vitimando supostos ladrões, um indício a mais da condição marginal dessas pessoas e do descaso do poder público, pouco ou nada preocupado em investigar o número crescente de mortes por assassinatos em certos lugares da cidade. É disso que estão falando quando cantam que

[...] *A polícia não demonstra sequer vontade  
De resolver ou apurar a verdade  
Pois simplesmente é conveniente  
Por que ajudariam  
Se nos julgam delinquentes?  
E as ocorrências  
Prosseguem sem problema nenhum  
Continua-se o pânico na Zona Sul... [...]*<sup>19</sup>

Ao compartilhar com a comunidade de ouvintes o sentimento de pânico, o grupo não deixa de apontar que parte da omissão de agentes do Estado se deve ao fato de estes verem nas vítimas o perfil do criminoso: pobre, periférico, preto. A situação de testemunhas oculares de muitas desgraças impõe a consciência de que “mal te conhecem, consideram inimigo/ e se você der o azar de apenas ser parecido/ eu te garanto que não vai ser divertido/ [...]/ eu não serei mais um porque estou esperto”.<sup>20</sup>

Os *rappers*, majoritariamente jovens negros e da periferia, sentiam na pele o que era ser tido como um perigo em potencial e, por isso, caso de polícia. Daí à vítima, sabiam bem, o caminho era certo. Segundo Sérgio Adorno, ainda que não existam indícios que sustentem a ideia de que negros pratiquem mais crimes que brancos, eles, em geral, sofrem mais com a coerção do sistema de justiça criminal, tornando-se alvo de vigilância mais incisiva pelo aparato policial que redunde em maior probabilidade de punição.<sup>21</sup> Em decorrência disso, os *rappers* são solidários com quem a eles se igualam na cor da pele e na condição socioeconômica. Por essa

<sup>18</sup> “Pânico na Zona Sul”. Racionais MC’s. Col. *Consciência black*. São Paulo: Zâmbia, 1988.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Ver ADORNO, Sérgio. Racismo, criminalidade violenta e justiça penal: réus brancos e negros em perspectiva comparativa. *Estudos Históricos*, n. 18, Rio de Janeiro, CPDoc, 1996.

razão Thaíde, em “Homens da lei”, recomenda a seus semelhantes que tomem muito cuidado; afinal, no Brasil que ele conhecia, as classes populares, muitas vezes, eram equiparadas a classes perigosas<sup>22</sup>:

[...] *A polícia paulistana chegou para proteger  
Policial é marginal e essa é a lei do cão  
A polícia mata o povo e não vai para a prisão  
São homens da lei, reis da Zona Sul  
Vestidos bonitinhos com seu traje azul  
Somem pessoas, onde enfiam eu não sei  
E não podemos dizer nada pois não somos da lei [...]*<sup>23</sup>

O recorrente clima de tensão, recheado de componentes raciais e sociais, mostrava-se sufocante nas composições dos *rappers*. Tanto que a mesma questão aparece em “Código 13”, do grupo de igual nome. Nessa música há uma passagem em que se simula o diálogo entre policiais em uma viatura em ronda pela cidade e a central de polícia. Na conversa, os *rappers* são mencionados como procurados, demonstrando que estavam quase sempre sob a alça de mira policial, em parte pela cor de pele que ostentam.<sup>24</sup> Os integrantes do Código 13 não desdobram em sua narrativa o que se segue a esse diálogo que termina com um policial informando para a central a localização deles, mas deixam claro que “se olha[r] para trás/ desaparece!”.<sup>25</sup> Por essas e outras, ao captar espírito semelhante no contexto *rap* que estudou, para Rosangela Moreno o gênero se afirma “como música de contestação, denuncia as desigualdades da sociedade brasileira, que tem uma estrutura social altamente estratificada e hierarquizada [...] marcadas pela cor da pele, posição social e por determinados modos de vida das regiões urbanas”.<sup>26</sup> Na ótica da pesquisadora, “entender, assumir e denunciar as desigualdades sociais que afetam de forma mais gritante os negros é uma postura

<sup>22</sup> Para se pensar historicamente o estigma que associa às classes pobres a qualidade de classes perigosas, ver CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 20-29.

<sup>23</sup> “Homens da lei”. Thaíde. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.

<sup>24</sup> Não é por acaso que, muitos anos depois, os integrantes do Realidade Cruel, de certo modo, retomam o assunto em “Camburão negreiro”. O tom autobiográfico empregado na narrativa conecta um presente de vivências próprias com um passado do qual os negros não conseguiram se desvincular. A conclusão dos MCs, que transubstancia o passado no presente, aparece no refrão “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”. Ver “Camburão negreiro”. Realidade Cruel. CD *Mais cruel do que nunca*. Hortolândia: Face da Morte, 2002.

<sup>25</sup> “Código 13”. Código 13. Col. *Hip hop cultura de rua, op. cit.*

<sup>26</sup> MORENO, Rosangela Carrilo. *As mutações da experiência militante: um estudo a partir do hip hop de Campinas*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p. 25.

intrínseca ao *rap*”<sup>27</sup> e é por isso que os integrantes do Código 13, como sujeitos que sofrem na pele e pela pele, recomendam que se deixe “essa música nos invadir” para também “ser contra o racismo”.<sup>28</sup> Nesse processo, como frisa Alvinho Carvalho, a “autoestima é recuperada pela valorização das referências identitárias [e os] estigmas e estereótipos que caracterizam os jovens [...] são substituídos por referências positivas”.<sup>29</sup>

Essas composições evidenciavam que o *rap*, já naquele momento, explicitava seu compromisso com os negros. Evidentemente que o engajamento dos *rappers* nas questões da negritude não estava dado como uma característica de natureza ontológica<sup>30</sup>; ele foi gestado em um processo bastante complexo (inclusive recebendo e reprocessando informações e valores de muitas práticas culturais de matriz africana e do movimento negro) e progressivamente incorporado à agenda dos músicos e compositores. A cada ano, mais a problemática racial se mostrava inseparável da prática dos *rappers*. Como autênticos provocadores, incumbiram-se de denunciar o preconceito em relação ao negro no Brasil e “revelar”/problematizar o lugar reservado a ele na sociedade, rompendo com perspectivas que tentam minimizar o componente racial nas diferenças sociais e com ideias tradicionais que apregoam a existência de uma convivência harmônica<sup>31</sup> entre os distintos grupos étnicos do país.<sup>32</sup> Nesse *front* de batalhas, os *rappers* se preocuparam em mostrar aos seus ouvintes, negros — mas

---

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>28</sup> “Código 13”, *op. cit.*

<sup>29</sup> CARVALHO, Alvinho Rodrigues de. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip hop mineira*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 101.

<sup>30</sup> De mais a mais, não se deve ignorar que o *rap*, em suas múltiplas manifestações, também passou, com o tempo, a abrigar grupos e artistas sem maiores preocupações com a temática racial/social.

<sup>31</sup> Em alguns projetos de formulação de uma identidade nacional, “‘cordialidade’, ‘democracia racial’ e outros termos similares têm sido usados desde as primeiras décadas do século XX como as palavras-chave da projeção mítica do Brasil como uma sociedade não conflituosa”. Para algumas reflexões a esse respeito e sobre como “os ativistas da favela rejeitam hoje em dia” esses valores, ver YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004 (citação da p. 163).

<sup>32</sup> Embora a temática do negro seja predominante, ela não é única. O Bro MC’s, por exemplo, vale-se da linguagem do *rap* e adapta seus valores e formas de pensar o social para refletir sua realidade, trazendo para o centro das narrativas musicais o preconceito contra os indígenas e promovendo leituras de valorização de suas culturas — inclusive cantando parte das letras em guarani. Os MCs do grupo explicam que “a gente escolheu o *rap* porque a gente tinha que mostrar a realidade, o que está acontecendo aqui [...] e também [...] as coisas boas que temos aqui na aldeia, né?”. Entrevista com Clemerson Veron e Kelvin Mbarete concedida a Roberto Camargos. Dourados, abr. 2013.



também aos não negros —, o quão importante era que eles fossem conscientes do racismo e tomassem uma posição quanto a esse flagelo social. A propósito, José Silva comenta:

*O acesso dos rappers às lutas travadas pelos negros em um contexto diferente do nacional possibilitou-lhes uma espécie de redescoberta de si mesmos que conduziu à revisão dos fundamentos do mito da democracia racial. A partir da experiência da população negra no contexto norte-americano, os rappers [...] começaram a se pensar como parte de uma história comum marcada por exclusões e conflitos que aproximam os afrodescendentes na diáspora em diferentes contextos. [...] A partir de referenciais externos os rappers passaram a representar de forma mais intensa o desejo da juventude negra em exprimir questões relativas à discriminação ocorrida internamente.<sup>33</sup>*

As questões aqui mencionadas estão sintetizadas, por exemplo, no álbum *Cada vez + preto*, do DMN. As doze faixas desse disco lançado em 1992 tratam do preconceito racial e as concepções desenvolvidas nelas concorreram para a formação de um pensamento crítico que nutriu várias gerações de *rappers*, com seus ecos se fazendo ouvir ainda nas produções atuais. As composições atacam a sociedade e o Estado, considerados opressores, propõem a resistência e o orgulho da pele negra como instrumentos de luta e enfrentamento. É o caso de “Considere-se um verdadeiro preto”, canção que questiona a aceitação de designações pejorativas (como moreninho e mulatinho) e defende que “se o nosso povo não se unir seremos destruídos/ [...] nunca chegaremos a lugar nenhum”.<sup>34</sup> Para reverter esse quadro, porém, é preciso, primeiro, entender que “o sistema diz que não mas

<sup>33</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 97. A circulação de experiências é imprescindível para o processo de interpretação das próprias vivências e para o entendimento de si, como destaca Silva ao reportar-se à influência do *rap* produzido nos EUA entre os brasileiros. Não se pode desconsiderar, no entanto, outros antecedentes culturais e experiências mais diretas; afinal, a entrada dos *rappers* brasileiros no campo de batalha contra a discriminação racial não deve ser aferida a partir da simples propagação das ideias e práticas encampadas pelos *rappers* estadunidenses, como se os MCs do país fossem meros agentes transmissores e/ou receptores. Para mim, em meio ao contato com a produção externa do *rap*, os *rappers* do Brasil deram vazão a algo de que já haviam começado a tomar consciência, exprimindo concepções calcadas nas condições de vida experimentadas por eles no contexto das periferias/favelas brasileiras. Esses sujeitos ainda não se colocavam frente à problemática da negritude tal como passariam a fazer, mas de alguma maneira a questão já estava posta para eles tomando por base, por exemplo, o que se vivia e se pensava nos ambientes dos bailes *blacks*, do candomblé e outras religiões de matriz africana ou do samba. Isso sem falar do que, antes da entrada do *rap* no Brasil, já acompanhara a propagação, em escala internacional, de tudo o que representavam *soul*, o *funk* e o *black power* nos anos 1970 e 1980.

<sup>34</sup> “Considere-se um verdadeiro preto”. DMN. LP *Cada vez + preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

sempre foi antipreto"<sup>35</sup> e, ainda, reivindicar-se como um "verdadeiro preto", convertendo a negritude no centro de sua identidade. Os argumentos são contundentes:

[...] *Os traços caracterizados*  
*Esse é o grande motivo*  
*Para se considerar um verdadeiro preto*  
*Isso não é defeito*  
*É simplesmente honra*  
*De muito tempo de luta e morte pelos campos*  
[...]  
*Considere-se um verdadeiro preto*  
*Considere-se um verdadeiro preto [...]*<sup>36</sup>

Os *rappers* atuantes no início dos anos 1990 sabiam que suas propostas poderiam encontrar resistência, que alguns negros, mesmo sofrendo com o racismo, estavam "acomodado[s] achando que isso não é nada".<sup>37</sup> Foi pensando exatamente em sujeitos para os quais a "consciência não tá com nada, [que] o negócio é tirar um barato", que o Racionais MC's, também em 1992, gravou "Negro limitado". Essa música é um ataque direto ao racismo e aos negros que, por não tomarem posição e não combaterem o preconceito vigente na vida cotidiana colaboravam com o inimigo racista. Lembre-se, na esteira do que assinala Silvia Barreto, que "a reversão das relações de dominação exige também o combate a concepções e valores bastante arraigados às relações cotidianas, numa disputa em torno do reconhecimento das identidades (pessoal ou coletiva) dos sujeitos".<sup>38</sup> Assim, aos "negros limitados" era cobrada uma declaração de guerra "contra aqueles que querem ver os pretos na merda"<sup>39</sup> e alertavam que, para tanto, era imprescindível buscar conhecimento, entender a história do povo negro e o processo de exploração ao qual foi submetido (os MCs do Julgamento Racial, afinados com essa perspectiva, defendiam que "a inteligência, consciência/ é o combustível que comanda a ação"<sup>40</sup>). O Racionais MC's entendia

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. *Hip hop na região metropolitana de Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004, p. 132.

<sup>39</sup> "Negro limitado". Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

<sup>40</sup> "Sangue negro". Julgamento Racial. Col. *Anhanguera rap*. Goiânia: Anhanguera, 2001.

[...] *Que a informação é uma grande arma  
Mais poderosa que qualquer PT carregada  
Roupas caras de etiqueta, não valem nada  
Se comparadas a uma mente articulada  
Contra os racistas otários é química perfeita  
Inteligência  
E um cruzado de direita  
Será temido e também respeitado  
Um preto digno  
E não um negro limitado [...]*<sup>41</sup>

Para enfrentar as limitações de pensamento acerca da real condição do negro no Brasil o *rap* cumpriria um papel fundamental.<sup>42</sup> Afinal, como aponta Stuart Hall, "é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos".<sup>43</sup> Em uma sociedade na qual os discursos estigmatizantes e racistas eram dominantes em todos os meios, as músicas representavam um importante veículo para a difusão de valores alternativos e de ações afirmativas. Assim, crendo que a produção cultural tem algum poder, Jamaika e X, do Câmbio Negro, armaram-se de palavras para participar dessa luta.<sup>44</sup> Entre muitas de suas composições, destaque-se "Sub-raça", de importância inquestionável na história do *rap* brasileiro.

Essa música começa com o diálogo entre os dois *rappers*, que ligam a TV e passam a acompanhar imagens e representações acerca dos negros nos jornais, nas novelas, nas propagandas. Pinçam, então, frases-chave. Ambos tecem comentários à medida que os canais são trocados e transmitem falas como "o Brasil é considerado um exemplo de democracia racial" e "é uma gente mal educada, ficam falando grosserias pra gente, é uma gente suja, você olha para cara das pessoas e tem vontade fugir, entendeu?".<sup>45</sup> Os *rappers*, cuja indignação cresce a cada citação, anunciam: "agora, irmãos, vou falar a verdade, a crueldade que

---

<sup>41</sup> "Negro limitado", *op. cit.*

<sup>42</sup> Como afirmou Anderson Grecco, a "questão étnica na vertente negra é elemento primordial no trabalho dos *rappers*." Ver GRECCO, Anderson da Costa e Silva. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 144.

<sup>43</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 327.

<sup>44</sup> A socióloga Silvia Barreto, em sintonia com isso tudo, afirma que "um contra-discurso que ataque a ideia ainda hegemônica de que há harmonia racial e respeito à diferença no Brasil constitui-se num importante aliado do antirracismo". Ver BARRETO, Silvia Gonçalves Paes, *op. cit.*, p. 133.

<sup>45</sup> "Sub-raça", *op. cit.*

fazem com a gente só por nossa cor ser diferente, somos constantemente assediados pelo racismo cruel”.<sup>46</sup>

Injustiçados por serem pretos, não contemporizam com o racismo que associa os negros a uma sub-raça e passam a acentuar o valor da própria cor — algo que, segundo os intérpretes, pela lógica racista predominante na sociedade, não se aprende nas faculdades ou colégios. Batendo de frente com os discursos apresentados na introdução da gravação, defendem a pretitude como um privilégio e não como um defeito a ser escondido ou disfarçado. Daí os *rappers* adotarem o termo preto como opção política que não faz concessão a uma gramática que tende ao branqueamento ao hierarquizar diferentes matizes: negão, mulato, moreno.<sup>47</sup> No Brasil pensado pelo *rap* não há indefinição entre uma “raça” e outra (como no caso de algumas leituras que valorizam a mestiçagem), como sustenta, entre outros, o DMN: “qualé que é, mano?, branco é branco, preto é preto; foda-se o meio-termo”.<sup>48</sup>

Daí que, na sequência, a dupla de Ceilândia encara os estigmas que inferiorizam os negros e minimizam sua importância histórica na vida social. Assim, põem em destaque o “privilégio de pertencer a uma raça/ que com o próprio sangue/ construiu o Brasil”.<sup>49</sup> Nessa linha, posicionam-se criticamente — não sem certa raiva — ante os valores racistas que perduram entre os brasileiros:

[...] *Sub-raça*  
*Sim, é como nos chamam aqueles*  
*Que não respeitam as caras*  
[...]  
*Obscuro será o seu futuro se não agir direito*  
*Talvez ser encontrado em um esgoto da Ceilândia*

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> Ouvir, por exemplo, o que se diz em “De negro pra negro”: “no Brasil, a ideologia do embranquecimento/ fez com que todos nós negros perdêssemos todo nosso referencial histórico/ [...] com isso se tornou comum ouvirmos alguns negros idiotas/ declararem-se jambo, acastanhado, moreno claro, marrom glacê/ e muitas outras respostas que na realidade/ mostram que essas pessoas não são brancas/ [...] seja negro e honre sua cor”. “De negro pra negro”. MT Bronk’s. LP *Nova era*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. A mesma questão aparece em entrevista concedida pelo *rapper* Xis, na qual ele explica a preferência pelo termo preto: “pensamos: branco é branco, vermelho é vermelho, amarelo é amarelo. Por que negro? Raça só existe uma, que é a raça humana. Então a palavra negro nos deixa no meio-termo, não cria uma identidade e abre espaço para mulato, chocolate, moreno. Sabíamos que íamos comprar uma briga boa com muita gente. Mesmo assim, decidimos falar mais a palavra preto”. Ver Entrevista com Xis. *Raça*, ano 2, n. 8, São Paulo, abr. 1997.

<sup>48</sup> “Considere-se cada vez mais preto”, *op. cit.*

<sup>49</sup> “Sub-raça”, *op. cit.*

*Com três tiros no peito  
O papo é esse mermo e a realidade é foda  
[...]  
Fique esperto racista  
[...]  
Sub-raça  
É a puta que o pariu [...]*<sup>50</sup>

A resposta do Câmbio Negro aos racistas também se revestia de uma dimensão pedagógica: mostrar à população afro-brasileira que todo aquele papo de quem nega o preconceito e aplaude pretensa democracia racial<sup>51</sup> era uma falácia. Os incômodos e as barreiras erguidas em função da cor da pele de uma parcela enorme da população brasileira compõem um repertório de vivências que, em medidas distintas, faz parte da vida de todos os negros, mesmo que alguns não se importem tanto com isso. Não é essa, entretanto, a postura da imensa maioria dos *rappers*. Eles, crentes de que “a juventude negra agora tem voz ativa”<sup>52</sup> e que “temos que lutar até a morte/ chega de omissão, chega de covardias”<sup>53</sup>, politizam cada detalhe do que é vivido e desnudam as ramificações do preconceito racial, transformando vivências em experiências que, por meio da música, podem ser compartilhadas/comunicadas e se tornar úteis aos receptores. Dessa maneira, na função de autênticos narradores que transmitem ensinamentos sobre o “beco sem saída” que é “o descrédito de nós negros/ por culpa de você, que não se valoriza”<sup>54</sup>, apontam ações que precisam ser implementadas, atitudes que precisam ser tomadas.

Os *rappers*, a exemplo do Racionais MC's, avisam que “não jogamos a culpa em quem não tem culpa” e que “só falamos a verdade”<sup>55</sup>, sendo portadores, como salienta Bruno Zeni, de “um discurso combativo que, não raro, beira o incentivo ao enfrentamento racial e de classe”.<sup>56/57</sup> Essa “verdade” — do ponto de vista dos

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Para algumas considerações acerca da ideologia do branqueamento e da mestiçagem, sobre a ideia de democracia racial e como esse conjunto de valores dissimula as desigualdades étnicas e encobre os conflitos raciais, ver MUNANGA, Kabenguele. *Redescobrimo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>52</sup> “Voz ativa”. Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

<sup>53</sup> “Qual é o pó”. Gog. LP *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio*. Brasília: Só Balanço, 1993.

<sup>54</sup> “Beco sem saída”. Racionais MC's. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, São Paulo, 2004, p. 228.

*rappers*, claro — conduz a julgamento todos aqueles que colaboram para a manutenção e reprodução das práticas racistas, tanto os negros quanto os não negros. É o caso de “Júri racional” e “Racistas otários”.

Em “Júri racional”, os *rappers* atacam os negros que, aparentemente, não sofrem com a segregação e o preconceito dos quais são vítimas e/ou não os questionam. Na leitura proposta pela composição, a indiferença dessas pessoas realimenta situações dramáticas que os negros enfrentam cotidianamente, postura que, como efeito colateral, leva os que combatem o racismo a serem vistos como radicais. Vem daí que os MCs não compreendem o comportamento passivo daqueles que mostram não ter amor próprio ao “dar aos racistas imundos/ razões o bastante para continuarem nos fodendo como antes”.<sup>58</sup> O negro omissos é, por isso, ironicamente chamado de “ovelha branca da raça”, traidor que vendeu “a alma ao inimigo/ renegou sua cor”.<sup>59</sup> A canção recorre ao “velho ditado do cativo que diz/ que o negro sem orgulho é fraco, infeliz/ como uma grande árvore que não tem raiz”<sup>60</sup>, para justificar a ação do júri que foi instaurado para avaliar a conduta de alguns de seus semelhantes que demonstram “indiferença contra nossa destruição”.<sup>61</sup> Os sentimentos de raiva e indignação foram traduzidos nas duras palavras dos *rappers* que afirmam que não são fãs de canalhas e achincalham os que “despreza[m] seu[s] irmão[s], não d[ão] a mínima”. Na sua argumentação, não deixam de observar que

[...] *Você se autodestrói*  
*Também quer nos incluir*  
*Porém não quero, não gosto, sou negro, não posso*  
*Não vou admitir*  
*De que vale roupas caras se não tem atitude?*  
*Do que vale a negritude se não pô-la em prática?*  
*Principal tática, herança da nossa mãe África*  
*A única coisa que não puderam roubar*  
*Se soubesse o valor que a nossa raça tem*

---

<sup>57</sup> Esse incentivo ao enfrentamento, ainda que não vá além da retórica, envolve variados graus de violência. Ele pode ser visto, por exemplo, em “Afrocalipse”, que diz: “racistas, comecem a rezar/ [...] / frieza é necessária pra fazermos a chacina/ de uma mente alienada e distorcida/ [...] / com sede de justiça representa o submundo/ foi acionado o mecanismo de destruição/ ideias sem fundamento vão cair pelo chão/ [...] / Afrocalipse vai te esfaquear/ [...] / estamos bem armados”. “Afrocalipse”. Operação Contágio. CD 100% rap nacional. Porto Alegre: Orbeat Music, 2004.

<sup>58</sup> “Júri racional”. Racionais MC’s. LP Raio X do Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> *Idem*.

*Tingia a palma da mão pra ser escura também [...]*<sup>62</sup>

Nessa composição fica claro que o objetivo dos músicos é “devolver o valor/ que a outra raça tirou”.<sup>63</sup> Para eles, a autovalorização é o centro da “revolução” que querem deflagrar, na qual “o verdadeiro negro tem que ser capaz de remar contra a maré, contra qualquer sacrifício”.<sup>64</sup> O negro que não se engaja nessa luta — pois “só pensa no seu benefício” e cujos interesses são “esbranquiçados demais”<sup>65</sup> — é condenado e tem sua sentença anunciada ao fim de “Júri racional”: “por unanimidade, o júri deste tribunal declara a ação procedente e considera o réu culpado por ignorar a luta dos antepassados negros, por menosprezar a cultura negra milenar, por humilhar e ridicularizar os demais irmãos, sendo instrumento voluntário do inimigo racista. Caso encerrado”.<sup>66</sup>

Era inadmissível que houvesse negros que não lutassem por direitos iguais e respeito, sem orgulho de sua cor, que não valorizassem sua condição e a luta de seus antepassados ou que não destacassem e reivindicassem a importância da cultura negra — não apenas para os negros, mas para a formação social brasileira como um todo.<sup>67</sup> Se muitos se calaram, os *rappers* gritaram para todos que pudessem ouvir o poder de suas palavras: “racistas otários, nos deixem em paz!”.<sup>68</sup> Como expressou o *rapper* Mano Brown, “é um barato que eu sempre quis falar [...] começar a bater de frente também [...] chega, mano!, vocês vão ter que me ouvir”.<sup>69</sup> Suas palavras equivalem a uma declaração de guerra, sustentada pelo próprio músico: “se você for ouvir, é o que a música tá falando, firmeza total?”.<sup>70</sup>

A música à qual Brown se refere é “Racistas otários”, composição que clama pela liberdade ameaçada pelo racismo que institui uma estreita relação entre negro

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Para muitos *rappers*, tudo isso é resultado de uma estratégia implementada pela classe dominante logo após a proibição do trabalho escravo, como explica Dexter, aderindo a uma espécie de visão conspiratória da história (no caso, o de uma conspiração contra os negros): “Acredito que eles pensaram o seguinte: vamos destruir a identidade desse povo, porque eles são maioria, e se descobrirem quem são vão tomar o poder. Então me parece que é um círculo vicioso que se arrasta há 500 anos. O objetivo é não deixar que as pessoas percebam quem são e o poder que têm”. Ver Dexter a fúria. Toni C. *Revista Rap Nacional*, n. 9, 2014, p. 31.

<sup>68</sup> “Racistas otários”. Racionais MC’s. *LP Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

<sup>69</sup> “Racistas otários”. DMN. *CD Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2002.

<sup>70</sup> *Idem.*

e bandidagem, fazendo dos irmãos de cor alvo constante da desconfiança e/ou dos aparelhos de repressão. A revolta e o inconformismo permeiam cada verso, todos organizados para denunciar situações que “as famílias pobres não aguentam mais”.<sup>71</sup> Em decorrência da assimetria nas relações de força entre os diferentes grupos e classes sociais, o que contribui para reproduzir valores e práticas racistas. É o que o ouvinte pode deduzir do trecho que diz, sem vacilar, que

*[...] Todos sabem e elas [as famílias pobres] temem  
A indiferença por gente carente que se tem  
E eles vêm  
Com toda autoridade, o preconceito eterno  
E de repente nosso espaço se transforma  
Num verdadeiro inferno  
E reclamar direitos de que forma?  
Se somos meros cidadãos e eles o sistema? [...]*<sup>72</sup>

Os *rappers* pontuam a necessidade da igualdade de tratamento e de oportunidades. Para eles, toda engrenagem da segregação e da discriminação é motivada e ancorada numa ideia de parecer ser que concebe os negros e pobres como depositários de características socialmente reprováveis. Enfatizam, então, que

*[...] A lei é implacável com os oprimidos  
E tornam bandidos os que eram pessoas de bem  
Pois já é tão claro que o melhor é dizer  
Que eles são os certos e o errado é você  
Se existe ou não a culpa, não se preocupa  
[...]  
O sistema é racista, cruel  
Leva cada vez mais irmãos aos bancos dos réus [...]*<sup>73</sup>

O recado é direcionado a todos os negros e negras, principalmente aos que acreditam que não têm o que temer por obedecerem a lei e as regras morais dominantes. Como tentam mostrar, isso não vale para os negros, pois, independentemente de qualquer coisa, os homens da lei (quando não a sociedade de uma maneira geral) “circulam na rua com uma descrição/ que é parecida com a sua/ cabelo, cor ou feição/ será que eles veem em nós o marginal padrão?”<sup>74</sup>

<sup>71</sup> “Racistas otários”. Racionais MC’s, *op. cit.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Idem.*



A associação estabelecida entre negros e marginalidade, denunciam os *rappers*, é a prova de que as políticas antirracistas adotadas pelo Estado — entre elas a Lei 7.716, de 5 de janeiro de 1989, que transformou o racismo em crime — são “infalível[is] na teoria, inútil[is] no dia a dia”.<sup>75</sup> Tal opinião não é isolada; ela permanece no horizonte dos negros por décadas. Tanto que o pessoal do Liberdade Condicional, quando o assunto envolve o que “dizem por aí, que no Brasil não existe racismo”, manifesta sua ira contra essa hipocrisia de um país que não se assume: “vivo de realidade, e não de farsa”.<sup>76</sup> E, para não deixar dúvidas sobre o que quer dizer, completa: “racismo por aqui é do pior que há”.<sup>77</sup> Em “Racista pega o beco”, o grupo traduz sentimentos complexos que mesclam impotência e indignação “pelo que sinto na pele todos os dias”.<sup>78</sup> O lamento, essencialmente, não é diferente de tudo o que foi cantado durante os anos 1990 e 2000:

[...] *Sou mais um preto da periferia*  
*Sou mais um preto e não suporto mais*  
[...]  
*Desde criança perseguido pelos racistas*  
*Sinto na pele o mesmo que meus ancestrais*  
*Fomos jogados aqui como animais*  
*E até hoje não podemos viver em paz*  
*Discriminados nas escolas, nos shoppings, nas ruas*  
*Pela roupa que usamos*  
*Até a nossa cultura*  
*Ela é discriminada, sempre foi desprezada [...]*<sup>79</sup>

Evidentemente, os *rappers* não inventaram o problema racial por meio de suas canções nem foram os primeiros a debater, pensar e denunciar o racismo. Eles, a rigor, alimentaram-se de uma experiência e de um saber coletivo e reposicionaram a questão em uma nova ordem do discurso, valendo-se de uma linguagem emergente. Seja como for, essas composições — entre muitas outras — contribuíram para a formação de um modo de pensar, de uma estrutura de sentimentos que se tornou dominante no tocante à produção *rap* no Brasil e fortaleceu a percepção de que os negros não poderiam se calar diante do racismo.

---

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> “Racista pega o beco”. Liberdade Condicional. CD *Na fé, se liga aí*. Brasília: Discovery, 2005.

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Idem.*

Ao longo dos anos, uma ideia ficou cada vez mais forte entre eles: a da autovalorização como afirmação e enfrentamento. A força desse valor moral e dos sentimentos cultivados pelos *rappers* foi tamanha a ponto de transformar determinados temas em “mais que recorrentes: [...] obrigatórios”<sup>80</sup> como reconhece Silvia Barreto. Entre estes está o do preconceito racial. Em regra, a denúncia dos *rappers* revela a existência de uma “lei da selva”<sup>81</sup> que foi incorporada à cultura brasileira com a naturalização da condição que relega os negros, com frequência, à pobreza, à prisão ou ao cemitério. É para combater esse lugar-comum que eles proferem sentenças sintonizadas com o que cantou Nando, do ClãNordestino, que acreditava que, ao produzir suas músicas, estava “despertando a consciência negra que dormiu”.<sup>82</sup> Quanto a isso, não professavam falsa modéstia; o papo era reto: “o racismo é uma doença e nós somos a cura”.<sup>83</sup>



Ao escrever sobre negritude, preconceito e temas afins, Livio Sansone afirma que “ser de descendência africana, pobre e até discriminado não basta, como tal, para que uma pessoa negra reivindique algum tipo de identidade negra”.<sup>84</sup> Os *rappers*, como vimos, já haviam se dado conta disso e entendido que era preciso uma ação afirmativa, uma postura ativa de sujeitos dispostos a trabalhar para a construção de uma identidade cultural cuja articulação de valores fosse capaz de enfraquecer/aniquilar as marcas consolidadas por meio das imagens (negativas) que a sociedade reservou para os negros. Sustentados por esse sentimento, “enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os *rappers* reelaboraram também a identidade negra de forma positiva”.<sup>85</sup> Muitas

---

<sup>80</sup> BARRETO, Silvia Gonçalves Paes, *op. cit.*, p. 72.

<sup>81</sup> Na visão de muitos *rappers*, a lei da selva é caracterizada por determinantes que organizam a vida social na base da injustiça, do preconceito e da desigualdade. Para uma leitura do que pode ser a vida nesse contexto, ouvir “Lei da selva”. Alvos da Lei. CD *Seja como Deus quiser*. São Paulo: Sky Blue, 2002. Outra composição que expõe aspectos desse mundo é “Mano na porta do bar”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*, *op. cit.*

<sup>82</sup> “Manifesto”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

<sup>83</sup> “Nós somos negros”. Face Negra. Col. *Consciência black*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

<sup>84</sup> SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador-Rio de Janeiro: Edufba/Pallas, 2003, p. 22.

<sup>85</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e educação: a experiência do movimento *hip hop* paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 30.

composições produzidas nas últimas décadas tinham, claramente, esse objetivo, como notou o antropólogo Marco Tella:

*os grupos de rap destacam problemas que têm origem nas representações sociais impostas aos jovens afrodescendentes que moram em bairros degradados, propondo a inversão dos estigmas referentes a determinadas questões, operando uma “reclassificação simbólica de gerações socialmente desclassificadas”. [É] evidente o objetivo dos grupos de reverterem o perverso processo de introjeção de elementos negativos na autoimagem do jovem afrodescendente da periferia e de eliminarem estigmas construídos pela sociedade branca.<sup>86</sup>*

A valorização de representações próprias combinava o ataque aos valores racistas e à exaltação de elementos de identificação étnica, como a cor da pele ou as características do cabelo e elementos culturais com matrizes africanas, a exemplo das religiões afro-brasileiras. Por isso Teresa Fradique observa que “o rap tem constituído para os seus jovens praticantes e intérpretes um instrumento precioso no processo de estruturação identitária na tentativa de produzir sentido na sua experiência de diáspora [...] que possibilite a descoberta de uma referência alternativa”.<sup>87</sup>

Em suas batalhas verbais, os *rappers* brasileiros têm processado as experiências de ser e se entender como negros e forjado<sup>88</sup> significados para a negritude a partir de uma apropriação do processo histórico do país, fazendo menções ao passado colonial e à herança deixada para as gerações futuras — o pessoal do Código Penal não titubeia e diz que “estou na favela/ evolução da senzala”<sup>89</sup>, enquanto o Quilombo Moderno assinala que “a semente germinou, novo dia raiou/ a resistência do quilombo ressuscitou”.<sup>90</sup> Percebe-se, na poética de muitos deles, a persistência de uma lógica própria ao período da escravidão que foi atualizada para o tempo presente com a demarcação mais ou menos rígida dos

<sup>86</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz, *op. cit.*, p. 10.

<sup>87</sup> FRADIQUE, Teresa. Escalas de prática e representação: a música *rap* enquanto projecto de imaginação espacial. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 351.

<sup>88</sup> É preciso estar atento à dimensão ativa dos sujeitos envolvidos, destacando o papel que desempenharam como produtores de alguns significados e sentidos para certas experiências. Como ensina Bauman, “a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais”. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 22.

<sup>89</sup> “Sou da maloca”. Código Penal. CD *Aí bandido*. Brasília: Discovery, s./d.

<sup>90</sup> “O povo preto”. Quilombo Moderno. Salvador: s./ind.

espaços (sociais, culturais e econômicos) ocupados por negros e por brancos. Particularmente rica e interessante sob esse prisma é uma composição do Z'África Brasil. Ao denunciar “a que sentido foi, prometeram um mundo novo/ favela, morro, viela: tem de tudo um pouco/ tentam alterar o DNA da maioria/ Rei Zumbi/ antigamente quilombo, hoje periferia”<sup>91</sup>, conecta os moradores das periferias das mais diversas cidades brasileiras a uma trajetória de opressão e subjugação, mas também de luta e oposição à ordem instituída. Sobressai, então, a referência aos quilombos, mais especificamente o de Palmares.

Considerando os negros e habitantes de periferia da atualidade como descendentes diretos e incontestes dos negros escravizados no passado<sup>92</sup>, o grupo formado por Gaspar, Funk Buia, Pitchô, Fernandinho Beatbox e DJ Meio Kilo tenta se vincular justamente aos elementos que promoveram formas de resistência e insinua uma perspectiva insurgente sintonizada com uma herança ancestral – como fez igualmente, tempos depois, Emicida, ao declarar, em vídeo que problematiza as relações raciais, que “favela ainda é senzala, jão/ bomba-relógio prestes a estourar”.<sup>93</sup> Afinal, como ressalta Gaspar, as composições do referido quinteto “se propõe[m] a resgatar a cultura brasileira, através da música e da história do rei Zumbi até chegar na periferia, o principal foco de resistência hoje”.<sup>94</sup> Conforme seu relato, eles alcançaram certa “maturidade [por meio da] busca de informação, de formação, de procurar as coisas que se perderam no passado”.<sup>95</sup> E pregavam:

[...] *Levante as caravelas, aqui não daremos trégua*  
*Não... não... então que venha a guerra*  
*Zulu, Z'África, Zumbi*  
*Aqui não daremos trégua*  
[...]  
*Sempre a mil, Z'África Brasil*

<sup>91</sup> “Antigamente quilombo, hoje periferia”. Z'África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RDF, 2002.

<sup>92</sup> Zumbi é idealizado como herói do “povo negro”. Houve quem dissesse que “Zumbi e o movimento *rap* têm muito em comum. O protesto contra as desigualdades sociais, a necessidade de conter a violência e melhorar a sociedade são ideias que começaram com ele e não podem morrer”. *Rap* evoca Zumbi em show grátis. *Folha da Tarde*, 28 nov. 1997.

<sup>93</sup> *Boa esperança*. Emicida. Direção: Katia Lund e João Wainer. Brasil: Laboratório Fantasma e bigBonsai, 2015.

<sup>94</sup> Z'África Brasil inova com hip hop atípico. Janaina Rocha. *Folha de S. Paulo*, 21 jun. 2002. Obviamente, é passível de discussão a visão que enquadra a periferia como o mais significativo “foco de resistência” no Brasil.

<sup>95</sup> *Idem*.

*Pra quem fingiu que não viu,  
A cultura resistiu  
Num faroeste de caboclos revolucionários [...]*<sup>96</sup>

Como parte de uma cultura que resistiu na complexa bricolagem organizada pelos *rappers* no vocabulário do *rap*, eles colocam a sua arte a serviço de um movimento de valorização e reforço de uma identidade negra. Assim, o quadro delineado em “Antigamente quilombo, hoje periferia” é profundamente enraizado na experiência histórica dos negros e está afinado com a tradição que se formou, especialmente no Brasil, desde que algumas práticas de canção e dança se apresentaram “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva”.<sup>97</sup> O *rap*, com sua linguagem colada aos dramas do cotidiano, vem na esteira dessa tradição. Como argumentou Rogério Silva, através das letras das músicas, do corpo e do visual que valorizam a estética negra, na afirmação positiva do espaço da periferia, o rap possibilita a muitos desses jovens reelaborar a experiência social imediata em termos culturais, traduzida em forma de autoconsciência diante do processo de segregação espacial e dos preconceitos sociais e raciais, possibilitando a construção de uma identidade positiva como pobres e negros.<sup>98</sup>

Os zafricanos, de costas voltadas para tudo quanto acarretou ao seu povo “tantos destroços, tantas perdas”, estavam imbuídos desse ímpeto de valorização. E insistiam:

*[...] Hoje centuplicarei o meu valor  
Eliminando a dor que afeta o meu interior  
Querem nos destruir  
Mas não, não vão conseguir  
Se aumentar a dosagem  
Mais iremos resistir, evoluir [...]*<sup>99</sup>

As palavras do grupo apontam para um enfrentamento — que tem seu ponto de partida no campo simbólico, almeja um desdobramento prático — operado por quem se deu conta de que “o sistema não está do lado da maioria”<sup>100</sup>,

<sup>96</sup> “Antigamente quilombo, hoje periferia”, *op. cit.*

<sup>97</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 12.

<sup>98</sup> SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 119.

<sup>99</sup> “Antigamente quilombo, hoje periferia”, *op. cit.*

<sup>100</sup> *Idem.*

isto é, dos negros, dos pobres, dos trabalhadores assalariados, dos que usam transporte público coletivo, dos que moram nas periferias/favelas — como é possível depreender da escuta de algumas de suas composições. Lançando mão da metáfora da guerra, mostram em que tipo de batalha é necessário se inserir para fazer frente às representações negativas que lamentavelmente “transforma[m] cidadão em bandido”.<sup>101</sup> Para o grupo, era indispensável construir imagens positivas/afirmativas; visto que, como fala Gaspar, “a gente queria mudar essa concepção, porque temos muita riqueza, tradição cultural e o que dizer”.<sup>102</sup> As composições, em termos gerais, buscam cumprir esse papel e carregam em si essa responsabilidade:

[...] *Já estive por aqui sei lá quantas vidas*  
*E continua a covardia*  
[...]  
*Acredite! Há milhões de anos*  
*O poder impera*  
*O oprimido resiste e o opressor*  
*Insiste na guerra*  
[...]  
*Agora o jogo virou,*  
*Periferia acordou*  
*Cansamos de promessa*  
*Volta pro mato, capitão*  
*Pois já estamos em guerra [...]*<sup>103</sup>

Resistir, acordar, guerrear, enfrentar, acreditar, reclamar, valorizar, entender, manifestar, ensinar, pensar, honrar, informar, respeitar, construir passaram a ser termos (quando não palavras de ordem) recorrentes nos *raps*. Significavam um basta a situações concretas que muitos proclamavam não existir, se bem que continuavam oprimindo a vida dos negros. O *rapper* Rashid, de forma não muito distante dos MCs do Z'África Brasil, é outro engajado nessa luta que vincula os sofrimentos atuais do povo negro ao processo histórico que pôs fim ao sistema escravista no Brasil. Ele também integra um processo dialógico no qual “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do

---

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> Z'África Brasil inova com *hip hop* atípico, *op. cit.*

<sup>103</sup> “Antigamente quilombo, hoje periferia”, *op. cit.*

relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos".<sup>104</sup> Como inúmeros *raps*, o balanço feito por Rashid contém indícios das expectativas dos escravos, da frustração que sucedeu à abolição e de como isso gerou uma cadeia de eventos que condenou os negros a uma vida dura.<sup>105</sup> Nas suas palavras,

*Primeiro deram sonhos  
Depois deram miséria,  
Por maldade  
Às margens da cidade,  
Vide comunidade  
Segundo, nos deram a responsabilidade  
De ter o que eles não têm  
A tal da honestidade [...]*<sup>106</sup>

Como sugere a canção e atestam muitos historiadores, os negros foram abandonados à própria sorte, frequentemente sem ter para onde ir e de onde tirar o seu sustento. Não foi à toa que o grupo Os Metralhas, mandando recado para um público de fora do circuito habitual do *rap*, desfia sua queixa: "se hoje eu pareço um vilão para você/ é porque antes não me deram chances de vencer".<sup>107</sup> Como sublinha a geógrafa Lourdes Carril, os negros não receberam nenhum tipo de reparação nem contaram com ações efetivas para reconstruir suas vidas: "nada foi feito com a finalidade de amparar grande parte dos trabalhadores livres da escravidão, nem lhes proporcionar os meios de vida, o acesso à educação e muito menos preparo para enfrentar as novas demandas impostas pelo mercado de trabalho".<sup>108</sup> A dívida, ainda não liquidada, continua a assolar os negros: "viram-se páginas da história e o massacre continua"<sup>109</sup>, canta o Z'África Brasil, sob a sensação de continuidade das relações escravistas. Para os *rappers*, então, é preciso virar a mesa, dar a volta por cima, superar as desgraças que não foram abolidas após a proibição do tráfico de negros e do trabalho escravo. Nesse contexto,

<sup>104</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 13.

<sup>105</sup> Não custa lembrar: segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a cada três assassinatos, dois negros morrem; um adolescente negro tem 3,7 mais chances de ser assassinado que um branco em condições semelhantes; os assassinatos de brancos caíram e os de negros aumentaram nos últimos anos, sendo o número de negros 2,7 vezes maior. Cf. *Boletim de Análise Político-Institucional do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*, n. 1, Brasília, Ipea, 2011.

<sup>106</sup> "Virando a mesa". Rashid. CD *Confundindo os sábios*. São Paulo: 2013 (independente).

<sup>107</sup> "Rap da abolição". Os Metralhas. LP *Quatro anos depois*. São Paulo: s./ind., 1994.

<sup>108</sup> CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006, p. 181.

<sup>109</sup> "Antigamente quilombo, hoje periferia", op. cit.

Rashid vai direto ao ponto: “a mão pra cima não enquadra/ agora é mão pra cima no show/ mas não se esqueça/ mais importante que levantar a mão/ é fazer o povo levantar a cabeça.”<sup>110</sup>

Tal como aconteceu em outros territórios e culturas, no Brasil “traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado”.<sup>111</sup> Já “os traços negros, ‘africanos’, escravizados e colonizados, dos quais havia muitos, sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma lógica diferente, sempre posicionados em termos de subordinação e marginalização”.<sup>112</sup> Essas características, semelhantes, porém não exatamente iguais nos países marcados pela diáspora negra, fizeram com que as

*identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais [fossem] construídas de forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais. Os enormes esforços empreendidos, através de anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível.*<sup>113</sup>

Para muitos sujeitos que produziam e produzem a música da cultura *hip hop* no Brasil, ela poderia desempenhar muito bem essa função, até porque, para Mano Brown, “o rap é uma música negra e eu não abro mão disso”.<sup>114</sup> Por intermédio dele seria possível a “todos nós negros”<sup>115</sup>

[...] Botar tudo pra fora  
Esta mágoa, este sentimento negro  
Que bate no meu peito e  
Voa ao pensamento  
Desde a época colonial procuramos a liberdade  
E somos vistos como marginal [...] <sup>116</sup>

<sup>110</sup> “Virando a mesa”, *op. cit.*

<sup>111</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 41.

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> Mano Brown em entrevista a AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra* — São Paulo, 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 142.

<sup>115</sup> “Sentimento negro”. Negredo. CD *Mundo real*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2006.

<sup>116</sup> *Idem.*



No diálogo com as fontes foi possível detectar, em um grande número de *raps*, aquilo que Rogério Silva notou para o caso do Racionais MC's, isto é, "uma mudança de atitude, partindo dos *rappers* e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil".<sup>117</sup> Essa postura, segundo o autor, significou "o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão [...] de nossa 'boa gente de cor'".<sup>118</sup> O ataque ao racismo constitui o elemento primordial dessa estrutura de sentimentos. De um lado, os *rappers* recomendavam aos racistas "pegá o beco"<sup>119</sup> e, de outro, afirmavam que "sou um negro e tenho orgulho da minha raça"<sup>120</sup> ou que "nascemos pretos, pretos vamos morrer"<sup>121</sup> — como que dando as costas à possibilidades de se desvincular, consciente ou inconscientemente, da pretitude. Os compositores promoveram, por essa via, "a inquietação social [...] ligada à negação da 'atitude' cordial"<sup>122</sup>, apoiada na opinião de que só haverá justiça social e chance de "vivermos em paz [...] se o preconceito racial conseguirmos destruir".<sup>123</sup> Era isso, enfim, que figurava no campo de expectativas dos *rappers*. Rappin Hood, em uma de suas músicas que passa pelo assunto, chega a dizer que "o que o negro quer agora realmente é a paz/ andar na rua com o maior sossego".<sup>124</sup>

Os *rappers*, com suas vozes vindas das margens, insuflaram novos ares na vida cultural, pautando a etnicidade sob novos aspectos. O Conceito Real, por exemplo, pregava a afirmação da negritude:

[...] *Levanta a cabeça, irmão*  
*Levanta a cabeça*  
*Autovalorização,*  
*Orgulho de ser negro*  
[...]  
*Do quilombo com orgulho*  
*Eu vou gritar que sou negão [...]*<sup>125</sup>

<sup>117</sup> SILVA, Rogério de Souza, *op. cit.*, p. 143.

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> "Racista pega o beco", *op. cit.*

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> "Sentimento negro", *op. cit.*

<sup>122</sup> SILVA, Rogério de Souza, *op. cit.*, p. 143.

<sup>123</sup> "Negros". Código Fatal. CD *\$onhar não custa*. São Paulo: s./ind., 2004.

<sup>124</sup> "Sou negrão". Rappin Hood (com Leci Brandão, Moisés da Rocha e Sampagode). Direção: Tocha Alves e Fernando Rocha. Brasil, 2001.

<sup>125</sup> "Desabafo de um negro". Conceito Real. CD *Nunca deixe de sonhar*. Campinas: 2004 (independente).

Ao falar em autovalorização e orgulho como estratégia na luta associada à emergência de outras representações dos negros, o grupo não deixou, porém, de mencionar “a dura realidade do negro no Brasil”<sup>126</sup>, nem de que “nos trouxeram pra cá/ presos em correntes”<sup>127</sup>, enquanto destilava ironia ao destacar que “não sabia que o ladrão tem até cor oficial”.<sup>128</sup> O centro da narrativa, entretanto, não são as denúncias (como se verifica nas músicas citadas na sessão anterior deste capítulo), mas o entendimento de que é inadiável uma mudança de postura por parte dos negros, que devem se assumir, colocar-se, valorizar-se. O grupo externa, portanto, uma tensão que, conforme comenta Nelson Maca, “não é comum ao negro brasileiro que, de forma geral, ainda vive o sonho do interacionismo, buscando se adequar na realidade nacional, intermediado pela ideologia do branqueamento que exige e sustenta sua imagem malevolente e cordial”.<sup>129</sup> É possível apontar, então, que as narrativas dessa natureza cumprem um papel questionador frente a certo regime de verdade sobre a realidade brasileira, um dado regime de historicidade<sup>130</sup> que foi amparado por muitos relatos sobre o passado. Operando em uma lógica diversa, no mesmo *rap*, os MCs do grupo proclamam que é necessário “consciência e atitude/ pra aceitar a sua cor/ pois o negro sem orgulho/ para nós não tem valor”<sup>131</sup> e ainda desafiam modelos hegemônicos:

[...] *Meu cabelo pixaim*  
*É de orgulho pra mim*  
*Sou preto, sou preto*  
*Sempre vou ser assim*  
[...]  
*Negro sim, orgulho de mim*  
*Irmão de fé não foge à luta*  
*Vai até o fim [...]*<sup>132</sup>

---

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> MACA, Nelson. Algumas reflexões sobre *hip hop* e baianidades. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, n. 2, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, dez. 2005, p. 3.

<sup>130</sup> Sobre a noção de regime de historicidade, ver HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>131</sup> “Desabafo de um negro”, *op. cit.*

<sup>132</sup> *Idem.*

Essas mesmas questões já estavam colocadas tempos atrás, quando Thaíde e DJ Hum gravaram o álbum *Assim caminha a humanidade*. Nele, os valores que certamente ajudaram a formar a sensibilidade do Conceito Real – e que constituem, de certa maneira, uma fórmula partilhada entre a comunidade *hip hop* – ganham corpo de forma muito semelhante. Os alvos de Thaíde também eram “todos os negros e negras que não se assumem”.<sup>133</sup> O argumento, apesar de muito simples (ou por ser muito simples), visava estimular a reflexão, convencer o ouvinte e, acima de tudo, provocar uma mudança nas posturas, nos comportamentos, no modo de ver o negro. A expectativa, presumiam os *rappers*, tinha tudo para ser atendida, pois o público não era tolo: “eu sei que você é inteligente”.<sup>134</sup> Na tentativa de angariar novos adeptos para a atitude de escancarar o amor-próprio como pilar da identidade negra, a composição “Sou negro d+ pra você” destrincha a visão assumida sobretudo por Thaíde (convém lembrar que DJ Hum não é negro<sup>135</sup>): “pra mim não basta ter a cor predominante/ não, não tem como fugir/ daquilo que a gente é/ se aceite ou seja escravo pra sempre se você quiser”.<sup>136</sup>

Além do mais, Thaíde subverte o uso de algumas representações correntes na sociedade brasileira. Sua apropriação de signos envoltos em estigmas implode significados que se cristalizaram ao longo do tempo e dá vida a um sentido afirmativo que revela a consciência, o lugar de fala e as escolhas do compositor. Aqui, mais uma vez, pode-se lançar uma ponte com as reflexões de Stuart Hall, para quem “a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção”.<sup>137</sup> É isso que Thaíde faz; ele produz a sua identidade negra à luz dos preconceitos experimentados no dia a dia e no diálogo com muitas referências existentes que são por vezes silenciadas:

[...] *Sou macumbeiro*  
*Descendente de guerreiro afro-brasileiro*

<sup>133</sup> “Sou negro d+ pra você”. Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.

<sup>134</sup> *Idem*.

<sup>135</sup> Ele, no entanto, não deixa de gritar para o público da dupla: “sabe quem eu sou? Afro-brasileiro”. Ver Thaíde e DJ Hum. *Bem Brasil*, TV Cultura, 1998. Programa de TV.

<sup>136</sup> “Sou negro d+ pra você”, *op. cit.*

<sup>137</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 43.

*A pé, de carro, de buzu  
Tomo geral dos homi  
Nem por isso estou por aí  
Escondendo meu nome  
Eu passo gingando, provoco, desafio  
Eu tenho orgulho profundo  
De ser assim tão vadio  
Sou um neguinho baixinho, muito cabuloso [...]*<sup>138</sup>

Não é demais lembrar que a dupla já havia eleito essa questão um dos pontos centrais do seu vasto repertório – que começou a se delinear no final da década de 1980. Alguns anos antes de mostrar como caminhava a humanidade no início do terceiro milênio, ambos insistiam – com os negros e, também, com o “irmão mais claro/ que está sempre do seu lado”<sup>139</sup> – na “importância de ser negro por inteiro/ reconhecendo seu valor”.<sup>140</sup> Em “Afro-brasileiro”, canção recheada de signos/elementos ligados à cultura negra, como a marcação *funkeada* que a domina, eles argumentam que é preciso “crer na energia africana/ que emana das sementes/ espalhadas pelo mundo inteiro”.<sup>141</sup>

E batem na tecla: “seja escuro/ mas seja escuro e verdadeiro”.<sup>142</sup> E, ao se identificar como “afro-brasileiro”, a dupla manifesta seu inconformismo diante da não valorização da cor, da raça, dos ancestrais, das lutas, das buscas, da resistência empreendida durante décadas:

*[...] Somos descendentes de Zumbi,  
Um grande guerreiro  
[...]  
E pra injuriar os conservadores imbecis  
Tenho orgulho e bato no peito*

<sup>138</sup> “Sou negro d+ pra você”, *op. cit.* Eis um caso de intertextualidade explícita. Os versos de Thaíde e DJ Hum remetem expressamente aos do compositor negro Wilson Batista – uma das legendas do samba no Brasil, especialmente nos anos 1930 e 1940 –, autor de “Lenço no pescoço”. Esta canção desatou discussões acaloradas pelo seu franco elogio à vadiagem/malandragem e sua suposta apologia do crime, como chegaram a sustentar seus detratores ante a descrição do malandro com sua inseparável “navalha no bolso”. Nela, Wilson Batista, cansado de “ve[r] quem trabalha/ andar no miserê”, não apelava para meios-termos: “eu passo gingando/ provoco e desafio/ eu tenho orgulho/ em ser tão vadio”. Ouvir “Lenço no pescoço” (Wilson Batista). Silvio Caldas. 78rpm. Rio de Janeiro: Victor, 1933. Tudo aí é muito sintomático, como que a irmanar duas figuras (Thaíde e Wilson Batista) que não são, para dizer o mínimo, representativas da “nossa melhor sociedade”. Sobre o assunto bem como sobre o debate que envolveu Noel Rosa e Wilson Batista, ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 76-79.

