

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANA LIGIA FARIA TEIXEIRA

A CULTURA AFRO-LATINA REPRESENTADA NO MOVIMENTO
HIP HOP: ALTERNATIVAS DE PERTENCIMENTO – TERRITÓRIO E
ORIXALIDADE

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

ANA LIGIA FARIA TEIXEIRA

A CULTURA AFRO-LATINA REPRESENTADA NO MOVIMENTO
HIP HOP: ALTERNATIVAS DE PERTENCIMENTO – TERRITÓRIO E
ORIXALIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, representação e cultura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Cíntia Camargo Vianna

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

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

T266c Teixeira, Ana Ligia Faria, 1992-
2017 A cultura afro-latina representada no Movimento Hip Hop :
alternativas de pertencimento - território e orixalidade / Ana Ligia Faria
Teixeira. - 2017.

101 f.

Orientadora: Cíntia Camargo Vianna.

Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica. - Teses. 3.
Música e literatura - Teses. 4. Rap (Música) - Teses. I. Vianna, Cíntia
Camarg. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

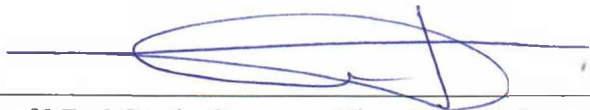
ANA LIGIA FARIA TEIXEIRA

A CULTURA AFRO-LATINA REPRESENTADA NO MOVIMENTO
HIP HOP: ALTERNATIVAS DE PERTENCIMENTO – TERRITÓRIO E
ORIXALIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 27 de junho de 2017.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Cíntia Camargo Vianna / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Flávia Andréa Rodrigues Benfatti / UFU



Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira / UFMT

*Eu estou vestido com as roupas
e as armas de Jorge.
Para que meus inimigos tenham pés
e não me alcancem.
Para que meus inimigos tenham mãos
e não me toquem.
Para que meus inimigos tenham olhos
e não me vejam.
E nem mesmo em pensamento eles possam ter
para me fazerem mal.*

Racionais MC's (1998).¹

¹ A oração/poesia *Jorge da Capadócia* tornou-se conhecida na interpretação de Jorge Ben Jor e muitos a consideram sua, porém ela é de domínio público, de autoria desconhecida, e já foi interpretada também por Caetano Veloso, além dos Racionais MC's. Estes se apropriaram da canção evocando Ogum, Orixá de origem iorubana, explicitando no poema o sincretismo entre as religiões africana e católica: "Ogum Ê / Jorge sentou praça na cavalaria / E eu estou feliz porque eu também / sou da sua companhia". (RACIONAIS MC's, 1998)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo traçar um panorama geral do estado da arte do *rap* no Brasil e em Cuba, assumindo que as músicas produzidas pelos Racionais MC's e pelo *rapper* Papo Record sejam exemplares desse cenário. Tais músicas são entendidas como uma forma de literatura afro-identificada, conforme a proposta de Eduardo de Assis Duarte (2011), para quem este é um conceito ainda em construção. Para defini-lo, Duarte descarta fatores extraliterários e coloca em evidência algumas constantes discursivas que têm sido usadas como critérios de caracterização. Dentre as condições próprias que diferenciam essa literatura do projeto que norteia a literatura brasileira em geral, destacam-se a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público leitor afrodescendente. Dessa maneira, para afirmar que os poemas dos Racionais MC's e do rapper Papo Record pertencem à literatura afro-identificada, é necessário reconhecer neles as categorias elencadas pelo autor. Analisaremos na produção dos rappers a problemática que envolve o que é ser negro, assumir-se nessa posição e, ao fazê-lo, que lugar o negro ocupa em relação à comunidade à qual pertence. Além disso, pensaremos a relação afrodescendente e o pertencimento nacional na contemporaneidade. Evidenciaremos, também, a existência de elos constitutivos entre as cosmogonias africana e cristã na composição de uma cosmogonia afro-identificada, dispersa por toda a diáspora africana. Para isso, apontaremos a composição de um universo afro-identificado de pertencimento, construído por intermédio da orixalidade presente nas comunidades-terreiro de matriz africana que espraia sua influência para o cerne do Movimento *Hip Hop*, aparecendo como representação de origem tanto nas letras dos Racionais MC's quanto nas do Papo Record.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Afro-identificada. Pertencimento. Território. Orixalidade. Racionais MC's. Papo Record.

RESUMEN

Este proyecto tiene como objetivo proponer una visión general del estado del arte del *rap* en Brasil y Cuba, suponiendo que la música producida por Racionais MC's y el *raper*o Papo Record, son ejemplares de este escenario. Estas canciones son comprendidas como una forma de literatura afro-identificada como está previsto en la propuesta de Eduardo de Assis Duarte (2011), para quien este es un concepto aún en construcción. Para definirlo Duarte descarta factores extraliterarios y lleva a cabo algunas constantes discursivas que han sido utilizadas como criterios de caracterización. Entre las condiciones propias que diferencia la literatura del proyecto que orienta la literatura brasileña en general, se destacan el tema, la autoría, el punto de vista, el lenguaje y el público lector afrodescendiente como condición propia de esa literatura. Por lo tanto, para decir que la poesía de los Racionais MC's y del *raper*o Papo Record pertenece a la literatura afro-identificada es necesario reconocer en ella las categorías enumeradas por el autor. También, se analiza en la poesía de los *raper*os la problemática de lo que significa ser negro y al asumirse en esta posición, qué lugar él ocupa en relación a la comunidad a la que pertenece. Analizaremos en la producción de los *raper*os la problemática que envuelve lo que es ser negro, asumirse en esa posición y, al hacerlo, qué lugar ocupa el negro en relación a la comunidad a la que pertenece. Además, pensaremos la relación afrodescendiente y la pertenencia nacional en la contemporaneidad. Evidenciaremos, también, la existencia de relaciones significativas entre las cosmogonías africana y cristiana en la composición de una cosmogonía afro-identificada, dispersas por toda la diáspora africana. Para ello, apuntaremos la composición de un universo afro-identificado de pertenencia, construido por intermedio de la orixalidad presente en las comunidades de terreiro de matriz africana que se extiende al centro del Movimiento Hip Hop, apareciendo como representación de origen tanto en las letras de los Racionais MC's como en las del Papo Record.

PALABRAS CLAVE: Literatura Afro-identificada. Pertenencia. Territorialidad. Orixalidade. Racionais MC's. Papo Record.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - O RAP NO MUNDO DIASPÓRICO: RACIONAIS MC's E PAPO RECORD	
1.1 O Movimento Hip Hop nos EUA.....	17
1.2 A transposição do Movimento Hip Hop para o Brasil e os Racionais MC's.....	23
1.3 A transposição do Movimento Hip Hop para Cuba e Papo Record.....	29
CAPÍTULO 2 – E AÍ RAP É LITERATURA?	
2.1 Literatura afro-identificada – Uma construção do percurso histórico.....	43
2.2 O rap como poesia.....	55
CAPÍTULO 3 – ORIXÁ É LETRA?	
3.1 A ideia de pertencimento reconstruída pela presença da orixalidade.....	66
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	87

INTRODUÇÃO

A motivação deste estudo surgiu a partir da necessidade de revisar o conceito de literatura da América Latina, cuidando das discussões feitas na área de concentração dos Estudos Literários e, especificamente, na linha de pesquisa Literatura, Representação e Cultura.

Nossa premissa