<sup>139</sup> “Afro-brasileiro”. Thaíde e DJ Hum. Single *Afro-brasileiro*. São Paulo: Brava Gente, 1995.

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Idem.*

<sup>142</sup> *Idem.*

*Sou descendente de Zumbi,  
Grande líder negro brasileiro  
E não é a cara dele que eu vejo  
Nos bottons, toucas ou bombetas  
Nem Ganga Zumba eu vejo nas jaquetas  
[...]  
Que falta de respeito por um homem que lutou  
Pelos negros do Brasil inteiro [...]*<sup>143</sup>

Para completar o seu raciocínio, deixa uma expressa recomendação a todos que, por serem negros, vivem "a doutrina da vida dura"<sup>144</sup>:

*[...] Meu companheiro, minha companheira  
Não digam besteira, se assumam  
Ensinem nossa cultura à sua família  
A nossa tradição, a nossa evolução  
Tudo isso está em suas mãos [...]*<sup>145</sup>

Acrescente-se que a estrutura de sentimentos, no interior da qual essas referências ao passado e às experiências negras são evocadas, não reclama necessariamente uma explicação ou análise histórica dos *rappers*. Na grande maioria das composições, não há qualquer incursão pelos processos históricos nas quais elas se inseriram, mas a alusão mais ou menos generalizante e idealizada de valores e fatos/acontecimentos ligados a esse passado. Não obstante, o que importa são os usos que esses sujeitos fazem dessas referências e como as utilizam para potencializar uma agenda política e para construir uma identidade negra positivada para o tempo presente.

Entram aí em movimento complexas operações de memória, nas quais o esforço de afirmação identitária visa evidenciar as pontes que ligam os jovens compositores ao passado de seu povo, questão que, segundo Stuart Hall, "foi frequentemente abordada em termos de 'sobrevivência'"<sup>146</sup> nos mais diversos campos da cultura negra. Sob esse aspecto, retrabalhar o problema da negritude constitui um poderoso e subversivo elemento da prática político-cultural dos *rappers* brasileiros, que requer inclusive a valorização de seus traços físicos para alimentar a autoestima, pois

---

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> "Entrevista". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

<sup>145</sup> "Afro-brasileiro", *op. cit.*

<sup>146</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 39.

[...] *O negro é bonito quando está sorrindo*  
*Como versou Jorge Ben, o negro é lindo*  
[...]  
*Temos nosso valor, temos nosso valor*  
[...]  
*Não tenha medo de falar*  
*Fale com muito amor*  
*Sou negrão, hei!*  
*Sou negrão, how! [...]*<sup>147</sup>

Tudo quanto vimos até aqui integra um conjunto de valores cuja ideia nuclear é a de que quem tem cor age. E age em várias frentes, seja denunciando o racismo, contestando um sistema que não garante — na prática — direitos iguais a negros e brancos, reivindicando reparações — por meio de indenizações, reconhecimento de comunidades tradicionais, ações afirmativas como cotas em universidades ou no serviço público — ou forjando referências positivas para o jovem negro e fomentando o orgulho de ser negro.

Mais uma vez o Z'África Brasil sintetiza um entendimento compartilhado na comunidade *hip hop* e, ao mesmo tempo, reforça-o e o difunde por uma rede de ouvintes/praticantes. O grupo afirma que “o que é importa é a cor/ e quem tem cor age”.<sup>148</sup> A partir daí, num jogo que explora a fonética e a pronúncia das palavras cor, age e coragem, numa espécie de poesia concreta/concretismo de periferia<sup>149</sup>, ele sustenta que as pessoas de cor têm (ou ao menos deveriam ter) coragem para enfrentar as perversidades do mundo contemporâneo. Assim, no fluir da narrativa, assinalam que o *rap* “é o canto da sabedoria, é o ataque” dos negros que, de um modo geral,

*Tem corage de mudar o rumo da história*  
*Corage pra transformar cada dia em vitória*  
[...]  
*Na verdade, vencer é pra quem tem corage*  
*Tem corage*  
*De quebrar as algemas [...]*<sup>150</sup>

<sup>147</sup> “Sou negrão”. Posse Mente Zulu. CD *Revolusom: a volta do tape perdido*. São Paulo: Unimar, 2005.

<sup>148</sup> “Tem cor age”. Z'África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006.

<sup>149</sup> A propósito eis o que diz Renan Inquérito sobre as pontes entre música e poesia: “na verdade, quando a letra vai pro papel ela acaba tendo outra conotação, outro significado. Inclusive a gente percebeu que algumas letras elas tinham alguns formatos, e a gente começou a desenhar isso e chegou na poesia visual, na poesia concreta, né? [...] são as palavras ganhando forma”. Renan Inquérito in *Estação periferia – literatura e música*. Direção: Raphael Borges. Brasil: Fundação Aperipê TV/TV Brasil, 2014.

<sup>150</sup> *Idem*.

A coragem, aqui idealizada é elevada à enésima potência, emerge como combustível da ação daqueles a quem não falta cor, falta coragem (“Falta cor? Não... falta coragem”, canta-se em um trecho). Ela é fundamental porque

[...] *Tem que ter corage pra cobrar a bronca*  
[...]  
*Corage pra gerar herdeiros*  
*Frutos dessa eterna guerra*  
[...]  
*Gente de brisa não corre da briga*  
*Porque tem corage [...]*<sup>151</sup>

O grupo deixa claro, portanto, que compõe o pelotão de quem se lança nos meandros da vida social com o objetivo de “cobrar a bronca” que é o racismo, a desvalorização e a inferiorização dos homens e mulheres negras: “corage é tudo/ tem cor age é meu hino”.<sup>152</sup> Em torno dessas ideias se criou uma estrutura de valores calcada, como tentei demonstrar, em sentimentos vivos e persistentes de que “o negro sem orgulho é fraco, infeliz”.<sup>153</sup> A expressão dessa subjetividade exemplifica a tensão racial no Brasil que sempre esteve presente nas experiências sociais e culturais. Se, em outras áreas da vida social, esse debate foi adiado, entre os *rappers* ele vem acontecendo há tempos. Seus desdobramentos, pelo menos entre os músicos, são positivos. É o que se depreende da fala de Rappin Hood à jornalista Fernanda Mena: “o *rap* gerou uma autoestima que não existia entre a gente [...] Quem havia antes do *rap*? Pelé? Hoje tenho prazer em falar que sou preto, negro, mano, tenho que me afirmar e não vou dar boi pra ninguém”.<sup>154</sup>



Em 1994, Gog lançou — pelo selo independente Só Balanço, de sua propriedade — o álbum *Dia a dia da periferia*. O disco foi cercado de grande expectativa após o nome do *rapper* se tornar relativamente conhecido no circuito nacional de *rap* pelo fato de antes disso a Discovery haver posto em circulação quatro de suas canções na compilação *Peso pesado* (1992), sem falar da boa

---

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> *Idem.*

<sup>153</sup> “Júri racional”, *op. cit.*

<sup>154</sup> Nos tempos da São Bento. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 2001.

aceitação de seu primeiro LP, *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio* (1993). Com esse novo LP, Gog emplacou algumas músicas que foram praticamente convertidas em hinos cultuados entre os ouvintes do gênero: “Dia a dia da periferia”, “Assassinos sociais” e “Brasília periferia”.

As composições enfaixadas em *Dia a dia da periferia*, no geral, não diferem do que era predominante nos meios do *rap*. Todas elas enfocam a vida social e promovem leituras do cotidiano, com olhar<sup>155</sup> especialmente voltado para o que acontece nos lugares mais pobres, onde moram gente simples, trabalhadores e trabalhadoras, pessoas comuns — os “josés e marias [que] valem muito mais”.<sup>156</sup> Tanto é que Gog, que já se anunciara como “a voz do Brasil”<sup>157</sup>, coloca na primeira faixa desse seu disco que “o som é [o] dia a dia da periferia”<sup>158</sup> e envereda pela vida rotineira de seus moradores:

[...] Às 4:30 da matina  
A rotina se inicia  
Arroz, feijão, na marmita fria  
Mas fazer o quê?  
Se a lei aqui é sobreviver  
Todo dia é mais um dia D  
Será que um dia isso vai se inverter? [...] <sup>159</sup>

Em sua crônica cantada, o compositor transpõe para o campo artístico experiências de um lugar no qual “as chances de sobrevivência/ é verdade/ aqui são poucas”<sup>160</sup> e “os problemas sociais [...] minam como pragas”.<sup>161</sup> Ele narra os dramas daqueles que “ralam o dia inteiro por uma merreca de grana”<sup>162</sup> e explica que “todo esse mal/ a gente assimila/ transforma em poesia/ dia a dia da periferia”.<sup>163</sup>

A representação da periferia, vista pelas lentes de Gog passa pelo esgoto que escorre a céu aberto, pela ferocidade de um mundo brutal, pelo descrédito

<sup>155</sup> Frise-se que no *rap*, em regra, não se fala de uma periferia abstrata. Reivindica-se um saber solidificado por vivências. Basta recordar, por exemplo, o Racionais MC's: “sou Mano Brown, a testemunha ocular”. Ouvir “Mano na porta do bar”. Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

<sup>156</sup> “Brasília periferia, parte 2”. Gog. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998.

<sup>157</sup> Ver “A voz do Brasil”. Gog. LP *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio*, *op. cit.*

<sup>158</sup> “Dia a dia da periferia”. Gog. LP *Dia a dia da periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994.

<sup>159</sup> *Idem.*

<sup>160</sup> *Idem.*

<sup>161</sup> *Idem.*

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> *Idem.*



sofrido pelos seus moradores. O lugar, em que pesem algumas ressalvas, é conhecido como “um verdadeiro inferno”<sup>164</sup>, o que volta à pauta do autor em “Brasília periferia”. Nesta música de quase dez minutos, Gog promove uma “viagem” pelo entorno da capital federal, ampliando sua leitura da periferia<sup>165</sup> ao juntar indícios que vai colhendo pelo caminho. Como se estivesse saindo do Plano Piloto de Brasília para sua longa jornada, ele adverte:

[...] *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 um puteiro  
Onde o que só rola, me desculpem os roqueiros, os metaleiros  
É só rap, forró e samba  
Os verdadeiros sons do gueto [...]*<sup>166</sup>

Na sequência de sua visita às quebradas, a narrativa do *rapper* avança até a cidade satélite de Gama. Lá, “a fama é o drama sensacionalista/ jornais, revistas: ‘segunda sai a próxima lista’/ pânico na população”.<sup>167</sup> Em seu rolê, no qual leva o ouvinte no banco de passageiros, a quem é oferecida uma aula de cartografia social, Gog informa que “em Taguatinga a coisa anda séria/ brigas, tiros/ no City e no Primavera o clima tá tenso/ os bailes foram até suspensos/ [...]/ em todo show tem derramamento de sangue”.<sup>168</sup>

Embora as referências aí contidas sejam muito gerais e panorâmicas, a viagem visa dar conta de um largo espectro:

[...] *Lago Azul, Céu Azul, Pacaembu  
Cruzeiro do Sul, Val, Pedregal  
Cidade Ocidental  
Na divisa do Estado,  
Cresce a passos largos vários bairros  
Amontados*

---

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> Ao focar a periferia, os *rappers* são, em certo sentido, os continuadores de uma tradição há tempos cultivada pela música popular brasileira. Desde o início do século XX, a favela, o morro, a periferia são temáticas recorrentes ou espaços em que se desenrolam tramas narradas/cantadas por compositores brasileiros. Sobre o assunto, ver OLIVEIRA, Jane Souto de e MARCIER, Maria Hortense. A palavra é favela. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, em que as autoras traçam um panorama da inscrição da favela na música popular, perfazendo um arco temporal que vai da década de 1920 até os anos 1990, abarcando inclusive alguns *raps*.

<sup>166</sup> “Brasília periferia”. Gog. LP *Dia a dia da periferia*, op. cit.

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Idem.*

*Nova Esperança, Boa Vista  
Parque Andorinha, Alagados  
E não é só... [...]*<sup>169</sup>

Consciente das complexidades que envolvem a vida social, o *rapper* sabe que para pensar a periferia — bem como qualquer outro setor da sociedade — não são suficientes generalizações fáceis. As observações que fez, no entanto, levaram-no a identificar recorrências, elementos em comum e a existência de uma sensibilidade popular que lhe permitiu formular ideias a partir de tudo aquilo que coloca as populações periféricas em sintonia, mesmo que não se deva desconhecer determinadas especificidades desse ou daquele local.<sup>170</sup> Por isso ele canta:

*[...] 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 em Varjão, na Agrovila  
Ou em Santo Antônio [...]*<sup>171</sup>

Cria-se aí uma relação entre o particular e o geral, potencializando o grau de abrangência das considerações feitas pelo *rapper* de tal forma que, independentemente do lugar (periférico) em que se esteja, percebem-se elementos de identificação que transcendem as fronteiras dessa ou daquela cidade ou região. E essa visão é partilhada por muitos outros *rappers*.<sup>172</sup> A experiência da periferia como espaço marginalizado, marcado pela violência, crime, existência de uma “lei do cão”, miséria, falta de serviços públicos adequados, não é uma peculiaridade das narrativas desse *rapper* brasileiro. Ela foi captada em inúmeros *raps* — da mesma época e posteriores — que enfocavam facetas distintas da realidade

---

<sup>169</sup> *Idem*.

<sup>170</sup> Enxergar a periferia com base no que ela tem em comum não é particularidade do *rap*. Teresa Caldeira, por exemplo, na introdução do livro que escreveu sobre o cotidiano de moradores da periferia de São Paulo, esclarece: “Quase sempre que se fala de ‘periferia’ parece estar presente a identificação de um certo tipo de espaço urbano a uma forma de comportamento coletivo de seus moradores. Isto se evidencia no debate político, quando os mais variados grupos se invocam representantes da ‘periferia’, a ela dirigem seus programas ou, do lado oposto, procuram dela se defender”. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 8.

<sup>171</sup> “Brasília periferia”, *op. cit.*

<sup>172</sup> Evidentemente existe aí uma licença poética largamente mobilizada pelos *rappers*. Para alguns questionamentos sobre tais generalizações ver ÁVILA, Milene Peixoto. “Periferia é periferia em qualquer lugar”? Antenor Garcia: estudo de uma periferia interiorana. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

periférica. Tanto que um dos discos clássicos do *rap* brasileiro, *Raio X do Brasil*, do Racionais MC's, todas as músicas dialogam com o universo periférico — não por acaso, o grupo fala de dentro dessa realidade.

É da periferia paulistana que os integrantes do grupo produziram fortes e consistentes leituras, contribuindo para plasmar uma sensibilidade periférica — em parte já existente e por eles identificada nesses lugares. Isso vem à tona em “Fim de semana no parque”, música na qual a cidade é pensada a partir de baixo nos seus mais profundos contrastes, fruto do olhar que enquadra uma “feliz e agitada [...] ‘playboyzada’” com “o pretinho vendo tudo do lado de fora”<sup>173</sup>. Na periferia ou na favela — em uma proporção considerável dos casos, esses termos são usados como sinônimos ou remetendo a uma dinâmica social muito próxima — nem tudo são espinhos. Há flores também: traços dialéticos que contrastam a dureza do lugar com a cativante e inspiradora postura das pessoas (sintetizadas nas ideias de “alegria geral” e “calor humano”) que não se rendem às dificuldades. Porém, na descrição de “Fim de semana no parque”, chama a atenção o “superávit de negatividade”<sup>174</sup>:

[...] *Milhares de casas amontoadas, ruas de terra*  
*Esse é o morro, a minha área me espera*  
[...]  
*É lá que moram meus irmãos, meus amigos*  
*E a maioria por aqui se parece comigo*  
[...]  
*A número, número um em baixa renda da cidade*  
*Comunidade Zona Sul é dignidade*  
*Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro*  
*Polícia, a morte, polícia, socorro*  
*Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo*  
*Pra molecada frequentar, nenhum incentivo*  
*O investimento no lazer é muito escasso*  
*O centro comunitário é um fracasso*  
*Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo*  
*Tem bebida e cocaína sempre por perto*  
*A cada esquina, cem, duzentos metros*  
*Nem sempre é bom ser esperto*  
*Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari*  
*Pronúncia agradável, estrago inevitável*  
*Nomes estrangeiros que estão no nosso morro pra matar*  
*M.E.R.D.A.*

<sup>173</sup> “Fim de semana no parque”. Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*, op. cit.

<sup>174</sup> Termo empregado por Caio Melo para pensar a obra do Racionais MC's. Ver MELLO, Caio B. *A poesia envenenada dos Racionais MC's: superávit de negatividade e fim de linha sistêmico*, s. ref./impresso, 2000.

*Como se fosse hoje ainda me lembro  
7 horas, sábado, 4 de dezembro  
Uma bala, uma moto com 2 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 [...]*<sup>175</sup>

Essa periferia cantada e contada pelo Racionais e por quase todos *rappers*, o "berço da miséria" ou o "lugar onde [os moradores] só tinham como atração/ o bar e o candomblé pra se tomar a benção"<sup>176</sup>, nunca sai de cena. Ela, quase sempre, "é o palco da história que por mim será contada".<sup>177</sup> O espaço da periferia é retomado pelo quarteto em "Hey boy", "Mano na porta do bar", "Homem na estrada" e por vezes figura no centro da narrativa, como em "Pânico na Zona Sul" ou "Periferia é periferia".

Nesta última música resumem-se elementos que ajudam a montar o quadro da periferia que ganha vida na cabeça dos *rappers*. Nela, tal qual em "Brasília periferia", há a tentativa de ultrapassar as fronteiras do particular e ressaltar características comuns que proporcionam a montagem de uma concepção de vida/ espaço periférico. A coroação do argumento de que "periferia é periferia", não importando o lugar, dá-se por intermédio da citação de outras narrativas de casos específicos que apresentam os traços que permitem aos *rappers* sair do relato e formar um conceito. Para tanto, mobilizam sentenças que são cantadas em "SL (um dependente)"<sup>178</sup>, do MRN, "Brava gente"<sup>179</sup> e "Por um triz"<sup>180</sup>, da dupla Thaíde e DJ Hum, "Bem-vindos ao inferno"<sup>181</sup> e "Cada um por si"<sup>182</sup>, do Sistema Negro, "Brasília periferia", de Gog e, ainda, retiradas de produções próprias, como "Fim de semana no parque" e "Homem na estrada".

As referências intertextuais são apropriadas para ajudar a pensar um lugar que, infelizmente, está longe de ser particular ou único, sendo arena do sentimento

<sup>175</sup> "Fim de semana no parque", *op. cit.*

<sup>176</sup> "Homem na estrada". Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*, *op. cit.*

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> "SL (um dependente). MRN. LP *Só se não quiser ser*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

<sup>179</sup> "Brava gente". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*, *op. cit.*

<sup>180</sup> "Por um triz". Thaíde e DJ Hum. Col. *Hip hop na veia*. São Paulo: Eldorado, 1990.

<sup>181</sup> "Bem-vindos ao inferno". Sistema Negro. LP *Bem-vindos ao inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

<sup>182</sup> "Cada um por si", *idem.*

de “pesadelo periférico”<sup>183</sup> —, mas igualmente de certo orgulho em proclamar que “somos habitantes assumidos da periferia”.<sup>184</sup> A vida nada excepcional que transcorre ali (marcada pelo trabalhador que tem todo o seu tempo consumido pela necessidade de correr atrás de uns reais a mais, pelos meninos e meninas a caminho da escola ou pelos garotos e garotas que “decolam” no uso de drogas) alimenta as formulações dos *rappers* sobre as “ruas áridas da selva”<sup>185</sup> que provocam “lágrimas demais, o bastante pra um filme de guerra”<sup>186</sup>:

[...] *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  
[...]  
Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar  
Já foi bastante pra me preocupar com meus filhos  
Periferia é tudo igual  
Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal  
[...]  
Fico triste por saber e ver  
Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você [...]*<sup>187</sup>

O que chama a atenção nessas composições é que, historicamente, elas comunicam a existência de um contexto sombrio, pontuado por inúmeras dificuldades. Isso se integrou à lógica *rap*, e se tornou hegemônico. Daí que o DMN, ali pelo início dos anos 1990, cantava: “periferia/ Itaquera é o nosso exemplo/ nosso local, coisa e tal/ mas eu entendo que o bicho pega/ e pega mesmo em qualquer lugar”.<sup>188</sup>

A iminência de tragédias — o momento em que “o bicho pega” — é um dado de realidade alçado ao primeiro plano de muitas narrativas. Os mesmos traços são identificáveis em uma vasta produção do gênero, como em “Realidade da periferia”, do Raça em Extinção: “sobrevivemos em um mundo onde não existe alegria/ pois a droga, a violência, está no dia a dia/ na periferia prevalece a lei do

<sup>183</sup> “Periferia é periferia”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

<sup>184</sup> “Periferia lado meu”. Arquivo Social. Col. *Legião rap v. 1*. Goiânia: Star Music, s./d.

<sup>185</sup> “Periferia é periferia”, *op. cit.*

<sup>186</sup> *Idem.*

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> “Lei da rua”. DMN. LP *Cada vez + preto*, *op. cit.*

cão/ [...] nada mais nada menos que a realidade/ é só você olhar pros quatro cantos da cidade”.<sup>189</sup> Ou também em “Bem-vindo à periferia”, do JNR (sigla de Justiça Negra Radical), que saúda os ouvintes:

*Seja todos bem-vindos à periferia  
Lugar apontado, discriminado, pela burguesia  
Como o berço da miséria e a vergonha maior  
De nosso país  
Porque aqui, mano, não tem escapatória  
[...]  
Convivemos diariamente com a fome  
Miséria, criminalidade, tráfico de drogas  
[...]  
A realidade infelizmente é essa  
Nos bairros periféricos [...]*<sup>190</sup>

Segundo os *rappers* o ritmo da vida nas periferias é esse. Como diz o *rapper* Alemão, “é nesse tipo de cenário que meu *rap* é inspirado/ descrevo tudo que vejo, a realidade desse lado”.<sup>191</sup> Vale lembrar que Williams, no seu belíssimo estudo *O campo e a cidade*, acentua que “todas as tradições são seletivas”.<sup>192</sup> E a tradição que se formou em torno dos modos de narrar no *rap* não é diferente, operando nessa prática uma seletividade que constituiu uma perspectiva que reforçou a hegemonia de alguns valores e imagens em detrimento de outros. Nesse processo, determinadas concepções e personagens se tornaram dominantes, como a ideia de periferia como local por excelência de desgraças. Esse é o ponto de chegada de Gog, que arremata em uma de suas composições: “eu concluo, mano/ periferia segue sangrando”.<sup>193</sup>

É relevante pontuar que os compositores, em geral, não naturalizam as características evidenciadas no contexto periférico. Pelo contrário. Quase sempre a menção ao que existe de negativo na dinâmica da vida periférica está colada ao funcionamento e à estrutura da sociedade — seja ela ou não nomeada explicitamente como capitalista<sup>194</sup> — que produz desigualdades, que promove a

<sup>189</sup> “Realidade da periferia”. Raça em extinção. Col. *Legião Rap* v. 2. Goiânia: s./ind.

<sup>190</sup> “Bem-vindo à periferia”. JNR. CD *Reflexão de um país*. São Paulo: Cool Rap, s./d.

<sup>191</sup> “Favela é favela”. Alemão. CD *Guerreiro do gueto*, s./ind.

<sup>192</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*, op. cit., p. 37.

<sup>193</sup> “Periferia segue sangrando”. Gog. Col. *Espaço rap* vol. 1. São Paulo: Zimbabwe/RDS, 1998.

<sup>194</sup> Os *rappers*, apesar de algumas vezes se colocarem como excluídos, apresentam-se também como frutos ou “crias” do sistema. Thaíde é um dos que advertiu que “fazemos parte dessa festa/ e o nosso nome está na lista de espera”. Ver “História do Brasil”. Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*, op. cit.

exploração dos trabalhadores, que não garante acesso aos serviços públicos. Para o Realidade Cruel, por exemplo, isso “é lamentável!/ o sistema é implacável, traiçoeiro, só te quer catando lata ou dando ripa de lixeiro”.<sup>195</sup> Em “Lei da periferia”, do Consciência Humana, são os implacáveis determinantes sociais e a falta de oportunidades que empurram dois jovens para a vida bandida. Em face do processo de integração perversa de parte da sociedade ao esquema produtivo, os valores morais de um pai de família, denunciam os *rappers*, não dão conta de manter os filhos na senda do trabalho tido e havido como honesto. Em sua composição o grupo começa desfiando o rosário que “é a vida de muitos em São Mateus”<sup>196</sup>:

[...] *A falta de dinheiro naquela goma*  
*Era problema*  
*Mais um chefe de família*  
*Mantinha Deus como força suprema*  
*O seu único lema*  
[...]  
*Mas financeiramente todo fudido*  
*Sem emprego, roubar que nada*  
*E ae, camarada?*  
*Essa vida não vai me pregar*  
*Essa cartada*  
*De manhã um bico aqui e outro ali*  
*É assim que vai levando sem desistir [...]*<sup>197</sup>

Na sequência da música, é narrado o desvio dos filhos que aderiram a outro estilo de vida:

[...] *Seus pivetes, os dois, criados nas ruas*  
*Fazer o quê? É o destino fudendo na cara dura*  
*E o maior com apenas quinze anos*  
*Sem o pai perceber, já está se adiantando*  
*Lei da periferia, ó, quem diria*  
*São muitos se fudendo a cada dia*  
*O menor segue os passos do irmão mais velho*  
*Esconde o seu calibre no forro do teto*  
*“Eu não quero me fuder, não quero ver nada faltar em casa”*  
*“Vou ver o meu se fuder sozinho por nossa causa?”*  
[...]  
*Já é um ladrão bem-sucedido*  
*Infelizmente [...]*<sup>198</sup>

<sup>195</sup> “Aqui é favela”. Realidade Cruel. CD *Quem vê cara não vê coração*. São Paulo: Paradoxx, 2003.

<sup>196</sup> “Lei da periferia”. Consciência Humana. CD *Lei da periferia*. São Mateus: DRR Records, s./d.

<sup>197</sup> *Idem*.

<sup>198</sup> *Idem*.

Depois de voltas e reviravoltas que incluem a morte violenta do pai e de um dos filhos, um dos personagens dessa trama sociofamiliar resolveu imprimir outro rumo à sua existência: “abandonar o crime/ dar início a uma vida nova”.<sup>199</sup> Ele, que acordou “cedo disposto a ver o sol nascer”<sup>200</sup>, diz-se empapuçado com a dura realidade e espera “um dia acordar com as boas notícias/ sem violência, sem racista, sem polícia”.<sup>201</sup> No entanto, essa nova caminhada que passa a ser protagonizada pelo personagem não muda as características/estereótipos da “favela sinistra”<sup>202</sup>, sendo mais uma tentativa de evitar que “minha coroa [não veja] o meu corpo crivado de bala”.<sup>203</sup> E também não muda a percepção de que parte ponderável dos problemas que o afetam é efeito das relações sociais na ordem estabelecida e da maneira como ela se reproduz. É disso que, à sua moda, fala Gog quando destaca que “a semente do ódio que plantaram aqui/ nos impedem de evoluir”.<sup>204</sup> Para ele, os “frutos imundos” dessa “realidade dura” não têm outra causa senão a crueldade da própria organização social capitalista, que termina por jogá-los para escanteio.

Essas representações não são tomadas como tais pelos *rappers*. Antes, são encaradas por eles como expressão acabada da “verdade” pelo seu teor realista, costurado pelas vivências experimentadas.<sup>205</sup> Apesar das dimensões pouco convidativas que elas apresentam, a história desses sujeitos, como observou José Silva, foi “definida em meio à trajetória de pertencimento à periferia”.<sup>206</sup> Não é à toa que Mano Brown, ao narrar episódios de uma vida que parece se desenrolar

---

<sup>199</sup> *Idem*.

<sup>200</sup> *Idem*.

<sup>201</sup> *Idem*.

<sup>202</sup> Ver “Favela sinistra”. Trilha Sonora do Gueto. CD *Us fraco num tem vez*. São Paulo: Vida Loka, 2003.

<sup>203</sup> “Lei da periferia”, *op. cit.*

<sup>204</sup> “Periferia segue sangrando”, *op. cit.*

<sup>205</sup> Para Camburão, líder do Pavilhão 9, os *rappers* cantam o que “sentimos na pele, mano”. Edi Rock, do Racionais MC’s, argumenta que “a inspiração sou eu mesmo, eu falo das minhas próprias experiências”. Jota, do grupo Família LDR, sustenta que “nosso cotidiano, nada mais que isso”, inspirava as composições do *rap*. Nega Gizza é da opinião que o gênero “relata o que vivemos”. Os membros do Ilusão Obscura explicam que “na letra tentamos mostrar a realidade em que vivemos”. Já o Realidade Cruel assegura que “aquilo que nós cantamos/ não é ficção criada pelas nossas mentes/ é real”. Ver Banalidade da violência inspira grupos. Xico Sá. *Folha de S. Paulo*, 28 jan. 1996; entrevista com Edi Rock. *Rap Nacional*, 21 set. 2005; entrevista com Jota. *Para Além do Hip Hop*, jun. 2008; A voz forte das minas. Guilherme Werneck. *Folha de S. Paulo*, 7 out. 2002; entrevista com Ilusão Obscura. *Hip Hop Alagoas*, 5 ago. 2008; “A marcha dos glorificados”. Realidade Cruel. CD *Quem vê cara não vê coração*, *op. cit.*

<sup>206</sup> SILVA, José Carlos Gomes da, *op. cit.*, p. 89.



em meio a uma catástrofe social, avisa aos incautos: “mas não tenha dó de mim/ por que esse é meu lugar/ mas eu o quero mesmo assim/ mesmo sendo o lado esquecido da cidade/ e bode expiatório de toda e qualquer mediocridade”.<sup>207</sup>

Muitos anos depois, o mesmo *rapper* renovou seu compromisso com a periferia: “favela, [Vila] Fundão/ imortal nos meus versos”.<sup>208</sup> O que temos nesses versos é a presença de um sentimento intenso de pertencimento à periferia, em especial às regiões de origem e/ou de vivência dos compositores. Em função disso, nos discursos dos *rappers* a periferia não aparece tão somente como espaço da violência, dos problemas sociais, de integração perversa à ordem do capital. Apesar de todos esses pesares, neles se exprime também um vasto repertório que se concentra no amor à periferia. A dureza das representações destacadas até aqui contrasta com outras que, sem negá-las em nada ou mesmo incorporando-as, reposiciona a periferia no universo do *rap*.

O que passa, então, a ser privilegiado é a identificação dos sujeitos com o lugar em que tanto o real quanto a imaginação se dão as mãos e se confundem. A referência aos “trutas”/“manos” e às “quebradas” nas letras das composições, a positivação dos valores que regem a vida comunitária, a ênfase na existência de uma sociabilidade vista como horizontal e respeitosa, a projeção de uma imagem heroica para os moradores como “guerreiros” e “batalhadores”, fomentam o reconhecimento e a legitimidade de sentimentos de pertencimento. A força que essa abordagem adquiriu encontra ecos nas palavras de Ice Blue, que declarou, não sem um rasgo de grande otimismo, que “com o *rap* a gente conseguiu fazer o moleque da favela não ter vergonha mais da roupa que veste, de falar onde mora, de ser preto”.<sup>209</sup>

As músicas que integram esse campo tematizam a periferia e/ou a favela com vistas à criação de vínculos com o espaço periférico, fazendo frente a perspectivas que — condensadas nos estigmas e nas imagens negativas exploradas sobretudo nas páginas policiais e nos programas sensacionalistas dedicados à violência urbana — promovem a negação e a vergonha de fazer parte desse complexo social. A estratégia adotada pelos *rappers* envolveu, via de regra, a

<sup>207</sup> “Hey boy”. Racionais MC’s. LP *Holocausto urbano*, op. cit.

<sup>208</sup> “Vida loka, parte I”. Racionais MC’s. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>209</sup> Ice Blue *apud* Não adianta só sonhar. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 2000.

afirmação — de si e de seu local de origem/moradia — de um orgulho inabalável. Um elemento a mais no esforço desses atores sociais em pensar o seu mundo, lutando por sua concepção do que são e, mais do que isso, do que desejam ser.

O Código Negro, por exemplo, mesmo narrando todos os cenários de ruína social e econômica que muitos moradores de periferia vivenciam, inclusive a relação com a *playboyzada* que sobe o morro em busca de drogas, não virou as costas para ela. Os componentes do grupo não se deixaram contaminar pelos sentimentos de aversão ao lugar. A precariedade/perversidade da vida narrada pelos *rappers* é como que neutralizada, pelo menos parcialmente, pelo sentimento de pertença que impulsiona a circulação de outros valores, presentes na crença de que

[...] *Periferia*  
*Não importa o lugar*  
*Esse é o nosso paraíso, véi*  
*Periferia*  
*Não importa o lugar*  
*Esse é o nosso paraíso, véi [...]*<sup>210</sup>

Caso semelhante é o do grupo Dignos do Rap em Movimento ou, simplesmente, DRM. Ele, que também dissectiona a vida da periferia em várias de suas músicas, desce aos detalhes: dá conta do aspecto das habitações, das atividades dos moradores, da geografia dos lugares, das redes de sociabilidade, do humor e comportamento das pessoas. Em uma de suas crônicas, que contém algum sangue e um ou outro episódio de violência, não opta pela fuga — a exemplo do que fez o Racionais MC's, que na voz de Brown afirmou que “é muito fácil fugir/ mas eu não vou”<sup>211</sup> — e sim pelo reconhecimento de que aquele mundo é o seu. Sem nenhum embaraço o DRM vê beleza naquilo que normalmente é desqualificado como feio: “eu amo minha favela/ [...]/ você é muito bela/ [...]/ eu faço parte dela”.<sup>212</sup>

Nesse ponto o Z'África Brasil desempenha um papel significativo. O grupo, que tem seu quartel general instalado no Capão Redondo, não se limitou a propagar a existência de um sentimento positivo em relação à periferia ou de

<sup>210</sup> “Periferia nosso paraíso”. Código Negro. CD *Código negro*. Florianópolis: s./d. (independente).

<sup>211</sup> “Fórmula mágica da paz”. Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

<sup>212</sup> “Eu amo minha favela”. DRM, s./ind.

reivindicar pertencimento. Algumas de suas composições polemizam com as imagens dominantes no mundo *rap*, fazendo de sua própria produção musical o palco de algumas lutas de representação. Em “Mano, chega aí”, os músicos convidam os ouvintes a conhecer — “dando um rolê pela quebrada”<sup>213</sup> — aspectos não muito explorados da periferia no campo das narrativas, sejam elas artísticas, jornalísticas e/ou televisivas. Põe-se em relevo o lado da curtição, da fantasia, da festa e dos laços de amizade e afeto que brotam e se solidificam mesmo em território árido. Jogando com as aparências, o Z’África Brasil cria um clima aparentemente desligado das posturas engajadas, como se seu posicionamento diferisse de modo radical de outras tantas composições: “só quero tirar uma onda com o meu povo/ ouvir um som do gueto, um *rap* bem loco/ colar na banca firmeza e dar risada de monte/ tipo aquelas fitas que rola com as maloca do Bronx/ tipo aquelas viagem, prosa, verso, festa”.<sup>214</sup>

O grupo estava ciente do estranhamento que versos como esses poderiam causar entre aqueles que não imaginam o *rap* para além da cartilha política que se tornou hegemônica durante os anos 1990 e com a qual, até certo ponto, se identificavam. Mas, para além do engajamento, importava-lhe desconstruir fórmulas redutoras e cristalizadoras das representações da periferia. Daí se justificarem: “esse som/ não é pra fugir da realidade/ porque aqui não é só sofrimento/ se souber/ dá pra curtir à vontade”.<sup>215</sup>

Nesse processo, o Z’África Brasil, ao mesmo tempo em que reafirma seu compromisso social (afinal, “prossegue o som, prossegue o sonho/ prossegue a sede por justiça”<sup>216</sup>), ratifica o vínculo com o lugar e reivindica a existência de outras dinâmicas, paralelas àquelas já mencionadas e que são dominantes em muitos *raps*. É o momento de exaltar o lado bom da vida, algo digno de comemoração, o que representa um elemento de resistência em um contexto social em que, simplificando as coisas, “é a nossa destruição que eles querem/ física e mentalmente, o mais que puderem”.<sup>217</sup> Assim, celebrando outras maneiras de experimentar a vida social, o grupo defende sua identidade periférica:

---

<sup>213</sup> “Mano, chega aí”. Z’África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*, op. cit.

<sup>214</sup> *Idem*.

<sup>215</sup> *Idem*.

<sup>216</sup> *Idem*.

<sup>217</sup> “Negro limitado”, op. cit.

[...] *A vida é difícil aqui*  
*Mas dá pra ser feliz, quem diria*  
*Eu tenho orgulho e bato no peito*  
*Sou da periferia*  
[...]  
*Sou periférico*  
*A gente leva um lero*  
*Eu tô na fita, tô na paz*  
*Tô esperto*  
[...]  
*No momento as minhas frases são positivas*  
*Misture Gog e Thaíde*  
*E se alimente de ritmo e poesia*  
*Saudações aos morros e as favelas*  
*Saudação a todos os rappers*  
*Que fazem parte delas*  
[...]  
*Ainda há tempo pra curtir*  
*E pra sonhar [...]*<sup>218</sup>

Essa identidade periférica — uma mescla de realidade e desejo — se mostra conectada a valores como superação, garra e persistência, que sobressaem na concepção do morador de periferia como trabalhador, honesto, humilde, generoso e solidário com as pessoas que o cercam. Aliás, no discurso dos *rappers* se monta e se alimenta a ideia de uma vida coletiva — com certos traços idílicos — que contrasta com o estilo de vida das classes dominantes, visto como individualista e predatório. Assim, mergulhados em dificuldades e problemas estruturais — “tanta arma, muita miséria, pouca escola/ não tem justiça, véi”<sup>219</sup>, avisa o Cirurgia Moral —, os moradores da periferia se apegaram à humanidade — o “calor humano” a que se refere Mano Brown em “Fim de semana no parque” e que o DMN considera que “na periferia é sem limites”<sup>220</sup> entre os “manos”, “minas”, “tiozinhos” e “tiazinhas”. Disso tudo resta a conclusão que Gog tira: “nem tudo anda mal”.<sup>221</sup> Noutras palavras, seria possível complementar, citando Thaíde, que “a tradição do *rap* brasileiro é falar sobre problemas sociais, mas a gente não tem que falar só de coisas ruins, temos que mostrar que temos coisas boas”.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> “Mano, chega aí”, *op. cit.*

<sup>219</sup> “Enquanto houver grana”. Cirurgia Moral. CD *A minha parte eu faço*. Brasília: Discovery, 1995.

<sup>220</sup> “Us preto rimador”. DMN. CD *9 anos depois... epílogo*. São Paulo: s./ind., 2013.

<sup>221</sup> “Dia a dia da periferia”, *op. cit.*

<sup>222</sup> *Hip hop no caminho*. Alessandra Kormann. *Folha de S. Paulo*, 7 jun. 2004.

É, então, investindo nos “detalhes [que] surpreendem quem nunca botou nenhuma fé na gente”<sup>223</sup> que Gog e outros *rappers* concedem destaque, aqui e ali, a aspectos que julgam positivos no âmbito social e espacial da periferia. Nessa linha “Tik tak”, do Doctor MC’s, celebra o dia dos manos que estão “curtindo na nossa área sem receio/ [...] na quebrada onde só tem gente bamba”<sup>224</sup>; “Us mano e as mina”, do Xis, que tematiza um lugar onde “o lema é tê idéia” e “não tem caô você tá c’os cara certo”<sup>225</sup>; “De onde venho?”, do Consciência X Atual, homenageia “essa gente/ que no lugar da gravata, prefere ser decente”<sup>226</sup>; “Amigo de infância” e “Periferia tem seu lado bom”, do Consciência Humana, cantam a época em que “empinávamos pipa no morro/ se esquecendo de tudo e até daquele humilde almoço”<sup>227</sup>, reconhecendo que

[...] *Periferia também tem seu lado bom*  
*E uma parte deste lado bom está a feira*  
*A capoeira, o samba*  
*E o carnaval ainda é nosso*  
*Olodum, maculelê, futebol,*  
*Dignidade, humildade, rap nacional [...]*<sup>228</sup>

Por outro lado, “Clãnordestinamenteafro”, do ClãNordestino, nos põe diante de um MC “descendente de um pai analfabeto” e que agora se orgulha de “escrev[er] a história do jeito mais correto”, ou seja, à luz da “pretitude resistente da periferia”.<sup>229</sup> Todas essas músicas aqui elencadas contrariam os que pensam que o *rap* apenas canta a violência; elas revelam também aspectos de vivências “sem treta, sem sangue”.<sup>230</sup>

Ferréz dá sua cota de participação nessa empreitada com “Periferia lado bom”. Ele, que, anteriormente, “nem queria fazer show [por achar] entretenimento demais”<sup>231</sup>, já havia tematizado/explorado determinados aspectos positivos da

<sup>223</sup> “Dia a dia da periferia”, *op. cit.*

<sup>224</sup> “Tik tak”. Doctor MC’s. CD *Mallokeragem Zona Leste*. São Paulo: Sony Music, 2001. Bamba, frise-se, é uma palavra que historicamente designa figuras especiais no universo da malandragem e do samba.

<sup>225</sup> “Us mano e as mina”. Xis. CD *Seja como for*. São Paulo: 4P, 2000.

<sup>226</sup> “De onde venho?”. Consciência X Atual. CD *Obra de arte*. São Paulo: Abracadabra, 2001.

<sup>227</sup> “Amigo de infância”. Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

<sup>228</sup> “Periferia tem seu lado bom”, *idem*.

<sup>229</sup> “Clãnordestinamenteafro”. ClãNordestino, *op. cit.*

<sup>230</sup> “Mano, chega aí”, *op. cit.*

<sup>231</sup> Ferréz estreia no *rap* avesso ao sucesso. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 16 mar. 2004.

periferia em seus livros *Capão pecado*<sup>232</sup> e *Manual prático do ódio*<sup>233</sup> e os retomou na forma de *rap* para salientar que

[...] *Periferia tem seu lado bom*  
*Manos, vielas, futebol no campão*  
*Meninas com bonecas*  
*E não com filhos*  
*Planejando assim um futuro positivo*  
*Sua paz, é você que define*  
*Longe do álcool, longe do crime*  
*A escola é o caminho do sucesso*  
[...]  
*Periferia lado bom*  
*O que você me diz?*  
*Altos motivos pra*  
*Te deixar feliz*  
[...]  
*Vamos planejar um futuro positivo [...]*<sup>234</sup>

Nessa visão um pouco rósea do seu entorno social, o *rapper* e escritor estava interessado em divulgar e registrar, por meio do *rap*, que a ternura não tinha sido expulsa de Capão Redondo. Mas, como toda e qualquer representação de aspectos sociais não é simplesmente um reflexo da realidade e sim uma elaboração, a composição de Ferréz é sobretudo uma manifestação de vontade e uma intenção de compreender e tornar compreensível uma faceta da periferia. Nisso, não se deve perder de vista que, como argumenta Stephen Greenblatt, “uma dada representação não é apenas o reflexo ou produto das relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula”.<sup>235</sup>

Renan, do grupo Inquérito, é outro bom exemplo, pois processa os sentimentos presentes na identidade periférica e organiza, à sua maneira, os signos mais fortes dessa identificação, como a humildade, o senso de justiça e a união dos moradores. Ele se reconhece nos espaços, na vida, nas pessoas, nas lutas cotidianas e traduz as suas emoções em palavras que dão vazão à satisfação em fazer parte dessa rede de valores e amores. Na sua composição, diferentemente de

<sup>232</sup> SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

<sup>233</sup> SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

<sup>234</sup> “Periferia lado bom”. Ferréz. CD *Determinação*. São Paulo: Caravelas, 2004.

<sup>235</sup> GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 22.

outros casos em que se percebe a referência a um lugar particular, é o sentimento em relação à periferia (como ideia, como conceito) que está em jogo:

*Eu sou peri-feri-a’í  
Em cada poro  
No corre a milhão, manão  
Sem tacógrafo  
Favela até o fim, com F maiúsculo  
Vacilou é assim, fica minúsculo  
Tem que ter pulso, firme  
Tem que ser justo, humilde, nobre  
Não pode querer pagar de pão  
O mundo roda e ninguém sabe  
O dia de amanhã  
Por isso em toda quebrada que eu vou  
Sei que o respeito é a lei [...]*<sup>236</sup>

Como é possível notar, esse mundo contraditório e nada homogêneo conquista sujeitos já acostumados a seguir complexos códigos sociais locais<sup>237</sup>: “é só não misturar as coisas/ que fica tudo ok”, avisa Renan. E as ideias que concorrem para torná-lo suportável são “construídas através da acção colectiva e preservadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades [que] consistem em reacções defensivas contra as condições impostas pela desordem global e pelas transformações, incontrolláveis e em ritmo acelerado. Elas constroem abrigos, mas não paraísos”.<sup>238</sup> Nesse contexto, a vida pulsa como num movimento pendular entre sufocos e alegrias. “Favela até o fim”, do Inquérito, procede a um inventário poético que oscila entre bons e maus momentos da vida nas periferias e extrai daí identidade pessoal de um morador do local:

*[...] Favela,  
O medo do esgoto mora ali perto  
Viela,  
Secos esgotos a céu aberto*

<sup>236</sup> “Favela até o fim”. Inquérito. CD *Mais loco que u barato!* Campinas: 2005 (independente).

<sup>237</sup> A explicitação da existência de códigos próprios que regem o funcionamento dos espaços das periferias e favelas é muito recorrente nas composições dos *rappers*. A título de exemplo, ouvir “A lei da favela”. Álibi. CD *Pague pra entrar, reze pra sair*. Brasília: Discovery, 1997, na qual se explica que “existe lei na favela, não vamos desprezar/ os limites estão marcados, podem grafitar/ [...] / quem vive aqui sabe qual é/ boca fechada não entra mosquito, bota fé?/ [...] / a lei da favela é muito simples/ é só respeitar/ [...] / a lei da favela não pode ser quebrada”, ou “Como sobreviver na favela”. MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999, na qual o *rapper* esclarece que “em qualquer favela/ tem que seguir as ordens/ sem vacilação/ [...] / tem uma lei que impera no lugar/ e se você ficar de bobeira a chapa pode esquentar”.

<sup>238</sup> CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, vol 2: O poder da identidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 79.

*Barracos,  
Com fio descascado sem conduíte  
Telhados,  
Rachados, goteiras na Brasilit  
Igreja, boteco, bingo  
Feira de domingo  
Quermesse  
Roda de samba, forró, baile de rap  
Fliperama, campinho, lazer  
Aqui é assim  
Não tem clube nem piscina com trampolim  
E mesmo assim nós somos felizes  
Pode por fé  
Até aqui várias cicatrizes  
Mas tô de pé  
Filho legítimo da periferia  
Se duvidar é só fazer o DNA [...]*<sup>239</sup>

O *rap*, ao longo das últimas duas ou três décadas, desenvolveu uma rica história e tradições próprias na forma de representar os espaços sociais dos quais brotou. Isso envolveu, como vimos, maneiras de nutrir e enriquecer, por meio da produção de imagens da periferia, uma identidade periférica positivada. Quando Thaíde cantou animadamente “embarque nessa máquina/ viaje nesse som”<sup>240</sup>, por exemplo, ele se conectava a essa ideia geral de que “o pobre também tem que ter autoestima”.<sup>241</sup> Mas se sabe com convicção que “autoestima não bate à porta”.<sup>242</sup> Talvez por isso muitos *rappers* tenham investido tanto no assunto.



No embalo do *rap*, Alex Pereira Barbosa criou o mensageiro da verdade, MV Bill. Após receber o legado do *hip hop*, ele processou parte de sua experiência como negro, pobre e morador da periferia do Rio de Janeiro e se lançou no enfrentamento do racismo e das desigualdades sociais nas ruas, nos *shows*, nos jornais e até mesmo na televisão. Seu posicionamento, que se materializou em forma de arte como matéria sonora, consolidou uma postura afirmativa:

*Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar  
Minha autoestima não é fácil de abaixar*

<sup>239</sup> “Favela até o fim”, *op. cit.*

<sup>240</sup> “Expresso favela”. Thaíde. CD *Apenas*. São Paulo: Tratore, 2006.

<sup>241</sup> “Muitas histórias pra contar”. ClãNordestino, *op. cit.*

<sup>242</sup> “Não dê sua cara a tapa”. Facção Central. CD *Estamos de luto*. São Paulo: Sky Blue, 1998.



[...]  
Sou apenas mais um louco  
Clamando por justiça, igualdade racial  
[...]  
É... mantenho minha cabeça em pé [...]<sup>243</sup>

Bill, nesse aspecto, não é cavaleiro solitário. A grande maioria dos *rappers* faz coro com suas palavras. O Realidade Cruel, que não desafina a harmonia desses valores, não deixou de manifestar sua adesão a eles e de reconhecer a função do *rap* na constituição de uma atitude valorizadora na construção de uma identidade negra e periférica: "tamo ciente/ o *rap*/ fez uma pá de pobre, preto/ se ver como gente".<sup>244</sup>

Chegado a este ponto, creio que não há dúvidas. Com suas músicas os *rappers* brasileiros formataram conceitos. Com o *rap* estabeleceram a estreita relação entre questões objetivas (o preconceito racial, a vida na periferia) e aquilo que é pensado e enunciado pelos sujeitos envolvidos nessa prática. Para eles, negro não é apenas uma questão de cor, pois implica luta, resistência, reconhecimento, afirmação e autovalorização. E periferia não é só um lugar geograficamente definido, mas um complexo contexto de experiências, valores e modos de vida. Tanto um quanto outro são, sobretudo, sentimentos vivos no imaginário das pessoas que se identificam com a negritude, com a periferia, com a favela. Isso tudo não depende exclusivamente do *rap*, porém a ele é atribuído um peso fundamental nesse processo de reconhecimento/pertencimento. É o que fica claro nas palavras do *rapper* Elly, que alçou o *rap* à condição de "salvador". Afinal de contas, "uma lição de vida/ o *hip hop* me mostrou/ me ensinou/ a hoje em dia eu ser quem sou".<sup>245</sup>

<sup>243</sup> "Só Deus pode me julgar". MV Bill. CD *Declaração de guerra*. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

<sup>244</sup> "Deus é do gueto". Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

<sup>245</sup> "Respeito". Elly. CD *Acerto de contas*, s./ind.

4.  
“Meu relato é sanguinário, *playboy* não vai curtir”  
sentimentos indigestos

*Não é letra violenta, não,  
Cuzão.  
É música cantada com  
O coração*

“Chico Xavier do gueto”, Facção Central.

O videoclipe da música "Isso aqui é uma guerra" começa com o inconfundível som de um helicóptero. A primeira cena traz a câmera passeando sobre um mapa de São Paulo, com destaque para as regiões da zona leste, como Vila Curuçã e Itaim Paulista. Em poucos segundos, logo após uma passagem em *blur*, o espectador é levado sobrevoar favelas, vendo de cima a disposição das casas e das ruas sem calçamento. Corta. Na sequência vê-se um homem negro, magro, de roupas largas, que caminha por entre casas simples de alvenaria e barracos de todo tipo. Ele entra por becos e vielas até chegar ao seu destino: a morada de um "parceiro", também negro, que o recebe à porta com uma arma na cintura e outra na mão. O próximo *take* é interno, dentro de um barraco onde duas pessoas discutem ou conversam (não se ouve o diálogo, apenas o instrumental da música, um *sampler* de "Jungle eyes", de Gene Page<sup>1</sup>) em volta de uma mesa sobre a qual há armas e munição.

Os primeiros 30 segundos, montados com ingredientes típicos de filmes de ação, são interrompidos por um close num rosto negro que dispara diretamente para a câmera e, conseqüentemente, para o telespectador: "é uma guerra/ onde só sobrevive quem atira/ quem assalta a mansão,/ quem trafica".<sup>2</sup> Nesse momento, quem acompanha a narrativa audiovisual já se acha em um bairro de classe média, de frente a um sobrado. Duas pessoas surgem correndo e abordam, armadas, uma motorista branca e loira. Volta à tela o narrador que afirma, taxativamente, em tom claramente ameaçador: "infelizmente o livro não resolve/ o Brasil só me respeita com um revólver/ aí o juiz ajoelha,/ o executivo chora/ pra não sentir o calibre da pistola".<sup>3</sup>

Com um corte seco, o espectador é conduzido novamente para dentro do barraco da sequência anterior. Dessa vez o narrador, o *rapper* Dum Dum, toma parte na cena. Aparece sentado à mesa, de onde continua seu ataque — que serve como uma justificativa do que se vai ver e escutar pelos próximos minutos — àqueles que são considerados, pelos *rappers*, responsáveis pela desigualdade social que vitima grande número dos brasileiros. Ele, como que a exprimir um misto de ódio e frustração decorrentes da falta de oportunidades, dispara:

---

<sup>1</sup> "Jungle eyes". Gene Page. LP *Hot city*. França: Atlantic, 1974.

<sup>2</sup> *Isso aqui é uma guerra*. Facção Central. Direção: Dino Dragone. Brasil: Firma Filmes, 2000.

<sup>3</sup> *Idem*.

[...] Vou enquadrar uma burguesa  
E atirar pra matar  
Vou fumar seus bens e ficar bem louco  
Sequestrar alguém no caixa eletrônico  
A minha quinta série só adianta  
Se eu tiver um refém com  
Meu cano na garganta [...] <sup>4</sup>

O que é exposto durante todo o clipe não deixa dúvidas. Para o narrador, a situação de miséria reinante em muitas áreas do Brasil, tem responsáveis e estes sofrem com as consequências de um ordenamento social desigual, produzido em última instância por eles mesmos. Os acontecimentos trágicos e indesejáveis mencionados na composição seriam, portanto, uma espécie de efeito colateral da ordem capitalista, em especial da concentração de renda e riquezas. A essa altura do clipe, a dupla de assaltantes (interpretada pelos *rappers* Eduardo e Dum Dum) que surpreendeu a motorista entra na residência da vítima e faz sua família de refém. As cenas mantêm o tom dramático e uma estética hiper-realista. Elas destacam a violência praticada contra as pessoas: chutes, armas apontadas na cabeça, empurrões. São cenas de revide social ou, numa palavra, de vingança:

[...] É hora de me vingar  
A fome virou ódio e alguém tem que chorar  
Não queria cela, nem o seu dinheiro  
Nem boy torturado no cativado  
Não queria um futuro com conforto  
Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço  
Mas 357 é o que o Brasil me dá [...] <sup>5</sup>

Como expressão de uma vendeta<sup>6</sup> contra os opressores, contra os favorecidos por um mundo que garante riquezas a uma minoria a narrativa

---

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> A existência de uma utopia revanchista, que adquire uma dimensão libertadora e catártica, não é estranha ao universo da MPB. Adélia Bezerra de Menezes, por exemplo, mostra como certo sentimento de revanche contagia composições de Chico Buarque, como "Apesar de você", "Cordão" e "Quando o carnaval chegar". Nelas, segundo a autora, o compromisso com a revanche/vingança aparece sem sutilezas. Ver MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Ademais, é possível encontrar rastros dessas emoções em todos os campos da vida social e artística. Ver, por exemplo, GENET, Jean. *As criadas* (1956). Vigo/ES: Editorial Galaxia, 2010; MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003; e *O som ao redor*. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD (son., color.).

sonora e visual prossegue com a exposição de sequestros, assaltos, assassinatos, roubos a bancos. Essas ações, no fundo, não se configuram como criminosas, mas como reação de revolta de quem não aceita passivamente sua condição social e econômica. Se, aparentemente, elas naturalizam a violência e o crime como instrumentos possíveis para remediar sua existência ou como via de acesso episódico a bens de consumo, ao mesmo tempo sugerem que o socialmente aceitável (em termos gerais, a melhoria de vida graças ao estudo e ao trabalho) não passa de uma falácia para muita gente, sendo tanto pior quanto mais à margem estiverem. Sobre esse sentimento controverso que liga violência/crime à não aceitação dos lugares sociais instituídos e do tímido horizonte de expectativas realmente existente para aqueles que, como os personagens/protagonistas do clipe, moram em favelas e têm pouca escolaridade, é bastante emblemático o trecho em que o narrador-meliante<sup>7</sup>, sentado no banco de trás de um veículo e com uma pistola apontada para a cabeça do condutor branco que veste terno, diz a ele: "se for pra ser mendigo doutor/ eu prefiro uma *glock* com silenciador/ comer seu lixo não é comigo, morô?"<sup>8</sup>

Dessa maneira, os compositores rompem com toda uma tradição de valores que, mesmo ao preço de uma existência dura e marcada por privações, prega a vida honesta e respeitosa dos códigos e regras sociais. Assumem como certa e promovem, como contraponto, a ideia da violência como resposta; afinal, "é a lei da natureza, quem tem fome mata".<sup>9</sup> A violência contra o outro (no caso do clipe, o branco, escolarizado, bem empregado, de classe média) não para por aí; não chegamos ainda à metade do clipe. Outros elementos serão mobilizados pelos músicos para convencer o espectador de que "isso aqui [a sociedade brasileira] é

---

<sup>7</sup> No *rap* é muito comum que as histórias sejam contadas em primeira pessoa, com os *rappers* encarnando o ponto de vista dos personagens e, simultaneamente, transmitindo a eles ou por meio deles suas próprias opiniões. Assim, no plano da *performance*, os *rappers* encenam: MV Bill encena o traficante-pensador em "Soldado do Morro". MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999; Mano Brown, o detento-testemunha em "Diário de um detento". Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997; Rodrigo Ogi, o trabalhador-correria em "Profissão perigo". Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente); as meninas do Atitude Feminina, a mulher-violentada em "Rosas". Atitude Feminina. CD *Rosas*. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006; e Gizza, a prostituta-"socióloga" em "Prostituta". Nega Gizza. CD *Na humildade*. Rio de Janeiro: Dum Dum, 2002.

<sup>8</sup> "Isso aqui é uma guerra", *op. cit.*

<sup>9</sup> *Idem.*

uma guerra" na qual "o Brasil me estimula a atirar no gerente".<sup>10</sup> O que vemos é a expressão de uma dada subjetividade que está colada a uma estrutura de sentimentos que constrói identidades a partir da dicotomia entre "nós" e "eles". O êxito da composição e da forma de pensar o social que ela veicula depende, ao menos parcialmente, — em sentido muito próximo ao que destaca Pablo Pozzi ao analisar canções políticas de parte do século XX na Argentina — de como "utilizan símbolos y tradiciones, ritmos e expresiones, imágenes e construcciones, para interpelar los sentimientos de un momento político o social determinado".<sup>11</sup>

Assim, para comunicar sua visão das coisas e tentar convencer o ouvinte acerca da legitimidade histórica da narrativa apresentada, uma das táticas utilizadas pelos *rappers* é manter uma tensão realista para a trama e se desvencilhar do ficcional, como se o videoclipe simplesmente transportasse para o mundo das palavras/imagens a realidade em si. Tanto que eles narram tudo de dentro do acontecimento, mandam seu recado sonoro enquanto as ações são visualizadas, como se pode constatar nos *frames* a seguir. No primeiro, o *rapper* Dum Dum explica ao "doutor" como, naquele momento, ele passa a ser vítima das desigualdades sociais e, no segundo, o *rapper* Eduardo protagoniza um assalto e argumenta que o fim da concentração de renda é a saída para aqueles que querem ver seu filho "indo pra escola e não voltando morto".<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> POZZI, Pablo A. "Cultura ordinaria" y estructura de sentimiento en las movilizaciones políticas argentinas. *História & Perspectivas*, n. 51, Uberlândia, jul.-dez. 2014, p. 48.

<sup>12</sup> "Isso aqui é uma guerra", *op. cit.*



Figura 4 – Frame 1: “Isso aqui é uma guerra”, *op. cit.*, 1min48s.



Figura 5 – Frame 2: “Isso aqui é uma guerra”, *op. cit.*, 3min42s.

A ausência de efeitos especiais e a escolha dos cenários e figurinos ajudam na construção do verossímil. Assim, os *rappers* caminham para um desfecho que vale como advertência de que na sociedade da qual e para a qual falam, ninguém está a salvo: para o *boy*, a classe média, em particular, não há proteção (“*boy*, quem te protege do oitão na cabeça?”, perguntam eles). Nas cenas finais, os protagonistas voltam para dentro do barraco carregando os malotes de dinheiro de um assalto a banco e a mulher das cenas iniciais (a motorista) aparece caída ao



chão, morta, com o rosto coberto de sangue. Na sequência, vários *takes* com viaturas policiais, a prisão (de um homem negro) e a exibição de um corpo algemado, abandonado em um terreno, sendo resgatado pelo Instituto Médico Legal (como a indicar uma possível execução por parte da polícia). O final ambíguo aponta um fim trágico para os dois lados (pobres e ricos) do mundo polarizado de “Isso aqui é uma guerra”.<sup>13</sup>



“Isso aqui é uma guerra”, composição de Eduardo, então integrante do Facção Central<sup>14</sup>, veio a público em 1999 com o lançamento do terceiro disco do grupo, intitulado *Versos sangrentos*. Em aproximadamente um ano o CD alcançou a marca de doze mil cópias vendidas e a música em questão tocava repetidas vezes nas poucas rádios brasileiras que abriam espaço para o gênero, geralmente em horários específicos e em programas dedicados ao *rap*. O grupo, já naquela época, era considerado um dos mais importantes e influentes no Brasil e, possivelmente por essa razão, conseguiu articular a produção desse seu primeiro videoclipe, parte dele bancada pela gravadora *Five Special* (que entrou com aproximadamente sete mil reais) e o restante por outros envolvidos, como o diretor Dino Dragone.

O clipe, no entanto, não obteve, logo de cara, grande circulação. Após as primeiras exibições (o diretor do filme declarou, em programa de TV, que não chegou a ser exibido dez vezes na íntegra), em 2000, no canal MTV Brasil, o filme gerou muita insatisfação e incontáveis ataques ao Facção Central. Em pouco tempo, o grupo e o clipe eram assunto nos principais jornais do país, nos quais se acentuava — na linha das considerações do assessor de direitos humanos do

---

<sup>13</sup> Esse enredo obedece a uma “fórmula” existente no *rap* que é compartilhada por quase todos os compositores do gênero. Via de regra, as composições que narram episódios de crime e violência têm um caráter pedagógico e terminam da mesma forma: condenando tais práticas e orientando os ouvintes a não buscar esse tipo de vida. A respeito disso, ouvir “Eu sou 157”. Racionais MC’s. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002, na qual a vida de um ladrão “de mal com o mundo” é esmiuçada, revelando os problemas e o *glamour* do crime, que é sintetizado no refrão que diz “hoje eu sou ladrão, artigo 157/ as cachorra me amam/ os *playboy* se derretem/ hoje eu sou ladrão, artigo 157/ a polícia bola um plano/ sou herói dos pivete”. Ao final, entretanto, Brown sai do personagem e se coloca como *rapper*, lançando um comentário crítico: “vem fácil, vai fácil/ essa é a lei da natureza/ não pode se desesperar/ e ae, mulecadinha, tô de olho em vocês, hein?/ não vai pra grupo não, a cena é triste/ vamo estudar, respeitar o pai e a mãe/ e viver/ viver, essa é a cena”.

<sup>14</sup> Atualmente Eduardo faz carreira solo.

Ministério Público de São Paulo, Carlos Cardoso — que “esse clipe, na prática, é um manual de instrução para a prática de assaltos, sequestros e homicídios”.<sup>15</sup> A mobilização contra esse “*rap* que faz apologia ao crime”<sup>16</sup> foi noticiada nacionalmente também pelo jornalista Hermano Henning: “justiça determina a apreensão dos CDs do grupo de *rap* Facção Central. [...] os integrantes do grupo são acusados de fazer apologia do crime no videoclipe ‘Isso aqui é uma guerra’”.<sup>17</sup>

O videoclipe — ainda que exibido em pequenos fragmentos em programas de televisão que repercutiram o caso — fez com que a música extrapolasse o gueto cultural no qual circulava a menos de um ano e apavorou muitas pessoas. Sua ofensiva verbal e suas as imagens fortes dividiram opiniões, boa parte delas compartilhando o ponto de vista de que “o negócio é muito agressivo”<sup>18</sup> e “incita mesmo a violência”.<sup>19</sup> No calor dos acontecimentos da instauração do inquérito policial para avaliar se os integrantes do grupo estimularam ou não, publicamente, a prática de crimes<sup>20</sup>, Eduardo comentou o caso: “a música tocou sete meses na rádio e nunca teve nenhum problema, enquanto só a periferia tinha acesso tava da hora [...] quando passou na MTV, que de repente a classe média, o rico, teve acesso, ele assistiu, aí ele se incomodou [...] o que ele entendeu?: ‘porra, os caras tão reivindicando o direito e falando: ó, o cara que tá passando fome de repente vai roubar’”.<sup>21</sup>

A polêmica, que certamente foi muito positiva para o Facção Central, colocou o grupo em evidência fora do circuito no qual era conhecido e reconhecido pelo trabalho que desenvolvia. O episódio o alçou à condição de o mais notório grupo na abordagem de temas indigestos para o público que não é do *rap*, se bem que Eduardo e Dum Dum não constituíssem uma voz isolada.<sup>22</sup> Aliás, de há muito pouco a violência, a criminalidade e problemáticas semelhantes tinham se tornado temas comuns ao *rap*. Por isso, por exemplo, uma matéria da

<sup>15</sup> Carlos Cardoso no *Jornal do SBT*, s./d.

<sup>16</sup> Janine Borba no *Jornal da Band*, s./d.

<sup>17</sup> *Jornal do SBT*, op. cit.

<sup>18</sup> João Gordo no *Gordo a Go Go*, MTV Brasil, s./d.

<sup>19</sup> Sônia Abrão no *A casa é sua*, Rede TV, s./d.

<sup>20</sup> Ocorreu o enquadramento, em princípio, no art. 286 do Código Penal, Decreto-lei 2.848/40.

<sup>21</sup> Eduardo em *Gordo a Go Go*, op. cit.

<sup>22</sup> Para o comunicador Alexandre de Maio, tais temáticas e abordagens atravessam o *rap* como um todo: “o *rap* brasileiro ainda é muito carregado de protesto, de denúncia, não se encaixa na música ‘feliz’ que está na mídia. É um produto ainda ‘indigesto’ pra indústria da música”. BUZO, Alessandro. *Hip hop: por dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 109.

*Folha de S. Paulo*, de maio de 1994, informava que músicos do gênero vinham "sendo acusados de incentivar o crime entre os jovens".<sup>23</sup> Ela é indício de que a insatisfação, preocupação ou medo<sup>24</sup> de determinados setores sociais em relação a certos tipos de *rap* vinham sendo gestados antes de instalar-se a polêmica em torno de "Isso aqui é uma guerra".



Figura 6 – Matéria da *Folha de S. Paulo* de 16 de maio de 1994.

As reportagens quase sempre lidavam com definições esquemáticas e colavam rótulos que, mesmo não estando totalmente despregados da realidade, simplificavam as coisas e homogeneizavam práticas complexas a partir de um ou outro aspecto. Apropriavam-se de termos da gramática dos *rappers* e engessavam os conceitos em delimitações negativas. Daí que a visão das questões sociais encarnada "Isso aqui é uma guerra" foi associada — como no recorte acima — ao estilo *gangsta rap*, tido, conforme explica o DJ do Racionais MC's, como "o *rap* que

<sup>23</sup> Os malvados do *rap*. Gabriel Bastos Junior. *Folha de S. Paulo*, 16 maio 1994.

<sup>24</sup> Os *rappers* do Realidade Cruel, numa só tacada e em sintonia com o Facção Central, comentam a associação entre *rap* e crime/violência e os sentimentos envolvidos, como o medo: "a trilha sonora dos gueto hoje é do crime/ segundo o sociólogo que refém do medo insiste/ em me dizer que nós é porta-voz de bandido/ só vai entender quando tiver na mira do gatilho/ ou no porão com os braços amarrados/ a cabeça no capuz tomando choque no arame farpado/ vai lembrar do índice de desemprego/ aí vai dar razão e atenção pro que escrevo". Ver "A trilha sonora dos gueto". Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

promove a violência e o tráfico de drogas”.<sup>25</sup> Embora sem necessariamente levantar essa bandeira, os *raps* como o do Facção Central (no qual, de fato, a violência e a criminalidade estão presentes) foram logo enquadrados nesse rótulo, sempre por estarem, quando mais não seja, a um passo da criminalização.

Eduardo, porém, não pensa sua produção artística a partir desses códigos que reduzem a complexidade de suas composições. Ele entende que apenas canta o que presencia no seu cotidiano: “alguns rotulam como *gangsta*, [...] eu defino como realista, e é essa a essência”.<sup>26</sup> Para o MC, tudo se resume a uma situação muito simples: “os *boy* não gosta de ouvir *rap* de violência, *rap* que é contundente”.<sup>27</sup> Não porque esse tipo de música incentiva essas práticas, mas certamente porque as concebe como fruto da situação social existente e responsabiliza os componentes da elite por parte considerável do que acontece: “quando ela [a pessoa] não tem escola, quando ela não tem saúde, enfim, quando ela tem direitos apenas na Constituição, só na teoria, na prática não... a tendência, a consequência, é isso aí mesmo [violência]”.<sup>28</sup>

Se, de um lado, a má fama do *gangsta rap* foi manipulada para validar a opinião de que o Facção Central cometeu o crime de apologia à violência, de outro, os *rappers* procuram mostrar a todos que a intenção da música/do clipe era retratar uma realidade social premente.<sup>29</sup> Para eles, se, a despeito seus avisos, a sociedade continuar a reproduzir esse modelo excludente, jamais se verá livre do fim que tiveram os personagens do filme fictício que criaram: a vítima morta e os bandidos presos ou mortos.

As tentativas dos *rappers* de reverter o resultado do seu julgamento público — que os jornais impressos e televisivos e vários programas de TV alimentaram com informações e opiniões de “especialistas” — encontraram uma enorme barreira. Para quem não vivenciava de perto a realidade da periferia, as palavras e

---

<sup>25</sup> KL Jay em *Os malvados do rap*, *op. cit.*

<sup>26</sup> Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006.

<sup>27</sup> Eduardo com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>28</sup> Eduardo em *Jornal da Band*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Para a pesquisadora Mônica Amaral, que examina o assunto de modo bem pontual em um artigo, a produção musical dos *rappers* muitas vezes é confundida com ação de incitação à violência e ao crime justamente por conta dos traços realistas decorrentes do fato de que “o *rapper* não fala da realidade, ele fala *na* realidade”. Ver AMARAL, Mônica G. T. do. Expressões estéticas contemporâneas de resistência da juventude urbana e a luta por reconhecimentos: uma leitura a partir de Nietzsche e Axel Honneth. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013, p. 81.

as imagens veiculadas pelo Facção Central continuavam indigestas.<sup>30</sup> E mais: poderiam, se mal interpretadas, ser a centelha que desencadearia maior escalada de violência contra a vida e o patrimônio dos mais ricos. Por isso, os argumentos dos *rappers* — “a gente colocou no clipe o que a gente vê no jornal”<sup>31</sup>, por exemplo — não foram capazes de reverter a opinião geral condenatória do Facção Central, que via em sua prática artística uma afronta. Para os componentes do grupo, bem como para muitos outros *rappers*, a ideologia dominante que atribui a pobreza à falta de vontade/iniciativa de enfrentar o trabalho e a dureza da vida (como se tudo dependesse do esforço individual) não tinha vez. Com isso, eles romperam com o imaginário, originado em outra época, mas ainda muito forte das “fábulas do Brasil pobre, mas alegre, unido, ativo, o paraíso tropical”.<sup>32</sup>

Era, portanto, a existência de certo espírito de revanche — comum a muitos *raps* e bastante acentuado no Facção Central — que causava preocupação.<sup>33</sup> Entre os argumentos evocados por Carlos Cardoso para justificar por que o Ministério Público mobilizou o Grupo de Atuação Especial de Repressão ao Crime Organizado (Gaeco) para confiscar a fita com o clipe na sede da MTV, um deles é sintomático: “O grupo prega uma luta de classes primitiva”.<sup>34</sup> O clipe, nesse sentido, não seria só violento; pecaria muito mais por sugerir que os personagens eram bandidos-justiceiros. Contudo, a violência, seja da narrativa musical, seja das imagens, não era suficiente para explicar tudo o que sucedeu após a divulgação do clipe (censura, abertura de inquérito policial, associação mecânica do grupo ao ambiente do crime<sup>35</sup>), como ressalta Eduardo, que se mostrou surpreso com toda a

---

<sup>30</sup> Particularmente interessante é o que diz a psicanalista Maria Rita Kehl sobre o *rap*: “como gostar dessa música que não se permite alegria nenhuma, exaltação nenhuma? Como escutar estas letras intimidatórias, acusatórias, frequentemente autoritárias? [É possível que] uma mulher adulta de classe média como eu receba a bofetada violenta do *rap* não como um insulto mas como um desabafo compartilhado, não como uma provocação *pour épater*, mas como uma denúncia que me compromete imediatamente com eles?”. KEHL, Maria Rita. *As frátrias órfãs*, mimeo., 1999, p. 5 e 6. Que se conceda, vá lá, um desconto para a apregoada completa ausência de alegria no *rap*, impressão que se desfaz ao se ouvir composições como “Mano, chega aí”. *Z’África Brasil*. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RDF, 2002, ou “Rolê de camelim”. De Leve. CD *Manifesto ½ 171*. Niterói: 2006 (independente).

<sup>31</sup> Eduardo em *A casa é sua*, *op. cit.*

<sup>32</sup> MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 47.

<sup>33</sup> O sambista Bezerra da Silva, ao comentar o clipe em, afirmou: “tem gente que se dói com isso”. Bezerra da Silva em *Gordo a Go Go*, *op. cit.*

<sup>34</sup> Carlos Cardoso em *Máquina de escândalos*. *Istoé*, jul. 2000.

<sup>35</sup> Uma pergunta recorrente nas entrevistas do grupo sobre o caso era sobre eventuais problemas com a justiça e/ou passagens pelo sistema prisional. Para o leitor igualmente curioso: Eduardo

polêmica desatado: “O clipe não fala da Disneylândia, mas do Brasil, o país onde mais se mata com arma de fogo. Se tivesse sido feito na Suécia, poderia até causar espanto. O espantoso é alguém daqui se chocar com o seu conteúdo”.<sup>36</sup> Do que ele, aparentemente, não se dá conta é que não são os fatos em si que causam “espanto”, e, sim, mas os sentimentos impregnados na sua figuração. Lembremos de Lucien Febvre, para quem as emoções são contagiosas.<sup>37</sup> Não é isso que se teme em relação a muitos *raps*, que suas palavras contagem os ouvintes?<sup>38</sup>

Tudo o que arrolei até aqui revela como o *rap* estava inserido em um contexto de vigilância e disciplina (dos discursos, das práticas, dos comportamentos), de preservação de um tácito monopólio a respeito das narrativas sobre o social (por parte de meios de comunicação dominantes e intelectuais socialmente reconhecidos).<sup>39</sup> O caso mencionado traz evidências, de ponta a ponta, do conhecido cerceamento a práticas populares que se, por um lado, não ameaçavam concretamente a ordem estabelecida, por outro, colocavam-se fora de controle e contestam diretamente a ordem instituída. Não se pode esquecer — como frisou Paul Zumthor em relação à riqueza das manifestações que emergem ao ritmo da voz viva em seus estudos sobre a época medieval — que “todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva”.<sup>40</sup> E o Faccão Central deixou claro que não pretendia se curvar ante as tentativas de criminalizar o seu discurso

---

nunca foi preso; Dum Dum, sim, por tráfico de drogas — todavia, após três meses de detenção, foi absolvido por falta de provas. Ver O bagulho é doido, tá ligado? Luiz Maklouf Carvalho. *Piauí*, ano 1, n. 10, Rio de Janeiro, jul. 2007.

<sup>36</sup> Eduardo em Máquina de escândalos. *Istoé*, *op. cit.*

<sup>37</sup> Ver FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989, esp. cap. Como reconstruir a vida afectiva de outrora?, no qual privilegia questões concernentes a emoções e sensibilidades.

<sup>38</sup> Os *rappers* do Realidade Cruel sublinham que o *rap* “coloca os *boy* em *danger*/ [...] os *boy* treme quando vê alguém ouvindo *rap*/ já fala que se pá é incentivo pros moleques”. Não deixam também de mostrar seu inconformismo ante a isso: “o *rap* é mais que isso, jão/ poesia de favela que vem do coração/ apesar de tanto ódio, apesar da revolta/ com tanta guerra aí, é o *rap* que incomoda/ é foda”. Ouvir “*Gangsta rap* nacional”. Realidade Cruel, *op. cit.* De mais a mais, acrescento, isso não pode obscurecer a existência de *raps* mais palatáveis, passíveis de serem consumidos por parcelas da juventude branca da classe média e que tais. Ver, por exemplo, *Elas gostam assim*. Projota e Marcelo D2. Direção: Mauricio Eça e Haroldo Tzirulnik. Brasil: 2015.

<sup>39</sup> Sob esse aspecto, são pertinentes algumas aproximações com reflexões que Michel Foucault desenvolveu em *Os anormais*. Em termos bastante sucintos, os sujeitos estudados por Foucault eram tachados como anormais não apenas pelos atos que os incriminavam, mas também por suas posturas morais. Assim, tal como os anormais investigados pelo autor, os *rappers* foram enquadrados em um dado sistema de valores e julgados por aquilo que representavam de ameaçador para a sociedade. No lugar de psiquiatras, atuaram jornalistas e homens da lei para classificar músicos como loucos, desequilibrados e perigosos. Ver FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>40</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 89.

e a sua arte em função de eles serem “ofensivos” a certos grupos sociais: “o *playboy* vem lá da puta que o pariu e fala ‘ó, mano, é apologia ao crime’, e nós abaixa a cabeça e pá, fica pianinho, o que acontece? O público vai falar ‘porra, os caras então tava falando merda mesmo’. Agora, a partir do momento que você tem uma personalidade, pode falar o filho da puta que for, pode dar choque, nós pode estar sendo torturado, vai ser assim, o que a gente canta é o que a gente pensa”.<sup>41</sup>

Assim, não se importando se “o cara que é *boy* vai se sentir ofendido e vai criticar”<sup>42</sup>, continuaram com o ataque e as acusações à elite e à classe média brasileira que “não gosta[m] de ouvir *rap* [...] que tem um discurso áspero”.<sup>43</sup> E não se calaram frente à tentativa de silenciá-los, de privá-los do direito de fazer uso da palavra. Daí afirmarem, de consciência limpa, em relação aos *raps* que produziam: “se é apologia ao crime falar que as criança passa fome, que muitos de nós não tem sequer dez centavos pra comprar um pão, [...] que muitos de nós tão morrendo trocando tiro com a polícia, então que se foda, Faccão vai fazer apologia ao crime”.<sup>44</sup>



O Faccão Central produziu boa parte de sua obra partindo do princípio que o Brasil vive uma guerra.<sup>45</sup> Por certo, uma guerra muito particular. Ela, que não é

---

<sup>41</sup> Entrevista com Faccão Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> “Introdução”. Faccão Central. CD *Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2005.

<sup>45</sup> A ideia da guerra para se pensar as relações sociais não tão somente o repertório dos *rappers*. Os setores dominantes, por vezes, partem de uma visão semelhante e também operam a fabricação do outro como inimigo. No caso, como demonstrou Rodrigues, a guerra é contra favelados e periféricos, contra jovens, na maioria negros e pobres, e tem sua justificativa, por exemplo, na política de combate às drogas, que, na prática, transforma-se em violência contra as classes populares. Cf. RODRIGUES, Thiago. Narcotráfico e militarização: vício de guerra. *Contexto Internacional*, v. 34, n. 1, Rio de Janeiro, PUC Rio, jan.-jun. 2012. Mano Brown, entre outros, dá sua opinião sobre essa situação nos últimos anos (e que, como destacou Rodrigues, não é particularidade de uma ou outra cidade, apenas se repete com intensidade diferente em distintos pontos do Brasil): “Eu estou assistindo o genocídio de perto. Onde eu vou eu tenho falado [...] que existe um plano realmente. Eu considero esse plano de governo do Alckmin [governador do Estado de São Paulo, do PSDB] suicida [...] ele é o governador das chacinas. Está marcado para a história. Ele é o governador que usou a morte como instrumento de domínio, um rei medieval”. Em outra ocasião, na época da candidatura de Fernando Haddad, do PT, à prefeitura de São Paulo, ele voltou ao assunto com uma pergunta direta ao candidato: “eu queria saber se o futuro prefeito tem conhecimento da guerra que tá tendo nas ruas de São Paulo hoje. [...] eles tão matando por parecer, por parecer ser... mas desde que o Brasil é Brasil, a gente [preto] sempre teve esse julgamento de parecer ser. Então, dentro dessa lógica, tá morrendo muita gente”. Mano Brown

declarada, envolve todos os segmentos da sociedade e gera vítimas cotidianamente, em vários níveis. O episódio desencadeado com "Isso aqui é uma guerra" aguçou o desejo dos *rappers* em converter os assuntos que exploram os conflitos sociais brasileiros no centro de suas narrativas. Era, ao mesmo tempo, a prova mais contundente de que expor (e, conseqüentemente, pensar) a questão era igualmente uma forma de se fazer presente nessas batalhas.

As músicas, encaradas como portadoras de um potencial bélico, estavam por aí para desnudar a perversidade das relações sociais. E, mais do que isso, para pôr em julgamento os sujeitos aos quais se creditava toda a responsabilidade pelo estado de coisas que produz vítimas (não do mesmo modo) em todos os *fronts*. É por isso que, apesar da perseguição que sofreram, os *rappers* do Facção Central continuaram na luta e avisaram: "aí, promotor/ pesadelo voltou/ censurou o clipe,/ mas a guerra não acabou".<sup>46</sup> Daí baterem na tecla de que, em relação à "guerra que existe aqui [...] não tem como [...] se omitir".<sup>47</sup> O mais significativo, entretanto, consistiria no fato de que, no âmbito da vida social,

[...] *Ainda tem defunto a cada 13 minutos*  
*Na cidade entre as 15 mais violentas do mundo*  
*A classe rica ainda dita*  
*A moda do inferno*  
*Colete à prova de bala embaixo do terno*  
*No ranking do sequestro, 4º do planeta*  
*51 por ano com capuz e sem orelha [...]*<sup>48</sup>

A guerra, para todos aqueles que quisessem vê-la, prosseguia desde a "apologia na panela do barraco/ Ao empresário na *Cherokee* desfigurado".<sup>49</sup> Ela, sem dúvida, era evidente nos "180 mil presos, [no] menor decapitado/ [na] cabeça arremessada no peito do soldado".<sup>50</sup> Para os *rappers* do Facção Central, os indícios podiam ser recolhidos por todos os lados, distribuídos pela desigual sociedade

---

pede o *impeachment* de Alckmin na Assembleia Legislativa de São Paulo. Renato Rovai. *Blog do Rovai*, 11 dez. 2012. Disponível em [revistaforum.com.br/blogdorovai](http://revistaforum.com.br/blogdorovai), e Mano Brown: está morrendo muita gente. *PenseNovoTV*, out. 2012. Disponível em [pensenovotv.com.br](http://pensenovotv.com.br). Acesso em 28 fev. 2015.

<sup>46</sup> "A guerra não vai acabar". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

<sup>47</sup> Eduardo em entrevista a Beto, do grupo Teoria (recorte não identificado).

<sup>48</sup> "A guerra não vai acabar", *op. cit.*

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Idem.*



brasileira que cuidava do que era necessário para conservá-la por intermédio de uma série de mecanismos que promovem a marginalização. As consequências são cantadas em várias músicas:

[...] *O sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio*  
*Nota 10 no ensino de queimar seguro vivo*  
*Família amarrada, miolo pelo quarto*  
*Hollow point no doutor pra ver dólar no saco*  
*Destaque da TV, sensacionalista*  
*Que filma sem pudor o trabalho da perícia*  
*Contando buraco no crânio do corpo do pai morto*  
*Pela Glock que o sistema porco põe no morro [...]*<sup>51</sup>

Eles, então, enfiavam o dedo na ferida como cronistas de um tempo de guerra, narradores dos dramas que, a rigor, não criaram: “estava ali mostrando a violência que não foi nós que inventamos”<sup>52</sup>, complementava Eduardo. E retornavam ao ponto de partida: “pode censurar, me prender, me matar/ não é assim, promotor,/ que a guerra vai acabar”.<sup>53</sup>

Isso, evidentemente, era uma clara resposta aos ataques desferidos contra o Facção Central por quem apontava o dedo para o grupo a fim de denunciá-lo por uma suposta prática criminoso. <sup>54</sup> E justificam: “foi na TV que eu vi parte da polícia deitada/ assistindo o resgate, dominada, desarmada/ delegada chorando, desistindo do emprego/ meu clipe ainda era um sonho e a real[idade] um pesadelo”.<sup>55</sup>

Tal observação tem por objetivo isentar os *rappers* do papel de criadores do circo de horrores que é a vida por eles cantada<sup>56</sup> e também realçar que suas

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>53</sup> “A guerra não vai acabar”, *op. cit.*

<sup>54</sup> O ataque, no fundo, englobava o *rap* como um todo. Dois exemplos mais recentes dão conta disso. Em “Contra o sistema”. Denim e Jhony Loko. Faixa avulsa. Uberlândia: A Voz da Favela Produções, 2014, os *rappers* cantam: “porra!/ só vejo humilhação, descaso nas favela/ polícia espancando os irmão/ depois julga o *rap* de apologia ao crime/ que o *hip hop* nacional incentiva o mal pros meninos/ que é pra traficar, roubar, explodir viatura/ queimar os buzão, espalhar sangue nas ruas/ porra nenhuma, o *rap* é mais que isso, truta/ [...]/ o *rap* denuncia, representa o favelado/ faz o irmão sair do crime pra não ser o próximo baleado”; Criolo, em entrevista ao portal Ponte.org, diz que “em todo lugar do mundo você vê moleque com fuzil na mão, e é isso mesmo... e aí vem culpar os MCs, vem culpar...” *Criolo: a certeza na quebrada é que você vai ser nada*. Ponte Jornalismo, 2015. Disponível em [ponte.org](http://ponte.org). Acesso em 25 dez. 2015.

<sup>55</sup> “A guerra não vai acabar”, *op. cit.*

<sup>56</sup> Segundo eles, “o espetáculo [está] em cartaz desde abril de mil e quinhentos”. Ouvir “O espetáculo do circo dos horrores”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

músicas não são meras fabulações ou críticas infundadas. Deixando aqui de lado o fato de que, nesses relatos contundentes, as explicações em torno das asperezas da vida real são, muitas vezes, simplistas e mecânicas, eles insistem em eleger como alvo — o que é perfeitamente compreensível — a desigualdade social crônica que nos conduz à barbárie que, traduzida em música, leva parte da população brasileira conceber o *rap* um perigo em potencial:

[...] *Eu não preciso estimular o latrocínio*  
*Nem o sequestro relâmpago num empresário rico*  
[...]  
*Não vem me colocar de bode expiatório*  
*País falso, moralista, é você que quer velório*  
[...]  
*A criança vira um monstro com treze no pente*  
*Quando percebe que a propaganda*  
*De bike, videogame, playcenter, Danone, McLanche*  
*É só pro filho da madame*  
*Carboniza um corpo, desfigura um rosto*  
*Quando vê que pra ele*  
*É só pipa, água de esgoto [...]*<sup>57</sup>

Por se negar a fechar os olhos para as desgraças que infelicitam o país, entendem, repito, que "Facção [Central] é o retrato da guerra civil brasileira".<sup>58</sup> Nessa batida, seus integrantes nunca esconderam sua aversão pelas classes médias: "Quero que o boy, digerindo meu *rap*, sinta o gosto da morte"<sup>59</sup>, registraram em música certa vez. E mais: despejaram toda sua ira ao apontarem para os responsáveis pelo caos nosso de cada dia, em geral pessoas que, de um modo ou de outro, podem ser enquadrados no perfil da "burguesa galinha", do "empresário rico" ou do "cuzão que não concorda com o holocausto brasileiro/ vive no condomínio, limpa o rabo com dinheiro".<sup>60</sup> Os inimigos são invariavelmente os outros, aqueles que, ao contrário dos *rappers* e do povo do qual dizem fazer parte, gozam de inúmeros privilégios e de boas condições de vida.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> "A guerra não vai acabar", *op. cit.*

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> "A bactéria FC". Facção Central. CD *O espetáculo do circo de horrores*, *op. cit.*

<sup>60</sup> "A marcha fúnebre prossegue". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, *op. cit.*

<sup>61</sup> O Facção Central está bem acompanhado nessa empreitada. MV Bill é da opinião de que "o inimigo aqui/ usa terno e gravata", no que é apoiado pelos integrantes do grupo Realistas e por Renan (do grupo Inquerito, que, nesse caso, é parceiro na composição): "a verdade vem como um sopro/ o nosso inimigo é outro/ 'o inimigo aqui'/ 'usa terno e gravata'". Ouvir "Traficando informação". MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999, e "Nosso inimigo é outro". Realistas. CD *Só prus guerreiro*. Belo Horizonte: s./d. (independente).

Os *rappers* alegam que nem queriam tocar nesses assuntos polêmicos e indigestos. Se o fazem é por força de uma realidade implacável:

[...] *Queria só rimar choro de alegria*  
*Mas na favela não tem piscina, armário com comida*  
[...]  
*Aqui o Corujão, só passa bang-bang*  
*No fim do arco-íris o dono do jato vomita sangue*  
*Não vou rimar felicidade no meu rap*  
[...]  
*Não vou falar de paz vendo a vítima morrer*  
[...]  
*Vendo a criança no norte comendo cacto*  
*O gambé desovando mais um corpo no mato*  
*Não iludo casal dirigindo feliz "a pampa"*  
*Fora da blindagem é um sonho a segurança [...]*<sup>62/63</sup>

As imagens do horror cotidiano captadas pelos *rappers* são chocantes e revelam dimensões vergonhosas do mundo contemporâneo. Na poética desses sujeitos não há encantos ou exaltação das coisas banais do cotidiano por sua ligação afetiva com o compositor ou pelo prazer que causam. Nessas canções — é essa a tônica da produção da maioria dos *rappers* — só há espaço para os malditos e marginalizados, de um lado, e para os seus algozes, de outro. E nelas sobressaem as representações da dor e do sofrimento — tanto a própria (que pode ser a de um semelhante, “a criança no norte comendo cacto”) como a do outro (para quem “fora da blindagem é um sonho a segurança”).

Não se pense, porém, que as narrativas do Facção Central visem à espetacularização da violência. Em outras palavras, não se canta a violência só para ver quanto sangue cabe em uma letra de *rap*, mas para dar vazão a sentimentos que se formaram na vivência de situações-limite — aquelas para as quais eles queriam apertar a “Tecla pause”.<sup>64</sup>

Como moradores da periferia, os *rappers* se põem na pele de vítimas que têm um entendimento peculiar de sua situação marginal. Por sinal, não deixa de se insinuar no *rap*, ainda que de maneira simplificada uma perspectiva classista por parte dos *rappers*, membros das classes populares. A resposta para a segregação

<sup>62</sup> “A marcha fúnebre prossegue”, *op. cit.*

<sup>63</sup> O Realidade Cruel vai na mesma direção: “quem sabe outro dia, aqui das ruas/ eu possa, meus manos/ narrar um novo cotidiano, menos violento/ sem falar de atrocidades, cadeias, enterros”. Ouvir “Quem sabe um dia”. Realidade Cruel, *op. cit.*

<sup>64</sup> Ouvir “Tecla pause”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*, *op. cit.*

social vivida vem, entre outras canções, em "Aqui são teus cães", na qual o eu e o outro emergem como faces de uma mesma moeda:

[...] Boy, quando ouvir assalto não precisa chorar  
Apenas são teus cães adestrados pra matar  
[...]  
Sem negociação, comigo é só o terror  
Não cumpriu minhas exigências, a vítima sente a dor  
Na agência bancária, vou tirar nota A  
Se o gerente não colaborar, pá, pá... miolo no ar  
[...]  
Seguidor do diabo, da sua cartilha  
Inimigo do Estado, ceifador da classe rica  
[...]  
Aprendi que não é justo eu na caixa de papelão  
Enquanto um boy tá de Ferrari e o outro de avião  
[...]  
No vestibular do inferno deixam claro  
Que a sua ascensão vem na queda do empresário  
[...]  
Um cu de Audi vem pagar de moralista:  
"Ladrão bom é o que a polícia matou"  
Esquecendo que aqui é o cão que ele mesmo adestrou [...] <sup>65</sup>/<sub>66</sub>

Nessa composição processa-se uma inversão da lógica socialmente aceita para classificar quem é a vítima e quem é o carrasco. E os seus autores não levam a sério a reação de gente que, a seu ver, tem uma visão muito limitada da vida social ou não passa de egoísta:

[...] A indignação passageira do boy é moda  
Deixa explícita sua atitude preconceituosa  
Só merece Globo Repórter, campanha da paz  
Quem acende o charuto com nota de cem reais  
A puta de megafone no palco gritando  
Não sabe o que é fome, só entende de tamanco  
Nunca viu uma criança estudando no chão  
Acha que é cena de filme de ficção [...] <sup>67</sup>

<sup>65</sup> "Aqui são teus cães". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

<sup>66</sup> MV Bill, a seu modo, também mostra, ironicamente, como realidades distintas estão conectadas e não perde a chance de atacar o que os *rappers* consideram como hipocrisia da classe média: "teu pai te dá dinheiro/ você vem e investe/ no futuro da nação/ compra pó na minha mão/ depois me xinga na televisão/ na sequencia vai pra passeata levantar cartaz/ chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz/ [...] veja que ironia/ que contradição/ o rico me odeia e financia minha munição/ [...] antes de abrir a boca pra falar demais/ não esqueça/ meu mundo você é quem faz". Ouvir "O bagulho é doido". MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006.

<sup>67</sup> "O show começa agora". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

Na medida em que é demarcada a diferença entre os que estão à margem e a "playboyzada"<sup>68</sup>, percebemos que o narrador não fala, de fora, sobre os dramas vivenciados pelos sujeitos da periferia cantada nos *raps*, mas de dentro de uma densa rede de relações sufocantes. Os *rappers* descrevem as aflições dos moradores de zonas periféricas como as suas próprias, de pessoas às vezes sem emprego, sem maiores horizontes, mergulhadas em privações e inseguranças frequentes. Daí fazerem questão de ressaltar que "a minha história não tem maquiagem" e que o "meu ponto de vista não é feito pra vendagem".<sup>69</sup>

Por fim, sem recuar, opinam sobre o porquê de os discursos e narrativas de seus *raps* não serem tolerados. O problema, para os *rappers*, está no ato de dizer, na enunciação e publicização de alguns sentimentos: "o boy não quer meu bem", pois "quer me ver com fome/ inofensivo na sua porta/ pedindo esmola, um trocado qualquer/ com ódio, revoltado, mas beijando o seu pé".<sup>70</sup>

Eles não estão dispostos a beijar os pés de ninguém e conduzem o ouvinte ao terreno do embate direto no qual o narrador interpela o seu opressor. E a revolta que brota de cada palavra, de cada verso, é traduzida como resultado da falta de oportunidades, dos desejos não satisfeitos, dos sonhos soterrados na exploração. É o que se canta em "Eu tô fazendo o que o sistema quer", na qual a guerra em que se engaja o narrador é produto direto dessas frustrações:

[...] *Quis ser advogado, mas perdi pra rua*  
*Vim cobrar com juros meu sonho de formatura*  
*Ódio lapidado por um pai bêbado, porco*  
*Que batia na minha mãe porque não podia comprar o almoço*  
*Fez de mim o Lúifer que o sistema quer*  
[...]  
*Fodeu, doutor*  
*Vou buscar a igualdade*  
*De PT com adaptador de 30 na crueldade [...]*<sup>71</sup>

Como em outros *raps*, a menção a "sistema" surge aqui como algo genérico, embora se possa depreender que significa o modo de organização e reprodução da

<sup>68</sup> O termo *playboy* foi inserido no vocabulário *rap* como sinônimo de elite econômica e social em "Hey boy". Racionais MC's. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. Essa composição, na qual já explodiam sentimentos indigestos, tematizava as disparidades econômicas e seus desdobramentos.

<sup>69</sup> "O show começa agora", *op. cit.*

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> "Eu tô fazendo o que o sistema quer". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, *op. cit.*

sociedade capitalista. Ele, que é comandado pelos *boys* — de novo é como que sugerida a dimensão classista do problema —, constitui o grande entrave para que se alcance a igualdade, a liberdade e a satisfação de desejos materiais e simbólicos.<sup>72</sup> Os *rappers*, falando como sujeitos que não dominam as estratégias necessárias ao jogo do mundo capitalista, deixam mais ou menos claro que não ficarão simplesmente de fora, como que a contemplar a própria miséria, que reconhecem ser consequência de complexos mecanismos de exploração. Aos privilegiados, renovam a sua declaração de guerra:

[...] *Seu chip no peito não vai me segurar*  
*Vou deixar seus pedaços pro satélite rastrear*  
*Se não blindar o coração não tem cooper na praça*  
*Se não pôr armadura não tem surf na praia*  
[...]  
*Infelizmente,*  
*O que o sistema quer*  
*Sou eu com fome atirando na madame de chofer [...]*<sup>73</sup>

Contudo, nem só de ataques como esses foram feitos os *raps* do Facção Central. Eles também mantêm um diálogo com a própria comunidade, que acreditam padecer do mesmo sentimento que envolve, em graus variados, ódio, impotência, dor, revolta, descontentamento. Isso leva os *rappers*, como na composição “Discurso ou revólver”, a tentar estimular a conscientização das pessoas acerca de sua situação e a ação para mudar o jogo. Enfim, “tá na hora de parar de mofar no presídio/ de estar no necrotério com uma pá de tiro/ de ser o analfabeto comendo resto/ o viciado que o Denarc<sup>74</sup> manda pro inferno”.<sup>75</sup>

Isolando esses versos seria possível até mesmo identificar neles uma sintonia com os valores hegemônicos da ordem capitalista, incluídos os seus preceitos morais. Indiretamente, eles sinalizam que é preciso não se envolver com o crime ou drogas, argumentos recorrentes entre aqueles que se incumbem de

---

<sup>72</sup> A dignidade reivindicada por intermédio do *rap* não se apresenta como concessão, mas como reconhecimento: “nosso suor fez a Paulista, o teatro, o museu/ mas na placa de bronze, não tem seu nome nem o meu/ no seu paraíso o preconceito não é maquiado/ o branco tem melhor salário que o negro no mesmo cargo”. Ouvir “Livro de autoajuda”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo de horrores*, *op. cit.*

<sup>73</sup> “Eu tô fazendo o que o sistema quer”, *op. cit.*

<sup>74</sup> Departamento de Investigações sobre Narcóticos, ligado à Polícia Civil do Estado de São Paulo e criado em 1987.

<sup>75</sup> “Discurso ou revólver”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, *op. cit.*

zelar pela ordem. Todavia, no mundo figurado pelo Facção Central não há quase nada que contemporize com o ideário dominante, pois se insiste em deplorar as assimetrias sociais enquanto concluem que "a igualdade social é só em conto de fadas" e a "felicidade é só em sonho, só em mágica". Encarcerados nessa dura realidade, um "campo de concentração moderno" no qual "te dão *crack*, fuzil, cachaça no buteco", os *rappers* perguntam: "qual será o preço pra eu ter os meus direitos?/ sequestrar, atirar, queimar pneu na avenida?/ invadir a fazenda improdutiva?"<sup>76</sup> E em tom de autocrítica chegam a dizer que "só jogamos ovo, por isso nada mudou". Por outro lado, como quem se dispõe a tudo para reverter o quadro de penúria (de quem está "com água na boca/ com a garrafa cortada na mão esperando a Kombi trazer sopa" ou dos que estão "sem teto, sem-terra, sem perspectiva, sem estudo, sem emprego, sem comida"), o narrador lança uma ideia certamente desconcertante: "quem sabe o presidente na mira do atirador?"<sup>77</sup>

À parte essas elucubrações fruto do desespero, muitas composições giram em torno da ideia explicitada num verso que aponta o caráter irrefutável da luta de classes e que diz que "escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa".<sup>78</sup> Para os *rappers* do Facção Central, se a situação de miserabilidade e de exploração de muitas pessoas conta com um aparato jurídico e policial para legitimá-la e perpetuá-la, não resta aos marginalizados outra saída que não a "justiça com as próprias mãos". É o que pregam em uma de suas músicas:

[...] *De joelhos aos meus pés tá inofensivo  
Nem parece o monstro do horário político  
Que com a dor do indefeso compra a Mercedes  
Coloca obra de arte valiosa na parede  
Eu tô aqui defendendo o interesse da favela  
Que quer teu sangue pra preencher o vazio da panela  
Vim fazer vingança, buscar indenização  
Pro seu crime hediondo justiça com as próprias mãos  
Está aberta a sessão, começa o julgamento  
Tenho provas contundentes pro seu sepultamento [...]*<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Ouvir "Apartheid no dilúvio de sangue". Facção Central. CD *O espetáculo do circo de horrores*, op. cit.

<sup>79</sup> "Justiça com as próprias mãos". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

O justicamento proposto envolve, inescapavelmente, violência. Ela é encarada como imprescindível por duas razões básicas: de um lado, para reverter a situação do sujeito que sonha "com a carta de alforria da minha alcatraz de madeirite"<sup>80</sup> e, de outro, porque se argumenta que quem não se engaja na construção de uma sociedade mais igualitária é, de uma forma ou de outra, uma vítima em potencial. Nesse contexto, o aviso prévio, ainda que meramente performático e simbólico, é implacável:

[...] *Acabou a curtição na noite de Paris*  
*Sua torre Eiffel, agora, é coronhada no nariz*  
[...]  
*Seu corpo vai ser exposto em praça pública*  
*E servirá de exemplo*  
*Para os engravatados filhos da puta [...]*<sup>81</sup>

Com todas essas canções, os *rappers* do Facção Central vão mostrando, ponto a ponto, questão por questão, como enxergam o funcionamento da sociedade brasileira e suas contradições. Tudo isso, como eles assinalam, é desdobramento de um processo histórico que, a despeito de avanços por eles reconhecidos, sobretudo nos últimos anos, com os governos petistas, agudizou as desigualdades sociais.<sup>82</sup> Por sinal, admitir umas tantas melhorias na vida da população pobre é algo delicado no meio do *rap*, cujo *ethos*<sup>83</sup> se cola historicamente à obrigação moral dos músicos de denunciarem que "tem um muro de lágrima entre o pobre e o *boy*".<sup>84</sup>

Em meio a alguns ganhos sociais e à persistência de problemas seculares, os *rappers* se voltaram contra a segregação radical que perdurava no seio de uma

<sup>80</sup> "Quando eu sair daqui". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

<sup>81</sup> "Justiça com as próprias mãos", op. cit.

<sup>82</sup> Apesar das críticas serem a tônica do *rap*, os *rappers* não ficaram cegos às iniciativas que representaram certa melhoria nas condições de vida dos mais pobres. Gog é um deles: "mas nem tudo é negativo/ a bolsa escola foi um atrativo pro lado de cá/ de lá/ vi muito moleque voltar a estudar". "Brasília periferia 1, 2 e 3". GOG. CD *Cartão-postal bomba*. Brasília: Só Balanço, 2007. MV Bill, ao comentar composições mais recentes, também aludiu tímidas mudanças: "Não posso negar que muita coisa mudou e que o Brasil de um modo geral avançou. Por isso o som ficou menos tenso em alguns momentos. Mas a mensagem de transformação continua valendo. [...] As desigualdades sociais baixaram um pouco, a distribuição de renda é uma realidade. Mas para melhorar falta tudo". Ver Correspondente de Guerra, MV Bill. William Mandrake e Elaine Mafra. *Rap Nacional*, n. 9, 2014, p. 47 e 50.

<sup>83</sup> Sobre a ideia de *ethos* e seus desdobramentos, ver MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004, e *Idem*. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso* (org.). São Paulo: Contexto, 2005.

<sup>84</sup> "Quando eu sair daqui", op. cit.



sociedade que, formalmente, vivia tempos democráticos.<sup>85</sup> Era inadmissível, para eles, que a cidadania não fosse extensiva às periferias<sup>86</sup> ou que não houvesse um esforço significativo para manter níveis mínimos de qualidade de vida; afinal, diziam, “quando os caras fizeram a constituição [assinaram] a promissória [...] que todo cidadão tem direito a segurança, liberdade e a viver dignamente, por enquanto o pacto não está sendo cumprido”.<sup>87</sup> Logo, é o não cumprimento de certos compromissos sociais que os leva a afirmar que “Eduardo, Dum Dum, Erick 12: Facção/ não cant[a] esperança porque não vend[e] ilusão”.<sup>88</sup>

A desilusão e o desapontamento aparecem em inúmeras composições mescladas a uma revolta não muito elaborada, como em “No trilho do vale da sombra”, na qual se canta que “o sistema é que se foda, vai chover sangue nessa porra”.<sup>89</sup> O mesmo se dá em “Dias melhores não virão”, com o antagonismo da sociedade de classes sendo colocado em jogo. Ao menos no campo simbólico, o grupo pôs em circulação o seu grito de libertação que proclama: “paz, só a quem merece/ aos que não, guerra”.<sup>90</sup> Assim, sem se resignar com o lugar subalterno reservado aos dominados, ele segue metralhando aqueles que concebe como inimigos<sup>91</sup>:

[...] *Chega de ser escravo no palácio do engenheiro*  
*Da tortura psicológica entre os dois extremos*  
*Me Lustre, Torelli, móveis da Europa*  
*Sem luz com a privada entupida cheia de bosta*

<sup>85</sup> A voz dos *rappers*, questionou o que José Luís Fiori chamou de tempos de “melancolia democrática”, ou seja, o momento em que o mercado alcançava o lugar de sujeito pleno da história e, em face de sua lógica, esvaziou (ou dificultou), especialmente no curso dos anos 90, o acesso a direitos (em alguns casos convertidos em mercadoria e, conseqüentemente, disponíveis apenas aos consumidores). Cf. FIORI, José Luís. *Em busca do dissenso perdido*. Rio de Janeiro: Insight, 1995.

<sup>86</sup> O Estado de Direito, em se tratando da periferia, muitas vezes foi convertido em Estado Penal. Assim, ela passou a ser foco, como denunciavam alguns *rappers*, menos das políticas públicas de direitos e garantias e mais das políticas públicas de segurança. Para uma análise sobre o assunto, ver RODRIGUES, Thiago e SERRA, Carlos Henrique Aguiar. Estado de direito e punição: a lógica da guerra no Rio de Janeiro. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, v. 35, n. 126, Curitiba, jan.-jun. 2014.

<sup>87</sup> Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

<sup>88</sup> “Sem luz no fim do túnel”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

<sup>89</sup> “No trilho do vale da sombra”. Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

<sup>90</sup> “A paz é uma pomba branca”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

<sup>91</sup> Ouvir, por exemplo, o que diz a música “Transe hipnótico”. Eduardo. CD *A fantástica fábrica de cadáveres*. São Paulo: 2014 (independente): “seu rival não tá de M-16 e bombeta/ tá de Armani num gabinete/ dizimando com uma caneta/ não desfigure um semelhante com arma branca ou fuzil/ entre na campanha ‘Não faça um rico feliz’”. Ver também, na mesma batida, a entrevista com Facção Central. *Hip Hop Minas*, mar. 2007.

*Madame de olho azul, cliente da Daslu  
Lançando bolsa que vale minha goma na sul  
Cansei de 10%, com dinheiro monopólio  
Eu também quero entrar pra festa  
Ter meu poço de petróleo  
Tenho credencial de pente cheio na agulha  
Aval da Justiça pra destroçar sua nuca  
[...]  
Com meu grau de instrução  
Não sou apto nem a jogar lixo no caminhão  
Seu eu não fosse suicida, meio talibã  
O Brasil tirava o direito de eu sonhar com o amanhã [...]*<sup>92</sup>

Nota-se aqui a aparente adesão aos valores dominantes nos versos do Facção Central, quando os *rappers* dizem que gostariam de entrar para a festa, ter o seu próprio poço de petróleo. Isso, no entanto, mais aciona as contradições do mundo que cantam (e para o qual cantam) do que os colocam sintonizados com ele. O que fazem, a rigor, está permeado de inconformismo ante essa lógica que determina o consumo e os seus valores como referências e estilo de vida. É o que deixam claro, por exemplo, em "Há mil anos-luz da paz", na qual afirmam que "não me conformo em tá tentando erradicar a fome/ e [o] cu pagando de primeiro mundo porque tem mais telefone".<sup>93</sup> De acordo com essa composição, é a existência de situações socialmente extremas que desencadeia a violência que brota em todos os poros da vida social, seja na ação institucionalizada que visa manter os marginalizados sob controle, seja na reação destes à opressão ou, o que costuma ser mais comum, na sua busca pelo acesso àquilo que não está disponível para uma larga faixa da população. Na música, revelam plena consciência de quanto o controle dos pobres é importante para a manutenção da ordem estabelecida: "o plano era meu exílio no campo de extermínio/ separatismo pro boy viver tranquilo".<sup>94</sup> Mas, o que há de mais importante nela é a constatação de "que o efeito colateral foi incontrollável/ e o sangue derrubou o muro de Berlim do empresário".<sup>95</sup>

Os *rappers*, que desejam a "morte pra puta ostentando na Caras a gargantilha"<sup>96</sup>, mostram que a perversidade social torna inevitavelmente

<sup>92</sup> "Dias melhores não virão". Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*, op. cit.

<sup>93</sup> "Há mil anos-luz da paz". Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*, op. cit.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> *Idem*.

irrealizável o sonho da elite e da classe média se sentirem a salvo. Na visão do grupo, esses sujeitos gozam, quando muito, de uma aparente tranquilidade: cercados ou ilhados, com frequência, em suas cidadelas de muro, levam a vida como reféns da possibilidade do pior e a segurança, jamais absoluta, que desfrutam, inviabiliza em muito sua liberdade. Em outras palavras, não existe paz para quem vive em estado de tensão e sob pressão constante da violência urbana: “hoje morro e mansão têm uma relação diplomática/ lucrativo em todas as estações pra agência funerária/ o filho joga em Roland-Garros, tá na escola de ator/ mas só vê a paz no filme que alugou”.<sup>97</sup>

Nesse contexto, o conselho que oferecem aos seus inimigos de batalhas cotidianas não é nada alentador: “se conforme com a paz atrás da cerca elétrica/ se por o pé pra fora, plá, plá, já era”.<sup>98</sup> Para todos os setores sociais agrupados sob o rótulo flexível de *boy* (o “doutor”, o “empresário rico”, o “filho da madame”, o “gerente”, a “classe rica”, o “cu de Audi”, o “dono do jato”, o “monstro do horário político”, a “mãe [que] só se preocupa com plástica, joia, alta costura” e por aí vai), as mensagens do Facção Central encerram algum tipo de constrangimento, a sensação de ataque ou de violência iminente. O grupo, aliás, sabe que suas músicas são uma afronta para os *boys* e que seu público-alvo é outro:

[...] *Letra terrorista o boy escuta e treme*  
*Lado a lado com quem invade a adega do presidente*  
*Tira o clipe do ar, não toco psicopata*  
*Soro, enxerto, mata*  
*Não agita o cu da playboyzada*  
*Não quero tá na coleção de CD do Tio Patinhas*  
[...]  
*Tô em cartaz pra tirar sono de rico*  
*Adaptação de Saravejo de ouvido a ouvido [...]*<sup>99/100</sup>

Esses *raps* polêmicos reforçam sempre, mesmo que as palavras variem, que “nem o exorcista tira o diabo que ele [o *boy*] plantou na minha alma”.<sup>101</sup> Daí serem solidários com aqueles que, por motivos diversos, quebram as normas sociais, por

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> “CNN periférica”. Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*, *op. cit.*

<sup>100</sup> O mesmo argumento aparece na boca de outros *rappers*. Total Drama, por exemplo, canta que “pro *playboy*/ talvez eu seja o pior pesadelo”. Ouvir “A bomba que explode”. Total Drama. CD *Sobreviventes*. Campinas: TNT, 2001.

<sup>101</sup> “CNN periférica”, *op. cit.*

mais que isso horrorize a muita gente. Pela garganta dos *rappers* escorrem histórias que a "boa sociedade" não deseja ouvir:

[...] *Eu rimo o ladrão que mata o playboy  
O viciado que toma tiro do gambê do GOE  
O detento que corta o pescoço do refém  
O alcoólatra bebendo 51 também  
Conto a história do traficante,  
Do ladrão no banco bebendo seu sangue  
Do moleque com a testa no muro da Febem  
Do nordestino tomando sopa na Cetem  
Canto o corpo que bóia no rio  
A doze que entra na mansão a mil  
[...]  
Sou locutor do inferno, até a morte Facção  
É uma gota de sangue em cada depoimento  
Infelizmente aqui é rap violento  
Meu verso que defende quem não pode se defender  
Que tá do lado de quem assalta pro filho comer  
[...]  
Meu ódio, meu verso, combinação perfeita  
Revolta do meu povo é o veneno da letra  
Menos violenta que um prato com migalhas  
Ou o ladrão te cortando com a navalha [...]*<sup>102</sup>

O Facção Central escancara a posição de quem se nega a sofrer em silêncio. O resultado dessa atitude é complexo, contraditório e, em certo grau, indigesto.<sup>103</sup> Representa, entretanto, a expressão de vozes não sintonizadas com os valores que pregam a conciliação de classes ou com o imaginário que sustenta uma suposta passividade do brasileiro. Para o pavor de quem teme os menores indícios de uma revolta popular, os *rappers* do grupo selaram seu compromisso em "Sei que os porcos querem meu caixão":

[...] *Enquanto meu corpo não virar carniça  
Eu tô no rádio, no vídeo, lançando minha ofensiva  
Nem Cherokee nem piscina nem modelo vadia  
Compram a atitude do mano do quarto e cozinha  
A traca verbal é um, dois, pra acionar  
É só o menino faminto chorar pro Dum Dum descarregar  
[...]  
Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro*

<sup>102</sup> "Minha voz está no ar". Facção Central. CD *Versos sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999.

<sup>103</sup> Para uma reflexão sobre o incômodo que a escuta de determinadas músicas produz e sobre como essa sensação "comumente é resultado de algum tipo de conflito ético-moral, traduzido em sonoridades, comportamentos, ideias e refrões que invadem os ouvidos e entram em choque com [...] estilos de vida, códigos de conduta e preferências difusas", ver TROTTA, Felipe. A música que incomoda: o *funk* e o *rolezinho*, *Anais do XXIII Encontro Anual da Compós*, Belém, maio 2014, p. 3.

*Dentro e fora da cadeia locutor do inferno  
Sou periferia em cada célula do corpo  
Por isso uma pá de porco tá me querendo morto [...]*<sup>104</sup>

E, como se isso não bastasse, tempos depois, eles, os autodenominados porta-vozes da periferia, reafirmaram a sua condição de sujeitos que "fugi[ram] do controle":

*[...] Enquanto Deus por ar nos pulmões  
Vamos ser o avião fazendo estrago de ouvido a ouvido  
Injetar ódio no cérebro do conformado,  
Informação no desinformado e autoestima no derrotado  
[...]  
Tinha dois moleques lá no cortiço do centro  
Que ninguém dava uma moeda  
E mesmo assim eles derrubaram as portas  
[...]  
Hoje, acredite se quiser, estão aqui tirando seu sono  
Passaram de 5ª série de escolaridade a Ph.D em vida [...]*<sup>105</sup>



Como procurei evidenciar, os sentimentos que se exprimem nas composições do Facção Central tomam as relações entre os que vivem nas favelas e nas periferias (os pobres) e os que habitam outros espaços sociais (os ricos) como base para a elaboração de quase todos os seus temas. Ao conectar esses dois (ou mais) mundos muito distintos, sem falar daquele ocupado pelas classes médias, o grupo acentua, corretamente, que esses universos são indissociáveis.

Assim, ao tratar de um mundo compartilhado, ele mostra que os valores dominantes são, a todo o momento, tensionados por vozes destoantes. A voz dos *rappers* desponta, então, como uma expressão difusa que prega ou clama por políticas igualitárias<sup>106</sup> e constitui uma resposta prática a experiências de subordinação e exclusão. E ela não é, como sinalizam alguns posicionamentos mencionados na parte inicial deste capítulo, fruto de mero ressentimento. O que está em jogo é o entendimento de que o rico explora o pobre, acostumou-se a vê-lo

<sup>104</sup> "Sei que os porcos querem meu caixão". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*, op. cit.

<sup>105</sup> "Chico Xavier do gueto". Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*, op. cit.

<sup>106</sup> "Programado pra rimar, buscar igualdade/ Pra ser ameaça pra sociedade", canta o Facção Central em "Sei que os porcos querem meu caixão", op. cit.

como inferior, cria mecanismos de distinção social que o humilha<sup>107</sup> e lhe impõe a pobreza por meio da força e da dominação. Acontece que as experiências de rebaixamento social e moral, para as quais as reações emocionais mais esperadas estariam associadas ao sentimento de vergonha (de ser o que é, de estar na condição em que está), são convertidas, por meio da poética *rap*, em ódio e revanche.

Os *rappers*, como críticos do mundo contemporâneo, direcionam suas palavras impetuosas e estridentes ao mundo capitalista e excludente por não acreditarem nos valores que o sustentam. Eles, por sinal, muitas vezes situam seus ataques no campo dos valores hegemônicos, como em "Cartilha do ódio". Nessa composição, ao retomarem os mesmos assuntos já destacados aqui, sinalizam que os sentimentos indigestos que verbalizam se afinam com os ensinamentos propagados pela cultura do vale-tudo tipicamente capitalista. Alegam que são escolados na cartilha dos *boys* e nos seus princípios: "da sua cartilha aprendi todo o ABCD".<sup>108</sup> Nessa lógica, quando a violência bate à porta e grita "deita porra, quero dólar, brilhante, gargantilha", é porque "tô seguindo os capítulos da sua cartilha".<sup>109</sup>

Para eles, seus "versos sangrentos", por mais desconfortáveis que sejam, se conectam intimamente a outras práticas de violência que não são noticiadas, nem criminalizadas ou contestadas. Daí afirmarem, sem tergiversar, que "o sangue é a moeda corrente do seu capitalismo selvagem".<sup>110</sup> E não hesitam em deixar às claras, uma vez mais, de onde tiram suas lições de brutalidade e falta de compaixão:

[...] *O boy me ensinou a ter cifrão nos olhos*  
*Que vale a mentira da arma química pelo petróleo*

<sup>107</sup> Sentimento presente, por exemplo, em "Eu tô fazendo o que o sistema quer": "Não quero ser igual o tiozinho do bairro/ Que trampa quarenta anos pra passar fome aposentado/ Nem igual minha mãe doente sem médico/ Pedindo esmola com a receita pra comprar o remédio/ Cuzão que come caviar e lagosta/ Não sabe o que é viver um minuto nessa porra". O mesmo sentimento que brota no convívio com as diferenças sociais é figurado em "Hoje eu acordei". Emicida. CD *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013: "Eu ainda sou o Emicida da Rinha/ [...] E vou por aí, Talibã/ Vendo os boy beber dois mês de salário da minha irmã".

<sup>108</sup> "Cartilha do ódio". Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central, 2006.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> *Idem*.

*Que o suéter é confortável pro executivo,  
Mesmo com o algodão colhido  
Por mãos escravas de meninos  
Que não é indigesto o suco de laranja natural,  
Com o sabor da exploração da criança sem digital  
Que a AIDS não tem cura porque não é negócio,  
O coquetel é a alegria dos laboratórios [...]*<sup>111</sup>

Os ataques que promovem são expressão de um aprendizado e da formação de uma consciência prática de quem entende que neste mundo "não é só vampiro que vive de sangue no cálice".<sup>112</sup> Todo o ódio disseminado pelas composições deriva do fato de que "aprendi como seu palácio de Bankhan é construído/ que as lágrimas são o diesel da X5/ que pra puta ter biquíni de pérola de água doce/ meu olfato tem que se acostumar com o córrego podre".<sup>113</sup>

Como vemos por meio da argumentação dos próprios *rappers*, as marcas das diferenças sociais são determinantes em suas narrativas e para os usos que fazem da palavra cantada. É importante, frisam eles, para se preservar os valores dominantes, que a violência de um sequestro, por exemplo, não seja vista como proporcional à e/ou desdobramento da violência que representa o baixo salário, o não acesso a direitos básicos ou a consciência das disparidades experimentadas no dia a dia. Por isso, boa parte dos *rappers* quer mostrar que existem estreitas ligações entre essas duas formas de manifestação de violência.



Até aqui caminhei na companhia do Facção Central, por considerar que é o grupo de *rap* brasileiro que melhor dimensionou o quanto esse gênero musical tem de indigesto, ainda que essa não seja sua principal característica. O Facção Central, no entanto, não é um acontecimento isolado no universo *rap*. Apenas apresenta, com roupagem própria, algo que já se fazia e se faz presente na produção *rap* de um modo geral: a existência e a exteriorização de sentimentos difíceis de engolir. Não é à toa que, enquanto o Facção Central vociferava "faço meu papel/ honro meu compromisso/ semeio o ódio contra quem/ me faz roubar o executivo"<sup>114</sup>,

---

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> "Eu sei que os porcos querem meu caixão", *op. cit.*

outros grupos e *rappers* denotavam suas palavras de ordem na mesma direção. É o caso do Z'África Brasil que, mais ou menos à mesma época, bradava: “somos madeira que cupim não rói/ a gente supera/ todas as drogas e armas que estão aqui/ devolveremos em guerra”.<sup>115</sup>

Na mesma linha, os jovens do grupo Hip Hop Atitude dispararam toda a ira forjada entre a bagagem cultural do *rap* e as suas experiências de vida contra o seu alvo predileto: a elite brasileira. Em tom profético e de inegável ameaça, teatralizada na sua *performance* musical, partiram para o ataque: “pode tremer, filho da puta desgraçado/ quem tá com o microfone é o terrorista favelado/ o monstro do revólver, habitante periférico/ que não vai te deixar em paz/ (que te persegue até o inferno)”.<sup>116</sup>

Conscientes do desassossego que isso provoca, em função de abrirem um campo de incertezas sobre até que ponto podem motivar ações práticas, fazem questão de destacar que nada é em vão, que a agressão aos *boys* não é gratuita. Ela é, isso sim, “resultado da fortuna ostentada”.<sup>117</sup> E os *rappers* não querem se colocar no lugar do outro que, para eles, representa a opressão e a manutenção das suas desgraças. Afinal, o beneficiário dessas relações de poder — ao contrário do que enunciam os princípios liberal-burgueses — não é visto como vitorioso, como exemplo, mas como a escória a ser combatida e ridicularizada. Daí acentuarem, invocando uma passagem bíblica: “o rico vai pro céu/ quando o camelo/ passar no buraco da agulha/ então, quem é o diabo?/ (Você ainda tem dúvidas?)”.<sup>118</sup>

Tudo isso, como vimos ao focar o Facção Central, impactou a recepção das composições desses músicos que acreditavam que “no *rap* é outra fita, [...] é polêmico porque não tem meias-palavras, é sincero e cruel”.<sup>119</sup> O jornalista Marcelo Valletta captou algo desse incômodo que o *rap* gerava junto ao público, tal como se lê na resenha do disco que o *rapper* Xis lançou em 2001: “é um disco forte, mais seco e menos suingado que o anterior [...] Difícil de ouvir para quem não está acostumado com a estética por vezes brutal do *rap*. A linguagem também

---

<sup>115</sup> “Antigamente quilombo, hoje periferia”. Z'África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RSF, 2002.

<sup>116</sup> “Pode rezar, *boy*”. Hip Hop Atitude. Demo tape *Hip hop tá no ar, atitude tá na veia*, s./ind.

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> *Idem*.

<sup>119</sup> Rei em entrevista com Cirurgia Moral. *Rap Nacional*, mar. 2007.



será um entrave para quem não engole as gírias da periferia [...] as letras usam e abusam dos palavrões, que por vezes soam gratuitos.<sup>120</sup>

Mesmo que o jornalista relativize as coisas e diga que “a mensagem de Xis é do bem, prega a arte contra a barbárie e aposta no futuro”<sup>121</sup>, em seu texto são mencionados elementos que afastam muitos dos interessados em música desse tipo de produção. Como nota Marcelo Valleta, embora Xis tivesse lançado o seu disco por uma grande gravadora, ele não estava fora do eixo temático e estilístico do *rap* brasileiro (que segue majoritariamente independente e/ou vinculado a pequenas gravadoras/distribuidoras). Suas composições continuavam sendo portadoras das memórias que poucos querem ver no centro das narrativas. Em uma delas o *rapper* avisa:

[...] *Me empresta o microfone*  
*Pro'cê vê o que que eu faço*  
*Bum! Lá vem, trago más notícias*  
*Clic, clic, bum, ei...*  
*Mais um, nascido na Cohab*  
[...]  
*Você não compreende minha revolta*  
[...]  
*Você precisa me entender*  
*Vem do coração o que eu tenho pra dizer [...]*<sup>122</sup>

As músicas embaladas pelos *rappers*, de modo geral, são pouco palatáveis para o grande público. O grupo Realidade Cruel toca no assunto como quem põe o dedo na ferida:

[...] *Sigo com meu rap indigesto*  
[...]  
*As minhas letras*  
*Ainda contêm cadáveres*  
*Seria bem mais fácil falar de chocolate*  
*Ou chá da tarde com bolachinha e mel*  
*Mas só quem tá nas grade sabe como é cruel*  
[...]  
*Na Malhação meu rap não vai tocar*  
*Me desculpa, querida*  
*É suja a rima que empesteia o ar da sua mansão*  
*E prefiro desse jeito*  
*Som de favelado, de bandido, assim seja*

<sup>120</sup> *Rapper*, desobediente, segue na contramão. Marcelo Valletta. *Folha de S. Paulo*, 5 dez. 2001.

<sup>121</sup> *Idem*.

<sup>122</sup> “Foda-se”. Xis. CD *Fortificando a desobediência*. São Paulo: Warner, 2001.

*O gueto, preto, como quiser... que se foda  
Dinheiro deles não me compra  
Prefiro a força [...]*<sup>123</sup>

Na gravação do Realidade Cruel sobressai o diálogo. Ao longo de toda a música os narradores falam diretamente com um interlocutor imaginário, com seu recado permeado de lamentos, acusações e a ameaça de que “o que se faz aqui, aqui se paga/ e volta como bumerangue”.<sup>124</sup>

Na visão de muitos<sup>125</sup>, um grupo como o Facção Central significava, na verdade, a coerência do não se pôr de acordo com o ordenamento social brasileiro e, em maior ou menor medida, tal posicionamento encontrava ressonância mesmo nos *rappers* com discurso não tão visceral. Tal reconhecimento é exemplificado por uma declaração de um dos integrantes do grupo Holocausto: “pra mim FC [Facção Central] é o grupo de *rap* mais politizado e sério do país; sem desmerecer os demais, na minha opinião, o melhor”.<sup>126</sup> Já o depoimento de Douglas, do Realidade Cruel, além de reverenciar alguns grupos, pontua o que os torna referência:

*Consciência Humana, Facção [Central] e Realidade Cruel [...] isso aí não agrada [...] nós somos os grupos que... Na verdade somos os inimigos mortais e número um do sistema capitalista, nós batemos de frente, fazemos questão de agredir e de transformar todo sentimento de inconformismo do jovem da periferia, da favela, do gueto, do morro, do subúrbio dos grandes centros e da periferia em si, nós fazemos*

---

<sup>123</sup> “Reflexões momentâneas”. Realidade Cruel. Single *Reflexões momentâneas*. Hortolândia: 2013 (independente).

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> Ainda que os cenários apresentados aqui sejam os mais recorrentes entre os *rappers*, há outros — se bem que minoritários — em circulação e disputando espaço e legitimidade. O *rapper* confessadamente evangélico Pregador Luo chegou a lamentar que “vários grupos, ao invés de passarem uma postura positiva aos jovens, passam um sentimento de revolta mortal. Abra as capas de disco e veja os revólveres. Para que servem as armas? Para fazer carinho? E as poses de mau, e a apologia e a vulgarização da mulher? [...] Não vou mentir, não vejo o *rap* com bons olhos por aqui”. Entrevista com Pregador Luo. *Rap Nacional*, nov. 2003. Ele, no entanto, gravou com Eduardo uma música que não destoia em quase nada disso que contesta: “você é o pior pesadelo brasileiro/ desde o último ao primeiro, invertendo a ordem/ trocaram a frase da bandeira para regresso e desordem/ traidores, patrocinadores do circo de horrores/ vendidos, manipuladores, homens caluniadores/ carrascos do seu próprio povo,/ vocês me dão nojo, vocês me dão ânsia/ são ladrões que furtam desde a infância/ cínicos, demônios, filhos de satanás/ [...] o poder está nas mãos erradas/ mão de ladrão tem que ser cortada/ aí você ia ver como ia ter/ uma pá de porco do poder maneta/ [...] seus dias estão contados/ assim como Judas, todos vocês serão enforcados/ a revolta do povo está pra acontecer/ acredite, será o ódio de um país contra você/ [...] volto a dizer mão de ladrão deve ser cortada/ [...] eu tenho nojo da sua cara”. “Meus inimigos estão no poder”. Apocalipse XVI. CD *Segunda vinda, a cura*. São Paulo: 7 Taças, 2000. Parece, pois, que aí o Pregador Luo deixou-se impregnar pela atmosfera predominante no *rap*.

<sup>126</sup> Entrevista com Holocausto. *Hip Hop Alagoas*, ago. 2008.

*com que esses sentimentos se fortaleça, transforme-se em autoconfiança pro cara ficar preparado a não cair nas armadilhas que o sistema impõe.*<sup>127</sup>

Sem discutir, aqui, até que ponto esse autoenquadramento como “inimigos mortais e número um do sistema capitalista” equivale a uma superestimação da condição dos *rappers* como sujeitos políticos, o importante é identificar neles a prática de atacar sistematicamente aquilo que corporifica a opressão. Essa vontade de enfrentamento, que se efetiva pela via de um discurso musicado — ao sustentar, como fez MV Bill, que “chega de pedir, chega de implorar”, pois “é hora de conquistar, se não for conquistado na ideia, na coerência, tem que ser na marra”<sup>128</sup> —, acendeu um sinal de alerta para muitas pessoas preocupadas com as consequências que essas pregações podem causar ao circular irrestritamente por alguns setores sociais. Numa dessas um jornalista escreveu: “Suas músicas, geralmente, fazem ofício de confessionário do cotidiano violento da favela. Mas fica uma dúvida: esses *raps* constituem um protesto ou fazem a apologia do mundo-cão? As mensagens nunca estiveram tão confusas e ambíguas”.<sup>129</sup>

Essa ambiguidade e essa confusão não procedem, no entender dos próprios *rappers*. Douglas, em tom de autodefesa, intervém nessa discussão:

*Nós cantamos rap violento sim. Nós falamos mal do sistema, criticamos o governo. Mas de forma politizada, não é de forma banalizada. O rap tem compromisso e o rap é coisa séria. Microfone é uma arma, e as palavras são mais do que tiros. E quando a gente fala de uns barato loco que acontece no mundo, sobre droga, sobre crack, sobre violência, cadeia, polícia... porque é o mundo que a gente vive, é o mundo que a gente sobrevive [...] eu ainda tô vendo na favela, na periferia, muitos inocentes tomando tiro da Rota. Não tem como... o compromisso do Realidade [Cruel] é esse. O compromisso do Realidade Cruel, desde o começo foi esse, fazer esse tipo de letra, fazer esse tipo de rap, ter esse compromisso com a periferia. E vou dizer pra você: não é fácil.*<sup>130</sup>

Embora a pregação, de teor radical, se restrinja, pelo menos como eles querem fazer crer<sup>131</sup>, ao campo da música e da palavra, ela não deixa de suscitar

<sup>127</sup> Entrevista com Realidade Cruel. *Hip Hop Minas*, jul. 2006.

<sup>128</sup> MV Bill em *A violência e o som de quem não quer implorar*. *Valor Econômico*, 5 fev. 2001.

<sup>129</sup> *A violência e o som de quem não quer implorar*, *op. cit.*

<sup>130</sup> Douglas em *Realidade Cruel: Liga nós — ao vivo*. Direção: Erick 12. Brasil: independente, 2012. 1 DVD (son., color.).

<sup>131</sup> No meu entendimento, há, de fato, uma ambiguidade que contamina a postura *rap*. Pode-se, perfeitamente, indagar em que medida a violência associada ao *revid* muito presente nas *performances* dos *rappers* não incentiva que se vá além do plano verbal? Ou por outra, seria ela meramente performática?

inquietações em determinadas áreas. Tanto que não é incomum que se acionem dispositivos que visam disciplinar esses sujeitos, que são vistos como quem está na fronteira entre as classes populares e as classes perigosas.<sup>132</sup> O problema está posto não é de hoje. Como argumentava, em 1994, o *rapper* Gilmar, do Artigo 288, “dizem que propagamos a violência porque relatamos como ela se dá. Por isso o *rap* incomoda. É uma forma de revidar”.<sup>133/134</sup>

Questionar a ordem estabelecida e denunciar suas contradições é tudo o que faz Gilmar com o seu grupo, especialmente quando explora as polêmicas em torno de assuntos nada convencionais no âmbito da música popular: a pena de morte não oficial, aplicada por agentes públicos, por exemplo.<sup>135</sup> O tema é abordado em “Poça de sangue”<sup>136</sup>, entre tiros e lágrimas. Ela, segundo um dos componentes do Artigo 288, não apresenta nenhuma novidade ou motivo para espanto: “na verdade, ela já existe na prática com os grupos de extermínio”.<sup>137</sup> Como frisei anteriormente, isso deu ao *rap* uma estética realista (na qual a “nossa violência é só verbal. Para acordar as pessoas”<sup>138</sup>) mas, ao mesmo tempo, associou a ele uma espécie de apologia ao crime e à violência geradora de uma imagem negativa.<sup>139</sup>

Tal associação, de acordo com os *rappers*, serve para desviar o foco das críticas que têm por alvo setores específicos da sociedade.<sup>140</sup> Aliás, que esses

---

<sup>132</sup> Três exemplos: em 1994 o *rapper* carioca Gilmar Amaral foi agredido, preso, processado e multado por circular pelas ruas com um carro de som que tocava uma música que denunciava a violência da polícia (cf. Pretos, pobres e raivosos. *Veja*, 12 jan. 1994); os integrantes do MRN e do Racionais MC's foram presos após show no Vale do Anhangabaú sob a acusação de que, durante o espetáculo, cometeram o crime de incitação à violência (cf. Eles não sabem de nada: entrevista com Nill. *Veja*, 7 dez. 1994); o *rapper* MV Bill precisou dar explicações à Justiça por conta do clipe de “Soldado do morro” (cf. Com o olhar no futuro. Entrevista com MV Bill. *Rap Brasil*, n. 36, s./d.).

<sup>133</sup> Grupos brasileiros traduzem a violência da grande cidade. *O Estado de S. Paulo*, 29 mar. 1994.

<sup>134</sup> Alessandro Buzo, entre outros, tem opinião muito semelhante: “assim é o *rap* no Brasil, discriminado porque incomoda”. Ver BUZO, Alessandro, *op. cit.*, p. 40.

<sup>135</sup> Isso aparece em muitas composições, entre elas “Cartilha do ódio”, *op. cit.*

<sup>136</sup> “Poça de sangue”. Artigo 288. Faixa avulsa. Rio de Janeiro: 1993.

<sup>137</sup> Grupos brasileiros traduzem a violência da grande cidade, *op. cit.*

<sup>138</sup> Gilmar, do Artigo 288, em O *rap* briga por dignidade urgente. *Jornal do Brasil*, 9 jan. 1993.

<sup>139</sup> O *rapper* Daher, do grupo Guind' Art 121, ao comentar tal situação, questiona: “como não cantar a violência se o que vivemos no país por parte da polícia, do governo, é violência? Apologia não, realidade!”. Entrevista com Guind' Art 121. *Rap Nacional*, mar. 2004.

<sup>140</sup> Do ponto de vista do DJ Sérgio Leite, que descarta, objetivamente, a existência de uma ambiguidade em relação a essa questão, os *rappers* não podem dar margem para equívocos: “‘Retratar a violência’ não pode ser confundido com ‘incitar a violência’”. Para tanto, salienta que “precisamos estar antenados com os acontecimentos políticos, geopolíticos, sociais, raciais e históricos, a fim de que possamos ter bons argumentos para calar a boca de um determinado

segmentos não digeriram bem o que produziram muitos *rappers* é compreensível. Basta ouvir "Todo ódio à burguesia":

[...] *A ferida na perna do pretinho é que paga  
O cruzeiro transatlântico romântico do casal de canalha  
(Pragas são como ricos, ricos são como pragas)  
Um dia desses o transatlântico naufraga  
[...]  
Ver você, burguês, sofrer, sangrar  
Pra mim é dádiva  
[...]  
Não é papo de louco, não é papo de lock  
No puro sangue da minha gang  
A vingança vem a galope  
Nos versos loucomunista dos pretos mais loucos do norte [...]*<sup>141</sup>

Ou "Eu sou mais eu, sistema", música na qual se avisa à burguesia que "pro veneno periférico/ não existe antiofídico"<sup>142</sup> e que

[...] *Eu faço votos que esses verme cruze comigo  
Olho no olho, mão no cano  
Eu não me engano, eu não vacilo  
Eu sou mais eu, sistema  
Cara a cara, frente a frente  
Eu sou problema [...]*<sup>143</sup>



O musicólogo Luiz Tatit, em livro que tem por desafio diminuir a distância que se instalou entre a teoria e a prática semiótica, analisou detalhadamente algumas canções.<sup>144</sup> Entre as composições estudadas figura "Saudosa maloca", de Adoniran Barbosa. O mote desse samba é a perda do espaço de moradia, evento que envolveu o próprio narrador em meio ao avanço da especulação imobiliária e do deslocamento espacial imposto às classes populares, nos anos 1950, em nome do progresso vertiginoso que atingiu São Paulo. Suas memórias, marcadas pelas relações de afetividade dos moradores com o lugar "donde nós passemos os dias

---

segmento tendencioso da imprensa". LEITE, Sérgio José de Machado. *Acorde hip hop!: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 402.

<sup>141</sup> "Todo ódio à burguesia". ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

<sup>142</sup> "Eu sou mais eu, sistema". ClãNordestino, *op. cit.*

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> Ver TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

feliz de nossas vidas"<sup>145</sup>, dão contornos especialmente emotivos para a história vivida por "eu, Mato Grosso e o Joca".<sup>146</sup> Diante das transformações em curso no espaço urbano, o personagem da canção desfia parte de sua história:

[...] *Que aqui onde agora está  
Esse edifício arto  
Era uma casa vieja  
Um palacete assobradado*

*Foi aqui seu moço  
Que eu, Mato Grosso e o Joca  
Construímos nossa maloca [...]*<sup>147</sup>

Para Tatit, a maloca construída pelo narrador (que funda uma relação sujeito/objeto) está assentada sobre desejos e necessidades de natureza antropocultural na qual a atividade do indivíduo, apesar de sua motivação pessoal, é permeada de determinantes sociais que levam a ação para além do campo de expectativas do sujeito. A maloca estabelece, por isso, um código que rompe com valores socialmente aceitos (inviolabilidade da propriedade) e põe a relação entre os moradores e a ela como fundamental para a identidade dos personagens-moradores: "tudo ocorre como se o sujeito precisasse do objeto para completar sua identidade".<sup>148</sup>

Se, em um primeiro momento, a vinculação entre o narrador e a maloca aparece plena de harmonia e desprovida de conflitos internos, logo o elemento de virada entra em cena. É o "dono" do espaço que imprime a mudança que, de tão significativa, vira marco de memória e possibilita o tom nostálgico da narrativa. A ação do "dono" (o antissujeito, conforme Tatit) passa ao primeiro plano junto com a carga emotiva que desencadeou. A canção segue expondo o acontecimento:

[...] *Mas um dia, nós nem pode se alembra  
Veio os homi c'as ferramentas  
O dono mandô derrubá*

*Peguemos todas nossas coisa  
E fumos pro meio da rua*

<sup>145</sup> "Saúdosa maloca" (Adoniran Barbosa). Adoniran Barbosa. 78rpm. Rio de Janeiro: Continental, 1951.

<sup>146</sup> *Idem.*

<sup>147</sup> *Idem.*

<sup>148</sup> TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras, op. cit.*, p. 32.

*Apreciá a demolição  
Que tristeza que nós sentia  
Cada tauba que caía  
Duía no coração [...]*<sup>149</sup>

A dimensão aflitiva desse trecho e a diferença de poder entre os moradores da maloca (sujeitos) e o dono do espaço (antissujeito) representam a descontinuidade de um possível enredo harmônico e sentimental da relação entre sujeito e objeto que levaria ao apagamento das marcas de desigualdade entre ambas as partes. "Nesses termos, a necessidade do antissujeito como função perturbadora dessa ordem salta aos olhos. Sem ele não há propriamente percurso narrativo"<sup>150</sup>, argumenta Tatit. No caso, a ação do proprietário, não custa lembrar, se sintoniza com os valores da classe dominante e expõe "os privilégios da condição social [que] surgem concentrados num *poder fazer* inequívoco, mesmo aos olhos das vítimas"<sup>151</sup>, cuja reação, atravessada pelo conformismo, também é narrada:

*[...] Mato Grosso quis gritá  
Mas em cima eu falei:  
Os homi tá co'a razão  
Nós arranja outro lugar  
Só se conformemo quando o Joca falou:  
"Deus dá o frio conforme o cobertor" [...]*<sup>152</sup>

Os antigos moradores, que certamente não dispunham de condições efetivas para reagir à demolição, sofrem a perda e os efeitos da decisão do "dono". Como assinala Luiz Tatit, apesar do prejuízo (material e simbólico) acarretado ao narrador e seus amigos, o acontecimento é rememorado com base nos valores hegemônicos para a organização social (em especial os que se ligam ao direito de propriedade), que são reconhecidos como legítimos pela vítima que acredita que "os homi tá cá razão".

"Saudosa maloca" trata de temas que não estão distantes, muito pelo contrário, do mundo do *rap*: pessoas de baixa renda que habitam uma maloca, transformações do espaço urbano, correlações de força assimétricas entre ricos e

<sup>149</sup> "Saudosa maloca", *op. cit.*

<sup>150</sup> TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

<sup>152</sup> "Saudosa maloca", *op. cit.*

pobres. A despeito do tom saudosista com o qual se canta o ruim (a perda e a destruição da maloca) e o bom (a alegria na moradia), o tema central é a insegurança e a falta de perspectiva de quem não tem onde morar. Porém, a abordagem não rompe com os valores dominantes nem tenta decodificar a lógica da divisão social, muito menos ataca o “dono” por expulsar os maloqueiros de seu lugar.<sup>153</sup> Seria essa a chave de seu sucesso que rasga inclusive as mais sólidas fronteiras sociais?

Abro um parênteses para ressaltar que o samba, ainda hoje intimamente relacionado à identidade cultural brasileira, precisou vencer, como lembra Adalberto Paranhos, muitas barreiras para se desvencilhar da imagem de produto marginal a ele associada. A sua sagração como artefato cultural brasileiro foi resultado de um processo histórico dialético, de caminhos bastante tortuosos. Ao estudar mais especificamente o “samba carioca” produzido entre o final da década de 1920 e 1945, Paranhos salienta que “até se impor como [...] ícone nacional, uma batalha, ora estridente, ora surda, teve que ser travada. [...] Tornava-se necessário remover as resistências até no próprio campo de produção do samba, das gravadoras e dos hábitos dos maestros”.<sup>154</sup>

Parte dessa batalha envolveu a superação da separação simbólica entre “morro” e “cidade” existente no universo do samba do início do século XX. Em sua trajetória, ele, ainda muito vinculado às suas origens, que remontam a práticas de escravos e seus descendentes, necessitou “incorporar outros grupos e classes sociais, promovendo um deslocamento relativo de suas fronteiras raciais e sociais”.<sup>155</sup> Daí que a mestiçagem, como que a misturar dois mundos, passou a ser

---

<sup>153</sup> Mais próximo do *rap* talvez esteja o samba-rock de Jorge Ben (por sinal, muito reverenciado pelos *rappers*, como é o caso do Racionais MC's), que por vezes entra em rota de colisão com os valores hegemônicos e flerta com o submundo do crime e o figura como guardião da ordem comunitária das favelas. Seja como for, por outro lado, como aponta Gabriel Feltran, “o trabalho de Ben foi lido mais como entretenimento do que como pensamento crítico, mais associado à festa do que a qualquer forma de ação política”. Uma das diferenças cruciais é que, entre os *rappers*, as fronteiras entre periferia e não periferia (ou, entre morro/favela e asfalto) não são mais cantadas com sorriso no rosto. FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013, p. 53.

<sup>154</sup> PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”). In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, p. 196. Para uma visão geral sobre a nacionalização do samba, ver também, entre outros, FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural — 1920-1945*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

<sup>155</sup> PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 199.



cantada com certa frequência.<sup>156</sup> "Em poucas palavras", como defendeu Paranhos, "o que se tematizava musicalmente não era senão o caráter misto, multirracial da sociedade brasileira".<sup>157</sup> Nesse contexto, conforme Ari Lima, o samba foi submetido a uma operação que na prática "exclui as camadas populares e negras ou as assimila para civilizá-las e modernizá-las".<sup>158</sup> Para o autor, na "construção do samba nacional e mestiço destaca-se não a 'negociação' entre brancos e negros, mas uma mediação anticonflitiva, autoritária, ufanista e envergonhada"<sup>159</sup> por parte das agências estatais.

Antes do coroamento desse processo, muitas vozes dissonantes se faziam ouvir, desafiando a harmonia entre as raças, o que, historicamente, no Brasil, não é apenas um problema étnico, mas também social e econômico. Em particular os discursos e as práticas dos sambistas identificados, pejorativamente, como adeptos do "samba de morro" eram alvo de ataques daqueles que se preocupavam com a propagação desse estilo.<sup>160</sup> Para ser bem aceito, o samba deveria, pelo menos até certo ponto, ser "moralizado" e "civilizado", saltando, assim, as resistências de quem não via com bons olhos a difusão do gênero, bem como a persistência de vozes destoantes que não se deixavam reger pela batuta que mais convinha às elites e às autoridades governamentais.<sup>161</sup> De todo modo, o samba, por fim, foi "convertido em ponto de atração e de encontro das mais diferentes classes sociais"<sup>162</sup>, e a composição de Adoniran Barbosa, sob determinado aspecto, carrega um pouco do legado de conciliação pluriclassista em torno do gênero. Ele não festeja um relacionamento harmônico entre o dono e os maloqueiros, mas, seja

---

<sup>156</sup> Esse movimento não se deu apenas no âmbito da música popular, tendo sido algo corrente também no meio de outras práticas culturais e atividades intelectuais. Ver, por exemplo, GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revista. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2001.

<sup>157</sup> PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 210.

<sup>158</sup> LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 26, Uberlândia, jan.-jun. 2013, p. 132.

<sup>159</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 135.

<sup>160</sup> Paranhos observa que "o samba do morro [...] ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa 'coisa de negros'". PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 75.

<sup>161</sup> A propósito, ver o capítulo Sobre o fio da navalha: vozes dissonantes sob um regime de ordem unida em PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*, *op. cit.*

<sup>162</sup> PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?, *op. cit.*, p. 214. Apesar disso, como pontua o autor, é indispensável atentarmos sempre para a dimensão dialética desse processo: "Nada disso, porém, significa dizer que tivesse se evaporado, como que por efeito de um passe de mágica, todo e qualquer ressentimento de classe ou a percepção da discriminação social/racial" (p. 217).

como for, reafirma a ordem social da qual fazem parte. No *rap*, entretanto, as coisas (ainda) se dão de maneira muito diferente.

Esse movimento de tornar o *rap* atrativo para outras classes sociais e para gente de outros territórios está apenas começando.<sup>163</sup> Ele continua a apresentar um discurso muito longe de uma possível conciliação de classes e elege as classes médias e altas como inimigas e promotoras das desigualdades sociais, o que, em última medida, o fez/faz indigesto – quando não “criminoso”, a ponto de cantarem em resposta: “Nosso crime?/ *Rap!* No último volume”.<sup>164</sup> Diante disso, ao contrário do que aconteceu com o samba (e apesar dos diálogos existentes entre samba e *rap*<sup>165</sup>), o *rap* não foi incorporado ao panteão de reconhecidos gêneros brasileiros e não constitui um símbolo da nacionalidade.<sup>166</sup> Em termos gerais, ele tem cor, lugar e classe social. O que se viu, de fato, foi uma tentativa de criminalizar o gênero e estigmatizá-lo pela violência de suas letras e pelos temas delicados que aborda, não necessariamente pelos temas em si, mas pela maneira como foram incorporados pela poética *rapper*.<sup>167</sup>

Apesar disso tudo, as músicas do gênero, com batidas fortes e letras pesadas insistiram em realçar a sua missão sociopolítica.<sup>168</sup> As características

---

<sup>163</sup> Indícios de que o *rap* vem penetrando outros espaços podem ser colhidos na própria produção musical. E a leitura disso precisa ser feita nas entrelinhas, seguindo rastros presentes na reação dos *rappers* ao fato de sujeitos de outras classes ou grupos sociais aderirem ao *rap* (seja como ouvintes ou produtores). O Racionais MC's fornece algumas pistas em “Negro drama”. Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002: “entrei pelo seu rádio/ tomei/ cê nem viu/ nós é isso ou aquilo/ o quê? Cê não dizia?/ seu filho quer ser preto/ rá... que ironia/ cola o pôster do 2Pac/ aí, que tal?, que cê diz?/ sente o negro drama/ vai, tenta ser feliz”. O Faccão Central, em “A bactéria FC”, *op. cit.*, não deixa por menos: “o *rap* concebido em *sampler* de sangue/ não é trilha pra bisneto de dono da casa-grande/ [...]/ vocês têm faculdade, adestraram os robocops/ mas seu carro forte não compra meu *hip hop*”.

<sup>164</sup> “Roleta macabra”. Faccão Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*, *op. cit.*

<sup>165</sup> Ver, a respeito, o trabalho de GUIMARÃES, Maria Eduardo Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

<sup>166</sup> Interessante notar que o *rap* promove enlases entre o local e global, praticamente ignorando o nacional ou o nacional-popular. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. “*Eu quero fratria*”: a comunidade do *rap*. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

<sup>167</sup> A questão não estava, por exemplo, em trazer para uma música a figura de um traficante, e, sim, em acreditar (e professar) que “o dia que os traficantes pararem de apontar os fuzis para eles mesmos e apontarem para o nosso inimigo comum, que é quem sufoca a gente, o bagulho muda”. Ver *A violência e o som de quem não quer implorar*, *op. cit.*

<sup>168</sup> Quando Eduardo, do Faccão Central, foi questionado sobre qual a mensagem que ele queria transmitir “para o pessoal” (que faz e que escuta o *rap*) e os objetivos de suas composições, ele foi direto ao ponto: “conscientização, saber o que está escrevendo. Falar de crime, falar de droga, tudo isso, este tipo de coisa, de repente é o caminho para mostrar a realidade, mas você tem que saber o que está falando. *Rap* não é sopa de letrinha, não é brincadeira, não é qualquer um que faz. Então você tem que ter consciência [...], ser contundente, saber o que está falando, saber colocar um

narrativas do *rap* o conduziram a assumir progressivamente a função de trilha sonora de um tempo histórico específico, com ênfase no seu caráter conflituoso. Assim, as perspectivas conciliatórias<sup>169</sup>, muito comuns no universo da canção popular, foram trocadas pelo discurso do confronto, do revide, da acusação. Esse contradiscurso que se afastava das vertentes cordiais do samba e da MPB mostrava que a cultura marginal dos *rappers* não era um desdobramento ou um subproduto da violência social do país que teria virado tema ou pano de fundo para narrativas musicais. Era, ao contrário, sinal da emergência de uma voz capaz de traduzir parte dessa realidade por meio da perspectiva de quem experimenta o seu lado mais perverso e, mais que isso, de reivindicar direitos e exprimir o descontentamento de determinados setores sociais com a desigualdade de condições e oportunidades que atinge em maior proporção os mais pobres. Por esse motivo os integrantes do Realidade Cruel não depõe as armas da palavra e prosseguem cumprindo o papel de semear sentimentos indigestos:

[...] É...  
Tem vários cu que quer falar  
Que nosso rap é pesado  
E chega a desagradar  
[...]  
Não importa  
Só canto o que eu vivo  
E o que eu vivo é foda  
Rap pop é o caralho  
Aqui tem história [...] <sup>170</sup>

Na sequência, esbravejam: “minhas rimas não tão aqui para agradar filho da puta”<sup>171</sup>, aqueles que “sabe[m] o que plantaram mas não gostaram do que

---

caminho para a molecada [...] Aqui você tem que conscientizar e saber o que está falando em primeiro lugar”. Entrevista com Facção Central. *Hip Hop Minas, op. cit.*

<sup>169</sup> Essas perspectivas, embora tenham marcado presença em alguns *raps*, não constituem, nem de longe, algo recorrente. Ver, a título de exemplo, a música “Cantão”. Gabriel O Pensador. CD *Núdegas a declarar*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1999 (na qual se canta o encontro de dois mundos: “a galera lá do morro tá sabendo/ hoje vai ter festa na casa do Pequeno/ aquele molequinho que tá sempre no Cantão/ neguinho tá dizendo que ele mora na maior mansão/ é, a galera sempre aumenta/ mas a cachanga é de responsa, no 550/ tem deck, piscina, quem vê não imagina/ que o Pequeno mora lá/ — É, o cara é gente fina!/ ele desce todo dia a pé pro Cantão/ junto com um pretinho que se chama Janjão”), e ainda o clipe *That's my way*. Edi Rock. Direção: Rabu Gonzales. Brasil: NKP Filmes, 2012 (no qual a trama traz como elemento central, sem deixar de fora os conflitos de classe e cor e uma atmosfera de tensão, a relação amorosa/afetiva entre um jovem negro morador de favela e uma jovem branca de classe média).

<sup>170</sup> “Bailes lotados”. Realidade Cruel. Single *Bailes lotados*. Hortolândia: 2013 (independente).

<sup>171</sup> *Idem*.

colheram”.<sup>172</sup> Por fim, repisam a mensagem do Facção Central: “meu relato é sanguinário, *playboy* não vai curtir”.<sup>173</sup> O preço a pagar por essa insistência é, sem dúvida, alto. Tanto que Eduardo (ele, mais uma vez), é um dos que sabem o que isso implica: “virei o patinho feio/ do *rap* nacional/ porque pra indústria fonográfica/ não sou comercial”.<sup>174/175</sup>

No frígir dos ovos, para os *rappers*, não há outro caminho. O indigesto é, dialeticamente, também salvação e, portanto, necessário para reinventarem as táticas de sobrevivência em ambientes hostis: “se o *hip hop* não tiver esse discurso forte, verborrágico, mas agregado à família, agregado ao certo, a gente vai perder mais e mais parceiros nessa roda-viva, nessa ciranda capitalista”.<sup>176</sup> Para eles, não se pode abrir mão de pensar as relações entre a (des)ordem social, a violência fora de controle (sobretudo a institucionalizada), a precariedade/desigualdade das condições de vida e a complexidade da experiência subjetiva colada a esse processo. Afinal, “o *rap* não tem que se esconder, [...] quem não quiser ouvir que saia da frente”.<sup>177</sup> Na lógica *rapper*, nas palavras dos MCs não há apologia à violência, ao crime, por mais que esse posicionamento seja passível de discussão.<sup>178</sup> Na ótica deles, há somente sentimentos indigestos, traduzidos em “versos controversos de quem quer mudar o mundo”.<sup>179</sup>

---

<sup>172</sup> *Idem*.

<sup>173</sup> *Sampler* extraído de “A marcha fúnebre prossegue”, *op. cit.*

<sup>174</sup> “Manicômio judiciário”. Eduardo. CD *A fantástica fábrica de cadáveres*. São Paulo: 2014 (independente).

<sup>175</sup> Esse mal-estar se insinua numa matéria assinada pelo jornalista Haroldo Ceravolo. Descontado o seu exagero estatístico, ele se refere a como o *rap* era visto fora do campo composto por praticantes ou ouvintes do gênero: “os conflitos entre marginais e policiais [fazem] parte de nove entre dez letras de *rap*”. Livro-reportagem mergulha na cultura *hip hop*. Haroldo Ceravolo Sereza. *O Estado de S. Paulo*, 20 set. 2001.

<sup>176</sup> Gog em *O hip hop brasileiro assume a paternidade* — entrevista com Gog. Spensy Pimentel. *Cultura e Pensamento*, Ministério da Cultura, n. 3, nov. 2007, p. 120.

<sup>177</sup> Rappin Hood em *Caros Amigos*, s./d.

<sup>178</sup> Como advertiu Eduardo, “se eu fizesse apologia, cê tava fudido/ ia tomar saraivada por incitar nossos conflitos”. Ver “Transe hipnótico”, *op. cit.*

<sup>179</sup> “Eu sou mais eu, sistema”, *op. cit.*

**5.**  
**“Como Olga, Anastácia, Rosa e Dandara”**  
**questões de gênero**

*A partir de agora  
As minas não se calarão mais*

“Mais uma cabeça a prêmio”, Palavra Feminina.

Em 1997 foi organizado um festival de música que teve o *rap* como atração principal. O show, um grande evento pelas proporções e número de músicos/artistas envolvidos, embora tenha sido realizado em dezembro, era também uma homenagem a Zumbi dos Palmares e uma ação de comemoração ao Dia da Consciência Negra. Tinha, portanto, certos propósitos políticos. Entretanto, não conseguiu esconder as contradições existentes entre aqueles que vociferavam contra o preconceito, as desigualdades, a concentração de riquezas e outros problemas sociais característicos de boa parte da retórica *rap*.

Lá, na Praça dos Heróis da Força Expedicionária Brasileira — no bairro de Santana, na cidade de São Paulo —, ainda que o som tenha rolado solto por mais de quinze horas, não foram exatamente as músicas que chamaram a atenção da jornalista Liane Faccio. Responsável pela cobertura jornalística do *Diário Popular*, até que ela atentou para as composições com claras demandas por justiça social e as muitas palavras de revolta contra os problemas que afetam os bairros pobres, porém, o que a intrigou foi a pequena presença feminina no palco.<sup>1</sup> De acordo com seu relato, apenas quatro grupos entre todos os que se apresentaram no festival contavam com mulheres no papel de MCs. A explicação para isso, Liane Faccio colheu entre as considerações de *Lady Rap*, então com 25 anos, grávida de oito meses e cantora de *rap*, que considerava o meio um tanto machista. É ela, *Lady Rap*, que denuncia: “o cara que participa do *hip hop* e não aceita mulheres está indo contra o que canta [...] o *hip hop* é um movimento libertário, não pode ter espaço para nenhum preconceito”.<sup>2</sup>

Seja como for, a participação das mulheres universo do *rap* não era tão inexpressiva, como veremos. O problema maior, apontado na fala de *Lady Rap*, era

---

<sup>1</sup> A predominância masculina no universo *rap* foi notada (e pontualmente mapeada) por Maria Aparecida da Silva em pesquisa datada de 1993. Segundo os dados levantados pela estudiosa, uma posse paulista que agrupava 42 grupos e mais ou menos 250 pessoas, tinha entre os seus membros apenas oito mulheres. Esclareça-se que posse, em termos gerais, é uma “institucionalização” do *hip hop* e se constitui como espaço — não necessariamente físico, já que às vezes se trata mais de um vínculo identitário — onde as articulações de diferentes aspectos dessa cultura acontecem, ou seja, embora não haja rigidez quanto à sua definição, a expressão designa um grupo de pessoas adeptas de um ou mais elementos do *hip hop* e que estão compromissadas com sua prática, difusão e reflexão, interligando de maneira orgânica ações culturais distintas praticadas por sujeitos com traços sociais, econômicos, étnicos comuns. SILVA, Maria Aparecida da. *O rap das meninas*. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, Florianópolis, jul.-dez. 1995.

<sup>2</sup> Cantoras enfrentam o machismo. Liane Faccio. *Diário Popular*, 1 dez. 1997.

real: havia, entre os *rappers*, preconceito de gênero.<sup>3</sup> E, ao que tudo indica, não era algo pontual (daquele evento, por exemplo) nem de um momento específico (talvez daquele ano); era uma dimensão do *rap* desde que começou a ser desenvolvido no Brasil (e que perdura, em larga escala, até os dias de hoje). Prova disso é o que disse alguns anos depois o *rapper* Cabeça — que em 2004 tinha 24 anos e integrava o grupo SNJ (Somos Nós a Justiça), no qual era parceiro da *rapper* Cris — sobre a participação das mulheres nos grupos de *rap*: “rola preconceito, não sei por que o cara se sente ameaçado, não admite uma mulher num grupo de *rap*”.<sup>4</sup>

A colocação de Cabeça requer um adendo: o problema não era a presença feminina, mas, sim, o tipo de inserção que se pretendia. Na verdade, para a função de vocal de apoio e/ou para dançar durante as apresentações (o que não é muito comum entre os grupos de *rap*) não havia objeções para com as mulheres. Aliás, nessas funções, elas geralmente emergiam em segundo plano, como um acessório ou adereço da atividade masculina, e, por isso, em sintonia com os valores tradicionais sobre os papéis sociais de homens e mulheres. Não é demais lembrar que José Simões apontou recentemente que “o discurso dominante tende a minorar a importância das mulheres na cultura *hip hop*”.<sup>5</sup>

Os conflitos se evidenciavam, na verdade, quando as mulheres agiam em dissonância com o mito da feminilidade<sup>6</sup>, o que fica claro quando a *rapper* Rúbia, que integrou o grupo RPW, historia as resistências que experimentou como mulher que decidiu dedicar parte de seu tempo/sua vida ao *rap* e de forma ativa

---

<sup>3</sup> Esse preconceito impunha dificuldades, a exemplo dos problemas enfrentados por mulheres *rappers* na organização de um evento específico para mulheres que produzem arte nesse universo predominantemente masculino: “ao contrário dos grandes astros, tudo o que elas conseguiram para trazer para São Paulo algumas representantes do *rap* feminino de outros estados [...] foi um alojamento no Pacaembu, para dormirem e tomarem banho.” Minas vão ao palco para mostrar, nas rimas, sensibilidade. *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 2001.

<sup>4</sup> 3 letras para o *rap*. Pedro A. Sanches. *Folha de S. Paulo*, 17 fev. 2004.

<sup>5</sup> SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura *hip hop*. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, Florianópolis, jan.-abr. 2013, p. 110.

<sup>6</sup> Esse mito compreende um conjunto de características, valores, atividades e comportamentos considerados tipicamente femininos (delicadeza, doçura, recato, beleza, instinto maternal, fragilidade) e que, segundo o imaginário dominante, é desejado como universal — por corresponder ao destino natural e biológico — para as mulheres, alimentando estereótipos da mulher como mãe, esposa, dona de casa. Para uma análise das “estratégias de diferenciação dos sexos para melhor instaurar uma ‘natural’ diferença política entre mulheres e homens”, nas quais se assenta parte do mito da feminilidade, ver SWAIN, Tânia Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. *Labrys: estudos feministas*, v. 10, Brasília, 2006 (citação da p. 4).



(isto é, não apenas como público ouvinte ou consumidora do gênero): “eu era uma mulher branca fazendo música de negro e de homem. Naquela época mulher subia no palco para ficar dançando; o pessoal ficava assustado quando via a gente cantar”.<sup>7</sup> A *rapper* ainda põe em questão as particularidades enfrentadas por uma MC num mundo organizado sob uma ótica predominantemente masculina. Isso impõe uma barreira para aquelas que pretendem romper com os costumes que normatizam, gerem, controlam as atividades/os comportamentos das mulheres. Rúbia chega a revelar até mesmo certo conformismo — ou seria responsabilidade assumida ativamente? — diante dessa realidade perversa que, de uma forma ou de outra, pune aquelas que desafiam os padrões serializados de ação: “A mulher é obrigada a desenvolver três coisas bem. Eu não posso me dar ao luxo de escolher uma só das tarefas, ser uma excelente *rapper*, fazendo shows de madrugada, e ser uma péssima mãe e uma péssima cabeleireira. Meus filhos precisam de mim, e as contas batem na minha porta”.<sup>8</sup>

Ante as palavras de *Lady*, Cabeça e Rúbia — corroboradas por muitos outros posicionamentos semelhantes —, não restam dúvidas de que, no mundo *rap*, em meio ao tão propagado respeito<sup>9</sup> aos irmãos e irmãs — em especial os/as do “movimento” —, há tensões e assimetrias de poder que passam, entre outras questões, pelas de gênero. Isso pode ser observado a partir das construções narrativas e das representações do feminino que evidenciam como os/as *rappers* contaram/cantaram episódios das relações entre homens e mulheres. Obviamente, como será possível perceber mais à frente, não há aí uma rua de mão única. O que prevalece são as contradições, a diversidade de ideias e uma disputa de posicionamentos em que, de um lado, a palavra desponta como um dispositivo complexo que afirma, reafirma e, por vezes, naturaliza a histórica desigualdade

---

<sup>7</sup> As meninas superpoderosas. Carolina Frederico. *Folha de S. Paulo*, 25 jun. 2001.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> A dimensão “igualitária”, “libertária” (entre aspas porque, no discurso *rapper*, esses conceitos acabam ganhando definições próprias, nem sempre em sintonia com as formulações de outros campos), de respeito e/ou outras concepções positivas reivindicadas pelos *rappers* foi notada igualmente por outros pesquisadores. Ver, por exemplo, BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. *Hip hop na região metropolitana de Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. A autora cita trecho de uma entrevista que menciona o assunto: “eu me sinto privilegiado, sou realizado, porque eu vim de um sistema em que a influência nociva é muito intensa, é muito forte e eu vi que eu me formei no hip hop [...] não é só a coisa [...] do próprio *rap*, mas sim de se formar um cidadão, de ter respeito próprio e respeitar o próximo” (citação das p. 155 e 156).

sexual. De outro, ela é empregada em resposta aos valores machistas e sexistas e na construção de outras imagens e representações para o universo feminino.

Aplica-se aqui o que apontou Maria Izilda Santos de Matos em trabalho sobre a obra de Dolores Duran: mesmo quando mudanças sociais e de ideias estavam em curso, os valores “tradicionais se mantinham residualmente ativos, poderosos e simultaneamente asfixiantes e insuportáveis, contraditórios e irreconciliáveis com as novas experiências”.<sup>10</sup>



Desde o início dos anos 1990, quando a prática do *rap* passou a se espalhar pelo Brasil graças a discos que começaram a aparecer em maior volume e com circulação um pouco mais ampla, a questão de gênero – em particular no que tange às relações entre homens e mulheres<sup>11</sup> – já dava mostras de que seria um importante campo de disputas entre os *rappers*. As representações que difundiam e reproduziam concepções sexistas não passariam incólumes pelo público ouvinte (incluídos aqui os próprios compositores e compositoras), o que significa dizer que não seriam assimiladas por todos de modo acrítico.

As representações de gênero já estavam colocadas no final dos anos 1980 – década de gravação dos primeiros *raps* no Brasil – em composições como “A minha banana”, de MC Jack. Essa música, que gozou de relativo apreço quando foi lançada em 1988, tinha um tom de deboche:

[...] Voltei para a cama  
Foi aí que me veio  
A ideia da banana  
Me lembrei de um fato  
Que comigo aconteceu

<sup>10</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran. *ArtCultura*, v. 7, n. 10, Uberlândia, jan.-jun. 2005, p. 147.

<sup>11</sup> Todavia, o debate no interior do *hip hop* vai além das relações entre homens e mulheres, a ponto de abarcar ainda a temática da homossexualidade. O preconceito às vivências homoafetivas – presente, por exemplo, em “A trilha sonora dos gueto”. Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente), em que se ironiza os *rappers* que lamentam a inexistência de “grupos de *rap* gay” – é denunciado e contestado em “Mundo perfeito”. Linha Dura. Direção: Linha Dura. Brasil: Todavida, 2011. Por sua vez, Rico Dalassam, *rapper* assumidamente homossexual, deixa claro, aos quatro cantos, que com sua produção musical pretende “promover um novo senso de normatividade, trazer essa nova ideia de ‘normal’.” Homossexualidade vira tema no *rap* brasileiro nas letras de Rico Dalassam e Luana Hansen. Gustavo Foster. *Zero Hora*, 14 jan. 2015.

*Com a minha banana  
A velhinha enlouqueceu  
E a charmosa Marcinha  
Vivia contente  
Pois nunca tinha visto  
Uma banana diferente [...]¹²*

À medida que narra uma suposta experiência, o MC reproduz estereótipos sexistas e alimenta leituras sobre o poder sexual masculino que teria o condão de fazer a felicidade das mulheres. A síntese de virilidade que se materializa na banana como metáfora para o órgão sexual masculino reaparece no refrão: “então eu digo/ cuidado com a banana/ se você vacilar/ vai parar na minha cama”.¹³

MC Jack não para por aí. Ele sugere que os homens são capazes de destravar as frustrações das mulheres, resumidas à falta de sexo. Não de qualquer prática sexual, mas a heteronormativa, na qual o homem não é meramente parte envolvida na relação, mas a parcela dominante. A efetivação do ato sexual é, paralelamente, elemento que comprova e afirma a masculinidade do narrador que garante prazer à mulher. Pouco importa, no caso, a opinião feminina que poderia dar nova configuração a essa representação do poder masculino. À mulher, que tem a voz silenciada e é praticamente convertida em não sujeito, Jack deixa seu conselho:

*[...] Se você é frustrada  
Vou ter dar uma dica  
Arranja uma banana  
Que não seja nanica  
[...]  
Para todas as donzelas  
Este é meu conselho  
Banana não tem ombro  
Escorrega por inteiro [...]¹⁴*

Apesar do cunho pejorativo, desrespeitoso e irônico de “A minha banana”, foi alguns anos mais tarde que a questão se tornou mais expressiva. Em parte (talvez) porque perdeu o seu tom jocoso (mas nem por isso menos preconceituoso) e adquiriu contornos mais ásperos e duros na formulação de representações que supostamente sintetizavam a alma, as características e os valores do sexo feminino

¹² “A minha banana”. MC Jack. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

— ao menos na visão de alguns *rappers*.<sup>15</sup> Merece destaque, aqui, “Mulheres vulgares” do Racionais MC’s. Estruturada na forma de diálogo entre dois MCs do grupo (Edi Rock e Mano Brown), leva a julgamento a mulher que deu as costas aos padrões de condutas instituídos como corretos e “naturais”. Um tipo de mulher que

[...] *Não quer ser considerada*  
*Símbolo sexual*  
*Lutam para chegar ao poder*  
*Provar a sua moral*  
[...]  
*Não admite ser subjugada,*  
*Passada pra trás*  
*Exigem direitos iguais [...]*<sup>16</sup>

A mulher que está no centro dessa narrativa rompeu, ao menos em parte, o cerco da dominação masculina, desafiou a normatização dos corpos/comportamentos, almejou lutar por outros espaços, condutas e direitos. Em resumo, fez quase tudo o que não podia fazer (ou que não se esperava que ela fizesse) e, por isso, foi rotulada como sendo “derivada de uma sociedade feminista/ que considera e dizem/ que somos todos machistas”.<sup>17</sup>

Feminista, aqui, aparece como um termo altamente negativo. Resultado de uma concepção que é portadora de elementos que estão no imaginário social de muitos brasileiros, faz parte — ainda que não diretamente — de um processo histórico marcado por tentativas de deslegitimar a luta das mulheres contra os preconceitos que pesam sobre elas.<sup>18</sup> O estigma do qual as feministas foram

---

<sup>15</sup> Jack, eventualmente, poderia se defender dizendo que sua composição não passava de uma brincadeira, porém o argumento dificilmente serviria a outros *rappers*. Por sinal, para Jack “o rap tem que ter a parte *relax* [...] senão não rola”. Ver Incendiário *rap*. *Jornal da Tarde*, 29 jun. 1990.

<sup>16</sup> “Mulheres vulgares”. Racionais MC’s. LP *Escolha seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Que não se pense que essa visão é particularidade dos *rappers*, esses jovens geralmente pretos, pobres, favelados/periféricos e com pouca instrução formal (como costumam ser vistos). Visão muito semelhante pode provir de gente tida como mais “respeitável”, como o jornalista e escritor Fausto Wolff, para quem “a maioria das mulheres de classe média deixou uma babá eletrônica em casa e foi disputar o mercado de trabalho [...] embora não o saibam, são as verdadeiras campeãs do neoliberalismo. Aceitam uma paga sempre menor do que a do candidato homem, pois, pelo menos as casadas, têm marido e o salário dele. As solteiras têm noivos, namorados, moram com pais ou dividem o apartamento com uma amiga. [...] e as filhas das feministas [...], quando são bonitinhas, dão sempre um jeito de engravidar de algum riquíssimo jogador de futebol, roqueiro, tenista, piloto de corridas e assim por diante. É a prostituição *light*. As feias continuam sendo as professorinhas, as empregadas domésticas, coqueiras, enfermeiras, as balconistas, as caixas de banco. [...] a grande revolução feminista redundou na mulher objeto a serviço dos ricos de sempre.

vítimas tem ligação, de acordo com Raquel Soihet, com “o temor da perda do predomínio masculino nas relações de poder entre os gêneros, no que evidenciavam forte conservadorismo”.<sup>19</sup> Ao desatar amarras rígidas dos papéis e funções sociais tradicionais (“não quer[er] ser considerada símbolo sexual”, por exemplo), a mulher despertou a reprovação de uma parte dos homens, quando não o ódio. Aquelas mulheres que não se sujeitaram ao policiamento/controlado dos comportamentos e atitudes foram enquadradas nos moldes de uma concepção de mundo que não permitia muito espaço para a autonomia feminina e acabaram por ser duramente atacadas:

[...] *Pra ela,  
Dinheiro é o mais importante  
Seu jeito vulgar,  
Suas ideias são repugnantes  
É uma cretina que se mostra nua como objeto  
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo  
No quarto, motel ou telas de cinema  
Ela é mais uma figura viva,  
Obscena [...]*<sup>20</sup>

A música segue depreciando as mulheres, associando-as a imagens/características socialmente reprováveis. Para João Batista Soares de Carvalho, que estudou a violência de gênero no *rap*, “os comportamentos de parte das mulheres foram generalizados em função da bagagem cultural do *rapper* e das ideias sexistas cristalizadas no imaginário de parcela dos jovens socializados nas periferias de São Paulo”.<sup>21</sup> Essas ideias sexistas pautavam uma determinada leitura do social, na qual toda mulher que escapasse da bitola dos “bons costumes” e da submissão relativamente irrestrita aos ditames masculinos era potencialmente interesseira<sup>22</sup> ou vagabunda. É o que fica explícito, por exemplo,

---

Às vezes bem pagas, deixando a alma e o caráter no caminho. Quase sempre mal pagas e sempre mal comidas”. Restos da realidade. Fausto Wolff. *Jornal do Brasil*, 30 jul. 2005.

<sup>19</sup> SOIHET, Raquel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, Uberlândia, jan.-jun. 2007, p. 42.

<sup>20</sup> “Mulheres vulgares”, *op. cit.*

<sup>21</sup> CARVALHO, João Batista Soares de. *A constituição de identidades, representações e violências de gênero nas letras de rap* (São Paulo na década de 1990). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 103.

<sup>22</sup> Outra composição que alimenta esse estereótipo sobre o sexo feminino é “Ela gosta de dinheiro”, na qual o refrão, por si só, exprime essa dimensão perversa, porém muito recorrente no imaginário social: “ela gosta de dinheiro/ de andar de carro/ dar rolê na *night*/ nas custas dos otários/ ela

no rap “A dama e as vagabundas”<sup>23</sup>, do grupo Cirurgia Moral, que traz para o primeiro plano a mulher interesseira, aquela que, para o grupo, quer se aproveitar de tudo o que o homem pode lhe oferecer, mas, no primeiro sinal de problema (quer dizer, vacilo de seu companheiro), abandona-o e vai “foder com outro”. Não tem nada a ver com a dama, que é capaz de “puxar cadeia pro marido sem amolecer”.

A mulher “direita”<sup>24</sup>, a “dona de responsa”, a “considerada”, era aquela que entregava seu coração e sua vida ao homem, aquela que por/com amor e dedicação fazia de sua vida uma extensão da de seu parceiro afetivo-sexual:

[...] *Fica frio, se orienta aí na boa,*  
[...]  
*Tem muita dona de responsa, que é pela ordem*  
*Te considera, se preocupa, às vezes nem dorme*  
*Te olha como um homem, sem precisar de fama*  
*Sem ser malandro, nem de muita grana*  
*Sem ser um homicida, gostar da vida*  
*Sem ser interesseira, sem baixaria*  
*Mas fica atento, fica observando*  
*A vagabunda dançando*  
*O seu último tango... [...]*<sup>25</sup>

Por outro lado, a mulher que traçava uma linha de fuga em relação à lógica da dominação masculina ou ansiava por relações menos assimétricas, nas quais seus desejos e vontades pudessem se concretizar, representava perigo à honra do homem<sup>26</sup> (era aquela que “quando você descer pro xadrez/ [...] logo vai te esquecer/ com outro vai foder”<sup>27</sup>). A mulher que não correspondia ao que dela se

---

gosta de dinheiro/ de mordomia, fazer compras no *shopping*/ só acordar meio-dia”. “Ela gosta de dinheiro”. Das quebras, s./d. (independente).

<sup>23</sup> “A dama e as vagabundas”. Cirurgia Moral. CD *Coroa você vive, cara você morre*. Brasília: Discovery, 1998.

<sup>24</sup> No sentido contrário ao construído em “De quem é essa mulher”, música na qual a protagonista “disfarçada de direita/ é uma tremenda bandida”. “De quem é essa mulher”. Ndee Naldinho. CD *Você tem que acreditar*. Brasília: s./ind., 1997.

<sup>25</sup> “A dama e as vagabundas”, *op. cit.*

<sup>26</sup> Isso pode ser percebido em diversas práticas sociais. Susan Amussen, por exemplo, ao estudar o *charivari* na Inglaterra, mostra como o controle social que modela os papéis sexuais tem impacto tanto sobre mulheres quanto homens. O *charivari*, segundo seus estudos, visava à humilhação pública (e, por isso, também adquiria uma dimensão coercitiva, uma vez que as pessoas não queriam passar por essa situação) de mulheres e homens (claro que de modo diferente) que destoavam dos padrões desejáveis de comportamento sexual sem necessariamente incorrer em prática ilegal. Ver AMUSSEN, Susan Dwyer. Féminin/masculin: le genre dans l’Angleterre de l’époque moderne. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 40, n. 2, mar.-apr. 1985.

<sup>27</sup> “A dama e as vagabundas”, *op. cit.*

esperava era, nessa ótica, protagonista de jogos, dissimulações e mil e uma artimanhas que levavam os homens à ruína. Por isso tudo, o Racionais MC's anuncia sua sentença de condenação às “Mulheres vulgares”:

[...] *No rebanho das fêmeas, ela é a fêmea pior  
Também a pedra branca no jogo de dominó  
Ás do baralho, papagaio sem língua  
Árvore sem galho, repentista sem rima*  
[...]  
*Eu tenho dó de fulano, beltrano e sicrano  
Que fica iludido com esse tipo de mulambo*  
[...]  
*Fique de olho na sua mulher, fique atento  
Mesmo sendo de mil anos, confie apenas 50%  
Tire da cabeça que mulher é incapaz  
Capaz ela é, e mentirosa o quanto quiser*  
[...]  
*A metade eu te garanto que não presta [...]*<sup>28</sup>

Tal postura pode ser observada ainda em “Vida loka, parte I”, do Racionais MC's, lançada praticamente uma década após “Mulheres vulgares”. Naquela composição, todos os reveses, reviravoltas, problemas e contradições que marcam a “vida loka” do protagonista têm seu ponto de partida narrativo e de reflexão na ação da “vagabunda!/ queria atacar o malucão, usou meu nome”.<sup>29</sup> A mulher aparece aí como a responsável pela quebra da harmonia, como aquela que precipita uma série de acontecimentos que abrem caminho para a total destruição da vida de um homem – mesmo que o desencadeamento desses acontecimentos só seja possível no seio de uma cultura machista que reduz a mulher a um objeto, uma propriedade masculina: do pai, marido, companheiro, namorado.<sup>30</sup>

A mulher vingativa, manipuladora e perversa (como a de “Vida loka, parte I”) que povoa as letras de alguns *raps* se conecta, por certo, com elementos culturais longínquos. Alguns deles remontam às escrituras sagradas, se lembrarmos que foi Eva quem supostamente levou Adão a provar do fruto

<sup>28</sup> “Mulheres vulgares”, *op. cit.*

<sup>29</sup> “Vida loka, parte I”. Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>30</sup> Ao criticar o disco lançado pelo Racionais MC's em 2002 na *Folha de S. Paulo*, não escapou a Pedro Alexandre Sanches a dimensão misógina da obra do quarteto paulistano: “num outro patamar, a misoginia mantém-se brutal, e os adjetivos de desprezo e repulsa contra as mulheres se esparramam pelos dois volumes do disco”. Menos messiânicos, misóginos como antes, mais suingados. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 2 ago. 2002.

proibido.<sup>31</sup> Esse elemento religioso, que, de certa maneira, condenou as mulheres pelo “pecado original”, alimentou/desdobrou muitos outros juízos sobre o sexo feminino e reverberou em concepções nas quais a organização das relações sociais operava a separação entre os sexos numa forma hierárquica em que as mulheres deviam obediência aos homens.<sup>32</sup> Se não na prática, ao menos no discurso, os *rappers* (assim como todos os sujeitos que lhes são contemporâneos) estiveram expostos a esses valores que, residuais em alguns espaços sociais, continuavam predominantes no âmbito de algumas religiões cristãs, especialmente as de orientação neopentecostal, que cresceram bastante no Brasil (principalmente nas periferias) no período de consolidação do *rap* como prática cultural.<sup>33</sup> Estabeleceu-se, portanto, uma linha de sintonia entre determinadas produções dos *rappers* e as religiões ao seu redor.<sup>34</sup>

Essas questões têm tudo a ver com o modo como Bourdieu qualificou a subordinação de gênero em outro contexto e com outros materiais de estudo. Para ele, a dominação masculina é um processo relacionado a forças assimétricas nas

<sup>31</sup> Há uma composição em que esses sinais são especialmente claros: “no início tudo era trevas/ Deus criou Adão e a Eva/ piranhou com a cobra negou que estava lá/ a primeira vagabunda do mundo, pá, pá”. “A lei da favela”. Álibi. CD *Pague pra entrar, reze pra sair*. Brasília: Discovery, 1997.

<sup>32</sup> R. Howard Bloch, em seu estudo sobre a misoginia medieval, destacou que as diferenças entre homens e mulheres remetem a um longo processo histórico de conformação de um modelo de sexualidade que elege o casal heterossexual como “natural”. Nele, “o homem é associado com a inteligência — *mens, ratio*, a alma racional — e a mulher com *sensus*, o corpo, o apetite e as faculdades animais”. Ver BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 38.

<sup>33</sup> As relações entre religião — notadamente a de orientação evangélica/neopentecostal — e música *rap* demandam análises específicas. Algumas pontes que ligam esses dois mundos são explícitas, outras, nem tanto. Há um grande número de grupos que se denominam *rap gospel*, outros que trazem elementos religiosos em suas letras, uns tantos que colocam a religião como uma possível salvação para o homem e seus problemas cotidianos. Saliente-se que as pregações dos dirigentes religiosos ganham, por vezes, sentidos muito diferentes daqueles por eles incensados ao serem “traduzidas” em face das experiências dos receptores. Sob esse aspecto emergem, aqui e ali, interpretações novas e radicais dos elementos religiosos. Ver, a título de exemplo, “Espada no dragão”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006: “não ouvi da boca de Jesus para eu dar a outra face/ prefiro crer que ele me queira gladiador, não covarde/ você não honra a dor da coroa de espinhos/ a palavra sagrada é munção, não é exílio/ a carne furada com prego na crucificação/ merece mais do que prece e joelho no chão/ a bíblia não é escudo, é manual pra libertação/ siga o exemplo de São Jorge, espada no dragão”.

<sup>34</sup> Marlise Matos ressalta que as religiões e, depois, as organizações científicas, incumbiram-se de excluir as mulheres de certos espaços e de algumas práticas, “revelando tendenciosidade androcêntrica que nos tomou séculos para desconstruir e sobre a qual seria difícil afirmar estar já superada”. Ver MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 2, Florianópolis, maio-ago. 2008, p. 335.



quais o poder masculino dispensa justificativas legitimadoras, já que a ordem social

*funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo lugar de assembleia ou de mercado, reservando aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior destas, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos.<sup>35</sup>*

A construção e reprodução dos valores (machistas, sexistas, misóginos) destacados nas músicas apresentadas deixam transparecer aspectos das relações de gênero que são reais no meio em que foram produzidas.<sup>36</sup> Não é por acaso que na abertura do disco *Ruas de sangue*, lançado pelo Visão de Rua em 2001, a advertência é de que “você está entrando no submundo do caos/ e vai sentir na pele um pouco da nossa realidade”.<sup>37</sup> E essa realidade remete ao ponto de vista de uma mulher – Dina Di – e problemas específicos do universo feminino são relatados em “Mulher de malandro”, “Meu filho, minhas regras” e “O efeito da balada II”.

Aponta-se aí, o duplo fardo que cai nas costas das mulheres. De um lado, a força de coerção dos dispositivos normativos que visam enquadrá-las em modelos rígidos do que é ser “mulher de verdade”, como cantado pelo Face da Morte: “mulher brasileira, sua beleza é rara/ [...] mulher de verdade, dedicada e fiel/ se você encontrou agradeça ao céu/ é linda, cheirosa/ toda feminina”.<sup>38</sup>

De outro lado, a violência das imagens da submissão, da incapacidade e da fragilidade, que é arrebatadora e intensifica os discursos altamente moralistas que procuram mantê-las sob os olhos vigilantes de seus homens (ou dos homens em

<sup>35</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999, p. 18.

<sup>36</sup> Mano Brown, em entrevista recente à Endrigo Chiri Braz, escora-se nessa dimensão da realidade social para tentar abrandar as coisas para o lado do *rap*, como é possível notar no diálogo entre os dois: “[Braz] O *rap* é meio machista... [Brown] Mas está melhorando... [Braz] E muitas vezes quem segura a bronca são as mães, as mulheres, não é uma contradição? [Brown] O Brasil é machista, e o *rap* é o retrato do Brasil. Feito para o brasileiro, certo? Machista. Ponto”. Apesar disso, diz que “sou a favor das mulheres” e acha que “as mulheres estão ocupando espaço”. Ver Mano Brown: “eu questiono porque não basta ser”. Endrigo Chiri Braz. *Cult*, ano 17, n. 192, São Paulo, jul. 2014.

<sup>37</sup> “Intro”. Visão de Rua. CD *Ruas de sangue*. São Paulo: Atração, 2001.

<sup>38</sup> “Mulheres”. Face da Morte. CD *Feito no Brasil*. Hortolândia: Face da Morte, 2004.

geral).<sup>39</sup> Tais concepções aparecem, com frequência, atreladas a grande carga de desconfiança que converte toda mulher num ser suspeito e traiçoeiro, razão pela qual se recomenda aos homens que “fique[m] espertos”, já que há mulher que “pega no seu pé/ se você vai no bar/ e te mete o chifre, Zé/ se você vacilar”.<sup>40</sup>

Esses valores são dominantes e fazem parte da sensibilidade de parcela considerável dos *rappers* e da população. Estão presentes até mesmo em situações em que, à primeira vista, a intenção seria talvez a de difundir uma visão que não desvalorizasse a mulher. É o caso da batalha de posições — que se deu no campo musical — envolvendo Gabriel, O Pensador e os *rappers* do DF Movimento, em 1994. As tensões tiveram como centro irradiador a música “Lôra Burra”, de Gabriel, um estrondoso sucesso nacional. A composição gerou muitas controvérsias e debates, inclusive (ou principalmente) fora do campo musical. A letra de Gabriel (que não era considerado um *rapper* pelo pessoal do *hip hop*<sup>41</sup>) dizia que

[...] *Existem mulheres que são uma beleza  
Mas quando abrem a boca, hum, que tristeza  
Não é o seu hálito que apodrece o ar  
O problema é o que elas falam que não dá pra aguentar  
Nada na cabeça, personalidade fraca, tem a feminilidade  
E a sensualidade de uma vaca*  
[...]  
*Bundinha empinada pra mostrar que é bonita  
E a cabeça parafinada pra ficar igual paqueta*  
[...]  
*Não, eu não sou machista, exigente talvez  
Mas eu quero mulheres inteligentes, não vocês!*  
[...]  
*O Pensador dá valor às mulheres, mas não a vocês  
Vocês são o mais puro retrato da falsidade  
Desculpe, amor, mas eu prefiro mulher de verdade [...]*<sup>42</sup>

Algum tempo depois do sucesso de “Lôra Burra”, que foi acusada reforçar a dicotomia entre mulher bonita e mulher inteligente, os *rappers* do DF Movimento

<sup>39</sup> Algumas dessas questões foram pensadas por MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2006.

<sup>40</sup> “Mulheres”, *op. cit.*

<sup>41</sup> Gilberto Yoshinaga lembra que Gabriel “foi hostilizado por boa parte dos agentes culturais e do público do *hip hop*”. Ver YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop*. São Paulo: Shuriken/LiteraRua, 2014, p. 267.

<sup>42</sup> “Lôra burra”. Gabriel, O Pensador. LP *Gabriel, O Pensador*. Rio de Janeiro: Chaos, 1993.

lançaram um LP. Entre as músicas estava uma clara resposta à composição de Gabriel, O Pensador: “Pare pra pensar”. Ela provocava tanto Gabriel quanto os seus fãs:

*Não vou dizer  
Que todas são inteligentes  
Mas eu penso que homens ou mulheres têm defeito  
Não se mede uma pessoa pela cor do seu cabelo  
Tanto louro quanto negro, eu não tiro  
Eu respeito  
Um homem que dá valor às mulheres de verdade  
Em vez de criticar deveria mostrar as qualidades  
As mulheres têm história, e disso você esquece  
Ou só loura burra é o tipo que você conhece?  
Pense em Elke Maravilha, Zezé Mota e Hortência  
Benedita da Silva, Erundina  
Coloque a mão na consciência  
[...]  
Preste atenção nessa sua babaquice  
[...]  
Pare pra pensar, Pensador  
E note que as mulheres também têm o seu valor [...]*<sup>43</sup>

Em princípio, considerando exclusivamente os argumentos discursivos apresentados na composição, é possível associar os *rappers* do DF Movimento a alguma militância pela igualdade de gênero ou, pelo menos, contra os preconceitos em relação às mulheres. Além do mais, em parte da documentação existente se percebe uma atitude engajada, um posicionamento crítico em suas ações, músicas e comportamentos.

Os *rappers* do DF Movimento não estavam sozinhos, já que um número considerável de *rappers* se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posturas ideológicas. Essa maneira de pensar a música criada entre os *rappers* se tornou hegemônica, e aqueles que não estavam sintonizados com essa ideia não eram vistos como autênticos *rappers*. Esses valores influenciaram o modo de pensar e agir de sujeitos sociais e culturais que elegeram a cultura *rap* como ação político-pedagógica. Isso, no entanto, não explica por completo a composição-resposta a Gabriel, O Pensador, quando mais não seja porque o grupo DF Movimento acaba por generalizar e simplificar as críticas formuladas a um certo tipo de mulher-

---

<sup>43</sup> “Pare pra pensar”. DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994.

bibelô, representado pela “lorâ-burra”, que se preocupa muito mais com o culto do visual do que com o que tem dentro da cabeça.

Mas a coisa não para por aí. No disco *Pare pra pensar* há, como que contraditoriamente, atitudes preconceituosas até mesmo naqueles que políam o comportamento e o discurso alheio. A capa, a contracapa e o selo do LP do DF Movimento oferecem sinais importantes nesse sentido.



Figura 2 – Capa do disco do grupo DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994.



Figura 3 – Verso da capa do disco do grupo DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994.





Figura 4 – Selo do lado B do disco do grupo DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994.

As imagens estampadas na capa, contracapa e selo do disco, são quase um contradiscurso visual se confrontadas com o discurso musical de “Pare pra pensar”. Nelas, uma mulher, ostentando “boa forma” física, figura com as pernas de fora inclusive à mesa de bar, trajando apenas uma blusa e uma calcinha (ou a peça inferior de um biquíni), em pose que denota alguma sensualidade. Já os homens estão vestidos “normalmente” à moda de *rappers*. Isso desloca o problema e impõe novas reflexões. Se, na música, a questão central — certo ou errado — é a indignação contra práticas e discursos que caracterizam discriminação, a ideia de inferioridade ou o desrespeito às mulheres, a capa do disco é extremamente convencional ao reproduzir o apelo à sensualidade feminina. Cabe dizer que nem tudo fica totalmente claro, porém, ao que parece, a mulher, na contracapa, está na cama. O selo de *Pare pra pensar* vai na mesma direção, reforçando a tríade do prazer masculino e da afirmação da masculinidade: mulheres, bebidas e futebol.

Questões como essa, a meu ver, realçam a dimensão complexa das relações de gênero, o que, no mundo *rap*, foi percebido por MV Bill. Ele, ao mesmo tempo

em que reconhece que “no segundo disco eu fiz a música ‘Mina de fé’, é uma letra meio machista, mas que fala da importância que um cara deve dar quando tem uma namorada legal”, destaca que “eu acho importante a existência de grupos de gays, lésbicas e indígenas [...] é importante que as populações marginalizadas tenham voz. O que não pode é o *hip hop* que sempre pousou de consciente ser preconceituoso”.<sup>44</sup>

O que vimos aqui, em termos gerais, pode ser caracterizado como aquilo que Rafaela Cyrino chamou de “usos normativos de gênero”<sup>45</sup>, ou seja, apropriações de modos de ser homem e de ser mulher numa acepção que contribui “para naturalizar a maneira como a diferença sexual é concebida, em vez de problematizá-la”.<sup>46</sup>



Em parte por conta das correntes que nos prendem a algumas práticas e normas sociais que são compartilhadas por diferentes grupos/classes, há um número certamente grande de ouvintes e/ou produtores de música *rap* que defenderiam algumas composições (e afirmações) que apareceram aqui, sob a prosaica argumentação de que não apresentam nada demais. Para eles, os valores e comportamentos sociais que subjugam as mulheres são vistos como uma dimensão da natureza humana, e as músicas, portanto, seriam um espelho da vida tal como ela é.<sup>47</sup>

Enfrentar esse lugar-comum demanda o diálogo com instrumentos conceituais e teóricos que ajudem a problematizar determinados aspectos das

---

<sup>44</sup> Com o olhar no futuro. Entrevista com MV Bill. *Rap Brasil*, n. 36, s./d.

<sup>45</sup> Rafaela Cyrino retomou a questão, recentemente, ao apontar o que constituiria um uso acrítico do termo. Para ela, isso é decorrente do fato de muitas vezes gênero ser utilizado “não como um conceito ou como uma categoria analítica, mas como uma ‘etiqueta’ desprovida de poder de criticidade.” Em face disso, coloca-se a “necessidade de se diferenciar uma utilização crítica e radical do termo de uma utilização usual, convencional, acrítica, não-radical, normativa”. CYRINO, Rafaela. *Abordagens organizacionais na área da administração: fetichismo de gênero?*, impresso, 2015, p. 5.

<sup>46</sup> *Idem*, A categorização do masculino e do feminino e a ideia de determinismo cultural: uma crítica epistemológica aos usos normativos do gênero. *Anais do 10º Seminário Internacional Fazendo Gênero*, Florianópolis, 2013, p. 3.

<sup>47</sup> Para uma reflexão acerca de concepções do *rap* como um suposto espelho do real e/ou portador da verdade, ver o capítulo Representações, experiências, verdades em CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

práticas sociais e dos discursos que circulam socialmente, como o *rap*. Nesse sentido, é indispensável atentarmos para as discussões que envolvem o conceito de gênero e repensar os contornos da masculinidade hegemônica, que é “uma configuração de gênero que incorpora a resposta atualmente aceita para o problema da legitimação do patriarcado, garantindo a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres”.<sup>48</sup> Trata-se de promover abordagens que concedam “um lugar privilegiado para a análise das representações, dos discursos normativos, do imaginário coletivo; as quais chamaram atenção para o caráter histórico e mutante dos conteúdos do masculino e do feminino, reconstruindo as múltiplas maneiras pelas quais as mulheres puderam reinterpretar e reelaborar suas significações”.<sup>49</sup>

O conceito de gênero, conforme alguns especialistas na área, vem sendo utilizado e problematizado para pensar as relações entre os sexos desde a década de 1970, ainda que tenha tido seus primeiros empregos nos anos 1950, em especial no meio médico. De acordo com as reflexões de vários deles, o conceito contribui, entre outras coisas, para desnaturalizar as relações entre os sexos e pôr em relevo sua dimensão processual e histórica.

Assim como todo conceito, o de gênero é algo em movimento e com contornos diferentes em temporalidades e contextos distintos. De um modo ou de outro, ele está quase sempre em diálogo com uma das tentativas de definição propostas por Joan Scott, para quem “o termo gênero faz parte das tentativas levadas pelas feministas contemporâneas para reivindicar certo campo de definição, para insistir sobre o caráter inadequado das teorias existentes em explicar desigualdades persistentes entre homens e mulheres”.<sup>50</sup> Isso implicou a ruptura com a noção de determinismo biológico, que atraiu a atenção das feministas que a partir daí afirmaram seus propósitos políticos e propuseram reflexões acerca da igualdade entre mulheres e homens.

Ressalte-se que gênero não é um termo autoexplicativo, e isso impõe reconhecer que o seu simples uso não contesta a lógica binária que tende a colocar

---

<sup>48</sup> SOUZA, Raquel. Rapazes negros e socialização de gênero: sentidos e significados de “ser homem”, *Cadernos Pagu*, n. 34, Campinas, 2010.

<sup>49</sup> SOIHET, Raquel. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. *Cadernos Pagu*, n. 11, Campinas, 1998.

<sup>50</sup> SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez. 1995, p. 89.



homens e mulheres em campos diametralmente opostos. Ademais, ele pode servir tanto para problematizar e contestar ideias e valores acerca de identidades sexuais (em sentido amplo, abarcando a masculinidade, a feminilidade, a homossexualidade, a transexualidade<sup>51</sup>) como para realimentar uma abordagem normativa que termina por construir padrões de conduta e comportamento em função da sexualidade/gênero. Rafaela Cyrino lança um alerta quando discute a noção de gênero psicológico:

*Se para ser classificado em um gênero feminino eu tenho que me sentir e me comportar como mulher, como definir, de maneira objetiva, o que significa se sentir e se comportar como homem ou como mulher? Trata-se, evidentemente, de algo extremamente fluido e subjetivo, que não encontra apoio em nenhuma realidade objetiva [...] é importante salientar que, para que o processo de categorização fosse colocado em marcha, seria necessária a criação de recursos simbólicos que criassem a aparência de estabilidade e coerência.*

*Ora, o que serviu de substrato para dar a aparência de coerência e estabilidade à recém categoria criada, o gênero psicológico, foi justamente o processo de categorização social, pois a referência que permite aos indivíduos serem classificados em um ou outro gênero é de natureza social. Com isto cria-se um processo de normalização perversa, contrário aos propósitos de uma crítica feminista, porque opera naturalizando, legitimando e perpetuando crenças, valores e comportamentos atribuídos aos sexos.<sup>52</sup>*

Embora as reflexões de Cyrino remetam especificamente ao contexto dos anos 1970, é possível estendê-las a outros momentos e contextos. No texto “Relações de gênero e concepção de amor em letras de rap”, Sandra Santos, ao analisar uma foto de um grupo de rap feminino, diz que “vemos mulheres cantando, no entanto, em uma ‘postura masculina’”.<sup>53</sup> Esse trecho é indício de um uso acrítico das discussões sobre as relações de gênero, uma vez que sugere a existência de hábitos, valores, posturas e comportamentos masculinos ou femininos, como se não houvesse trânsito entre as várias formas de ser mulher e ser homem e como se novas possibilidades de ser não estivessem abertas. Vale

<sup>51</sup> Para uma discussão acerca de determinadas formulações do conceito de gênero e como ele proporcionou um avanço na explicação dos comportamentos sexuais, ver CYRINO, Rafaela. A produção discursiva e normativa em torno do transexualismo: do verdadeiro sexo ao verdadeiro gênero. *Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política*, v. 3, n. 1, Uberlândia, ago. 2013.

<sup>52</sup> CYRINO, Rafaela. A categorização do masculino e do feminino e a ideia de determinismo cultural, *op. cit.*, p. 4.

<sup>53</sup> SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. Relações de gênero e concepções de amor em letras de rap. *Anais do III Encontro Internacional de Ciências Sociais: as Ciências Sociais e os desafios do séc. XXI*, Pelotas, 2012, p. 6.

repetir, aqui, o questionamento de Cyrino: “o que significa se sentir e se comportar [...] como mulher?”<sup>54</sup>

Ora, importa pensar o caráter relacional das definições normativas, pois homens e mulheres se definem por meio de relações realmente existentes e não é possível entender cada gênero de modo isolado. Tal observação se sintoniza com a proposta de Natalie Z. Davis, que prima pela problematização dos papéis sociais e das diferentes dimensões simbólicas presentes em sociedades, culturas e grupos distintos.<sup>55</sup>

Tudo isso deve auxiliar o trabalho de se pensar o gênero e as suas representações na prática do *rap*, e especial porque

*o seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para as várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é [...] uma categoria imposta sobre um corpo sexuado. [...] se tornou uma palavra particularmente útil, porque ele oferece um meio de distinguir a prática social dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens. [...] O uso do “gênero” coloca a ênfase sobre todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade.*<sup>56</sup>

O estudo dos discursos e das práticas sociais por intermédio dessa concepção de gênero permite compreender, ainda que minimamente, como a representação dominante da diferença entre os sexos se inscreveu nas práticas culturais, às vezes até mesmo sub-repticiamente, indo contra o propósito explícito de romper com tal realidade.



As imagens dominantes, em termos gerais, na sociedade em que vivemos, apresentam as mulheres positivadas nos papéis tradicionais da mãe<sup>57</sup>,

<sup>54</sup> CYRINO, Rafaela, *op. cit.*, p. 4.

<sup>55</sup> Ver DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>56</sup> SCOTT, Joan, *op. cit.*, p. 77.

<sup>57</sup> “Os gambé vigiando o pronto-socorro/ eu na cama delirando, quase morto/ ferimento ardendo, coçando, infeccionado/ a solução foi o farmacêutico do bairro/ que só veio por você, com certeza/

esposa/namorada, dona de casa<sup>58</sup>, submissa, passional. Nessas representações, elas aparecem como desprovidas de características que são habitualmente ligadas ao universo masculino (força, poder, racionalidade) e, quando quebram padrões historicamente constituídos, são tidas como vagabundas, interesseiras, vulgares — ou, citando um *rap*, como “vadia, mentirosa [...], espírito do mal, cão de boceta e saia”.<sup>59</sup> Tomando como referência tal situação, num texto sobre as meninas do *rap*, Maria Aparecida da Silva sugere a importância da produção musical como instrumento para se fazer frente ao machismo e às representações depreciativas que envolvem o sexo feminino. Embora não tenha analisado nenhuma composição — até porque suas reflexões foram baseadas em entrevistas com três *rappers* mulheres — a autora pontua observações interessantes. Lembra, a propósito de uma de suas entrevistadas, que

*Chris a princípio não pensava numa condição feminina coletiva, apenas não permitia que os homens montassem nela. Entretanto, imitando os rappers norte-americanos, os brasileiros começaram a fazer músicas que depreciavam a imagem das mulheres, chamando-as de vacas, cadelas, garotas sem vergonha, mulheres vulgares e piranhas.<sup>60</sup> Nossa heroína viu-se obrigada a compor músicas que rebatessem esse tipo de xingamento, que criassem uma imagem digna das mulheres que as valorizasse e despertasse no público feminino o espírito crítico em relação àquelas letras cantadas pelos grupos masculinos.<sup>61</sup>*

Assim, no lugar de vítimas indefesas certas mulheres passaram a “mandar de igual pra igual pra muitos otários que não acreditam na capacidade da

---

a heroína que pediu esmola no busão, com a receita/ deu comida na boca, comprou todos remédios/ sonhou com emprego, mas o diabo me quis descarregando ferro/ [...] /desculpa, mãe por te impedir de sorrir/ desculpa, mãe por tantas noites em claro, triste sem dormir/ desculpa, mãe pra te pedir perdão infelizmente é tarde/ desculpa, mãe só restou a lágrima e a dor da saudade”. “Desculpa mãe”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

<sup>58</sup> A composição de Ndee Naldinho “De quem é essa mulher”, *op. cit.*, diz que “lugar de mulher, meu bem/ é na cozinha”.

<sup>59</sup> “Vida loka, parte I”, *op. cit.*

<sup>60</sup> Marshall Berman, que acompanhou relativamente de perto o surgimento do *rap* e já enveredou pelo tema em seu testemunho sobre o Bronx (ver BERMAN, Marshall. Nova Iorque chamando. *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte, v. 11, n. 18, Uberlândia, jan.-jun. 2009), fez apontamentos semelhantes ao falar dos *rappers* estadunidenses em uma entrevista: “Muitos *rappers* são pessoas interessantes e inteligentes, mas os anos 90 foram tomados pelos ‘gangsta’ *rappers*, pelo culto não somente da bravata masculina, mas da crueldade. A parte disso tudo que mais me incomoda, e que preocupa boa parte dos adultos, é a agressividade em relação às mulheres. As mulheres eram chamadas de putas ou vacas, e não havia nenhuma outra forma de se referir a elas. Até mesmo ‘gostosa’, que para muitos é ofensivo, era considerado leve demais para os *rappers*”. *Rap. Folha de S. Paulo*, 14 out. 2001.

<sup>61</sup> SILVA, Maria Aparecida da, *op. cit.*, p. 521.

mulher”.<sup>62</sup> Investiam pesado em composições que oferecessem um contraponto crítico às imagens e representações predominantes. Operaram o discurso em outra chave de análise, como evidencia, por exemplo, o posicionamento da *rapper* Nega Gizza: “a minha intenção é que, com esse CD, essa história mude. Eu sempre digo que eu sou um grupo de *rap*, não um grupo feminino. Digo isso porque sinto que a gente tem a necessidade de atuar de igual para igual com o homem. Nunca ninguém acreditou no trabalho feminino. Então, abracei essa oportunidade com tudo”.<sup>63</sup>

Embora, no fundo, seu depoimento seja um tanto quanto otimista, Gizza, pelo visto, sabe que a luta por uma relação mais igualitária entre os sexos demanda ações coletivas e, por isso, afirma que sua “intenção é que isso [o CD] estimule outras mulheres”.<sup>64</sup> Daí ponderar que “as mulheres passam por vários conflitos, que eu sei que não serão resolvidos de um dia para o outro. Mas, quando eu paro para escrever sobre um assunto com o qual a mulher se identifica ou sobre um assunto que fala da mulher, eu acredito que isso vá causar uma mudança de comportamento, de postura. Isso vai ajudar a mulher a alcançar espaços que nós já deveríamos ter alcançado”.<sup>65</sup>

Até que ponto os intentos de Nega Gizza de incentivar outras mulheres deram resultado, não se sabe. No entanto, é possível mapear que as respostas das mulheres vieram de várias formas e em discos (inclusive anteriores à presença de Gizza no meio *rap*), rebatendo expressamente as críticas e as representações negativas que circulavam entre os *rappers*. Por essa via trabalhou-se para construir imagens que tinham, segundo as/os autoras/autores, maior correspondência com o mundo real — com o que, de fato, são as mulheres e o que é ser mulher no mundo contemporâneo. Sob esse aspecto, as garotas do grupo Atitude Feminina vão direto ao ponto e direcionam o seu recado que, ao que tudo indica, tem um determinado tipo de homens como alvo: “eu vou mostrar pra você o que sou/ e eu exijo ser tratada com amor/ eu vou mostrar pra você o que sou/ sou mulher guerreira, tenho meu valor”.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> “Mulher de fato”. Visão de Rua. CD *Herança do vício*, 1999.

<sup>63</sup> A voz forte das minas. Guilherme Werneck. *Folha de S. Paulo*, 7 out. 2002.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> “Mulher guerreira”. Atitude Feminina. Brasília: 2012 (independente).

Na narrativa de quem luta para virar o jogo as dificuldades das experiências acumuladas e dos caminhos trilhados adquirem força legitimadora:

[...] *As coisas  
Não foram fáceis pra mim  
Mas ergo a cabeça  
Isso não é o fim  
Provando a cada dia  
Que tenho meu valor [...]*<sup>67</sup>

Diante disso, a resposta e a afirmação dessa “atitude feminina” carrega a amplitude necessária para as batalhas que é preciso travar. O grupo Atitude Feminina parte, então, para o ataque frontal aos os *rappers*:

[...] *A liberdade conquistada por nóiz  
É um direito  
E antes de falar qualquer coisa,  
Quero respeito  
Sou determinada  
Vulgar? Nem pensar...  
Escolha em qual mentira você quer acreditar [...]*<sup>68</sup>

Aqui o confronto é com “Mulheres vulgares” do Racionais MC’s. “Escolha em qual mentira você quer acreditar” remete a trecho de outra composição do grupo na qual o protagonista, após vivenciar atos racistas numa abordagem policial, é impelido a contemporizar com as práticas de discriminação racial sob o argumento de que “o primo do cunhado do meu genro é mestiço, racismo não existe, comigo não tem disso”.<sup>69</sup> Ellen, Giza Black e Aninha se reapropriam da mensagem do Racionais MC’s, ressignificando-a e voltando contra eles a arma que apontaram em outra direção.

As *rappers* transitam por vários espaços, inclusive os da intimidade. Conhecedoras de como as relações entre homens e mulheres se dão no cotidiano e de como a violência doméstica é uma realidade para a qual não se pode fechar os olhos ou se calar, apontam o dedo para todo o homem que ouça sua música:

[...] *Tome vergonha na sua cara*

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> “Em qual mentira vou acreditar”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

*E trate melhor a mulher dentro de casa  
Irmã, filha, mãe, esposa  
Sempre tem uma mulher do seu lado  
Fique de boa  
Cê não vive sem nóiz, você veio de nóiz  
[...]  
Sou dona de casa, secretária, presidente  
É! Mulher simplesmente [...]*<sup>70</sup>

No lugar de uma mulher submissa e dependente, emerge outra consciência de sua condição de sujeito nas relações de poder. O “coitado” nesse caso passa a ser o homem. Na gravação de “Mulher guerreira”, a valorização da figura feminina não se faz ouvir apenas pela voz das mulheres. A segunda parte é entoada pelo *rapper* Renan, como que a mostrar que no *rap* existem homens que são solidários (quando não participantes) com a luta das mulheres<sup>71</sup>:

*[...] Essa é pra dizer mulher  
Ninguém tava aqui não fosse você  
Porque todo homem, mesmo que não assuma  
Já chorou ou já passeou no colo de alguma  
E mesmo quando o companheiro se ausenta  
Ela é mulher, MC, mãe, às vezes pai  
Não é fácil ser M.Aço, mas vai  
É profissão perigo três vez  
Levar alguém na barriga por nove mês  
Ligado só por um cordão, por um fio  
Tipo um microfone, é, você conseguiu  
Resistiu, passou marcas da adolescência  
Cantou Dina Di sobre essas consequências  
E o homem, ingrato, te chuta desde o útero  
Cresce, maltrata, marido adúltero  
Comédia, romance, gênero... não importa mais  
Masculino, feminino... tanto faz  
Preconceito não rola, não cola, não é durex  
Talento no hip hop é unissex [...]*<sup>72</sup>

Essa e outras composições<sup>73</sup> demonstram que o combate à superioridade política do gênero masculino é contínuo. E é tanto prático quanto simbólico,

---

<sup>70</sup> “Mulher guerreira”, *op. cit.*

<sup>71</sup> Essa questão nos remete a algumas considerações de Adalberto Paranhos, segundo o qual “o machismo não tem sexo”, pois tanto homens quanto mulheres o reproduzem e, também, o contestam. Ver PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17ª ed. Campinas: Papirus, 2012 (citação da p. 55).

<sup>72</sup> “Mulher guerreira”, *op. cit.*

<sup>73</sup> Entre elas, “Força da mulher”. *CriticaMente*. Florianópolis: s./d. (independente), que diz não sem uma forte dose de idealização da mulher e do futuro: “levantando sua cabeça e assumando quem você

desdobrando-se também em lutas de representações que visam disputar a hegemonia no modo de pensar o masculino e o feminino.<sup>74</sup> Se uma composição como “H.Aço” objetivou destacar o homem que luta, valorizando-o como um elemento de resistência em seu meio social, as mulheres, buscaram erigir uma representação que de maneira semelhante as valorizasse. Em “H.Aço”, a masculinidade é afirmada:

[...] *Eu sei*  
*O quanto é difícil suportar*  
*Derramo o meu suor e sei valorizar*  
*No limite da humildade*  
*Faço o meu espaço*  
*Me considero um H.Aço.*  
*Sei que não é fácil...*  
*Sei que não é fácil...*  
*Sei que não é fácil...*  
*Ser Homem de Aço*  
[...]  
*Ser Homem de Aço é resistir*  
*Não posso dar as costas se o problema mora aqui*  
*Eu não vou fugir*

---

é/ sua alma, sua beleza, sua força de mulher/ mulher, quando você resolve ter atitude/ causa até espanto, um ser que une tantas virtudes/ delicadeza, beleza, junto com muita postura/ não merecem frieza, muito menos amargura/ revolucionárias que não engolem nem uma fraude/ exemplo de dedicação como Anita Garibaldi/ preta, índia, latina, oriental/ lutadora, menina, um ser sentimental/ nenhuma merece ser desvalorizada/ [...] chegará um dia que toda mulher exigirá respeito/ um dia em que todo nosso clamor terá efeito/ será o auge, o sonho do sentimento real/ o fim do sofrimento, o fim de todo mal/ todos terão seu valor sem nenhuma distinção/ será o fim do opressor e a nossa emancipação/ mulher, não aceite quem te nega a vida”; ou ainda no elogio incontido de “Flor na trincheira”. Davi Perez. Florianópolis: s./d. (independente), na qual o *rapper* Davi canta: “e que não seja apenas no 8 de março/ o protagonismo das guerreiras no seu compasso/ porque o seu papel não será coadjuvante/ vai ser na linha de frente nos puxando adiante!/ é uma força de Olga, de Anita, de Alexandra Kollontai/ é o grito da Rosa que da memória não sai/ [...] e tantas vezes chegaram à vitória/ essas heróicas mulheres que juntas fazem a história/ bruxas do feitiço da emancipação humana/ é da flor da nossa pele que esse anseio emana/ se seguem dias, meses, anos de glória/ quando se busca mais que essa vida simplória/ proletárias, operárias, solidárias, revolucionárias/ incendiárias das capitânicas hereditárias”. (O título deste capítulo resultou de uma apropriação do verso “como Olga, Anastácia, Rosa e Dandara”, contido em “Força da mulher”. Olga remete à militante comunista Olga Benário Prestes; Anastácia, à rainha africana da etnia bantu que se tornou escrava no Brasil; Rosa, à filósofa e intelectual comunista Rosa Luxemburgo; e Dandara, à escrava que lutou pela libertação das negras e negros no Brasil e viveu no Quilombo dos Palmares.).

<sup>74</sup> Isso tem tudo a ver com questionamentos apresentados por Scott: “como podemos explicar [...] a associação persistente da masculinidade com o poder e o fato de que os valores mais altos estão investidos na virilidade do que na feminilidade? Como podemos explicar o fato de que as crianças aprendem essas associações e avaliações mesmo quando elas vivem fora de lares nucleares ou dentro de lares onde o marido e a mulher dividem as tarefas parentais? Eu acho que não podemos fazer isso sem dar certa atenção aos sistemas de significados, isto é, às maneiras como as sociedades representam o gênero, o utilizam para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência. Sem o sentido, não tem experiência; e sem o processo de significação, não tem sentido.” SCOTT, Joan, *op. cit.*, p. 85.

Nem fingir que não vi  
 Nem me distrair  
 Nenhum playboy paga pau vai rir de mim  
 Tenho uma meta a seguir  
 Sou fruto daqui  
 Se for pra somar  
 Ei, mano, chega aí  
 Pra ser mais um braço  
 Um guerreiro arregaço  
 Contra o poder ser a pedra no sapato  
 Sem marra, mentira, incerteza, sem falha  
 Um centroavante nessa grande batalha  
 E no limite da humildade faça o seu espaço  
 Pra ser também um H.Aço [...] <sup>75</sup>

Nessa composição é possível perceber, verso após verso, como os *rappers* do DMN dão sua contribuição à construção social da masculinidade, “um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante nos processos de subjetivação [...] que aponta para uma ordem de comportamentos socialmente sancionados”.<sup>76</sup> Na letra se notam os ecos do “macho divinizado” — que é audaz, forte, guerreiro -- e a visão valorativa de experiências e elementos constitutivos do discurso masculino. Como acertadamente pontua o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira, a identidade masculina e a sua legitimação são reproduzidas/reforçadas por meios diversos que funcionam como formas de controle social ao elegerem como modelares certos códigos que instituem o homem como “beneficiário do sistema de gênero vigente”.<sup>77</sup> O *rap*, nesse sentido, pode ser mais um elemento a operar nessa engrenagem social. “H.Aço” é isso; do início ao fim supervaloriza aspectos da simbologia da masculinidade dominante e poderosa.

A questão foi abordada, no âmbito do *rap*, por Waldemir Rosa. Em sua dissertação, ele argumenta que o masculino é apresentado nas narrativas do *rap* associado a características como ação, transformação, domínio, cabendo ao feminino um lugar subalterno ou não tão importante na configuração das relações sociais.<sup>78</sup> Em suma, o masculino exerce controle enquanto o feminino sofre controle. Tomando o caso da música *Declaração de guerra*, do *rapper* carioca de MV

<sup>75</sup> “H.Aço”. DMN. CD *H.Aço*. São Paulo: Cia. Paulista de Hip Hop, 1998.

<sup>76</sup> OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Iuperj, 2004, p. 13.

<sup>77</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 190.

<sup>78</sup> Cf. ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.



Bill, ele salienta que a ação que sustenta a tessitura dramática da narração é sempre masculina, fazendo do homem o agente por excelência. Não por acaso, voltando a “H.Aço”, é o agir masculino que conduz à superação dos problemas, daí o arremate: “não é fácil ser homem de aço no dia a dia”.<sup>79</sup>

Fazendo frente a essa visão unilateral que deixa o feminino de lado e aproveitando-se da estrutura — tanto narrativa quanto rítmica — de “H.Aço”, Vera Verônica coloca as mulheres no mesmo patamar pretendido pelos homens em “M.Aço”. Sua composição revela a existência de uma consciência de gênero, mostrando que entre os compositores de *rap* há sensibilidades que dão conta de desigualdades que estão além das que já são reconhecidamente associadas a essa música, como as de raça ou classe social. “M.Aço”, expõe aspectos da visão socialmente predominante sobre as mulheres e, em seguida, estabelece o contraponto:

[...] *Sei bem que não é fácil  
Ser Mulher de Aço  
Mas estamos aí pra guerra cotidiana  
Enfrentar, lutar  
Decidi ser mais que aço  
Paredão armado  
Sem desistir, coagir  
Ou fugir,  
Pois no contexto social  
Somos frágeis, indefesas  
Submissas à pobreza  
Mas na real somos mesmo  
É de briga pela vida  
Minas de responsa, minas de fé [...]*<sup>80</sup>

Essa música, bem como os sentimentos/valores que traduz, integra um contexto social e está conectada a muitas questões que extrapolam a órbita do *rap*. O mesmo vale para as outras composições analisadas aqui. Era preciso, então, reagir:

[...] *Sei bem que não é fácil  
Ser Mulher de Aço  
Minas que não descansam  
Mulheres negras, guerreiras  
Que viram fera, invadem sua mente*

---

<sup>79</sup> “H.Aço”, *op. cit.*

<sup>80</sup> “M.Aço”. Vera Verônica. Col. *Mulheres guerreiras*, 2009.

*Seu rádio, com propriedade  
Foram vários séculos, vários anos  
De opressão, agressão, segregação  
Recaídos em nós  
Mas já era, passado, página virada  
Foi-se o tempo  
Em que a mulher apanhava e ficava calada  
[...]  
Se calar não vai curar a nossa dor  
Muitos menos parar o agressor  
[...]  
Chega de opressão, agressão  
Submissão, humilhação [...]*<sup>81</sup>

É na defesa dessa mulher ativa que o Visão de Rua empenha suas palavras, levando suas mensagens "diretamente de mulher pra mulher" para fomentar a luta "pelos nossos direitos". Em síntese, o grupo argumenta que "1º. Cada mulher tem seu potencial/ 2º. Cada qual sua capacidade/ armas que podem ser usadas como bem quiser/ na hora exata, na luta, em defesa,/ sabe como é que é".<sup>82</sup>

Em relação ao protagonismo que o Visão de Rua acaba assumindo, suas integrantes conhecem seus limites. Sabedoras de que o avanço nesse terreno não depende apenas de suas ações, elas exortam as demais mulheres a se engajarem nessa luta:

*[...] Nós somos apenas duas dando o primeiro passo  
Admitindo que o nosso time está em jogo em um campo  
Aonde temos somente duas alternativas:  
Ganhar ou perder!  
Não há outra escolha, não há outra escolha  
A não ser ser uma mulher de fato  
[...]  
Mulher que não se valoriza  
Se desativa na vida  
[...]  
Ainda há tempo  
Mude! [...]*<sup>83</sup>

Tais músicas, descontados os exageros e idealizações, compõem uma leitura das relações entre o masculino e o feminino que são historicamente situadas. Embora constituam uma tomada de posição no campo dos discursos, são muito relevantes, pois estão inscritas em práticas sociais, acontecimentos e vivências do

---

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> "Mulher de fato", *op. cit.*

<sup>83</sup> *Idem.*

dia a dia. Sua importância advém do fato de que a diferença sexual é também construída por discursos que a alimentam e a legitimam. Roger Chartier é um dos estudiosos que destaca a operação discursiva por meio da qual se desenrolam disputas no campo da sujeição e da dominação de gênero, enfatizando que “a divisão do trabalho segundo os sexos na época da Revolução Industrial é ‘produzida’ por todos os discursos — da economia política, das legislações estatais, das demandas dos empregadores, das reivindicações sindicais — que enraízam numa diferença de natureza a oposição entre atividade doméstica e atividade assalariada, entre função reprodutora e trabalho produtivo, entre o lar e a fábrica”.<sup>84</sup>



Luana Hansen tem 35 anos. É mulher, negra, periférica, lésbica e *rapper* — não necessariamente nessa ordem; é tudo junto e misturado. Sua trajetória de vida foi marcada por muitas adversidades e os diversos problemas enfrentados por ela afetaram — e nem poderia ser diferente — sua formação moral, política, intelectual. A artista, assim, sintetiza a barra pesada de suas vivências: “Eu sou filha de uma mãe branca, meu sobrenome é Hansen, minha família é alemã. Eu fui criada por uma mãe branca, nordestina, que foi mãe solteira, que foi abandonada várias vezes e eu não tenho pai. Meu pai era negro e não me registrou. Eu sou filha de um aborto, né? Porque o aborto masculino existe e ninguém fala... eu sou filha de um aborto.”<sup>85</sup>

Como *rapper* ela processou suas memórias, suas experiências, as marcas sociais do mundo do qual faz parte e as incorporou em sua criação artística, produzindo composições que dessem conta de problematizar seu lugar na sociedade e enfrentar os preconceitos a que foi submetida sobretudo por ser mulher. Seu percurso como artista assinala, portanto, o encontro com questões relativas à opressão às mulheres, momento em que passou a questionar as representações e os valores dominantes sobre o feminino. Segundo ela revela, foi longa a trajetória percorrida para entender que as imagens da mulher que

---

<sup>84</sup> CHARTIER, Roger, *op. cit.*

<sup>85</sup> Luana Hansen: *aborto, ser mulher, machismo, prisão feminina*. Brasil: Vaidapé, 2014 (vídeo).

circulavam socialmente não eram universais ou fixas, sendo, isso sim, provisórias, instáveis e construídas conforme o lugar, o tempo e o contexto em que as mulheres viviam. Consciente dessa travessia, Luana comenta que

*eu não comecei a cantar rap sendo feminista. Eu cantei rap como todas as meninas começam. Eu tinha um grupo, de três minas, chamado A-TAL. Só que o grupo era um grupo sexista, era um grupo em que eram três negras, sempre muito bonitas, sempre à la Beyonce... se você pegar minhas fotos, você vai pegar e falar: “nossa!”. Era sempre muito preocupada com a estética, tinha que ser uma barbie negra, que era isso que vendia. [...] isso durante muito tempo eu fiz, trabalhei com a minha imagem [...] começou a me incomodar muito lá atrás, com as próprias meninas, quando a Tina montou o grupo, que as meninas sabiam que eu era lésbica, porque eu era sapatão, eu vivia de boné, camiseta, vendendo droga numa esquina. E aí quando eu conheci as meninas elas eram Beyonce já [...] A Tina era uma rapper que era mulher do DJ Alpiste, que no gospel é um puta DJ, considerado até hoje na igreja evangélica, e ela era evangélica, então a primeira coisa que ela chegou pra mim e falou foi isso: “mano, a gente vai fazer um projeto, a gente vai criar um grupo, só que você não pode ser lésbica. Porque se você for lésbica vai queimar o nosso filme, o pessoal vai achar que todo mundo do grupo é sapatão.” E aí, o que que eu fiz? Eu engoli a Luana lésbica e criei uma Luana Beyonce, que era a Beyonce que elas queriam [...] só que isso sempre me incomodou.<sup>86</sup>*

Os incômodos experimentados por Luana transformaram sua perspectiva de ação. Nesse ínterim ela se engajou na luta travada por outras mulheres que também não se calaram ante a opressão que sofriam. O seu recado é direto e claro:

*[...] Criada pra lutar  
Contra a lesbofobia  
Hoje são muitas guerreiras  
Nessa correria  
Intolerante contra  
Qualquer tipo de racismo  
Se for pra brigar  
Ae, deixa que eu brigo [...] <sup>87</sup>*

Imbuída do senso de cumprimento de uma missão, Luana fez de seu rap instrumento de enfrentamento, recusando a aceitação de um determinado destino como natural e rejeitando o caráter fixo e permanente da oposição binária entre os sexos, bem como a normatização dos corpos e comportamentos. Seu recado é cheio de inconformismo ante as tentativas de silenciamento da voz das minas:

<sup>86</sup> 5 vezes Luana. Direção: Ana Carolina Marques, Gabriela Stocco, Hélene Baras, Inma Benedito, Larissa Teixeira e Laura Jotace. Brasil: ECA/USP, 2015.

<sup>87</sup> Música cantada em *idem*.

[...] *Pode curtir*  
*Sou eu no palco, mané*  
[...]  
*Não é de homem*  
*A história que eu te narro*  
[...]  
*É nós que faz a voz*  
*É nós*  
*É nós, neguinho*  
[...]  
*Eu venho confirmar a presença feminina*  
*Em mais um lugar*<sup>88</sup>

Algumas de suas músicas visam justamente “confirmar a presença feminina”, expondo argumentos do ponto de vista de mulheres que se mostram incomodadas com as amarras sociais que as prendem a certos hábitos, escolhas e/ou representações. É o caso do *rap* “Ventre livre”, um ataque direto aos posicionamentos conservadores que atingem o corpo e as decisões das mulheres. Nessa composição Luana traz para o centro de suas reflexões o tema do aborto para discutir, entre outras coisas, o “direito ao próprio corpo”.<sup>89</sup>

Sua leitura do assunto apresenta delimitações muito particulares, que evidenciam a intersecções entre gênero, classe e etnia.<sup>90</sup> Para ela, como para muitos analistas sociais, quem mais sente os efeitos da danosa proibição da prática do aborto no Brasil é a população composta por mulheres jovens, negras e pobres que vivenciam a escolha pela interrupção da gestação de “forma perigosa e clandestina”.<sup>91</sup> Sua abordagem explicita arranjos da violência de gênero a partir de aspectos sociais que atravessam a produção da subjetividade. Isso guarda paralelo com os estudos de Heleieth Saffiotti, que argumenta que, “mais do que papéis sociais que se aprendem nos processos de socialização, são as identidades sociais (gênero, raça e etnia, classe) que vão gestando a subordinação, a partir das

<sup>88</sup> “Marginal imperatriz”. Luana Hansen, s./d.

<sup>89</sup> “Ventre livre”. Luana Hansen, s./d.

<sup>90</sup> Sobre o assunto, ver PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, jul.-dez. 2008, e STOLKE, Verena. O enigma das intersecções classe, raça, sexo, sexualidade: a formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 14 (1), jan.-abr. 2006.

<sup>91</sup> “Ventre livre”, *op. cit.*

experiências vividas que colocam as mulheres nesse lugar."<sup>92</sup> Nessa linha, Luana situa a mulher negra da periferia em um campo específico na luta por reconhecimento e direitos. Cansada de assistir ao padecimento dessas mulheres que em muito se assemelham a ela, a MC parte para o seu ataque verbal:

*Hipocrisia*  
[...]  
*Morre negra, morre jovem*  
*Morre gente da favela*  
*Morre o povo que é carente*  
*E não passa na novela*  
[...]  
*É dia de luta, não é dia comum*  
*Direito imediato, revolução de fato*  
*Protesto na batida, ventre livre de fato*  
*Lutar pela legalização do aborto*  
*É lutar pela saúde da mulher*  
*Lutar pela legalização do aborto*  
*É lutar pela saúde da mulher*  
[...]  
*A cada sete mulheres, uma já fez aborto*  
*Isso é estatística, não é papo de louco*  
*Inseguro, feito de uma forma clandestina*  
*Acorda, Brasil!*  
*O nome disso é chacina*  
[...]  
*Direito ao próprio corpo*  
*Legalizar o aborto*<sup>93</sup>

Com a problematização dessa questão a *rapper* passa a repensar sua condição de mulher negra e periférica e a redimensionar suas concepções sociopolíticas; afinal, como pontua Sansone, “em muitos aspectos, o gênero é a lente a partir da qual a identidade étnica é vivenciada. Certas etnicidades e racializações correspondem a um uso específico do corpo, muitas vezes à transmissão de imagens associadas à sexualidade.”<sup>94</sup> Esse movimento é o seu encontro com a necessidade de se posicionar no mundo e, como ela mesma salienta:

---

<sup>92</sup> SAFFIOTTI, Heleieth. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. *Série Estudos e Ensaio*, Flascó-Brasil, jun. 2009, p. 82.

<sup>93</sup> “Ventre livre”, *op. cit.*

<sup>94</sup> SANSONE, Livio. “Raça”. Etnicidade e saúde reprodutiva: o caso afro-latino-americano. In: MONTEIRO, Simone e SANSONE, Livio (orgs.). *Etnicidade na América Latina: um debate sobre raça, saúde e direitos reprodutivos*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009, p. 90.

a música que é “*Ventre libre*”, a gente começou... eu comecei a ver o feminismo aí. Porque, assim, eu não sabia que por eu ser negra e lésbica, dentro da favela, DJ, MC, produtora do meu trabalho, eu era feminista. Já! Por natureza, por essência! Por eu já viver isso. [...] Já tinha uma presença feminista muito forte. Eu não sabia que o meu trabalho tinha essa mesma força [...] pelo direito da mulher chegar lá, pelo direito da mulher falar mais alto, não pelo direito da mulher ser só presidente... [...] eu percebi que eu tinha muito mais a falar.<sup>95</sup>

Esse ter o que falar está associado a um conjunto de experiências e a relações sociais que representam vivências negativas como relata novamente a *rapper* Luana, referindo-se particularmente ao que se passa no *rap*, mas que se estende por todos os espaços sociais: “o *rap* ainda é machista, [...] o *rap* ainda é misógino, [...] lesbofóbico [...] as pessoas falarem que é da hora o seu trabalho não quer dizer que eles aceitem que eu estou ali.”<sup>96</sup> Outras *rappers* — para não dizer muitas outras mulheres — sentem igualmente na pele as tentativas de diminuir a importância e o valor do que realizam. Por compartilhar da mesma indignação, Kamila CDD solta o seu papo reto em “MV apresentando”. Na sua *performance* sobressai a ideia de que as mulheres têm o que falar e vão lutar pelo protagonismo de sua fala. Ela, que chega ironicamente pedindo licença, não pega leve ao reivindicar o seu espaço e vai logo avisando:

[...] *Dá licença que eu  
Tô chegando na cena  
Vim pegar o que é meu  
A preta  
Não é pequena [...]*<sup>97</sup>

Após o aviso da entrada em cena da voz preta, feminina e favelada, Kamila conclama outras mulheres a engrossarem a sua turma:

[...] *Quem quer pode vir no meu bonde  
Viaja na ideia  
Que a cabeça vai mais longe  
É a trilha sonora  
De quem procura vitória  
[...]  
Cê-me-ni-na*

<sup>95</sup> Entrevista com a MC Luana Hansen. Maria Rita Casagrande e Jéssica Ipólito. *Blogueiras Negras*, 30 ago. 2013.

<sup>96</sup> 5 vezes Luana, *op. cit.*

<sup>97</sup> “MV apresentando”. MV Bill e Kamila CDD. Direção: Ivan 13P e MV Bill. Brasil: 13 Produções, s./d.

*Se envolve no bagulho que você vai gostar  
[...]  
Natural do Rio de Janeiro  
As damas primeiro  
Mulherada invadindo no país inteiro [...]*<sup>98</sup>

Para a MC, o *rap* é o tanque de guerra com o qual ela pretende invadir os mais distantes e diferentes lugares para difundir sua mensagem feminista e negra. Daí que “no *rap* de saia/ venho botando a cara/ a onda não passa/ os mano vão e Kamila não para”.<sup>99</sup> E ela dispara parte de seu arsenal de críticas contra os valores que inferiorizam a mulher no *hip hop* e na sociedade:

*[...] Há quem acha que mulher não tem valor  
Eu deixo um “push”  
Não importa o que isso custe  
Molecada não se assuste*

*Mina preta no jogo  
Trago lenha e fogo  
Quero que me trate com flor  
Não a base de soco  
Não aceito apanhar  
Gosto de revidar [...]*<sup>100</sup>

Por fim, sem fazer concessões, Kamila CDD mostra que veio para ficar e para abalar a hegemonia da voz masculina<sup>101</sup> que, geralmente, não é capaz de representar as minas às voltas, dia após dia, com formas explícitas (agressão física, estupro, ameaça, abuso psicológico) e sutis (publicidade e humor machistas, invisibilização) de violência de gênero:

*[...] Surpreendi quem pensou que eu não vinha  
A chapa preta de batom e de calcinha  
Vai na linha  
E não se meta com a neguinha  
Que a pista tá salgada  
Mas a condição é minha.*<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> *Idem.*

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> A rapper Karol de Souza segue na mesma trilha: “não preciso de macho/ para chegar no lugar certo”. “Caminho do bem”. Divas do Hip Hop. Estúdio Show Livre, MultiShow, 2014.

<sup>102</sup> *Idem.*



Outro indicador de como a insurgência da voz feminina se instalou nos meandros da prática do *rap* desponta em “A luz”, mais uma composição da safra Kamila CDD/MV Bill. O clipe dessa música rompe com a abordagem dominante do corpo feminino na linguagem audiovisual ao focar a narrativa e não aspectos que tentam traduzir a sensualidade feminina como frequentemente acontece nos vídeos dos *rappers*.<sup>103</sup> Nele tem-se claramente o posicionamento da “preta assumida” que encara a vida de “cabeça erguida, olhando para frente” e ataca práticas que alimentam a diferença de gênero e o machismo que impera na favela, de onde a narradora diz que vem “minha lição de vida”. Ela, que “esper[a] poder contar com as pretas inteligentes” na sua luta contra o poder opressor da masculinidade reinante, manda em forma de *rap* o seu recado contra a desvalorização das mulheres:

[...] *Acredito que viemos ao mundo pra brilhar  
Não pra ser mandada, nem pisoteada  
Vista como nada, maltratada  
Novinha cheia de filho e acabada (só...)  
Eu tô ligada, não é fácil chegar  
Tem sangue ruim no caminho pra atrapalhar  
Querendo abafar a voz preta feminina [...]*<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Para percebermos como as mulheres questionam as representações dominantes do corpo feminino em suas produções artísticas no *rap* são importantes, também, as capas dos LPs e CDs. Exemplar, aliás, é a capa do CD *Na humildade*, de Nega Gizza. Diferentemente de outras composições gráficas, como a já mencionada do DF Movimento, Gizza apresenta como capa de seu primeiro disco uma imagem com enquadramento fechado, mostrando o seu rosto coberto por suas mãos cruzadas. Esse registro sóbrio esconde sua identidade ao tapar a face com as mãos e revela sua negritude e feminilidade ao destacar o cabelo com penteado afro, pulseiras no braço esquerdo, anéis e unhas pintadas. Vestida com uma blusa branca com decote discreto, ela se afasta das tentativas de se valer do corpo e da sensualidade para chamar atenção para o seu produto cultural.



Figura 5: Capa do CD *Na humildade*, de Nega Gizza.

<sup>104</sup> “A luz”. Kamila CDD e MV Bill. Direção: Daniel Curi. Brasil: 2014.

Diante do histórico silenciamento das vozes femininas, sua atitude de mulher guerreira não poderia ter outra dimensão. É no *front* de batalhas no qual se travam as lutas de representações que ela se coloca:

[...] *Versos combativos são o centro da minha rima (mina)*  
*Tamo junto até o final*  
*Autovalorização vai ser o diferencial, racial*  
[...]  
*Vem que a gente tem capacidade*  
*Mesmo na invisibilidade*  
*Presente em cada cidade*  
[...]  
*Liberdade (de verdade na voz)*  
*Sou Kamila CDD (boto o morro pra descer)*  
*Prego a superação (chega de submissão)*  
*Chapa Preta, minha família, meu comando*  
*Vambora que tem gente nos olhando [...]*<sup>105</sup>

A imagem que Kamila tenta montar para o seu ouvinte é de mulheres que chegam — na cena do *rap*, especialmente — botando pra quebrar, uma representação que contrasta com a noção da existência feminina pautada pela discricção, polidez, recato. O seu entendimento, que transforma o corpo/voz feminina em uma máquina de guerra é partilhado por outras *rappers*, entre elas, como vimos, Luana Hansen, que acha “que se vier mais mulheres tomando a frente da coisa, a gente com certeza vai mudar um pouco a cara do *rap*; temos que nos impor para que o mundo nos receba e nos dê respeito, não tem jeito... na maciota, a gente não vai conseguir nada.”<sup>106</sup>

Superar os lugares-comuns e as representações imperantes dos quais se nutrem os discursos e práticas de uma sociedade que “ainda tem aquele... conivente patriarcal, machista”<sup>107</sup> passa a ser algo de transcendental importância para as mulheres do *hip hop*. E, ao tráfegar na contramão de valores morais que depreciam publicamente as mulheres, Nega Gizza canta de maneira visceral e provocativa: “sou puta sim, vou vivendo do meu jeito/ prostituta atacante vou driblando o preconceito”.<sup>108</sup> Na composição “Prostituta” a *rapper* inverte pelo

---

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> MC Luana Hansen: “vou insistir em ser a flor desobediente no jardim dos que cultivam o machismo”. Leandro Fonseca. *Revista Gambiarra: jornalismo, cultura e ativismo*, 27 mar. 2014.

<sup>107</sup> Luana Hansen. *Conexão Futura*, Canal Futura, 10 nov. 2015.

<sup>108</sup> *Prostituta*. Nega Gizza. Direção: Kátia Lund e Libero Saporetto. Brasil: s./d.

tema da prostituição<sup>109</sup> e centra fogo nas perversidades desse tipo de trabalho e nos seus desdobramentos, em especial a condenação de quem desenvolve tal atividade. A seu ver, as mulheres é que devem decidir sobre o seu corpo, lema, por sinal, dos movimentos feministas.

Sua narrativa começa explorando as dualidades da vida daquelas que vivem entre o sonho/desejo de uma existência glamurosa e a dura realidade de quem luta pela sobrevivência:

*Ontem vi um anúncio no jornal  
Vi na TV, no outdoor em digital  
Pediam mulheres com o corpo escultural  
Pra dar prazer a homens, mulheres e até casal  
Mas na real o que eu quero é ser artista  
Dar autógrafo, entrevista  
Ser capa de revista  
Quero ser vista bem bonita na televisão  
Rolê de carro e não mais de camburão  
Não... [...]*<sup>110</sup>

O jogo de ideias que passa pela demanda existente na sociedade para a satisfação sexual e enuncia vontades dificilmente realizáveis — como virar capa de revista, ir para a televisão etc. — não é expressão de ingenuidade da personagem-narradora. Ela, a rigor, está certa de sua condição marginal, que, pelas relações de força enraizadas no cotidiano, a distancia, em grande medida, da possibilidade de materialização de seus sonhos. Por isso, Nega Gizza escancara, o lado perverso da vida de quem se prostitui, que inclui, com frequência, as redes de exploração que se aproveitam a mais não poder das mulheres que se encontram nesse ofício:

*[...] Tô deprimida  
Ambiente de degradação  
Traficantes, parasitas  
Viciados, psicopatas  
Um baseado para afastar a fadiga dessa noite*

---

<sup>109</sup> O tema é tratado também em “Rua Augusta”, do rapper Emicida, e na versão dessa composição produzida por DJ Nyack e Stefanie Roberta. Emicida realizou trabalho em São Paulo junto a mulheres que se prostituem para entender um pouco dessa realidade e poder compor sua música sobre pessoas que “mistura[m] lágrima e suor no corre”. Stefanie, por sua vez, vale-se da estrutura musical de “Rua Augusta” e acrescenta a ela uma nova letra na qual recoloca, do ponto de vista de uma mulher, as questões que perpassam o cotidiano de quem, prostituindo-se, “também é filha de Deus/ e tem coração”. Ver *Rua Augusta*. Emicida. Direção: Felipe Rodrigues e Lucas Gandini. Brasil: 2001, e “Rua Augusta”. DJ Nyack. CD *Remixtape Emicida*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

<sup>110</sup> “Prostituta”, *op. cit.*

*Sedentária de orgia e mal dormida  
Não choro mais, sei que me perdi  
Tô consciente, o meu destino eu escolhi  
Das pragas sociais sou a pior  
Cocorococó, eu sou efeito dominó  
O lenocídio ofusca e nos coage e atrai  
[...]  
Sou de quem me ver primeiro  
Sou a ausência do amor com a presença do dinheiro [...]*<sup>111</sup>

A narradora, ao desfiar os seus dramas, põe às claras as culpas que carrega e os medos que desenvolveu. Ela expõe o sofrimento e as contradições de quem resolveu ter em suas próprias mãos as decisões sobre o seu corpo, sua vida e sua fonte de rendas:

*[...] Quem me vê sorrir assim tão inocente  
Não percebe a malícia da serpente  
Dou mais um ou dois e alivio essa tensão  
(ou não...)  
Na madrugada toda puta é a imagem do cão  
(ou não...)  
[...]  
Sou meretriz, triste e feliz  
Codinome vagabunda entre o mal e o bem  
Vou deixar de ser imunda  
Você acha que é falta de moral, promiscuidade excessiva  
Seja puta dois minutos e sobreviva  
Tenho um sonho, amor e vaidade  
Um teco ajuda a suportar a enfermidade  
As famílias me odeiam por causa da luxúria  
Mas só vendo minha carne e meu carinho  
A quem me procura  
Entre logo e feche a porta, meu cliente  
Tire a roupa, lave o sexo, tome a pasta, escove os dentes  
[...]  
Sou seu videogame, ligue aqui nesse botão  
Goze logo, o tempo é curto, o preço é justo  
Outros homens me esperam, vá sem susto [...]*<sup>112</sup>

As considerações dessa puta — “sou prostituta/ na boca do povo conhecida como puta”<sup>113</sup>, ela diz — representam um afastamento das concepções mais tradicionais que humilham, desvalorizam e incitam o ódio e a violência em relação às mulheres que se prostituem, como é o caso de “Uma a mais”, do Álibi, em que o

---

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Idem.*

narrador se arvora em juiz implacável de uma mulher que se prostitui e que por isso “tá imunda, cheira pilantragem”.<sup>114</sup> A prostituta de Nega Gizza, sem negar as durezas de suas experiências, exhibe, seja lá como for, uma ponta de orgulho e se mostra pouco propensa a sucumbir à força dos preconceitos dos que a execram como um mal da sociedade:

[...] *Seu Deus desculpa*  
*Não tive culpa, só fui à luta*  
[...]  
*Não me orgulho, mas me assumo*  
*Menos mal*  
*Quem roda a bolsa ou faz programa*  
*É tudo igual*  
[...]  
*Minha puta vida reflete o desespero [...]*<sup>115</sup>

Sem incorrer em idealizações da prostituição, a composição de Gizza coloca em questão o preconceito e a dominação do corpo feminino, algo que nem ela nem a personagem da narrativa parecem aceitar. O refrão, que alude à mulher que, apesar dos pesares, vai vivendo do seu jeito e, aparentemente, não faz concessões ao que pregam a boa moral e os bons costumes, é significativo quanto a isso. A mulher que ele exalta é aquela que se dispõe a lutar pelo seu corpo, pela sua sexualidade, a tomar nas mãos as rédeas da própria vida.

Mulher com características semelhantes aparece em “Machista na balada”, composta e interpretada pelas *rappers* Mayarah e Gabi. A música das MCs é um recado direto e bem dado para o homem que “não se ligou que aqui sua conversa fiada não se cria”.<sup>116</sup> Por conversa fiada entendam-se os discursos moralistas e machistas que reduzem as mulheres a objeto ou as mantêm sob a mira da aprovação masculina, como se devessem viver para agradar os homens.<sup>117</sup> Elas, em sintonia com Nega Gizza, preconizam o protagonismo feminino e o controle irrestrito das mulheres sobre seus comportamentos, atitudes, decisões e estilo de vida. Querem por abaixo o modelo feminino que muitos homens (sem falar de

<sup>114</sup> “Uma a mais”. Álibi. CD *Pague pra entrar, reze pra sair*. Brasília: Discovery, 1997.

<sup>115</sup> *Prostituta, op. cit.*

<sup>116</sup> “Machista na balada”. Desafio 48hs. CD *Volume 4*. São Paulo: Coisa Simples, 2014.

<sup>117</sup> Por essa razão Luana afirma que “eu não preciso de você, homem, cis, hetero-normativo, mesmo sendo negro, dizendo pra mim [o] que eu preciso [...] eu acho que as pessoas ainda não entenderam que o corpo é da mulher”. Luana Hansen. Entrevista com Luana, Preta Rara, Yzalú e Lurdez da Luz. *Revista R*, 18 ago. 2015.

mulheres que caminham na mesma direção) insistem em preservar como parâmetro para as mulheres. As *rappers* defendem sem meias-palavras independência feminina:

[...] *Minha saia curta*  
*Não te diz respeito*  
*Se sou puta ou não*  
*Quem assina o cheque sou eu*  
[...]  
*Machista na balada*  
*Não passa de um babaca*  
*Não honra as calças*  
*É conhecido por criticar mina*  
*Não fala na minha frente*  
*Porque respondo com rima*  
[...]  
*Minha roupa*  
*Não precisa da sua aprovação*  
*Colo na balada*  
*Mas não preciso dar satisfação*  
*De como devo me portar [...]*<sup>118</sup>

Mayarah e Gabi abordam na composição o machismo que está presente em ambientes de lazer e socialização de muitas pessoas, mas que não está desconectado do que se vive em outros espaços sociais. A elas se somam outras *rappers*, como já ficou claro. Basta lembrar que Dina Di, muito antes de Mayarah e Gabi ingressarem no universo do *rap*, já cantava a plenos pulmões que “eu bato de frente/ [...]/ e Deus jamais vai permitir/ a mulher forte cair”.<sup>119</sup> Assim como elas, muitas outras MCs encararam essa “missão”, sintetizada na ideia – verbalizada pelo Palavra Feminina – de que “a partir de agora/ as minas não se calarão mais”.<sup>120</sup> Assumir o protagonismo da fala, sabem muito bem essas *rappers*, é fundamental. Nesse passo, “o *rap* [que] é machista [...] vem mudando com muita luta”.<sup>121</sup>

A música da cultura *hip hop* e o espaço de reflexão e de discussão que ela gerou foram da maior importância para que algumas mulheres processassem reflexões relevantes sobre o que/quem eram e sobre a sua vida. Foi nesse contexto

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> “Guerreira de fé”. Dina Di. CD *O poder nas mãos*. Campinas: 2008 (independente).

<sup>120</sup> “Mais uma cabeça a prêmio”. Palavra Feminina. CD *Justiça e liberdade*. Blumenau: 2006 (independente).

<sup>121</sup> MC Luana Hansen: “vou insistir em ser a flor desobediente no jardim dos que cultivam o machismo”, *op. cit.*

que Yzalú se deu conta de que “ser mulher não é fácil, ser mulher negra é mais difícil ainda”.<sup>122</sup> E a professora e *rapper* Preta Rara converteu as rimas do *rap* em instrumento de luta a favor da causa das mulheres e de sua autonomia:

*A música hoje em dia é minha maior ferramenta, né? É... eu me descobri enquanto feminista acho que tem mais ou menos uns 5 ou 6 anos, que eu não sabia... na época eu achava que o feminismo era o contrário de machismo, tal... E meu, a sociedade, ela é machista, a sociedade é racista e eu vi que a minha grande ferramenta está através das músicas e das poesias, né?, poder passar isso, que mulher pode fazer o que ela quiser e o preto também [...] o hip hop ainda é machista, mas não é só o hip hop, a sociedade é machista, é racista, então se essas pessoas estão dentro da sociedade automaticamente acaba acontecendo isso. E eu utilizo das músicas mesmo pra combater esse mal, é uma doença isso daí.*<sup>123</sup>

As mulheres do *hip hop*, conhecendo e vivendo muitas experiências de violência e opressão<sup>124</sup>, fizeram da identidade e das questões de gênero um tema crucial — ainda que não exclusivo — de suas produções e reflexões. À sua maneira, a história de vida delas se enlaça com um dos temas caros ao marxismo, as relações entre experiência e modos de pensar. À la Thompson, poderia dizer que essas *rappers*, com sua inserção no *hip hop*, sob determinadas condições históricas, fizeram-se feministas, formaram-se como tais, sem que isso fosse um dado preexistente à sua prática do *rap*.<sup>125</sup> A respeito disso, Luana, mais uma vez, fornece um depoimento significativo sobre a postura política que problematiza e enfrenta as opressões que se manifestam no dia a dia:

*Me incomoda muito ligar a televisão e ver uma mulher espancada, ser assassinada, porque ela não quis mais o cara. Me incomoda muito minha mãe que trabalhou na escola, que é diarista, tá na escola todos os dias, ter uma amiga faxineira que foi espancada com cabo de vassoura e fizeram horrores com ela com o cabo de vassoura porque ela não queria mais o cara [...] é pra mim muito difícil você encontrar uma menina quando você desce dum palco e a mina chora, olha pra mim e diz “acabei de fazer um aborto e quando eu escutei sua música eu me senti limpa de novo”. Pra mim, é muito difícil quando alguém me relata que fez o aborto há tantos anos e hoje não [pode] mais [ser] mãe e que ela foi na igreja e o pastor falou que tudo isso é culpa dela, porque um dia, lá atrás, ela fez um aborto. [...] que mundo é esse que a*

<sup>122</sup> Yzalú. Entrevista com Luana, Preta Rara, Yzalú e Lurdez da Luz, *op. cit.*

<sup>123</sup> Preta Rara, *idem*.

<sup>124</sup> Não é demais recordar as palavras esclarecedoras de Dina Di: “se eu não tivesse passado o que passei/ perdido o que eu perdi/ eu não teria profundidade como mulher/ aí, valeu a experiência!”. “Abertura”. Dina Di. CD *O poder nas mãos*, *op. cit.*

<sup>125</sup> Sobre a noção de experiência, ver THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros* — uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, cap. XV.

*gente vive, que a gente é oprimida e criticada e ainda você tem que olhar pra menina e falar assim: "nega, não é você que tá com problema".<sup>126</sup>*

O sentimento de que é imprescindível enfrentar o machismo e a misoginia se acha disseminado em muitas falas, intervenções e, sobretudo, nas composições. Ele se exprime igualmente na síntese elaborada pelas *rappers* do Atitude Feminina que enaltecem as "minas" de "cabeça erguida/ ajoelhadas jamais":

*Puratitude  
Malandragem é viver  
Não abaixar a cabeça pra ninguém  
É isso que você pode esperar  
Atitude!  
[...]  
Quem tá comigo sabe bem como é que é  
Eu sou mulher e nem por isso eu me abalo  
O microfone tá ligado e eu dispero  
[...]  
Eu tô do lado da justiça  
E o rap é a bala  
[...]  
Maluco me deixa quieta  
Que na rua eu sou mais eu  
Uma dona esperta  
[...]  
Respeito adquirido e atitude demais  
Não abaixar a cabeça pra nenhum cuzão pisar  
Eu sei do meu valor e é ruim tentar tirar [...]*<sup>127</sup>

Por fim, as MCs mais conhecidas do cenário nacional, verbalizando sua mensagem diretamente das quebradas de Brasília, anunciam o que elas e outras *rappers* brasileiras representam no interior de uma sociedade patriarcal: "tudo que você temia".<sup>128</sup> Nada mais nada menos que o "Tapa na cara" anunciado pelas integrantes do grupo Preto nu Branco.<sup>129</sup>



Todas essas considerações conduzem a algumas conclusões. Se, de um lado, os *rappers* são portadores de uma leitura de mundo, colocam-se como portadores

<sup>126</sup> Luana Hansen. Entrevista com Luana, Preta Rara, Yzalú e Lurdez da Luz, *op. cit.*.

<sup>127</sup> "Puratitude". Atitude Feminina. CD Rosas. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> Ver *Tapa na cara*. Preto nu Branco. Direção: Leo Pontes, 2015.



de uma consciência possível da periferia e constroem narrativas críticas acerca de situações sociais mais variadas, de outro, como as tensões em torno das questões de gênero sugerem, há, simultaneamente, um grande espaço de lutas no qual os posicionamentos e valores conservadores são tanto reproduzidos como combatidos.<sup>130</sup> É evidente que o contexto de produção desses *raps* implicou tempos difíceis para as mulheres, mas, na esteira disso, elas deram mostras de que souberam fazer uso da voz, trazendo a público outras visões sobre assuntos que já haviam sido tratados por homens. Enfim, como vimos, as *rappers* se valeram do poder da palavra.

---

<sup>130</sup> Em trabalho sobre as convergências entre cultura e política no *hip hop* em São Paulo, João Felix menciona, de passagem, essa notável contradição existente entre os *rappers*: “É interessante pensar como a crítica ao racismo não leva a uma crítica ao machismo, muito pelo contrário”. FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 153.

6.  
"A vaga tá lá esperando você"  
polifonia e bivocalidade no *rap*

*Sem o trampo da pesquisa, cê num faz nada*

DJ KL Jay.

A prática do *rap* envolve um complexo processo de apropriação, montagem e ressignificação. Ao ouvirmos a grande maioria das composições, é notável que a apropriação musical (de sons que são reciclados de outros tempos e de diversos gêneros) é o centro de sua técnica de produção musical e o principal traço de sua forma estética. É a isso que se refere o DJ KL Jay, do Racionais MC's, quando diz que “sem o trampo de pesquisa, cê num faz nada”.<sup>1</sup> Afinal, é preciso garimpar os discos, selecionar trechos significativos, combinar partes de faixas já gravadas, pensar referências, gravar alguns elementos e configurar o novo.<sup>2</sup> Esse aspecto já foi analisado por alguns autores que exploraram, em especial, a dimensão do *sampling* no âmbito do *rap*.<sup>3</sup> As discussões ficaram mais ou menos restritas ao aspecto musical das obras, mas isso não se dá apenas na órbita da musicalidade, pois processo semelhante acontece no campo das ideias e das mensagens elaboradas e/ou reelaboradas pelos compositores.

Essa intrínseca característica do *rap* me leva a retomar algumas observações de Adalberto Paranhos, muito apropriadas para se refletir sobre as composições dos *rappers* brasileiros:

*Canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo está em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> KL Jay em entrevista a Amailton Magno Azevedo. AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra* — São Paulo, 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 136.

<sup>2</sup> MC Gaspar faz colocação semelhante: “Nossa música é um trabalho de laboratório, toda hora a gente tá pesquisando”. Ver *RapBox*, ep. 52: trocando ideia com Z'África Brasil, s./d. Ainda sobre o assunto, ver o que diz o DJ Raffa, um dos pioneiros na produção musical *rap*, em sua autobiografia: SANTORO, Claudio Raffaello. *Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

<sup>3</sup> Ver, entre outros, GARCIA, Allysson Fernandes. *Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip hop em Goiânia* — 1983-2006. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007, que, ao analisar o *rap* em Goiânia, faz uma breve reflexão sobre o *sampler* e o seu uso na ressignificação de elementos diversos da cultura musical, que vão do próprio *rap* à música caipira.

<sup>4</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura. *Anais do VI Congresso da IASPM-AL* (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music) — Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, Buenos Aires, ago. 2005, p. 1.

As considerações de Paranhos colocam em evidência a dimensão dialógica da música popular, no enlace entre o dialogismo, a polifonia, a bivocalidade. Em sua reflexão, o autor parte de "Chão de estrelas"<sup>5</sup>, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa, canção que integra o universo simbólico de outras duas gravações que apareceram décadas mais tarde: "Como dois e dois"<sup>6</sup>, composta por Caetano Veloso, e "Chão de estrelas", regravada pelos Mutantes.<sup>7</sup> Paranhos não tem por objetivo apenas mostrar as conexões entre essas gravações, mas, o que é mais importante e nunca autoevidente/óbvio, como o sentido de uma canção (ou de qualquer obra artística, se se quiser estender a reflexão para outros campos) está em permanente transformação e pode servir a propósitos muito distintos.<sup>8</sup>

O autor sustenta, habilmente, que o intérprete também significa e que cada gravação ou *performance* é capaz, em situações históricas concretas, de imprimir significados novos à obra ou de promover redefinições de seus sentidos. Tanto que se põe a demonstrar como "Caetano Veloso, ao se apropriar de alguns elementos da romântica 'Chão de estrelas', acabou por submetê-la a um processo de politização".<sup>9</sup> A argumentação escancara como "Dois e dois" está atravessada pelos versos de "Chão de estrelas", sem, no entanto, render-se a significados historicamente atrelados a eles, pois Caetano permitiu-se "citar Orestes Barbosa, readaptando-o para servir ao objetivo de enfatizar o descontentamento com a situação político-social vigente no Brasil"<sup>10</sup> dos anos 1970. O compositor baiano, segundo Paranhos, promoveu um diálogo com "Chão de estrelas" para realçar a permanência de certos problemas sociais (a desoladora situação de parte da população que tinha "a porta do barraco [...] sem trinco/ [e] a lua furando nosso zinco") que se arrastavam por décadas. O caso da gravação dos Mutantes é outro, porque, de acordo com Paranhos, eles elegeram "Chão de estrelas" — um ícone do

---

<sup>5</sup> "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). Silvio Caldas. 78rpm. Rio de Janeiro: Odeon, 1937.

<sup>6</sup> "Como dois e dois" (Caetano Veloso). Caetano Veloso. Compacto simples. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.

<sup>7</sup> "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). Mutantes. LP *A divina comédia humana ou ando meio desligado*. Brasil: Polydor, 1970.

<sup>8</sup> O pesquisador passa por essas questões também em PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Aí ele destaca que "uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. [...] espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si" (citação da p. 24).

<sup>9</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes cruzadas, *op. cit.*, p. 2.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 5.

cancioneiro nacional — como bode expiatório na sua luta contra o nacionalismo arraigado no campo musical brasileiro. Daí sua interpretação iconoclástica, paródica, que a dissolveu em cacos. Isso fornece mais um indício de que “nem seria possível submetê-la [“Chão de estrelas”] a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos”. Resta, então, a conclusão de que, “por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre é possível injetar-lhe novos sopros de vida”.<sup>11</sup>

As análises de Adalberto Paranhos se apoiam, em parte, nas reflexões desenvolvidas por Mikhail Bakhtin entre as primeiras décadas do século XX e o final dos anos 1960. Esse pensador russo deixou importantes contribuições para aqueles que ambicionam compreender os diálogos que um artefato cultural estabelece com outras obras ou discursos, já que, em seus estudos, explorou a dimensão dialógica da linguagem.

É o que se vê no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*<sup>12</sup>, que trouxe grandes contribuições para o estudo da linguagem, e é, seguramente, fundamental para se entender melhor formulações como polifonia, dialogismo e bivocalidade. Essa obra de Bakhtin — de 1929, porém corrigida e ampliada na década de 1960 — é dedicada, como o título indica, à poética de Dostoiévski, que, para ele, é um dos maiores responsáveis por inovações na área artística, sendo o criador do pensamento artístico polifônico. Para Bakhtin, “este tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca”<sup>13</sup>, pois a dimensão polifônica se faz presente em outros tipos de criação artística.

As questões que figuram em *Problemas da poética de Dostoiévski*, conforme Beth Brait, conhecida estudiosa de Bakhtin, “respondem de um lugar inovador às principais correntes que, na época [primeira metade do século XX], estavam de alguma maneira lidando com a linguagem, [como] é o caso do formalismo, da psicanálise, do estruturalismo, do sociologismo ideológico, entre outras”.<sup>14</sup> É preciso destacar que a época da produção desse livro (ou seja, por volta de 1929)

<sup>11</sup> PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 5.

<sup>12</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, s./p.

<sup>14</sup> BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 48.

“deve ser pensada como um longo e complexo período que envolve efervescência intelectual, artística e, ao mesmo tempo, posicionamentos políticos, intelectuais e religiosos sujeitos a duras penas: Bakhtin foi preso em 1928, exilado, teve a pena comutada em 1930, mas somente retorna do exílio em 1936”.<sup>15</sup>

O contexto conturbado impactou a circulação e recepção do texto de 1929, que foi praticamente esquecido. “Redescoberto” nos anos 1950, quando Bakhtin morava em Kustanai, foi-lhe proposta uma reedição. O autor, porém, só voltaria a ele após 1960. O projeto para a reformulação de *Problemas da poética de Dostoiévski* tinha vários objetivos e nele o problema da polifonia apareceu no centro da análise, momento em que foi “*anotando* que a consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, mas que permite a ele entrar em *relações dialógicas*”.<sup>16</sup>

Em termos gerais, Bakhtin acabou por formular uma tese que se diferenciava da fortuna crítica até então existente: “essa tese implica a ideia de que Dostoiévski criou um novo tipo de romance, um gênero romanesco denominado romance polifônico, o qual não se subordina a nenhum esquema histórico-literário existente: todos os elementos de sua estrutura são determinados pela tarefa de *construir um mundo polifônico e um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor do romance*”.<sup>17</sup>

Nas obras analisadas, ele divide os romances em monológicos e polifônicos. Aos primeiros estão associadas características como o monologismo, autoritarismo, acabamento. No caso dos segundos, evidenciam-se a ideia de uma realidade em construção, dialogismo e polifonia.<sup>18</sup>

Bakhtin afirma que a literatura costuma ser monológica, razão pela qual distingue Dostoiévski de todo o resto. Para ele, foi esse autor quem compreendeu a natureza dialógica do pensamento humano e conseguiu expressá-lo

---

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.

<sup>18</sup> Segundo Paulo Bezerra, “na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução. O dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada”. BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 192.

artisticamente em seus trabalhos. E o fez de maneira magistral, representando a ideia do outro de modo a conservar sua plenivalência, não apenas reafirmando-a ou fundindo-a com suas próprias ideias. Isso consolida uma dimensão dialética na qual as vozes, os discursos e pensamentos demandam ser ouvidos, entendidos e respondidos por outras vozes. Nesse sentido, o discurso do herói dostoiévskiano analisado por Bakhtin não é meramente expressão das demandas (posicionamentos, ideologia) do autor. A voz do herói, nessa perspectiva, estrutura-se da mesma maneira que a voz do autor. Aquela, portanto, “possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis”.<sup>19</sup>

No livro de Bakhtin, ele procura aclarar sua concepção sobre polifonia, vozes, diálogo entre consciências, gênero polifônico. Esses conceitos, que respondem a problemas específicos colocados a partir das obras de Dostoiévski, podem ser estendidos para outros campos de análise, sendo válidos para se pensar a dimensão dialógica do discurso em geral. É o caso, particularmente, de polifonia, muito útil para mergulharmos em algumas questões do universo *rap*.

Alguns desdobramentos dessas concepções — que elevaram as relações dialógicas a objeto dos estudos da linguagem — permitiram minuciosos estudos de narrativas/discursos e de suas relações com o discurso do outro.<sup>20</sup> As formas pelas quais o discurso do outro marca sua presença são percebidas na convivência e interação de uma multiplicidade de vozes regidas pelo autor numa narrativa, o que caracteriza a polifonia, e pelo emprego ambíguo do discurso do outro, caracterizando o discurso bivocal, no qual “um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações significativas, duas vozes”.<sup>21</sup>

As ideias/os conceitos de polifonia e bivocalidade implicam o entendimento de que nenhuma narrativa (ou discurso, ou linguagem) é suficiente

---

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 3.

<sup>20</sup> Os estudos que abordam o princípio dialógico da linguagem percorrem duas concepções de dialogismo: o diálogo entre interlocutores dentro de um texto e o diálogo entre discursos.

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 164.



por si só, sempre envolvendo vozes dialogicamente relacionadas. Para o caso deste trabalho, tal concepção é sugestiva para se explorar a existência de um claro diálogo que perpassa muitos *raps* e dá origem a concepções de mundo e a ideias partilhadas que estão em constante movimento.



Em 1997, o quarteto formado por Ice Blue, Edi Rock, Mano Brown e KL Jay lançou o disco que os tornou nacionalmente conhecidos — fora do mundo do *rap*, diga-se de passagem — e, ao longo de poucos anos, conquistou a privilegiada posição de álbum de *rap* mais vendido no país, com marca superior a um milhão de cópias: *Sobrevivendo no inferno*. Esse LP, considerado uma referência obrigatória por quase todos os MCs brasileiros, agrupa canções que desdobram duras experiências de quem está “tentando sobreviver no inferno” onde “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. [Onde] a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. [Onde] nas universidade [...] apenas 2% dos alunos são negros. [Onde] a cada quatro horas um negro morre violentamente”.<sup>22</sup>

Abrem-se as cortinas, e o espetáculo que se vê é pouco animador:

[...] 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 [...]<sup>23</sup>

Com suas músicas, esse disco cravou seu lugar na sensibilidade de uma parcela ponderável dos brasileiros, especialmente os negros, pobres e moradores das periferias. Entre as músicas que se notabilizaram, a de maior destaque foi “Diário de um detento”. Ela narra, do ponto de vista de um detento, o episódio que teve repercussão nacional, o “massacre do Carandiru”.

<sup>22</sup> “Capítulo 4, versículo 3”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

<sup>23</sup> *Idem*.

A composição rememora, em uma crônica pretensamente realista, o dia em que, em outubro de 1992, a Polícia Militar do Estado de São Paulo invadiu o Pavilhão 9 da Casa de Detenção e deixou 111 detentos mortos.<sup>24</sup> O relato sobre o qual se assenta a narrativa é atribuído a Jocenir, à época interno do presídio: “Brown tinha ido ao Carandiru [e] o detento lhe entregou a letra, depois acrescida de outras histórias que o *rapper* recolheu de cartas enviadas por presos”.<sup>25</sup> A música, que ganhou clipe no ano seguinte (1998), tem o *rapper* Mano Brown como o narrador/presidiário que sobreviveu à chacina e conduz o ouvinte pelos labirintos da violência perpetrada pelo Estado:

*São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã  
Aqui estou, mais um dia  
Sob o olhar sangüinário 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  
[...]  
Mas eu conheço o sistema, meu irmão  
Aqui não tem santo  
[...]  
Amanheceu com sol, 2 de outubro  
Tudo funcionando, limpeza, jumbo  
De madrugada eu senti um calafrio  
Não era do vento, não era do frio  
Acerto de conta tem quase todo dia  
Ia ter outro logo mais, eu sabia  
[...]  
Fumaça na janela, tem fogo na cela  
[...]  
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*

<sup>24</sup> Para mais informações sobre o acontecimento, ver ALMEIDA FILHO, Dinaldo Sepúlveda. *Os mistérios do Carandiru: cárcere, massacre e cultura de massas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, e LEITE, Carla Sena. *Ecos do Carandiru: um estudo comparativo de quatro narrativas do massacre*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

<sup>25</sup> “Detento” Mano Brown filma no Carandiru. Fernando Oliva. *Folha de S. Paulo*, 29 jan. 1998.

[...]  
*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*  
*Rátátátá, Fleury e sua gangue*  
*Vão nadar numa piscina de sangue [...]*<sup>26</sup>

A longa composição dos Racionais MC's, que se alonga por quase oito minutos de uma narrativa ininterrupta e densa, é — ao lado do livro *Estação Carandiru*<sup>27</sup>, do médico Drauzio Varella, e do filme *Carandiru*<sup>28</sup>, dirigido por Hector Babenco — um dos mais conhecidos relatos sobre a tragédia. Contudo, não é exatamente isso o que importa neste capítulo. O que quero salientar não é a representação construída pelos *rappers* acerca do "massacre do Carandiru" e a importância que ela adquiriu ao circular socialmente, mas, sim, um aspecto pontual que tomo como ponto de partida para analisar o dialogismo e a polifonia no *rap*. Trata-se de uma inflexão moral perceptível nesse *rap*, que comunica uma experiência e transmite um saber que atravessa várias gerações de *rappers* brasileiros (o que foi possível, em parte, pelo sucesso que o álbum e a composição atingiram).

Entrando no que realmente me interessa para desdobrar esta parte da tese, frise-se que essa composição se conecta com aquilo que Paulo Bezerra caracterizou como um procedimento próprio do romance polifônico: "o autor não fala pela personagem, não a reduz a seu objeto, mas [...] deixa que ela fale 'carregando nas tintas', use *sua linguagem, seu estilo, sua ênfase*, pois não é ele, autor, quem fala, mas o outro que ele reconhece como sujeito de seu próprio discurso e dono de sua própria maneira de exprimir-se".<sup>29</sup>

Assim, mais do que expor o episódio no Carandiru, o personagem-narrador desse *rap* pontua, sutilmente, fragmentos do cotidiano, do complexo processo histórico vivenciado pelos presos antes e durante o cumprimento suas penas. Enfocam-se dramas e percepções que, de um modo ou de outro, eram ao menos parcialmente compartilhados por outros presidiários. Atenta à dialética que

<sup>26</sup> "Diário de um detento". Racionais MC's. CD *Sobrevivendo no inferno*, op. cit.

<sup>27</sup> VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>28</sup> *Carandiru*. Direção: Hector Babenco. Brasil: Sony Pictures, 2003, 1 DVD (son., color.).

<sup>29</sup> BEZERRA, Paulo. *Polifonia*, op. cit., p. 196.

permeia a vida e se mostra mais perversa no mundo povoado pelas classes populares, a composição martela:

[...] *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  
Aqui não tem santo  
Rá-tá-tá-tá, preciso evitar  
Que um safado faça minha mãe chorar  
Minha palavra de honra me protege  
Pra viver no país das calças bege [...]*<sup>30</sup>

De um lado, fica assinalado que são as voltas e reviravoltas da vida que levam os sujeitos diretamente para dentro do universo específico dessa música: o crime, a cadeia. De outro, chama-se a atenção para algo de que, por vezes, nem todos se dão conta: que "a vaga tá lá esperando você". Diante disso, emerge a posição de conselheiros assumida pelos *rappers* na sua interação com essa outra voz (a do presidiário sobrevivente):

[...] *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 [...]*<sup>31</sup>

A dimensão central desse trecho, que não figura exatamente em primeiro plano em "Diário de um detento" (que fica por conta da violência cometida pelos agentes estatais), é uma das portas de entrada para se refletir sobre os desdobramentos do dialogismo no *rap*. Por meio dele se pode começar a pensar no "princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em

<sup>30</sup> "Diário de um detento", *op. cit.*

<sup>31</sup> *Idem.*

que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem”.<sup>32</sup> Tendo-o em vista, é possível verificar que onde aparentemente há uma voz (ou discurso, ou narrativa), na verdade há duas ou mais vozes em discussão, há o intercâmbio de consciências no campo das ideias (e não somente intercâmbio das ideias), a construção de discursos polifônicos e, até mesmo, bivocais. Isso permite que se retome Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski. Como ele enfatiza, a ideia

*não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra.*<sup>33</sup>

Nessa linha, a ideia presente na composição do Racionais MC's — criada a partir da voz social de um detento — está atravessada por relações dialógicas<sup>34</sup>, sendo apropriada e desdobrada no discurso de outros *rappers*. Nenhuma novidade, pois, como destacaram estudiosos como Ecio Salles, “a intertextualidade revela-se uma prática arraigada na própria concepção da música *rap* [já que] em cada letra e em cada fragmento sonoro de uma composição, percebemos a presença de trechos de outras letras, de sonoridades alheias”.<sup>35</sup> É o caso de Rodrigo Ogi, que quase quinze anos após a gravação<sup>36</sup> de “Diário de um detento”, apropria-se de vários de seus elementos e os insere em outro contexto.

É o que se ouve em “A vaga”<sup>37</sup>, faixa que Rodrigo Ogi gravou para compor o seu disco *Crônicas da cidade cinza*. Essa música comenta (às vezes indiretamente, de maneira que o interlocutor, o Racionais MC's, permanece numa zona de

<sup>32</sup> FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth, *op. cit.*, p. 80.

<sup>33</sup> BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 73.

<sup>34</sup> Recentemente, alguns pesquisadores refletiram sobre a dimensão dialógica do Racionais MC's, ao estudarem especificamente os álbuns *Sobrevivendo no inferno* e *Nada como um dia após o outro dia* e explorarem os pontos de diálogo entre as canções desses dois discos. Ver OLIVEIRA, Leandro Silveira de, SEGRETO, Marcelo, CABRAL e NARA Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013.

<sup>35</sup> SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 57.

<sup>36</sup> Quando aponto a data de uma música, estou remetendo à possível data de gravação ou lançamento do disco, pois é comum, no universo do *rap*, que as composições sejam gravadas muitos anos depois de terem sido escritas/concebidas.

<sup>37</sup> “A vaga”. Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente).

sombra, embora possa ser identificado a partir de vestígios) trechos de "Diário de um detento", a começar pelas situações que potencialmente podem levar o sujeito da ação a cometer atos que seriam passíveis de provocar sua prisão. A "história de lágrima, sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio", narrada pelo Racionais MC's como a "química" para a produção de um novo detento é reconfigurada por Ogi. Com tom aparentemente mais leve, ele descreve o sufoco de quem luta pela sobrevivência: "saí a captura no ônibus lotado/ as 5 da matina, num dia acinzentado/ eu tava precisando de uma remuneração/ sonhava em superar os meus dias de cão".<sup>38</sup>

À maneira do ditado popular "a ocasião faz o ladrão", o personagem vê, logo em seguida, uma pequena chance para aliviar, mesmo que momentaneamente, sua situação de carência crônica. E o desfecho se dá como que à luz do conselho de que "a vida bandida é sem futuro"<sup>39</sup>:

[...] *Numa bolsa aberta eu vejo um pote de Danone  
E um CD do Ramones, também um Iphone  
Quando a minazinha moscou, mão coçou  
Consciência me alertou, um trombone  
Dei sinal, desisti, logo refleti,  
Tenho fé, um café vou tomar ali  
Um pingado e um pão na chapa pedi  
Nem pensei, debandei, não paguei o que consumi  
Novamente a consciência foi sem clemência  
Me fez consertar um ato de inconsequência  
Retornei pra pagar 2 reais  
Fiquei sem um tostão, mas pude seguir em paz [...]*<sup>40</sup>

O personagem-narrador parece relativamente firme em seu propósito de não se envolver com a prática de crimes. Enfrenta as implacáveis obrigações sociais de todos aqueles que vivem do trabalho<sup>41</sup> ("procuro vagas de emprego/nenhuma vinga"<sup>42</sup>) e se esquivava das tentações da solução rápida para seus dilemas:

---

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> "Diário de um detento", *op. cit.*

<sup>40</sup> "A vaga", *op. cit.*

<sup>41</sup> Sobre os indeclináveis problemas enfrentados pela "classe-que-vive-do-trabalho" no contexto neoliberal, no qual se situam historicamente as composições aqui analisadas, ver ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2000.

<sup>42</sup> "A vaga", *op. cit.*

[...] *Trombo um parceiro que também tava na correria  
Ele me diz que tinha um plano pra salvar o dia:  
"Esquema no Anhangabaú pra nós passar bem  
Vamos encher nosso baú com notas de cem"  
Mas o malandro quando é esperto demais cai  
Só peço pro Pai paz, e a zica que atraí, sai  
Tô no limite mas recuso o convite  
Peço desculpas por não estar no apetite (bye-bye)  
Conto com a sorte pra escapar de algo tão macabro [...]*<sup>43</sup>

Apesar de se sujeitar ao "teste pra provar o seu valor", o personagem da narrativa de Ogi não é um herói. É um homem comum que, como tal, precisa salvar sua própria pele, tanto das possíveis enrascadas com a lei quanto em relação à superação das necessidades básicas de sobrevivência. É aí que a voz do outro adentra no seu discurso para dizer, também, algo que não dizia em seu contexto de origem. Se "a vaga [que] tá lá esperando você" do Racionais MC's remete diretamente ao universo da prisão, a de Rodrigo Ogi aponta uma saída bem distinta, ainda que mantendo a outra como horizonte trágico diante de uma escolha precipitada ou inadequada:

[...] *Acho um anúncio para limpador de candelabro  
Vou ao local e ouço a moça me dizer:  
"A vaga estava esperando você"  
Esse é o teste pra você provar o seu valor  
Existirão atalhos por onde for  
Preste atenção no que o mundão lhe oferecer  
"A vaga tá lá esperando você"*<sup>44</sup>

A peculiaridade de "A vaga" está na sua dupla face. De um lado, o discurso do Racionais MC's penetra nela e é assimilado pela voz (ou, mais precisamente pela gravação que incorpora um trecho sampleado como uma importante citação musical) de Ogi, reafirmando o sentido de "Diário de um detento". Por outro, entra em relativa tensão com ela ao sugerir que "a vaga [que] tá lá esperando você" corresponde ao aceno da possibilidade de evitar o ingresso nas redes do crime e, no final das contas, da prisão, onde "ladrão sangue bom [que] tem moral na quebrada/ [...] é só um número, mais nada".<sup>45</sup> Neste caso, em que "o discurso

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> "Diário de um detento", *op. cit.*

se converte em palco de luta entre duas vozes"<sup>46</sup>, a vaga a ser ocupada é outra: uma vaga no mundo do trabalho, aquela de "um anúncio para limpador de candelabro".<sup>47</sup> É a saída para o personagem que "cont[a] com a sorte para escapar de algo tão macabro"<sup>48</sup>, como é o final nada feliz anunciado em "Diário de um detento". Em um exercício dialógico, temos aí uma possível resposta de Ogi ao questionamento de Mano Brown, colocado em um momento intermediário entre "Diário de um detento" e "A vaga": "Que cê qué?/ Viver pouco como um rei/ Ou muito, como um Zé?".<sup>49</sup>

Pode-se argumentar que, em termos gerais, Rodrigo Ogi e Racionais MC's expressam fundamentalmente a mesma coisa. No entanto, não se pode deixar de notar que em "A vaga" há, sim, uma linha de fuga (mesmo que sutil). A música de Ogi, nesse sentido, caracteriza a existência de um discurso bivocal no qual a relação dialógica é abertamente exteriorizada no uso diferenciado dos versos de "Diário de um detento".



Em Ogi, a escapatória para o personagem é encontrada no trabalho regular, convencional. Não se pense, entretanto, que ele idealizava o mundo do trabalho ou assumia um discurso conservador à moda daqueles que apregoam que "o trabalho dignifica o homem".<sup>50</sup> Pelo contrário, ele sabe que, à falta de melhor alternativa, é preciso fazer concessões para salvar a própria pele. E mais: sabe perfeitamente que nem tudo são flores para quem abraça "o teste pra [...] provar o seu valor".

Isso fica explícito em outra composição de sua autoria que dialoga com a anterior. Se, em "A vaga", a mais modesta ocupação que garanta um rendimento mínimo ao trabalhador proporciona, por pior que seja, certo alívio, em "Corrida

---

<sup>46</sup> BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 168.

<sup>47</sup> "A vaga", *op. cit.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> "Vida loka, parte II". Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>50</sup> Expressão amplamente difundida e em estreita relação com o que Marilena Chaui considera ser parte da "ideologia dominante", que tem como desdobramento a atribuição da "pobreza à falta de força de vontade para enfrentar a dureza do trabalho". CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 138.



dos ratos"<sup>51</sup> o trabalho — suposto redentor das almas mal encaminhadas — é o mais pesado dos fardos.<sup>52</sup> Com uma ambientação sonora sufocante e marcadamente monótona (a exemplo da rotina narrada na música), essa composição é o retrato falado de quem não aguenta mais a dureza da vida que leva a maioria dos trabalhadores a sacrificar muitos de seus desejos em nome da sobrevivência. Ela representa o martírio de uma luta que parece não ter fim, às voltas com trabalho e mais trabalho:

*O meu pai me ensinou muito bem,  
Aprendi, estudei, trabalhei: eu progredi  
Uma grana guardei, minha casa comprei  
Arrumei uma esposa e segui  
O meu filho nasceu, trabalhei muito mais  
Minha esposa também foi trabalhar [...]*<sup>53</sup>

A realidade vivida, matéria-prima transformada em *rap* na oficina de Ogi, não dá trégua para o sujeito que se “desgast[a] para fazer [sua] família viver bem”.<sup>54</sup> A “corrida” desse homem que confessa que “quanto mais eu ganho, mais eu gasto/ me desgasto”<sup>55</sup> aponta a existência de uma roda-vida que o destrói, da qual faz parte e alimenta alguns de seus valores sem, contudo, que ele esteja para as suas contradições. O personagem prossegue enumerando suas desventuras:

*[...] Antes eu queria as de cinquenta  
Hoje eu corro muito mais pra conseguir juntar notas de cem  
Eu não consigo juntar, cartão no limite estourou  
A grana que eu quero guardar  
O banco me surrupiou!  
Mas eu preciso de dinheiro pra viver  
Sem dinheiro já nem sei quem sou  
Fiz uma hipoteca, levantei merreca  
Mas a grana seca, já fiquei careca, me descabelei  
[...]  
Tem algum vampiro sugando o que eu sei [...]*<sup>56</sup>

<sup>51</sup> “Corrida dos ratos”. Rodrigo Ogi, *op. cit.*

<sup>52</sup> Como ele mostra, também, em “Profissão perigo”, na qual exhibe os dramas, os problemas, o estresse e a pressão diária vivida pelos motoboys nas grandes cidades. Ouvir “Profissão perigo”. Rodrigo Ogi, *op. cit.*

<sup>53</sup> “Corrida dos ratos”, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> *Idem.*

O movimento pendular revela um sujeito que ora ambiciona participar desse jogo, ora consegue perceber a sua perversidade, como certamente ocorre com muitas pessoas. Nesse sentido, "Corrida dos ratos" formula um comentário crítico sobre a "solução" contida em "A vaga", na qual o trabalho figura como uma oportunidade do indivíduo provar o seu valor. Atuando na arena da heterogeneidade constitutiva<sup>57</sup>, aquela em que a relação dialógica não se mostra no desenrolar do discurso, Ogi dissecar os dissabores do trabalhador que não logra alcançar — apesar dos esforços empreendidos — o mundo idealizado pelos defensores do capitalismo, no qual o empenho seria fartamente recompensado:

[...] *Disseram que o trabalho faz enobrecer  
Trabalho mais que o meu patrão e nem sou sócio*  
[...]  
*Não vejo um final paradisíaco  
Minha sorte diz que o trabalho faz feliz  
Estou à beira de um ataque cardíaco  
Preso nessa imensa armadilha,  
Eu e a minha família, meu vizinho segue a mesma trilha [...]*<sup>58</sup>

O sujeito da música, em nenhum momento nega que tentou se inserir, de alguma forma, na sociedade comandada pela ordem do capital. Aliás, ele deixa claro que "já pens[ou] em ser autônomo/ter um trono tru[ta], ser o dono do meu próprio negócio". Mas não demorou muito para perceber que as possibilidades reais de ascensão por meio do trabalho careciam de lastro. Assim, a composição segue expondo a decepção do trabalhador confrontado com a brutal desigualdade entre as classes: "eletrodomésticos, passeios turísticos/ carros fantásticos, estilo nada rústico/ mas tudo isso tá na mão do meu patrão/ quero saber porque ele tem e eu não..."<sup>59</sup> O final é melancólico:

[...] *Imagine uma gaiola, onde o rato corre dentro dela*

---

<sup>57</sup> De acordo com José Luiz Fiorin, o princípio da heterogeneidade "é uma maneira de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo". E a heterogeneidade pode ser constitutiva ou mostrada: "A primeira é aquela que não se mostra no fio do discurso; a segunda é a inscrição do outro na cadeia discursiva [...] A heterogeneidade mostrada pode ser marcada, quando se circunscreve explicitamente, por meio de marcas linguísticas, a presença do outro [...], e não marcada quando o outro está inscrito no discurso, mas sua presença não é explicitamente demarcada". FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 230 e 231.

<sup>58</sup> "Corrida dos ratos", *op. cit.*

<sup>59</sup> *Idem.*

*Ele corre até se cansar  
E nunca chegará em lugar nenhum  
São bichinhos correndo em direção ao abismo  
Estão todos correndo juntos em busca de capital  
Essa é a corrida dos ratos, você se enquadra nela ou não?*<sup>60</sup>

Essa música, se pensada na relação dialógica que mantém com outras (como "A vaga" e "Diário de um detento"), adverte que para as pessoas comuns, pelo menos como regra geral, não há saída satisfatória. Assim, entre o tormento da "vaga [que] tá lá esperando você"<sup>61</sup> no sistema prisional e a extenuante vida garantida pela "vaga [que] estava esperando você"<sup>62</sup> no mundo do trabalho, o que fundamentalmente está em jogo é a organização desigual da vida social. A aparente adesão à ideia do trabalho como salvação ("A vaga"), na realidade, não implica a integração absoluta ao sistema vigente ("Corrida dos ratos"). O trabalhador da composição de Ogi, muito próximo do trabalhador "real", não se encaixa na figura do "otário"<sup>63</sup>, pois termina por oferecer ao ouvinte uma imagem invertida em relação aos valores positivos do trabalho. Entendendo isso, abrem-se outras possibilidades para se pensar o dialogismo, a polifonia e a bivocalidade no *rap*.



Questões suscitadas por "Diário de um detento" e "A vaga" despontam igualmente em muitas composições, o que evidencia dimensão dialógica no âmbito do *rap* e a formação de uma tradição musical que, ao construir, consolidar e divulgar determinados valores, institui referências e modelos de criação artística.<sup>64</sup> Acompanhar um pouco desse diálogo que envolve diferentes

---

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> "Diário de um detento", *op. cit.*

<sup>62</sup> "A vaga", *op. cit.*

<sup>63</sup> A música popular brasileira, em especial nos anos 30 e 40 do século XX, teve no trabalho e nos trabalhadores um de seus motes mais notáveis. Os compositores, por vezes afinados com os códigos da malandragem, protagonizaram, em certos casos, uma leitura a contrapelo da realidade social e chegaram a classificar como otários aqueles que aceitavam a ideia do trabalho como meio de elevação moral e social. Ver, entre outros, PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, esp. o item Mulheres da pá virada.

<sup>64</sup> Quanto a isso assinalo a pertinência das reflexões que Ginzburg desenvolveu a partir da observação de Wolfflin de que "todos os quadros [...] devem mais a outros quadros do que à observação direta". Tal raciocínio ajuda a pensar as práticas artísticas em geral, inclusive o *rap*.

vozes/ideias permite lançar uma tímida luz sobre as mudanças históricas (e os movimentos de apropriação), entre elas as que abrangem a concepção de malandro/malandragem. Para tanto, caminharei na esteira dos valores segundo os quais "a vida bandida é sem futuro"<sup>65</sup> e é preciso "escapar de algo tão macabro"<sup>66</sup>, que reverberam em muitos *raps*.

A figura do malandro, que integra o imaginário social brasileiro, passou por diferentes representações ao sabor de momentos e de grupos específicos. Estudiosos como Roberto DaMatta<sup>67</sup>, Antonio Candido<sup>68</sup> e Gilberto Vasconcelos/Matinas Suzuki<sup>69</sup> exploraram diversos usos que o termo sofreu. Deixaram, com isso, contribuições importantes para que não se associem ao malandro e à malandragem imagens cristalizadas ou que obedeçam a uma construção linear e uma.

Naquilo que me interessa mais de perto, o malandro que habita as narrativas dos *rappers* no início dos anos 1990 está, quase sempre, atolado no envolvimento com atividades criminosas "que promete[m] pra ele o mundo dos sonhos".<sup>70</sup> O sujeito malandro é geralmente conhecido como aquele que carrega consigo a crença de que para sair da condição de trabalhador, de miserável ou, graças à dinâmica capitalista, de trabalhador miserável, impõe-se lançar mão de táticas à margem da lei e da ordem estabelecida.<sup>71</sup> É o que se nota em "Mano na

---

Afinal, a produção de outros *rappers* é frequentemente determinante para a configuração da produção desse ou daquele *rapper* em particular. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, esp. Cap. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método (citação da p. 86).

<sup>65</sup> "Diário de um detento", *op. cit.*

<sup>66</sup> "A vaga", *op. cit.*

<sup>67</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia dos dilemas brasileiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

<sup>68</sup> CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, 1970.

<sup>69</sup> VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JÚNIOR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *O Brasil republicano*, tomo III: Economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

<sup>70</sup> "Mano na porta do bar". Racionais MC's. *LP Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

<sup>71</sup> Os malandros dos *raps*, portanto, não se identificam com certos sentidos da malandragem, em especial os que ligam a malandragem a "arquétipos folclóricos da esperteza popular, assim como do imaginário ameno e folgado associado à vida boêmia, às criaturas da noite, à orgia, ao mundo da música popular" que comumente ganham corpo na literatura sobre o tema. Não compõem também o universo do "malandro de outro tipo, regular e profissional, nunca se dando mal, agindo até nas esferas federais [que] aposentara a navalha, trabalhava, tinha família e tralha [o malandro de tempos mais recentes, conforme Chico Buarque em "Homenagem ao malandro"]". André Bueno, ao discutir as transformações do ser malandro, mencionou determinadas características vinculadas ao malandro da época dos *rappers* e que vai ao encontro de certas representações do

porta do bar”.<sup>72</sup> Nela, o protagonista é o sujeito humilde, que goza do respeito e da consideração dos vizinhos, tem uma vida feliz ainda que modesta. Porém, voltando as costas para o seu passado e alimentado pela ambição da “lei da selva”<sup>73</sup> onde “consumir é necessário”<sup>74</sup>, põe-se a buscar no crime a saída para “sua falta de dinheiro [que] era problema”.<sup>75/76</sup> Essa reviravolta em sua vida foi a fórmula encontrada para tentar se alcançar o sucesso pessoal:

[...] *Ele mudou demais de uns tempos para cá  
Cercado de uma pá de tipo estranho  
Que promete pra ele o mundo dos sonhos  
Ele está diferente não é mais como antes  
Agora anda armado a todo instante  
Não precisa mais dos aliados  
Negociantes influentes estão ao seu lado [...]*<sup>77</sup>

O mano da porta do bar (que não é ninguém e pode ser qualquer um), ao ingressar no mundo do crime (tráfico) e ao aceitar a vida de malandro (conforme um de seus usos/significados possíveis) selou o seu destino: a vida pacata não poderia ser trocada por outra (considerada mais vantajosa, materialmente) sem riscos. O final de sua trajetória desemboca no recado que os *rappers* querem dar por meio de sua composição:

[...] *Você tá vendo o movimento na porta do bar  
Tem muita gente indo pra lá  
O que será?  
Daqui apenas posso ver uma fita amarela*

---

malandro feitas pelos MCs. Elas remetem ao “malandro boa gente, ligado à comunidade em que vivia, que agia à margem da lei mas que não aterrorizava os trabalhadores do lugar, aos bandidos da barra mais pesada, agindo de fato no espaço da própria barbárie, numa complicada associação com a corrupção instalada em vários níveis”. Ver BUENO, André. A dialética e a malandragem. *Revista Letras*, n. 74, Curitiba, jan.-abr. 2008 (citações da p. 66 e 68).

<sup>72</sup> “Mano na porta do bar”, *op. cit.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> Leticia Vianna, ao estudar os sambas de Bezerra da Silva, argumenta que os sujeitos como os que inspiraram as representações da malandragem dos *rappers* integram um processo de mudanças sociais e simbólicas que se intensificaram no último quarto do século XX: “o malandro — o verdadeiro malandro, da ginga, do morro, que atua nas brechas sem ser um agente do mal — se deu mal, aposentou-se ou foi trabalhar na indústria cultural; e quem se deu bem foi o ‘malandro federal’. Nesse contexto outra personagem surgiu: o bandido — sinistro, destrutivo; um soldado de indústria do crime que se entrega ao jogo do matar e morrer... seduzido pelo poder da arma de fogo e pelo dinheiro do tráfico de drogas”. VIANNA, Leticia. *Sambandido: arte popular na cultura de massa. Anais da XIX Reunião Anual da Anpocs*, Caxambu, 1995, p. 7.

<sup>77</sup> “Mano na porta do bar”, *op. cit.*

*Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela  
[...]  
Ouço um moleque dizer:  
"Mais um cuzão da lista,  
Dois fulanos numa moto, única pista"  
[...]  
A lei da selva é traiçoeira, surpresa  
Hoje você é o predador, amanhã é a presa  
Já posso imaginar, vou confirmar  
Me aproximei da multidão, obtive a resposta  
Você viu aquele mano na porta do bar  
Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas... [...]*<sup>78</sup>

Para esses casos, na área do *rap*, consolidou-se uma leitura que antevê para esse tipo de situação apenas duas saídas: a cadeia e/ou a morte. Assim, complementando os relatos de "Mano na porta do bar", os *rappers* do Racionais MC's compuseram "Homem na estrada"<sup>79</sup>, na qual esmiuçam as consequências que recaem sobre quem se atira à vida do crime. De maneira semelhante à composição anterior, "Homem na estrada" apresenta a crônica de uma experiência que é a um só tempo particular e coletiva — aparenta ter sido vivida por uma pessoa específica, mas, a rigor, se situa no horizonte de qualquer um dos ouvintes.<sup>80</sup>

"Homem na estrada" enfoca um sujeito que quer reconstruir sua vida, "provar a si mesmo que realmente mudou/que se recuperou e quer viver em paz". Ele está decidido a "não olhar para trás/ dizer ao crime nunca mais". Esse homem carrega nas costas as marcas de angústias, aflições, padecimentos ("me digam quem é feliz, quem não se desespera/ vendo nascer seu filho no berço da miséria") que o conduziram à senda do crime ("assaltos nas redondezas levantaram suspeitos/ 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"). Enfim, "sua vida/ não foi um mar de rosas, não/ na Febem/ lembranças dolorosas, então".

<sup>78</sup> "Mano na porta do bar", *op. cit.*

<sup>79</sup> "Homem na estrada". Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Essa característica, presente em muitos *raps*, foi notada igualmente pela pesquisadora Tatiana Moreira, que comenta, em relação ao Racionais MC's: "o 'eu', o locutor, é ao mesmo tempo individual e coletivo: é individual quando fala de si, mas, quando fala de si, o 'eu' traz consigo vivências que são comuns entre ele e o 'truta/mano' da periferia, por isso se pode dizer que nessa situação o 'eu' é coletivo". MOREIRA, Tatiana Aparecida. *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009, p. 90.

A música avança — e em certo sentido inaugura, dada sua circulação e o relativo sucesso obtido quando do seu lançamento<sup>81</sup> — o caminho dos *raps* que discursam contra a vida do crime, ainda que talvez em plano secundário, já que seu ponto crucial é o preconceito contra ex-detentos e a violência dos grupos de extermínio que agem nas favelas e periferias. O palco da história se desdobra em cenas de violência de toda ordem, da estrutural à física:

[...] *Equilibrado num barranco*  
*Um cômodo 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, filhas-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 [...]*<sup>82</sup>

A violência estrutural vivenciada pelo personagem/narrador alimenta desejos de outra vida: "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".<sup>83</sup>

Essa pregação dos *rappers* tem por fim incentivar seu público a ficar longe dos círculos do crime, da malandragem e, conseqüentemente, da privação da liberdade. Nas suas palavras, deve-se guardar distância dos "ladrão e [d]os malandro mais velho".<sup>84</sup> No caso do *rap*, a forma de encarar a malandragem foi, portanto, reelaborada. Pudera! O contexto no qual os *rappers* se inserem é, por

<sup>81</sup> O próprio Brown salientou isso ao dizer que, "quando lançou aquela 'Homem na estrada' [...] que realmente 'pulou', virou outra coisa [...] ali o bagulho deu um 'pá', pulou a casinha, morô mano?, pulou pra fora do quadradinho do *rap*". Ver Entrevista com Mano Brown. *TV Cult*, s./ind.

<sup>82</sup> "Homem na estrada", *op. cit.*

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> "Fórmula mágica da paz". Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*, *op. cit.*.

certo, muito diferente daquele dos malandros cujo “gesto mais íntimo seria avesso ao trabalho”.<sup>85</sup>

As ideias comunicadas trazem embutidas o intuito de tornar o ouvinte um igual (“não me olhe assim/ eu sou igual a você”<sup>86</sup>), mais um entre aqueles que saíram vivos (“aqui quem fala é mais um sobrevivente”) de um ambiente de grandes contradições sociais no qual as experiências dos indivíduos eram tensionadas por privações de várias ordens: “Nada de roupa, nada de carro, sem emprego/ não tem Ibope, não tem rolê sem dinheiro”. Esse tipo de situação, que muitas vezes empurra parte das pessoas a procurar soluções que passam de uma maneira ou de outra pelo envolvimento – mesmo que indireto – com o mundo do crime<sup>87</sup> (como cantado em algumas canções), não tem, em regra, saídas individuais, de acordo com as narrativas dos *raps* que circularam no Brasil nas últimas décadas. Os *rappers* não deixam de inserir nas composições seus comentários críticos (que funcionam como um aviso) para apontar os equívocos das soluções imediatistas, incapazes de reverter o quadro de problemas reais e coletivos: “o que melhorou?/ da função, quem sobrou?/ sei lá, muito velório rolou de lá pra cá.../ qual a próxima mãe que vai chorar?”<sup>88</sup>

No fundo, é essa realidade (de “treta, malandragem, mãe angustiada, filho problemático, famílias destruídas/ fins de semanas trágicos”<sup>89</sup>) que vai levar os *rappers* a valorizar a vida, afastando seu discurso da contemporização com o crime.<sup>90</sup> Não se trata, fundamentalmente, de condenar os envolvidos em ações criminosas simplesmente pelas suas práticas, mas, sim, de exortá-los a não se

---

<sup>85</sup> VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JÚNIOR, Matinas, *op. cit.*, p. 513.

<sup>86</sup> “Fórmula mágica da paz”, *op. cit.*

<sup>87</sup> O *rapper* Sabotage toca no assunto, mencionando certos lugares-comuns acerca do tema ao reproduzir relações mecânicas que associam as dificuldades vividas com o ingresso nas atividades criminosas: “aqui é favela, onde eu nasci, aqui andava com os irmão o dia inteiro, o dia inteiro perambulando sem ter nada pra fazer [...] a gente nasce do lado de uma Chácara Flora, dum Campo Belo, dum Brooklyn... aí a gente passa necessidade e vai vendo ao nosso redor as limusine passando na avenida, os BMW, os Corolla, cê tá entendendo?, aí você vai começando a fazer a mente [...] se você não for um cara mais cabuloso, você acaba se perdendo no mundo do tráfico, da droga, do crime”. *Sabotage nós*. Direção: Guilherme Xavier Ribeiro. Brasil: GuardaChuva/MTV Brasil, 2013, 1 DVD (son., color.).

<sup>88</sup> “Fórmula mágica da paz”, *op. cit.*

<sup>89</sup> “Fim de semana no parque”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*, *op. cit.*

<sup>90</sup> O grupo Inquérito dá o seu recado numa composição com o sugestivo título de “Se liga”: “melhor dar um tempo nos ‘moio’/ de repente, colou um maluco/ mais pra frente que o futuro/ falando gíria, todo ‘pá’ de ray-ban escuro:/ ‘que tempo o quê, mané, tá marcando’/ ‘leão na selva aqui não pode ser vegetariano’/ é... e o bicho solto acabou preso numa jaula/ longe da selva que tanto gostava/ [...]/ tô sossegado só fazendo o meu rap”. “Se liga”. Inquérito. *RapBox*, ep. 53, 2014.



afundarem nelas, por considerarem que o saldo é sempre negativo, como o de um dezembro triste lembrado em "Fim de semana no parque":

[...] *Como se fosse ontem*  
*Ainda me lembro*  
*7 horas, sábado,*  
*4 de dezembro*  
*Uma bala, uma moto*  
*Com dois imbecis*  
*Mataram nosso mano*  
*Que fazia o morro mais feliz [...]*<sup>91</sup>

Os *rappers*, na verdade, estão "cansado[s] dessa porra/ de toda essa bobagem"<sup>92</sup>, daí não se ligarem nela:

[...] *Ih, mano, toda mão é a mesma ideia*  
*Treta, tiro, sangue*  
*Aí, muda de assunto*  
[...]  
*Uma pá de mano preso chora a solidão*  
*Uma pá de mano solto sem disposição*  
*Penhorando por aí rádio, tênis, calça*  
*Acende num cachimbo... virou fumaça*  
*Não é por nada não, mas, aí, nem me liga, ó*  
*A minha liberdade eu curto bem melhor [...]*<sup>93</sup>

Essa realidade está mapeada em muitas composições que entretêm claro diálogo umas com as outras, estabelecendo uma rede de contatos, relações e exprimindo uma dada sensibilidade. Ao desaprovar a via do crime os *rappers* não estão fazendo coro com os valores hegemônicos nem necessariamente partilhando dos mesmos preceitos morais dominantes na sociedade. Para eles, repito, o motivo para combater (com palavras) o crime ou se colocar contra esse tipo de vida se relaciona à percepção de que isso conduz ao extermínio de seu povo<sup>94</sup>, de seus iguais – na cor, na condição social e/ou no local de moradia. A questão é abordada em inúmeras composições, como em "Fórmula mágica da paz"<sup>95</sup>:

<sup>91</sup> "Fim de semana no parque", *op. cit.*

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> "Fórmula mágica da paz", *op. cit.*

<sup>94</sup> "Periferia é periferia", valendo-se de citações de outros *rappers*, lança um clamor antiviolença: "muita pobreza, estoura a violência/ nossa raça está morrendo/ não me diga que está tudo bem". "Periferia é periferia". Racionais MC's, *op. cit.*

<sup>95</sup> "Fórmula mágica da paz". Racionais MC's. CD *Ao vivo*, s./d.

[...] *2 de novembro era finados*  
*Eu parei de 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*  
[...]  
*Assustador é quando se descobre*  
*Que tudo deu em nada*  
*E que só morre pobre*  
*A gente vive se matando, irmão, por quê?*  
[...]  
*Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho*  
*Entre no trem da malandragem*  
*Meu rap é o trilha [...]*

Abre-se (ou reforça-se), com isso, um novo entendimento sobre a malandragem, que engloba relações polifônicas e um ou outro exercício bivocal. Aqui, contrariamente ao que foi dito antes, malandragem não rima com crime. Ser "malandro", esperto, é sobretudo não se deixar capturar ou não se entregar às rodas da "malandragem", entendida no sentido de celebração de um pacto com as práticas criminosas. Ser "malandro", enfim, é não virar defunto/presunto.

A questão da malandragem já fora colocada, de maneira esquemática, nos versos do Facção Central, em especial em "A malandragem toma conta"<sup>96</sup>. Essa música, situada no mesmo campo de sentidos das outras citadas páginas atrás, apresenta o malandro inicialmente como alguém vinculado ao mundo do crime:

*Muitos embalos existem*  
*Procuram pela vida fácil*  
*Se espelham em criminosos*  
*Acham ser o caminho viável*  
[...]  
*Ser enquadrado, interrogado, dever explicações*  
*Temido na vizinhança, ser o maior dos ladrões*  
*Se torna seu pedestal, e mais que isso um troféu*  
*Reconhecido na malandragem*  
*Destrói qualquer papel*  
[...]  
*Dezenas de passagens, o terror dos toca-fitas*  
*Conhecido e manjado por toda a polícia*  
*Mas tudo bem, tá tudo na paz se o suborno tá em dia*  
*Nem PM, nem Civil, nem Federal, ninguém embaça*  
*O mano paga bem*  
*É bom malandro e tá em casa [...]*

<sup>96</sup> "A malandragem toma conta". Facção Central. CD *Juventude de atitude*. São Paulo: Sky Blue, 1995.

Na longa narrativa do Facção Central a primeira parte parece alimentar a crença de que a "bandidagem", a "malandragem", consistiria na saída viável para a condição de "pobre, outro vitimado".<sup>97</sup> Entretanto, desmontando essa ideia inicial — que, de acordo com os *rappers*, é muito comum entre os jovens pobres, como aquele que "vira a esquina e para em frente uma vitrine/ se vê, se imagina na vida do crime"<sup>98</sup> — o grupo alerta: "se não se vence honestamente/ no crime pode esquecer/ só polícia na sua vida/ nem tudo é alegria".<sup>99</sup>

Se a dureza da vida "honesta" não alivia o fardo que muitos brasileiros precisam suportar, ela tem, pelo menos na visão de alguns *rappers*, o mérito de afastar — mesmo que não completamente — possíveis destinos trágicos<sup>100</sup> comuns aos que recorrem a expedientes criminosos. Para o Facção Central, aquele que "quer ser malandro/ paga o preço". E avisa: "quer dinheiro, quer a boa e não se desaponta/ bate no peito, "eu sou malandro, eu sou ladrão"/ e a malandragem toma conta.../ a malandragem toma conta/ se diz que é malandro, então, segura a bronca".<sup>101</sup>

Em seguida, é desfiada a trama de um destino tido como praticamente certo:

[...] *Um complemento de jornal vagabundo é sua alternativa*  
*Virar notícia de jornal, morto pela polícia*  
*Uma foto estampada na primeira página*  
*Morre mais vagabundos e é só o começo*  
[...]  
*A escolha é sua, depende do seu proceder*  
*Pois se optou pelo crime*  
*Sua tendência é morrer [...]*<sup>102</sup>

O arremate não deixa muitas dúvidas sobre o posicionamento dos compositores e é construído em flagrante contraste com as ideias que, indicam os músicos, seduziam muitas pessoas: aderir ao crime é "legal no começo/ [garante] dinheiro fácil" e transforma os sujeitos envolvidos no "número um, o rei da malandragem". De modo retórico, eles admitem: "quem nunca quis ter

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> "Mágico de Oz". Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*, *op. cit.*

<sup>99</sup> "A malandragem toma conta", *op. cit.*

<sup>100</sup> Como o que vaticinam em "Roube quem tem": "Premeditar sua morte/ é simples e fácil". "Roube quem tem". Facção Central. CD *Juventude de atitude*, *op. cit.*

<sup>101</sup> "A malandragem toma conta", *op. cit.*

<sup>102</sup> *Idem.*

armamentos e trocar com alguém?/ eu sei que todo pobre quis, inclusive eu também". Porém, a quase à vida criminosa cumpre, também, a função de criar identificação e validar os argumentos junto ao público. Feito isso, concluem:

[...] *Eu sei do ódio da polícia*  
*Eu sei de tudo isso*  
*Mas fui no embalo, me fodi*  
*Eu mereci meu destino*  
[...]  
*Pensei que iria ser fácil*  
*Mas de que jeito acabei?*  
*A malandragem toma conta*  
*Toma conta, sim*  
*Veja os detentos nos presídios*  
*Vejam a merda que eles vivem, enfim*  
*Todos batiam no peito e se diziam malandros*  
*E hoje estão fudidos, estão se acabando*  
*Ou vão pro saco muito antes de qualquer presídio*  
[...]  
*A malandragem toma conta e é dessa forma [...]*<sup>103</sup>

Os desdobramentos dessa história que, no fundo, converte o malandro em otário são retomados em muitas composições, entre elas "Atrás das grades"<sup>104</sup>, na qual a sentença "a vida é foda atrás das grades" é, como um mantra, repetida dezessete vezes ao longo da gravação. A narrativa, que começa com um diálogo entre duas pessoas, visa enfatizar que aquele que se acha o "dono da razão, o rei da malandragem" é, de fato, um "comédia brava, pertence à classe dos otários". As atitudes do suposto malandro só o fazem "merecedor com certeza do prêmio 'otários do ano'". É como se defendessem a ideia de que o malandro de verdade não optaria por uma vida em que "não existe nada a favor, como é a vida de um presidiário":

[...] *Atropelado noite e dia por um inspetor*  
*Ficar de testa no muro, o chamado refresco*  
*Ou sentado no pátio com a cabeça entre os joelhos*  
[...]  
*Delegados, investigadores, choques e ferradas*  
*Uma pergunta foi feita*  
*E uma resposta tem que ser dada*  
[...]  
*Pra comédia ou até pro rei da malandragem*  
*Não existe "boi"*

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> "Atrás das grades". Facção Central. CD *Juventude de atitude*, op. cit.

*A vida é foda atrás das grades [...]*<sup>105</sup>

Desse modo, o sentido geral da composição desafia o senso comum em torno do malandro no *rap*. Sob esse aspecto, o mencionado personagem de “A vaga” é concebido como um legítimo malandro que circula pelos complexos labirintos da vida social na tentativa de assegurar a satisfação de suas necessidades básicas de sobrevivência (via trabalho)<sup>106</sup>, a liberdade (longe do sistema carcerário) e a vida (sempre em perigo quando se opta pelo crime). Nunca é demais repetir: tudo isso não significa que os *rappers* simplesmente reprovassem o envolvimento das pessoas com procedimentos criminosos ou que as condenassem moralmente por suas escolhas. De resto, como fica evidente em “Roube quem tem”, “somos contra o crime,/ porém, sabemos da necessidade/ do esquecimento do governo e de sua parcialidade/ sua revolta tem lógica, até justificativa/ pra gente até cola, só que não pra polícia”.<sup>107</sup>

A malandragem, historicamente, conecta-se a uma tradição cultural há muito instalada na música popular, na qual os sentidos do ser malandro estiveram sempre em movimento, porém quase sempre associados à ideia de artimanhas necessárias à sobrevivência. A temática do malandro/malandragem foi retomada em ensaio de Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, no qual ele analisa *Memórias de um sargento de milícias*, do escritor Manuel Antônio de Almeida, e lança a hipótese de que a malandragem é um traço cultural brasileiro. Para Candido, o romance de Almeida é organizado por um complexo deslocamento entre ordem e desordem, dimensão dialética que estrutura o texto e contexto. Segundo seus argumentos, a “ordem dificilmente imposta e mantida, [é] cercada por todos os lados por uma desordem vivaz”<sup>108</sup>, na qual os sujeitos se movimentam “entre o lícito e o ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro”<sup>109</sup> com naturalidade. No seu exercício para entender uma dada figuração da

---

<sup>105</sup> *Idem*.

<sup>106</sup> Por isso, os *rappers* do Clãdestinos admitem — em música na qual citam Bezerra da Silva e *sampleiam* Chico Buarque, autores que focaram a temática do malandro em suas canções — que “malandro que é malandro/ também tem que trabalhar”. “Malandro que é malandro”. Clãdestinos. CD *Crônicas do cotidiano*, s./ind.

<sup>107</sup> “Roube quem tem”, *op. cit.*

<sup>108</sup> CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 82

<sup>109</sup> *Idem*.

malandragem, o roubo miúdo, pequenos trabalhos, favores e coisas do tipo é que garantiam a sobrevivência do malandro, que circulava sempre na fronteira entre a norma e o desvio.<sup>110</sup> No caso dos *rappers*, romper os limites dessa fronteira é sinal de que não se dominam adequadamente os códigos da malandragem. Afinal, como sintetizaram os grupos Realidade Cruel e Guindart 121 em parceria musical, "malandrão demais/ não sabe o que é malandragem".<sup>111</sup>

O ensaio de Antonio Candido, assim como outros que vieram depois, deu conta de um imaginário da malandragem — pensado principalmente a partir do Rio de Janeiro — e reafirmou referências básicas para a abordagem do tema. Essas referências colavam ao malandro a vida boêmia, a malícia, pequenos delitos, estratégias para escapar do trabalho (e da exploração). Para André Bueno, que analisou detidamente o trabalho de Antonio Candido (e também as críticas formuladas ao autor por Roberto Schwarz<sup>112</sup>), esse malandro que se imiscuia entre a ordem e a desordem, "não dribla apenas o patrão, mas também dá voltas nos seus iguais, em origem e posição social, marcando com isso o mundo da malandragem como competição entre os de baixo, sem nenhum horizonte de superação da injustiça social no seu conjunto".<sup>113</sup>

A proposição dos *rappers*, ao que parece, realiza — ao menos em parte — alguns desvios em relação a esse malandro. O *rap*, ao propor artimanhas "pro meu povo se manter vivo"<sup>114</sup> (nem que para isso seja necessário "abaixar o revólver, procurar um trabalho"<sup>115</sup>) como uma atitude malandra, inscreve a malandragem fora dos limites estritamente individuais e se abre à valorização de um *ethos*

---

<sup>110</sup> Sob esse aspecto, é possível operar aproximações entre o *rap* e o estudo de Antonio Candido (*op. cit.*). Os *rappers*, tal qual os personagens analisados pelo crítico (em especial Leonardo Filho), vivenciam situações que vão da ordem à desordem e, ao que tudo indica, acabam em sintonia com o "convencionalmente positivo" (p. 77). Apesar disso, a flexibilidade com que encaram algumas questões (colocam-se contra o crime, mas, ao mesmo tempo, sabem da sua necessidade) indica que o *rap* — como o livro de Manuel Antônio de Almeida, conforme a leitura de Antonio Candido — "não exprime uma visão de classe dominante" (p. 87).

<sup>111</sup> "De maior". Guindart 121 e Realidade Cruel. Faixa avulsa, s./d.

<sup>112</sup> Ver SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Outro trabalho que submete o ensaio de Antonio Candido a considerações críticas, dando continuidade à sua interpretação e propondo exame de dimensões até então não exploradas em *Memórias de um sargento de milícias*, é o de OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>113</sup> BUENO, André, *op. cit.*, p. 65.

<sup>114</sup> "Versos sangrentos". Faccão Central. CD *Versos sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999.

<sup>115</sup> *Idem*.

coletivo. No lugar de competição entre os de baixo, estimula-se a solidariedade. O que os *rappers* fizeram foi redefinir as astúcias a serem empregadas, o que implica uma metamorfose significativa na imagem do malandro. Indícios disso podem ser identificados em uma música do Facção Central que é, basicamente, uma “carta” de apresentação ou de intenções assentada nos valores que passaram a aparecer, aqui e ali, com mais ou menos força, na produção musical de vários *rappers*:

[...] *Nós valorizamos nossas vidas, isso sim  
E não queremos ser iguais aos marginais, enfim  
Queremos ver nossas famílias numa boa, bem decente  
Ver a polícia nos tratando como gente  
Nos importamos com o futuro e com os nossos manos  
Nos dói na alma quando vemos eles se acabando  
[...]  
E a distância da polícia é a saída, é arma nossa  
[...]  
Bem honrados e humildes da cabeça aos pés [...]*<sup>116</sup>

Atuando, portanto, em uma rede polifônica de comunicação (indireta, via música), os *rappers* vão reconfigurando novos sentidos para a malandragem/ malandro, algo que já estava em circulação (pelo menos no âmbito do *rap*) desde o início dos anos 1990. Nesse passo, vai se apagando a ideia do malandro como ladrão, traficante, bandido, enfim, de sujeito ligado à vida do crime — tão alardeado em muitos *raps*. O malandro positivado é aquele que consegue trilhar outros caminhos, não definidos *a priori*, mas que levam em conta que “o crime é dor na delegacia/ choque, solidão, agonia”.<sup>117</sup> Isso é sintetizado na sentença que fecha a composição “Fórmula mágica da paz”: “hoje posso compreender/ que malandragem de verdade/ é viver”.<sup>118</sup>

Thaíde, na sua condição de respeitável *rapper* brasileiro, integrante desse universo desde os anos 1980, também toma para si a responsabilidade de engrossar esse coro. Foi o que fez ao lançar, em pleno 2014, o videoclipe da canção “Malandragem é viver”<sup>119</sup>, cujos fios se interligam com outras composições, inclusive de sua autoria. Afinal, quando os Racionais MC’s defendiam a ideia de

<sup>116</sup> “Somos assim”. Facção Central. CD *Juventude de atitude*, *op. cit.*

<sup>117</sup> “Apologia ao crime”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

<sup>118</sup> “Fórmula mágica da paz”, *op. cit.*

<sup>119</sup> *Malandragem é viver*. Thaíde (part. Pump Killa). Direção: Marco Matheus, Cesar Spandella e Pietro Santurbano. Brasil: Coletivo Benzin, 2014 (son., color.).

que "malandragem de verdade/ é viver", ele já contribuía para o debate em torno do assunto com sua "Malandragem dá um tempo".<sup>120</sup> No clipe, Thaíde revisita argumentos daquela época, destaca outros e, em total sintonia com tudo que mostrei até aqui, apresenta um quadro desolador para quem adere ao crime: "sempre o mesmo final/ nunca vejo vantagem/ se não ganha a morte/ perde a liberdade".<sup>121</sup>

Como se vê, essas reelaborações de sentido acabaram por escrever um novo capítulo sobre a história do malandro/malandragem<sup>122</sup> no contexto histórico das últimas décadas. Outras chaves de leitura e outros significados são reafirmados:

[...] *Sai dessa ideia de matar ou morrer*  
*É o que eu tenho a dizer*  
*Você tem que entender*  
*Malandragem é viver*  
*Malandragem é viver*  
*Malandragem é viver*  
*Malandragem é viver [...]*<sup>123</sup>

Convém frisar que na ação desses *rappers* entra em operação uma tática malandra: a aparente submissão. O lugar ocupado pelos *rappers* na dinâmica social (na grande maioria das vezes) não é o de reprodutores do discurso oficial ou dos valores hegemônicos. Como procurei evidenciar, eles aceitam, até certo ponto, e se apropriam de determinados valores e normas vigentes que criminalizam umas tantas práticas por enxergarem nisso um meio para diminuir a possibilidade da perda (morte) ou da distância (prisão) como horizonte para seus iguais.

Nessa ótica, o malandro precisa sobreviver à miséria, à injustiça social ou ao descaso do governo sem virar bandido. Para tanto, deve fazer uso de sua

<sup>120</sup> "Malandragem dá um tempo". Thaíde e DJ Hum. CD *Preste atenção*. São Paulo: Eldorado, 1996.

<sup>121</sup> *Malandragem é viver*, op. cit.

<sup>122</sup> Fazem parte desse processo composições como "Boba malandragem". Radicais MC's. Col. *Legião do rap*. Goiânia: Star Music, s./d., "Mais malandro". Mente Consciente. CD *Esperança e humildade*. Brasília: s./ind., 2006, "Poesia de malandro". Mente Consciente, op. cit., "Vila beneficiada". Condenação Brutal. CD *Desarmados e perigosos*. São Paulo: Sky Blue, 2003, "Super Star da malandragem". Cirurgia Moral. CD *Coroa você vive, cara você morre*. Brasília: Discovery, 2000, "Malandro demais". Nill. CD *Mandando bom som*. São Paulo: V. P. Produções, 2000, "Malandragem é viver". Raciocinar Rap. CD *Pra onde é que vou?* Brasília: VGC Produções, s./d., "A verdadeira malandragem". Gog. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998, "Bom malandro". Z'África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006, "Mais que malandragem". Kiko Santana. CD *Raça*. São Paulo: Pata de Monstro Produções, s./d., "Não seja malandro demais". Renatim. Goiânia: s./d. (independente).

<sup>123</sup> *Malandragem é viver*, op. cit.



esperteza não só para enfrentar seus problemas (uma possível condição de miserabilidade, desejos de consumo não satisfeitos ou urgências cotidianas de qualquer ordem), mas, sobretudo, para manter-se distante de caminhos considerados impróprios, por acarretarem mais perdas do que ganhos. Matinas Suzuki e Gilberto Vasconcelos já chamaram a atenção para o fato de que isso se manifestou no repertório dos sambistas das primeiras décadas do século XX: "Saber (sobre)viver: a dissimulação, o fingir, estratégias para uma vida melhor na sociedade adversa – contra a qual não adianta medir forças em um confronto direto; [...] o malandro [n]um aparente aceitar das regras instituídas [cria] uma maneira do excluído conviver com o excludente".<sup>124</sup>

Transitando por percursos acidentados, confrontados com a ordem/desordem vigente, os *rappers*, no caso, não querem continuar a ser a caça do caçador. Nada disso, porém, os leva a abandonar posicionamentos críticos ante as contradições do desigual mundo capitalista que continua a vitimar os seus "manos"/"minas" nas muitas esferas da vida social.

---

<sup>124</sup> VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JÚNIOR, Matinas, *op. cit.*, p. 520.



## Bibliográficas

ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004.

AMARAL, Mônica G. T. do. Expressões estéticas contemporâneas de resistência da juventude urbana e a luta por reconhecimentos: uma leitura a partir de Nietzsche e Axel Honneth. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013.

ANASTÁCIO, Edmilson Souza. *Periferia é sempre periferia?* Um estudo sobre a construção de identidades periféricas positivadas a partir do rap em Uberlândia-MG (1999-2004). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap*: música, cotidiano e sociabilidade negra – São Paulo, 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. *Hip hop na região metropolitana de Recife*: identificação, expressão cultural e visibilidade. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

BERMAN, Marshall. Nova Iorque chamando. *ArtCultura*: revista de História, Cultura e Arte, v. 11, n. 18, Uberlândia, jan.-jun. 2009.

BILL, MV e ATHAYDE, Celso. *Falcão*: meninos do tráfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BUZO, Alessandro. *Hip hop*: por dentro do movimento. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

C., Toni. *Um bom lugar*: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos. São Paulo: LiteraRua, 2013.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

CARVALHO, Alvino Rodrigues de. *Movimentos culturais e justiça social*: um estudo da cultura hip hop mineira. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARVALHO, João Batista Soares de. *A constituição de identidades, representações e violências de gênero nas letras de rap* (São Paulo na década de 1990). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

DEL BARCO, Mandalit. *Rap's latino sabor*. In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin' Science*. Critical essays on rap music and hip hop culture. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

Dudu de Morro Agudo. *Enraizados, os híbridos locais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013.

FLORES, Juan. Puerto Rocks: New York ricans state their claim. In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin' Science*. Critical essays on rap music and hip hop culture. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

FRADIQUE, Teresa. Escalas de prática e representação: a música rap enquanto projecto de imaginação espacial. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

FRADIQUE, Teresa. Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal. VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

FRADIQUE, Teresa. Respeito e salvaguarda: reflexões a partir de uma experiência no terreno da música rap de finais dos 90's. COSTA, Paulo Ferreira da (coord.). *Museus e patrimônio imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Softlimits, 2009.

GARCIA, Allysson Fernandes. *Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip hop em Goiânia – 1983-2006*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

GARCIA, Walter. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, 25 (71), São Paulo, USP, 2011.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

GUIMARÃES, Maria Eduardo Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

INQUÉRITO, Renan. *Poucas palavras*. Campinas: 2013 (independente).

KEHL, Maria Rita. *As frátrias órfãs*, mimeo., 1999.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop!:* despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MACA, Nelson. Algumas reflexões sobre *hip hop* e baianidades. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, n. 2, Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, dez. 2005.

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. *Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2006.

MELLO, Caio B. *A poesia envenenada dos Racionais MC's: superávit de negatividade e fim de linha sistêmico*, s. ref./impresso, 2000.

Mister Niterói. In: NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. *A constituição da subjetividade em raps dos Racionais MC's*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

MORENO, Rosângela Carrilo. *As mutações da experiência militante: um estudo a partir do hip hop de Campinas*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. “*Eu quero frátria*”: a comunidade do rap. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

OLIVEIRA, Leandro Silveira de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013.

PIRES, João Rodrigo Xavier. *Da Tropicália ao Hip Hop: contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis*. Monografia (Bacharelado em História) – PUC-Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RABELO, Danilo. *Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981*. Tese (Doutorado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no *hip hop*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTORO, Claudio Raffaello. *Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. Relações de gênero e concepções de amor em letras de *rap*. *Anais do III Encontro Internacional de Ciências Sociais: As Ciências Sociais e os desafios do séc. XXI*, Pelotas, 2012.

SILVA, Frei Antonio Leandro da. *Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e educação: a experiência do movimento *hip hop* paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de. (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Maria Aparecida da. O *rap* das meninas. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, Florianópolis, jul.-dez., 1995.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura *hip hop*. *Revista Estudos Feministas*, 21 (1): 424, Florianópolis, jan.-abr. 2013.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento hip hop: a anticordialidade da república dos manos e a estética da violência*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TADDEO, Carlos Eduardo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: 2013 (independente).

TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop*. São Paulo: Shuriken/LiteraRua, 2014.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Reação ao estigma: o rap em São Paulo. *Enfoques*, v. 5, n. 1, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

VAZ, Sérgio. *O colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, São Paulo, 2004.

## Jornalísticas

- 3 letras para o *rap*. Pedro A. Sanches. *Folha de S. Paulo*, 17 fev. 2004.
- A revolução das ideias transmitidas pelo *rap*. *Raiz*, mar. 2007.
- A violência e o som de quem não quer implorar. *Valor Econômico*, 5 fev. 2001.
- A voz forte das minas. Guilherme Werneck. *Folha de S. Paulo*, 7 out. 2002.
- As meninas superpoderosas. Carolina Frederico. *Folha de S. Paulo*, 25 jun. 2001.
- Até onde o *rap* pode chegar. Entrevista com Crônica Mendes. *Caros Amigos*, n. 204, mar. 2014.
- Banalidade da violência inspira grupos. Xico Sá. *Folha de S. Paulo*, 28 jan. 1996.
- B.boys* cariocas sonham viver do “break”. *Valor Econômico*, 12 jul. 2000.
- BREGANTINI, Daysi. *Cult*, ano 17, n. 192, São Paulo, Bregantini, jul. 2014.
- BUZO, Alessandro. 9 anos sem Sabotage, 2012. Disponível em: [buzo10.blogspot.com.br/2012/01/9anossemsabotage](http://buzo10.blogspot.com.br/2012/01/9anossemsabotage). Acesso em 27 jan. 2016.
- Câmbio Negro põe *rap* a serviço do bem. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 1999.
- Cantoras enfrentam o machismo. Liane Faccio. *Diário Popular*, 1 dez. 1997.
- Casa do *hip hop* abre espaço para a cultura de rua. *O Estado de S. Paulo*, 14 mar. 2000.
- Com o olhar no futuro. *Rap Brasil*, n. 36, s./d.
- Compor é fácil; duro mesmo é gravar o CD. Ivan Finotti. *Folha de S. Paulo*, 31 jul. 1998.
- Corrente diz que movimento está perdendo sua essência. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 22 jan. 2001.
- Correspondente de Guerra, MV Bill. William Mandrake e Elaine Mafra. *Revista Rap Nacional*, n. 9, independente, 2014.
- “Detento” Mano Brown filma no Carandiru. Fernando Oliva. *Folha de S. Paulo*, 29 jan. 1998.
- Dexter a fúria. Toni C. *Revista Rap Nacional*, n. 9, independente, 2014.
- Do Carandiru, 509-E professa “Provérbios 13”. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2000.



- Eles não sabem de nada: entrevista com Nill. *Veja*, 7 dez. 1994.
- Entrevista com A Família. *Rap Nacional*, maio 2008.
- Entrevista com Binho. *Hip Hop Alagoano*, s./d.
- Entrevista com Cirurgia Moral. *Rap Nacional*, mar. 2007.
- Entrevista com Clãndestinos. *Hip Hop Alagoas*, 21 nov. 2008.
- Entrevista com Consciência Humana. *Rap Brasil*, ano 2, n. 18, s./referências, 2003.
- Entrevista com DMN. *Rap Nacional*, 26 fev. 2004.
- Entrevista com Duck Jay. *Rap Nacional*, jan. 2004.
- Entrevista com Edi Rock, *Rap Nacional*, set. 2005.
- Entrevista com Eduardo concedida a Beto, do grupo Teoria, s./ind.
- Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.
- Entrevista com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006.
- Entrevista com Facção Central. *Hip Hop Minas*, maio 2007.
- Entrevista com Guind'Art 121. *Rap Nacional*, mar. 2004.
- Entrevista com Holocausto. *Hip Hop Alagoas*, ago. 2008.
- Entrevista com Ilusão Obscura. *Hip Hop Alagoas*, 5 ago 2008.
- Entrevista com Jota. *Para Além do Hip Hop*, jun. 2008.
- Entrevista com KL Jay. *Rap Nacional*, 27 maio 2007.
- Entrevista com a MC Luana Hansen. Maria Rita Casagrande e Jéssica Ipólito. *Blogueiras Negras*, 30 ago. 2013.
- Entrevista com Missão Resgate. *Hip Hop Alagoas*, fev. 2008.
- Entrevista com MV Bill. *O Globo*, 8 set. 2002.
- Entrevista com MV Bill. *Rap Nacional*, 24 jun. 2005.
- Entrevista com Nando. Nitro Di. *Adversus*, s./d.

Entrevista com Pregador Luo. *Rap Nacional*, nov. 2003.

Entrevista com Rappin Hood. *Caros Amigos*, s./d.

Entrevista com Rappin Hood. *Enraizados*, 2 maio 2007.

Entrevista com Realidade Cruel. *Hip Hop Minas*, jul. 2006.

Entrevista com Xis. *Raça*, ano 2, n. 8, São Paulo, abr. 1997.

Ferréz estreia no rap avesso ao sucesso. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 16 mar. 2004.

Gog. Alexandre de Maio. *Rap Brasil*, n. 3, s./d.

Grupo surgiu de posse de hip hop. Silvia Ruiz. *Folha de S. Paulo*, 26 jul. 1999.

Grupos brasileiros traduzem a violência da grande cidade. *O Estado de S. Paulo*, 29 mar. 1994.

*Hip hop*: a revolução silenciosa que mobiliza as favelas. Israel Taback. *Jornal do Brasil*, 17 jun. 2001.

Hip hop é arte, é protesto, é ação. Lavínia Fávero. *Folha de S. Paulo*, 9 ago. 1999.

*Hip hop* invade Centro Cultural. *Folha de S. Paulo*, 16 jul. 2000.

*Hip hop* no caminho. Alessandra Kormann. *Folha de S. Paulo*, 7 jun. 2004.

Homossexualidade vira tema no rap brasileiro nas letras de Rico Dalassam e Luana Hansen. Gustavo Foster. *Zero Hora*, 14 jan. 2015.

Incendiário rap. *Jornal da Tarde*, 29 jun. 1990.

Livro-reportagem mergulha na cultura hip hop. Haroldo Ceravolo Sereza. *O Estado de S. Paulo*, 20 set. 2001.

Mano Brown: “eu questiono porque não basta ser”. Endrigo Chiri Braz. *Cult*, ano 17, n. 192, São Paulo, jul. 2014.

Mano Brown pede o *impeachment* de Alckmin na Assembleia Legislativa de São Paulo. Renato Rovai. *Blog do Rovai*, 11 dez. 2012. Disponível em [revistaforum.com.br/blogdorovai](http://revistaforum.com.br/blogdorovai).

Menos messiânicos, misóginos como antes, mais suingados. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 2 ago. 2002.

Minas vão ao palco para mostrar, nas rimas, sensibilidade. *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 2001.

MC Luana Hansen: “vou insistir em ser a flor desobediente no jardim dos que cultivam o machismo”. Leandro Fonseca. *Revista Gambiarra: jornalismo, cultura e ativismo*, 27 mar. 2014.

Morreram. *Veja*, 29 jan. 2003.

MV Bill. Rodrigo Dionizio. *Folha de S. Paulo*, 28 set. 1999.

Não adianta só sonhar. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 2000.

Nos tempos da São Bento. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 2001.

O bagulho é doido, tá ligado? Luiz Maklouf Carvalho. *Piauí*, ano 1, n. 10, Rio de Janeiro, jul. 2007.

O espetáculo do contradiscurso. Ivana Bentes. *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 2002.

O hip hop brasileiro assume a paternidade — entrevista com Gog. Spensy Pimentel. *Cultura e Pensamento*, Ministério da Cultura, n. 3, nov. 2007.

O peso da mensagem de Edi Rock. Amanda Massuela e Patrícia Homs. *Cult*, ano 17, n. 192, São Paulo, Bregantini, jul. 2014.

O rap briga por dignidade urgente. *Jornal do Brasil*, 9 jan. 1993.

O som dos bailes na parada. *Veja*, fev. 1996.

Os malvados do rap. Gabriel Bastos Junior. *Folha de S. Paulo*, 16 maio 1994.

Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. André Camarante. *RollingStones*, n. 86, nov. 2013.

Polícia encontra capuz ao lado do corpo do rapper Sabotage. *Folha de S. Paulo*, 24 jan. 2003.

Pretos, pobres e raivosos. *Veja*, 12 jan. 1994.

Racionais celebram o sucesso “da periferia”. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 2003.

Rap. *Folha de S. Paulo*, 14 out. 2001.

Rap evoca Zumbi em show grátis. *Folha da Tarde*, 28 nov. 1997.

Rap ocupa espaço. *Folha de S. Paulo*, 28 jan. 1996.

Rapaziada dá voz a Pirituba. Paulo Vieira. *Folha de S. Paulo*, 5 abr. 1999.

*Rapper*, desobediente, segue na contramão. Marcelo Valletta. *Folha de S. Paulo*, 5 dez. 2001.

*Rapper* Sabotage foi atingido por quatro tiros, diz hospital. *Folha de S. Paulo*, 24 jan. 2003.

Rappin Hood lança segunda parte de trilogia. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2005.

Restos da realidade. Fausto Wolff. *Jornal do Brasil*, 30 jul. 2005.

Ritmo com poesia dá boa química. Fernanda Mena. *Folha de S. Paulo*, 17 jun. 2002.

Sabotage propôs integração do samba ao *rap*. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 2003.

Tiros atingiram orelha, boca e coluna. Gilmar Penteado. *Folha de S. Paulo*, 25 jan. 2003.

Um quilombola com o poder da palavra. *Raiz*, out. 2006.

Urbanos MC's cantam a periferia no Mundão. Cristiano Pombo. *Folha de S. Paulo*, 3 dez. 1998.

“Z'África Brasil inova com hip hop atípico”. Janaina Rocha. *Folha de S. Paulo*, 21 jun. 2002.

## Sonoras

“930 – código de otário”. Nando. São Luis: s./d. (independente).

“3D”. Gírias Nacionais. CD *Desista de desistir*. Taubaté: 2003 (independente).

“A bomba que explode”. Total Drama. CD *Sobreviventes*. Campinas: TNT, 2001.

“A dama e as vagabundas”. Cirurgia Moral. CD *Coroa você vive, cara você morre*. Brasília: Discovery, 1998.

“A favela chorou”. Sandrão, RZO e Família RZO. São Paulo: 2012 (independente).

“A guerra não vai acabar”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“A malandragem toma conta”. Facção Central. CD *Juventude de atitude*. São Paulo: Sky Blue, 1995.

“A marcha dos glorificados”. Realidade Cruel. CD *Quem vê cara não vê coração*. São Paulo: Paradoxx, 2003.

“A marcha fúnebre prossegue”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“A mensagem da velha escola”. Doctor MC’s. CD *Mallokeragem Zona Leste*. São Paulo: BMG, 2000.

“A minha banana”. MC Jack. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.

“A nossa voz não cala”. Geração Profética. CD *A cura da neurose*. Gama/DF: s./d. (independente).

“A paz é uma pomba branca”. Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“A vaga”. Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente).

“A verdadeira malandragem”. GOG. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998.

“A vida é foda atrás das grades”. Facção Central. CD *Juventude de atitude*. São Paulo: Sky Blue, 1995.

“A voz do Brasil”. Gog. LP *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio*. Brasília: Só Balanço, 1993.

"A trilha sonora dos gueto". Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

"Abertura". Dina Di. CD *O poder nas mãos*. Campinas: 2008 (independente).

"Abismo das almas perdidas". Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

"Afro-brasileiro". Thaíde e DJ Hum. Single *Afro-brasileiro*. São Paulo: Brava Gente, 1995.

"Afrocalipse". Operação Contágio. CD *100% rap nacional*. Porto Alegre: Orbeat Music, 2004.

"Ameaça ao sistema". Radicais de Peso. LP *Ameaça ao sistema*. São Paulo: Kaskata's, 1992.

"Amigo de infância". Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

"Antigamente quilombo, hoje periferia". Z'África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RSF, 2002.

"Apartheid no dilúvio de sangue". Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

"Apenas uma versão". Bandeira negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente).

"Apologia ao crime". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

"Aquela mina era firmeza". Ndee Naldinho. CD *Preto do gueto*. São Paulo: Fantasy Music, 2000.

"Aqui é favela". Realidade Cruel. CD *Quem vê cara não vê coração*. São Paulo: Paradoxx, 2003.

"Aqui são teus cães". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

"Aqui tem voz". MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006.

"Assim que é". DBS e A Quadrilha. CD *O clã prossegue*. São Paulo: Sky Blue, 2007.

Bactéria FC". Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“Bailes lotados”. Realidade Cruel. Single *Bailes lotados*. Hortolândia: 2013 (independente).

“Beco sem saída”. Racionais MC’s. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

“Bem-vindo à periferia”. JNR. CD *Reflexão de um país*. São Paulo: Cool Rap, s./d.

“Bem-vindos ao inferno”. Sistema Negro. LP *Bem-vindos ao inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

“Bilhete”. Rashid. CD *Hora de acordar*. Niterói: Um só caminho, 2010.

“Boa noite”. Karol Conka. CD *Batuk freak*. São Paulo: 2013 (independente).

“Boba malandragem”. Radicais MC’s. Col. *Legião do rap*. Goiânia: Star Music, s./d.

“Bom malandro”. Z’África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006.

“Brasil com p”. Gog. CD *CPI da favela*. Brasília: 2002 (independente).

“Brasil sem educação”. Face da Morte. CD *Crime do raciocínio*. São Paulo: Sky Blue, 1999.

“Brasília periferia”. Gog. LP *Dia a dia da periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994.

“Brasília periferia 1, 2 e 3”. GOG. CD *Cartão-postal bomba*. Brasília: Só Balanço, 2007.

“Brasília periferia, parte 2”. Gog. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998.

“Brava gente”. Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

“Cada um por si”. Sistema Negro. LP *Bem vindos ao inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

“Camburão negreiro”. Realidade Cruel. CD *Mais cruel do que nunca*. Hortolândia: Face da Morte, 2002.

“Cantão”. Gabriel O Pensador. CD *Nádegas a declarar*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1999.

“Capítulo 4, versículo 3”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

“Cartilha do ódio”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“Castelo triste”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). Silvio Caldas. 78rpm. Rio de Janeiro: Odeon, 1937.

“Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). Mutantes. LP *A divina comédia humana ou ando meio desligado*. Brasil: Polydor, 1970.

“Chico Xavier do gueto”. Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Clãnordestinamenteafro”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“CNN periférica”. Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Código 13”. Código 13. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.

“Como dois e dois” (Caetano Veloso). Caetano Veloso. Compacto simples. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.

“Como sobreviver na favela”. MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

“Como vou deixar você” (Paulo Diniz). Paulo Diniz. LP *Quero voltar pra Bahia*. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.

“Conexão Alto Vera Cruz/Havana”. Renegado. CD *Do Oiapoque a Nova Iorque*. Belo Horizonte: 2008 (independente).

“Considere-se um verdadeiro preto”. DMN. LP *Cada vez + preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Contra o sistema”. Denim e Jhony Loko. Faixa avulsa. Uberlândia: A Voz da Favela Produções, 2014.

“Contra tempo”. Consciência Ativa. CD *Na mira do sistema*. Campo Mourão: s./d. (independente).

“Corrida dos ratos”. Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente).

“Cuidado! Tem guardinha no rap”. Raphão Alaafin (com part. James Bantu). Single *Cuidado! Tem guardinha no rap*. São Paulo: Ponarru, 2014.

“De maior”. Guindart 121 e Realidade Cruel. Faixa avulsa, s./d. (independente).



- “De negro pra negro”. MT Bronk’s. LP *Nova era*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- “De onde venho?”. Consciência X Atual. CD *Obra de arte*. São Paulo: Abracadabra, 2001.
- “De quem é essa mulher”. Ndee Naldinho. CD *Você tem que acreditar*. Brasília: s./ind., 1997.
- “Desabafo de um negro”. Conceito Real. CD *Nunca deixe de sonhar*. Campinas: 2004 (independente).
- “Desculpa mãe”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.
- “Deus é do gueto”. Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).
- “Devemos honra”. Bandeira Negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente).
- “Dia a dia da periferia”. Gog. LP *Dia a dia da periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994.
- “Dias melhores não virão”. Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.
- “Diário de um detento”, Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- “Discurso ou revólver”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.
- “Dom de Deus”. Gírias Nacionais. CD *Desista de desistir*. Taubaté: 2003 (independente).
- “É isso que eu tenho no sangue”. Planet Hemp. CD *A inavassão do sagaz homem fumaça*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000.
- “É o crime”. Gog. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.
- “É o terror”. Gog. CD *CPI da favela*. Brasília: 2002 (independente).
- “E se”. Rashid. CD *Hora de acordar*. Niterói: Um só caminho, 2010.
- “Ela gosta de dinheiro”. Das Quebras, s./d. (independente).
- “Em qual mentira vou acreditar”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

“Enquanto houver grana”. Cirurgia Moral. CD *A minha parte eu faço*. Brasília: Discovery, 1995.

“Entrevista”. Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

“Espada no dragão”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

Estilo vagabundo 3”. MV Bill (com Kmila CDD). Faixa avulsa. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2013.

“Eu amo minha favela”. DRM, s./ind.

“Eu queria ter e ser”. Ferréz. CD *Determinação*. São Paulo: Caravelas, 2004.

“Eu sei que os porcos querem meu caixão”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“Eu sou 157”. Racionais MC’s. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

“Eu sou mais eu, sistema”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Eu tô fazendo o que o sistema quer”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“Expresso favela”. Thaíde. CD *Apenas*. São Paulo: Tratore, 2006.

“Faces do poder”. Comunidade Carcerária. CD *Comunidade carcerária*, s./ind., 2000.

“Favela até o fim”. Inquérito. CD *Mais loco que u barato!* Campinas: 2005 (independente).

“Favela é favela”. Alemão. CD *Guerreiro do gueto*, s./ind.

“Favela sinistra”. Trilha Sonora do Gueto. CD *Us fraco num tem veiz*. São Paulo: Vida Loka, 2003.

“Fim de semana no parque”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

“Final”. Ferréz. Col. *1daSul: us que são representa*. São Paulo: 1daSul, 2006.

“Flor na trincheira”. Davi Perez. Florianópolis: s./d. (independente).

"Foda-se". Xis. CD *Fortificando a desobediência*. São Paulo: Warner, 2001.

"Força da mulher". CriticaMente. Florianópolis: s./d. (independente).

"Fórmula mágica da paz". Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

"Fórmula mágica da paz". Racionais MC's. CD *Ao vivo*, s./ind.

"Fúria verbal". Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.

"Gangsta rap nacional". Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

"Gil Scott Heron". Marcelo Gugu. CD *Até que enfim Gugu!* São Paulo: 2013 (independente).

"Guerreira de fé". Dina Di. CD *O poder nas mãos*. Campinas: 2008 (independente).

"H.Aço". DMN. CD *H.Aço*. São Paulo: Cia. Paulista de Hip Hop, 1998.

"Há mil anos-luz da paz". Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

"Hey boy". Racionais MC's. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

"Hey boy". Racionais MC's. Col. *Racionais MC's*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

"Hip hop Rio". Planet Hemp. CD *Os cães ladram mas a caravana não pára*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997.

"Hiphopologia". Z'África Brasil. CD *Verdade e traumatismo*. São Paulo: Livin Astro, 2006.

"História do Brasil". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

"Hoje eu acordei". Emicida. CD *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

"Homem na estrada". Racionais MC's. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

"Homens da lei". Thaíde. Col. *Hip hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988.

"Humildade guerreira". Palavra Feminina. CD *Justiça e liberdade*. Blumenau: 2006 (independente).

“Imagem brasileira”. Consciência Humana. LP *Enchergue seus próprios erros*. São Paulo: M. A. Records, 1993.

“Interlúdio”. Consciência X Atual. CD *A ressurreição*. Brasília: Discovery, 1999.

“Intro”. Conexão do Morro. CD *Ao vivo*. São Paulo: s./d. (independente).

“Intro”. Visão de Rua. CD *Ruas de sangue*. São Paulo: Atração, 2001.

“Intro”. Tr3f. CD *De sofrimento basta meu passado*. São Paulo: s./d. (independente).

“Introdução”. Facção Central. CD *Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2005.

“Isso não pode se perder”. Emicida. CD *Emicídio*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

“Jungle eyes”. Gene Page. LP *Hot city*. França: Atlantic, 1974.

“Júri racional”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

“Justiça com as próprias mãos”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“Lei da periferia”. Consciência Humana. CD *Lei da periferia*. São Mateus: DRR Records, s./d.

“Lei da rua”. DMN. LP *Cada vez + preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Lei da selva”. Alvos da Lei. CD *Seja como Deus quiser*. São Paulo: Sky Blue, 2002.

“Lenço no pescoço” (Wilson Batista). Silvio Caldas. 78rpm. Rio de Janeiro: Victor, 1933.

“Livro de autoajuda”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo de horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“Lôra burra”. Gabriel, O Pensador. LP *Gabriel, O Pensador*. Rio de Janeiro: Chaos, 1993.

“Lutar é preciso”. Gíria Vermelha. CD *A hora do revide*, 2008.

“M.Aço”. Vera Verônica. Col. *Mulheres guerreiras*, 2009.

“Machista na balada”. Desafio 48hs. CD *Volume 4*. São Paulo: Coisa Simples, 2014.

“Mais uma cabeça a prêmio”. Palavra Feminina. CD *Justiça e liberdade*. Blumenau: 2006 (independente).

- “Manifesto”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.
- “Mágico de Oz”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- “Mais malandro”. Mente Consciente. CD *Esperança e humildade*. Brasília: 2006 (independente).
- “Mais que malandragem”. Kiko Santana. CD *Raça*. São Paulo: Pata de Monstro, s./d.
- “Mais uma cabeça a prêmio”. Palavra Feminina. CD *Justiça e liberdade*. Blumenau: s./ind.
- “Malandragem dá um tempo”. Thaíde e DJ Hum. CD *Preste atenção*. São Paulo: Eldorado, 1996.
- “Malandro demais”. Nill. CD *Mandando bom som*. São Paulo: V. P. Produções, 2000.
- “Malandragem é viver”. Raciocinar Rap. CD *Pra onde é que vou?* Brasília: VGC Produções, s./d.
- “Malandro que é malandro”. Clãdestinos. CD *Crônicas do cotidiano*, s./ind.
- “Manicômio judiciário”. Eduardo. CD *A fantástica fábrica de cadáveres*. São Paulo: 2014 (independente).
- “Mano, chega aí”. Z’África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RDF, 2002.
- “Mano na porta do bar”. Racionais MC’s. LP *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- “Máquina de pensar”. Esquadrão da Rima. Col. *1º Encontro Nacional Nação Hip Hop Brasil*, 2006.
- “Marginal imperatriz”. Luana Hansen, s./d.
- “Meus inimigos estão no poder”. Apocalipse XVI. CD *Segunda vinda, a cura*. São Paulo: 7 Taças, 2000.
- “Mina de fé”. MV Bill. CD *Declaração de guerra*. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.
- “Minha voz está no ar”. Facção Central. CD *Versos sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999.

“Muitas histórias pra contar”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Mulher de fato”. Visão de Rua. CD *Herança do vício*, 1999.

“Mulher de malandro”. Visão de Rua. CD *Ruas de sangue*. São Paulo: Atração, 2001.

“Mulher guerreira”. Atitude Feminina. Brasília: 2012 (independente).

“Mulheres”. Face da Morte. CD *Feito no Brasil*. Hortolândia: Face da Morte, 2004.

“Mulheres vulgares”. Racionais MC's. LP *Escolha seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Mulheres vulgares”. Racionais MC's. Col. *Racionais MC's*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

“Na Zona Sul”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

“Não dê sua cara a tapa”. Facção Central. CD *Estamos de luto*. São Paulo: Sky Blue, 1998.

“Não seja malandro demais”. Renatim. Goiânia: s./d. (independente).

“Nego negô”. Inquérito. CD *Mudança*. Campinas: 2010 (independente).

“Negro drama”. Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

“Negro limitado”. Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Negros”. Código Fatal. CD *\$onhar não custa*. São Paulo: 2004 (independente).

“No hip hop represento”. Raciocínio das Mentes. Mixtape *Araxá pega fogo*. Araxá: s./d. (independente).

“No trilho do vale da sombra”. Facção Central. CD *Direto do Campo de Extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Nós somos negros”. Face Negra. Col. *Consciência black*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Nosso inimigo é outro”. Realistas. CD *Só prus guerreiro*. Belo Horizonte: s./d. (independente).

“Nossos objetivos”. Fatos Reais. CD *Fatos reais*, s./ind.

“Num é só ver”. Emicida e Rael da Rima. *Show Livre*, Multishow, 2011.

“O amor regenera o malandro”. Joel e Gaúcho. 78 rpm. Rio de Janeiro: Columbia, 1940.

“O bagulho é doido”. MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006.

“O desafio”. Desafio 48hs. CD *Volume 4*. São Paulo: Coisa Simples, 2014.

“O espetáculo do circo dos horrores”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“O hip hop é nossa arma”. Vozes do Beco. Mixtape *Sergipe na cena*. Aracaju: Ruas Ativas Produções, s./d.

“O império contra-ataca”. Marcelo D2. CD *Eu tiro é onda*. Rio de Janeiro: Sony, 1997.

“O incendiário”. Gog. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.

“O poder da palavra”. Julgamento. CD *Muito além*. Belo Horizonte: s./d. (independente).

“O povo preto”. Quilombo Moderno. Salvador: s./ind.

“O show começa agora”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“O verdadeiro MC”. Doctors MC’s. CD *Pra quem quiser ver*. São Paulo: Kaskata, 1994.

“Os últimos serão os primeiros”. Lidomar 3L. CD *Das ruas mineiras*. Uberaba: s./d. (independente).

“Pânico na Zona Sul”. Racionais MC’s. Col. *Consciência Black*. São Paulo: Zâmbia Fonográfica, 1988.

“Paraíso”. Atitude Feminina. CD *Rosas*. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

“Puratitude”. Atitude Feminina. CD *Rosas*. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

“Pare pra pensar”. DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994.

“Periferia é periferia”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

"Periferia lado bom". Ferréz. Col. *1daSul: us que são representa*. São Paulo: 1daSul, 2006.

"Periferia lado bom". Ferréz. CD *Determinação*. São Paulo: Caravelas, 2004.

"Periferia lado meu". Arquivo Social. Col. *Legião rap v. 1*. Goiânia: Star Music, s./d.

"Periferia nosso paraíso". Código Negro. CD *Código negro*. Florianópolis: s./d. (independente).

"Periferia segue sangrando". Gog. CD *Prepare-se!* Brasília: Só Balanço, 1996.

"Periferia segue sangrando". Gog. Col. *Espaço rap vol. 1*. São Paulo: Zimbabwe/RDS, 1998.

"Periferia tem seu lado bom". Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

"Pesado e forte". Black Man. CD *Protestando a injustiça*, 2010.

"Poça de sangue". Artigo 288. Faixa avulsa. Rio de Janeiro: 1993.

"Pode rezar, boy". Hip Hop Atitude. Demo tape *Hip hop tá no ar, atitude tá na veia*, s./ind.

"Podem até censurar". Realidade Cruel. Faixa avulsa. Hortolândia: 2014 (independente).

"Poesia de malandro". Mente Consciente. CD *Esperança e humildade*. Brasília: 2006 (independente).

"Por um triz". Thaíde e DJ Hum. Col. *Hip hop na veia*. São Paulo: Eldorado, 1990.

"Profissão perigo". Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011 (independente).

"Prostituta". Niga Gizza. CD *Na humildade*. Rio de Janeiro: Dum Dum, 2002.

"Pt. 2". Racionais MC's. Col. *Racionais MC's*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

"Qual é o pó". Gog. LP *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio*. Brasília: Só Balanço, 1993.

"Qualquer canção" (Chico Buarque). Chico Buarque. LP *Vida*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1980.

"Quando eu sair daqui". Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.



“Quantas histórias pra contar”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Quem sabe um dia”. Realidade Cruel. Realidade Cruel. CD *Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina*. Hortolândia: 2008 (independente).

“Racistas otários”. DMN. CD *Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2002.

“Racistas otários”. Racionais MC’s. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

“Racista pega o beco”. Liberdade Condicional. CD *Na fé, se liga aí*. Brasília: Discovery, 2005.

“Rap da abolição”. Os Metralhas. LP *Quatro anos depois*. São Paulo: s./ind., 1994.

“Rap é compromisso”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

“Rapaz comum”. Racionais MC’s. CD *Ao vivo em Uberlândia*, s./d. (não oficial).

“Rappers reais”. Planet Hemp. CD *Os cães ladram mas a caravana não pára*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997.

“Realidade da periferia”. Raça em extinção. Col. *Legião Rap v. 2*. Goiânia: s./ind.

“Reflexões momentâneas”. Realidade Cruel. Single *Reflexões momentâneas*. Hortolândia: 2013 (independente).

“Reparação”. Z’África Brasil. CD *Verdade e traumatismo*. São Paulo: Livin Astro, s./d.

“Resistência”. NUC. Col. *1º Encontro Nacional Nação Hip Hop Brasil*, 2006.

“Respeito”. Elly. CD *Acerto de contas*, s./ind.

“Respeito é pra quem tem”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

“Revolução”. Davi. Florianópolis: s./d. (independente).

“RevoluSom”. Posse Mente Zulu. CD *Revolusom – a volta do tape perdido*. São Paulo: Unimar, 2005.

“Rolê de camelim”. De Leve. CD *Manifesto ½ 171*. Niterói: 2006 (independente).

“Roleta macabra”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

“Rosas”. Atitude Feminina. CD *Rosas*. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

“Roube quem tem”. Facção Central. CD *Juventude de atitude*. São Paulo: Sky Blue, 1995.

“Rua Augusta”. DJ Nyack. CD *Remixtape Emicida*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

“Rua sem nome, barraco sem número”. GOG. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.

“Sangue B”. Consciência Humana. LP *Enchergue seus próprios erros*. São Paulo: M. A. Records, 1993.

“Sangue negro”. Julgamento Racial. Col. *Anhanguera rap*. Goiânia: Anhanguera Discos, 2001.

“Saudosa maloca” (Adoniran Barbosa). Adoniran Barbosa. 78rpm. Rio de Janeiro: Continental, 1951.

“Se não fosse você”. Filosofia de Rua. CD *Histórias do coração*. São Paulo: Paradoxx, 1996.

“Se tu lutas, tu conquistas”. SNJ. CD *Se tu lutas, tu conquistas*. São Paulo: 2000 (independente).

“Sem luz no fim do túnel”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

“Sentimento negro”. Negredo. CD *Mundo real*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2006.

“Sistema Negro tem o poder da rima”. Sistema Negro. Col. *Sampa Rap*, 1994 (ou 1996).

“SL (um dependente)”. MRN. LP *Só se não quiser ser*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

“Só a capa da gaita”. Linha Dura. CD *Tchapa e cruz*. Cuiabá: 2008 (independente).

“Só Deus pode me julgar”. MV Bill. CD *Declaração de guerra*. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

“Soldado do Morro”. MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

- "Som na quebrada". Expressão Ativa. CD *Dinástia*, s./ind.
- "Somos assim". Facção Central. CD *Juventude de atitude*. São Paulo: Sky Blue, 1995.
- "Sou da maloca". Código Penal. CD *Aí bandido*. Brasília: Discovery, s./d.
- "Sou favela, sou". 4Preto. Salvador, s./d. (independente).
- "Sou negrão". Posse Mental Zulu. CD *Revolusom: a volta do tape perdido*. São Paulo: Unimar, 2005.
- "Sou negro d+ pra você". Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.
- "Soul do hip hop". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).
- "Stab". Planet Hemp. CD *A invasão do sagaz homem fumaça*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000.
- "Sub-raça". Câmbio Negro. LP *Sub-raça*. Brasília: Discovery, 1993.
- "Sucrilhos". Criolo. CD *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.
- "Super Star da malandragem". Cirurgia Moral. CD *Coroa você vive, cara você morre*. Brasília: Discovery, 2000.
- "Tarde demais". Realidade Cruel e Nicole, 2012 (independente).
- "Tecla pause". Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.
- "Televisão". Face da Morte. CD *O crime do raciocínio*. Hortolândia: Face da Morte, 1999.
- "Tem cor age". Z'África Brasil. CD *Tem cor age*. São Paulo: YB Music, 2006.
- "Tempos difíceis". Racionais MC's. LP *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- "Terrorista". Realidade Cruel. CD *Mais cruel do que nunca*. Hortolândia: Face da Morte, 2002.
- Testemunha Ocular. CD *Frutos da rua*. Goiânia: Two Beer or Not Two Beer, 2003.
- "The breaks". Kurtis Blow. LP *Kurtis Blow*. EUA: Mercury, 1979.
- "Tik tak". Doctor MC's. CD *Mallokeragem Zona Leste*. São Paulo: Sony Music, 2001.

“Todo ódio à burguesia”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Traficando informação”. MV Bill. CD *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha, 1999.

“Transe hipnótico”. Eduardo. CD *A fantástica fábrica de cadáveres*. São Paulo: 2014 (independente).

“Três corações”. Gog. CD *Tarja preta*. Brasília: Só Balanço, 2003.

“Um bom lugar”. Sabotage. CD *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

“Uma a mais”. Álibi. CD *Pague pra entrar, reze pra sair*. Brasília: Discovery, 1997.

“Us mano e as mina”. Xis. CD *Seja como for*. São Paulo: 4P, 2000.

“Us preto rimador”. DMN. CD *9 anos depois... epílogo*. São Paulo: s./ind., 2013.

“Ventre livre”. Luana Hansen, s./d.

“Verdade que liberta”. Nega Gizza. CD *Na humildade*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2002.

“Verdadeira história”. Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

“Versos sangrentos”. Facção Central. CD *Versos sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999.

“Vida loka, parte I”. Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

“Vida loka, parte II”. Racionais MC's. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

“Vila beneficiada”. Condenação Brutal. CD *Desarmados e perigosos*. São Paulo: Sky Blue, 2003.

“Virando a mesa”. Rashid. CD *Confundindo os sábios*. São Paulo: 2013 (independente).

“Você é influenciado pela mídia”. Bandeira negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente)

“Voz ativa”. Racionais MC's. LP *Escolha o seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

“Vozes sem voz”. Facção Central. CD *Direto do campo de extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Zumbi”. Slim Rimografia. CD *Amor, vida e música*. São Paulo: 2006 (independente).

## Visuais

*100% favela*. Brasil: Atração Fonográfica, 2006. 1 DVD (son., color.).

*5 vezes Luana*. Direção: Ana Carolina Marques, Gabriela Stocco, Hélène Baras, Inma Benedito, Larissa Teixeira, Laura Jotace. Brasil: ECA/USP, 2015.

*A batalha do Santa Cruz*. Direção: Alcides Rocha, Bárbara Vincenzi, Bianca Loureiro, Fábio Corrêa, Felipe Puerta, Murilo Novais, Natália Moreno. Brasil: independente, 2013, 1 DVD (son., color.).

*A casa é sua*, Rede TV, s./d.

*Boa esperança*. Emicida. Direção: Katia Lund e João Wainer. Brasil: Laboratório Fantasma e bigBonsai, 2015.

“Caminho do bem”. *Divas do Hip Hop*. Estúdio Show Livre, MultiShow, 2014. Programa de TV.

*Carandiru*. Direção: Hector Babenco. Brasil: Sony Pictures, 2003, 1 DVD (son., color.).

*Cartão-postal Bomba*. Direção: Marcius Barbieri, Angel Duarte e Ariel Feitosa. Brasil: Só Balanço, 2009. 1 DVD (son., color.).

*Criolo: a certeza na quebrada é que você vai ser nada*. Ponte Jornalismo, 2015. Disponível em [ponte.org](http://ponte.org).

DF Movimento. LP *Pare pra pensar*. Brasília: TNT, 1994. (Capa e contracapa do disco).

*Elas gostam assim*. Projota e Marcelo D2. Direção: Mauricio Eça e Haroldo Tzirulnik. Brasil: 2015.

“Emicida”. *InteligenciaPontoCom*. São Paulo, Centro Culural Fiesp – Ruth Cardoso, nov. 2013.

Emicida e Rael da Rima. *ShowLivre*, Multishow, 2011.

*Encontro de DJs Casa do Hip Hop de SBC*. Filmmaker: Adriano Lima. Brasil: independente, 2013. 1 DVD (son., color.).

*Entre a luz e a sombra*. Direção: Luciana Burlamaqui. Brasil: Videofilmes, 2009. 1 DVD (son., color.).

Entrevista com Clemerson Veron e Kelvin Mbarete. Roberto Camargos. Dourados, abr. 2013.

Entrevista com Douglas. *Outros 500*, s./inf.

Entrevista com Edi Rock. *Programa Primeira Pessoa*, s./ind.

Entrevista com Gog. *457TV*, Porto Alegre, s./d.

Entrevista com Mano Brown. *TV Cult*, s./referências.

Entrevista com Nocivo Shomon: o que é o rap? *Blackout Produções Digitais*, 2013.

*Estação Periferia – literatura e música*. Direção: Raphael Borges. Brasil: Fundação Aperipê TV/TV Brasil, 2014.

Gog. *Programa Refrão*, TV Justiça, Brasília, s./d.

Gog. Entrevista concedida à Antonio Miranda, na Biblioteca Nacional de Brasília, 2011.

Gog. Série Produção Cultural no Brasil, maio 2010.

*Gordo a Go Go*, MTV Brasil, s./d.

*Isso aqui é uma guerra*. Facção Central. Direção: Dino Dragone. Brasil: Firma Filmes, 2000.

*Jornal da Band*, Bandeirantes, s./d.

*Jornal do SBT*, SBT, s./d.

Luana Hansen. *Conexão Futura*, Canal Futura, 10 nov. 2015.

*Luana Hansen: aborto, ser mulher, machismo, prisão feminina*. Brasil: Vaidapé, 2014.

*Malandragem é viver*. Thaíde (part. Pump Killa). Direção: Marco Matheus, Cesar Spandella e Pietro Santurbano. Brasil: Coletivo Benzin, 2014 (son., color.).

Mano Brown. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 2006.

Mano Brown. *TVCult*, s./ind.

Mano Brown: está morrendo muita gente. *PenseNovoTV*, out. 2012. Disponível em [pensenovotv.com.br](http://pensenovotv.com.br).

Marcelo D2. Teaser de divulgação do DVD *#Nadapodemeparar*. Direção: Rafael Kent. Rio de Janeiro, 2014 (p/b, son.).

*Marco Zero do Hip Hop*. Direção: Pedro Gomes. Brasil: independente, 2014. 1 DVD (son., color.).

“Mil faces de um homem leal”. Racionais MC’s. Direção: Daniel Grinspum. Brasil: Preta Portê Filmes, 2012.

*Minha Brasília*, n. 26. Direção: Daniel Zukko. Brasil: Z Filmes, 2014. 1 DVD (son., color.).

“Mundo perfeito”. Linha Dura. Direção: Linha Dura. Brasil: Todavida, 2011.

“MV apresentando”. MV Bill e Kamila CDD. Direção: Ivan 13P e MV Bill. Brasil: 13 Produções, s./d.

*O som ao redor*. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD (son., color.).

*Panelaço*. Ep. Mano Brown. Direção: João Gordo. Brasil: independente, 2015.

Programa (de título desconhecido) exibido pelo canal MTV Brasil, em 1999, com apresentação de Xis e KL Jay, arquivo pessoal.

*Prostituta*. Nega Gizza. Direção: Kátia Lund e Libero Saporetti. Brasil: s./d.

*Raça, ritmo e poesia*. Direção: Miro Nalles. Brasil: s./ind., 1994. 1 VHS (son., color.).

*RapBox*, ep. 52: trocando ideia com Z’África Brasil, s./d.

*Realidade Cruel: Liga nós – ao vivo*. Direção: Erick 12. Brasil: independente, 2012. 1 DVD (son., color.).

*Roda de rima*, ep. 2: Thig, Jamés Ventura, Bitrinho e DJ Pow. Direção: William Alencar. Brasil: Nosey, 2014.

*Rua Augusta*. Emicida. Direção: Felipe Rodrigues e Lucas Gandini. Brasil: 2001.

*Sabotage: o maestro do Canão*. Direção: Ivan 13P. Brasil: 13 Produções, 2015. 1 DVD (son., color.).

*Sabotage nós*. Direção: Guilherme Xavier Ribeiro. Brasil: GuardaChuva/MTV Brasil, 2013, 1 DVD (son., color.).

“Se liga”. Inquérito. *RapBox*, ep. 53, 2014.

“Sou negrão”. Rappin Hood (com Leci Brandão, Moisés da Rocha e Sampagode). Direção: Tocha Alves e Fernando Rocha. Brasil, 2001.

*Tapa na cara*. Preto nu Branco. Direção: Leo Pontes, 2015.

Thaíde e DJ Hum. *Bem Brasil*, TV Cultura, 1998.



*That's my way*. Edi Rock. Direção: Rabu Gonzales. Brasil: NKP Filmes, 2012.

*Wanderson Sabotinha*. Brasil: Mó-H Filmes, s./d. 1 DVD (son., color.).



ADORNO, Sérgio. Racismo, criminalidade violenta e justiça penal: réus brancos e negros em perspectiva comparativa. *Estudos Históricos*, n. 18, Rio de Janeiro, CPDoc, 1996.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: NEGRO, Antônio L., SOUZA, Evergton S. e BELLINI Lígia (orgs.). *Tecendo histórias: espaço, política e identidade*. Salvador: Edufba, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 26, Uberlândia, jan.-jun. 2013.

ALMEIDA FILHO, Dinaldo Sepúlveda. *Os mistérios do Carandiru: cárcere, massacre e cultura de massas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

AMUSSEN, Susan Dwyer. *Féminin/masculin: le genre dans l'Angleterre de l'époque moderne*. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, v. 40, n. 2, mar./apr. 1985.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2000.

ARCHETTI, Eduardo. *Masculinidades: futebol, tango y pólo em la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2003.

ATHAYDE, Celso e BILL, MV. *Falção: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ÁVILA, Milene Peixoto. *"Periferia é periferia em qualquer lugar"? Antenor Garcia: estudo de uma periferia interiorana*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Cadernos Pagu*, n. 25, Campinas, jul.-dez. 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

*Boletim de Análise Político-Institucional do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*, n. 1, Brasília, Ipea, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.

BRECHT, Bertold. Perguntas de um operário que lê. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura, 1977.

BUENO, André. A dialética e a malandragem. *Revista Letras*, n. 74, Curitiba, jan.-abr. 2008.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, 1970.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, vol. 2: O poder da identidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Diferença entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, n. 4, Campinas, 1995.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CYRINO, Rafaela. A categorização do masculino e do feminino e a ideia de determinismo cultural: uma crítica epistemológica aos usos normativos do gênero. *Anais do 10º Seminário Internacional Fazendo Gênero*, Florianópolis, 2013.

CYRINO, Rafaela. A produção discursiva e normativa em torno do transexualismo: do verdadeiro sexo ao verdadeiro gênero. *Crítica e Sociedade: revista de Cultura Política*, v. 3, n. 1, ago. 2013.

CYRINO, Rafaela. *Abordagens organizacionais na área da administração: fetichismo de gênero?*, impresso, 2015.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia dos dilemas brasileiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural — 1920-1945*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FIORI, José Luís. *Em busca do dissenso perdido*. Rio de Janeiro: Insight, 1995.

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANK, Robert. *Écrire l'histoire du temps présent*. Paris: Institut d'Histoire du Temps Présent, 1993.

FURTADO, João Pinto. A música popular no ensino de história: possibilidades e limites. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). *História e imagem: cinema, cidades, música, iconografia e narrativa*. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENET, Jean. *As criadas* (1956). Vigo/ES: Editorial Galaxia, 2010.

GHÓEZ, Preto. *A sociedade do código de barras*. São Paulo: Editora Estação Hip Hop, 2008.

GINZBURG, Carlo. Apontar e citar: a verdade da História. *Revista de História*, n. 2/3, Campinas, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. O extermínio de judeus e o princípio da realidade. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revista. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2001.

GRENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo: Editora da USP, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBBSBAWM, Eric. A história de baixo para cima. In: HOBBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEITE, Carla S. *Ecos do Carandiru: um estudo comparativo de quatro narrativas do massacre*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 26, Uberlândia, jan.-jun. 2013.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escala, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso* (org.). São Paulo: Contexto, 2005.

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran. *ArtCultura*, v. 7, n. 10, Uberlândia, jan.-jun. 2005.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*, n. 16 (2), Florianópolis, maio-ago. 2008.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*: a música popular na cidade de São Paulo — final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte/ Bienal, 1997.

MUNANGA, Kabenguele. *Redescobrimos a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, (10), São Paulo, dez. 1993.

OLIVEIRA, Jane Souto de e MARCIER, Maria Hortense. A palavra é favela. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.



OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Iuperj, 2004.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)*. Tese (Doutorado em História Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”). In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de ãos: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, n. 20, São Paulo, abr. 2000.

PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, jun. 2002.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

PARANHOS, Adalberto. Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura. *Anais do VI Congresso da IASPM-AL* (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music) — Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, Buenos Aires, ago. 2005.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2012.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015.

PIMENTA, Carlos Alberto Máximo. O cotidiano dos grupos de jovens da periferia de São Paulo: visões de mundo e manifestações de ética e violência. *Demandas Sociais*, vol. 1, n. 2, NIPC Unitau, jul.-dez. 1998.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, jul.-dez. 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDoc, v. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, CPDoc, 1992.

POZZI, Pablo A. "Cultura ordinaria" y estructura de sentimiento en las movilizaciones políticas argentinas. *História & Perspectivas*, n. 51, Uberlândia, jul.-dez. 2014.

RODRIGUES, Thiago. Narcotráfico e militarização: vício de guerra. *Contexto Internacional*, v. 34, n. 1, Rio de Janeiro, PUC Rio, jan.-jun. 2012.

RODRIGUES, Thiago e SERRA, Carlos Henrique Aguiar. Estado de direito e punição: a lógica da guerra no Rio de Janeiro. *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, v. 35, n. 126, Curitiba, jan.-jun. 2014.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAFFIOTTI, Heleieth. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. *Série Estudos e Ensaios*, Flasco-Brasil, jun. 2009.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador-Rio de Janeiro: Edufba/Pallas, 2003.

SANSONE, Livio. "Raça". Etnicidade e saúde reprodutiva: o caso afro-latino-americano. In: MONTEIRO, Simone e SANSONE, Livio (orgs.). *Etnicidade na América Latina: um debate sobre raça, saúde e direitos reprodutivos*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez. 1995.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOARES, Luiz Eduardo, ATHAYDE, Celso e BILL, MV. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Raquel. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. *Cadernos Pagu*, n. 11, Campinas, 1998.

SOIHET, Raquel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, Uberlândia, jan.-jun. 2007.

SOUZA, Raquel. Rapazes negros e socialização de gênero: sentidos e significados de “ser homem”, *Cadernos Pagu*, n. 34, Campinas, 2010.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Música popular brasileira: outras conversas sobre os jeitos do Brasil. BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STOLKE, Verena. O enigma das intersecções classe, raça, sexo, sexualidade: a formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 14 (1), jan.-abr. 2006.

SWAIN, Tânia Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. *Labrys/Estudos feministas*, v. 10, Brasília, 2006.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TATIT, Luiz. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 59, São Paulo, dez. 2014.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros (uma crítica ao pensamento de Althusser)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*, vol. 1: A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. THOMPSON, E. P. *in: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

TROTTA, Felipe. A música que incomoda: o *funk* e o rolezinho, *Anais do XXIII Encontro Anual da Compós*, Belém, maio 2014.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VARGAS, Herom. Música popular e crítica: sobre critérios de análise da canção popular nas mídias — o caso de “Ai se eu te pego”, de Michel Teló. *Revista EcoPós*, v. 17, n. 3, Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. *In: MATOS, Cláudia, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda. Palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JÚNIOR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. FAUSTO, Boris (dir.). *O Brasil republicano*, tomo III: Economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

VIANNA, Letícia. Sambandido: arte popular na cultura de massa. *Anais da XIX Reunião Anual da Anpocs*, Caxambu, 1995.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Este glossário tem o objetivo de, minimamente, guiar o leitor no campo de sentidos de gírias e expressões utilizadas pelos *rappers* e que aparecem nos documentos citados ao longo da tese. Ele não passa de um pequeno conjunto de apontamentos, indicações básicas que, evidentemente, nem sempre dão conta da amplitude semântica dos usos complexos que cada palavra/expressão adquire quando é mobilizada em falas, composições e textos.



À pampa: muito.

Alma sebosa: vagabundo, mau elemento.

Alemão: policial.

Avião: função exercida no varejo do comércio de drogas.

B. O.: problema.

Banca: grupo de amigos.

Barraco: moradia simples/precária.

Baú: ônibus.

*Beat*: um dos termos empregados para designar as bases musicais dos *raps*.

Beca: roupa.

Bico: pilantra, vagabundo.

Biqueira: ponto de venda de drogas.

*Blockbuster*: *graffiti* composto por letras grandes e inclinadas.

Bocada: local perigoso (ou, mais especificamente, lugar em que se comercializam drogas).

Boi: chance.

*Bomb*: *graffiti* feito às pressas.

Bombeta: boné.

Bonde: turma de pessoas que andam juntas.

*Boy/playboy*: jovem de classe média, sujeito da elite.

Brisa: tranquilidade; momento de lapso de atenção ou relaxamento após o uso de maconha.

Buzão: ônibus.

Buzu: ônibus.

Cabuloso: assustador, de grande proporção.

Cachanga: casa, lugar de moradia.

Cagueta: aquele que entrega um segredo.

Cano: revólver, pistola ou outra arma de fogo.

Caô: mentira.

Chegado: pessoa próxima, amigo.

Colar: ir.

Correria: ir atrás de algo, buscar um objetivo. Trabalhador que não é registrado, não tem trabalho fixo ou estável.

Coxinha/coxa: polícia.

*Crew*: grupo de pessoas que trabalham em iniciativas comuns (um coletivo de *rappers*, de dançarinos ou de grafiteiros, por exemplo).

Crocodilagem: armação, traição.

Dar a letra: contar uma história, narrar um fato.

Dar ripa: pegar no batente, trabalhar.

Dar um teco: cheirar cocaína.

De chapéu atolado: sem discernimento, que não tem clareza das coisas.

Embaçado: com dificuldade, complicado.

Enquadro: abordagem policial.

Ficar de cara: espantado.

*Flow*: designa a maneira como o MC canta os seus *raps* ou o que se relaciona ao seu estilo de *performance* musical.

Gambé: policial.

Gelar: ficar com medo.

Goma: casa, residência.

Grampeado: preso.

Já é: combinado.

Jumbo: comida, refeição.

Maloqueiro: que anda em grupo (que, por vezes, é visto como quem atrapalha a ordem pública).

Marcar toca: dar bobeira ou bobear.

Mic (pronuncia-se “maique”): microfone.

Miliano: há muitos anos, por muito tempo, de longa trajetória.

Morô?: entendeu?

Moscar: vacilar, dar mole.

Mulambo: mal arrumado/arrumada, feio/feia.

Noia: usuário de *crack* (por vezes usado para designar viciados em drogas de maneira geral).

Oitão: revólver calibre 38.

Parceiro: colega/companheiro em algum tipo de atividade.

Pagar pau: elogiar excessivamente, admirar.

Pé de pano: traficante/bandido que age silenciosamente.

Pião: dar uma volta.

Pica: sujeito que se destaca, que é referência em alguma atividade.

Pico: lugar.



Pipoca: que quer aparecer.

PT: pistola.

Puxar cadeia: cumprir pena.

Quadrada: pistola, revólver.

Quebrada: lugar, geralmente remete à região de moradia.

Radinho: aparelho de telefone celular.

Ramelão: sujeito que vacila.

Robocop: policial.

Rodar: dar-se mal.

Seguro: detento que fica em cela especial porque pode ser morto por outros presidiários (como estupradores, por exemplo) ou lugar em que esses presos são alocados.

Soldado: garoto que trabalha no tráfico de drogas.

*Tag*: assinatura feita com canetão ou *spray*.

Trampo: trabalho.

Treta: confusão.

Trombar: encontrar.

Truta: colega, amigo.

Uma pá de...: muitos, vários.

Véi: pessoa com quem se fala.

Veneno: dificuldade.

Verme: polícia.

Xadrez: cela, cadeia.

Zica: destemido, corajoso.

Zoeira: brincadeira, fazer troça de alguém.

**10.**  
**Salve!**

No disco *Sobrevivendo no inferno*, do Racionais MC's, a última faixa, intitulada "Salve", é o momento em que o quarteto da Zona Sul de São Paulo faz reverência, na forma de *rap*, àqueles que foram importantes para o grupo, para o trabalho que desenvolveram. A narrativa representa um detento que saúda as comunidades do outro lado dos muros da prisão, com menção às regiões periféricas da capital paulista (Vila Calu, Branca Flor, Paranapanema e por aí afora), do Rio de Janeiro (como Cidade de Deus) e outros lugares do Brasil.

Esse procedimento está presente também no disco seguinte desses *rappers*, *Nada como um dia após o outro dia*. "Trutas e quebradas" cumpre a função de agradecer aos trutas e às quebradas pela convivência, pela inspiração, pela parceria, pelo apoio/incentivo e coisas que tais. Trata-se de avisar que "estamos encerrando nossas transmissões".

Chegada a hora de encerrar minhas transmissões, após expor ao leitor parte de minhas reflexões acerca do universo *rap*, tomo esses artistas como exemplo e não darei cabo da jornada sem mandar um "salve" aos "trutas e quebradas".

"Eu vou mandar um salve" para o professor Adalberto Paranhos, figura de imensa generosidade e de raro compromisso profissional. Ele que, sem dúvida, leva muito a sério o duro, lento e cansativo trabalho de formar novos pesquisadores, foi pessoa decisiva em minhas conquistas acadêmicas. Sou-lhe grato pelos ensinamentos, iniciados na época da graduação. Transcorridos tantos anos, fecho esse ciclo consciente do privilégio que foi contar com sua orientação, contribuições, amizade e companhia. Não fosse a sua habilidade incrível em conciliar exigências e cobranças inatingíveis com humor e alegria, o percurso teria sido muito mais penoso. Deixo registrados aqui minha gratidão e respeito.

"Eu vou mandar um salve" aos professores do Instituto de História da UFU, em especial Kátia Paranhos, Luciene Lehmkuhl, Maria Clara e Vera Puga, que acompanharam minha trajetória no doutorado — no geral, dentro de sala e, em alguns casos, também fora dela.

"Eu vou mandar um salve" aos técnicos administrativos do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História, em particular à Josi e ao Stênio, que tanto me atenderam nos últimos sete anos.

“Eu vou mandar um salve” aos interlocutores do exame de qualificação e da banca de defesa da tese, professores Ana Guiomar Rêgo Souza, José Adriano Fenerick, Kátia Paranhos e Márcio Ferreira de Souza, intelectuais escolhidos com muito critério pela impecável reputação e comprometimento com o meio universitário. Contar com pessoas tão qualificadas é sorte de poucos!

“Eu vou mandar um salve” ao professor Arlindo José Júnior, que corajosamente emprestou o seu nome para trâmites burocráticos (e editais) e deu “carta branca” para que dois alunos pudessem experimentar, trabalhar e conhecer parte da complexa realidade da periferia de Uberlândia por meio de projetos de extensão.

“Eu vou mandar um salve” aos meus amigos e colegas de turma/instituto, Raquel Salimeno, Tadeu Pereira, Túlio Henrique, André Bertelli, Mauro Machado, Radamés Nunes, Ricardo Oliveira, Túlio Barbosa, Iraneide Soares, Cintia Fiorotti, Cintia Braga, Renan Fernandes, Pri Moraes, Gilmar Alexandre e Cleodir Moraes.

“Eu vou mandar um salve” para os comparsas de correrias, criações e outras piras, Ângelo Barcelos, Marcos Campos e Yuji Kosatino, da Rudá Audiovisual.

“Eu vou mandar um salve” para o meu camarada de peregrinações periféricas, João Augusto Neves. Amigo, onde buscaremos paixão para conceber novas ideias?

“Eu vou mandar um salve” pra Ana e Fernando, Cris Barcelos, Fernanda Santos e Renato Jales, Amanda e Evandro, Gerardo Cavalcante, Leo Latini, Raphael Alberto, Roger Vieira, Gustavo Henrique, Vilmar Martins, Luciana Tavares e toda “rapa” do H com a qual “tô aí no rolê”.

“Eu vou mandar um salve” pros manos que estão do outro lado dos muros da universidade: Robinho e Luizinho, do OrganismoRap, Tiago Beats, Drew, do UDischool, Kakko, LKS, Lisson, Romocito, Alex, Herikinha, Família A Voz Da Favela, Wildene Deninho, Marcos Pesão, Samuel Nuguete, Muriloko, Jhony Loko, Paulo Falcão, Dhi e Lua, do RimaNaPraça, Teesse, Tomate, Fernando Coquinho, Robson Bibi, Dequete, Fabrício Isidoro, Menor do Charme, Maikera, Zóio, Rural... enfim, a todos que vou encontrando pelas periferias e com os quais estabeleço contatos e trocas.

“Eu vou mandar um salve” aos meus pais, Robson Rodrigues e Zenaide Camargos, e meus irmãos, Roberta Camargos e Rogério Camargos. Apoiadores incondicionais de minhas escolhas, inclusive as mais ingratas, como a rotina imposta pelo cotidiano de acadêmico e pesquisador, eles são merecedores de minha gratidão.

“Eu vou mandar um salve” à Lígia Perini (e sua família: João, Luciene e Luis), que acompanhou quase todo o desenvolvimento desse trabalho, página a página, drama a drama. Uma amiga admirável a quem devo muitas conquistas.

“Eu vou mandar um salve” à Raissa Dantas (e à Delma e Hamilton), em quem tenho encontrado amizade, cumplicidade, carinho e afeto necessários para os dias de luta.

“Eu vou mandar um salve” à Fapemig, que, com a concessão de uma bolsa de estudos — que não chegou na hora certa, mas chegou em boa hora —, investiu na produção desta tese sobre o *rap* brasileiro e, como “efeito colateral”, em um filme sobre a ditadura militar em Uberlândia, em um filme sobre o *funk* e, parcialmente, em um filme sobre *rap*.

É isso...

“Aí, ladrão, tô saindo fora”...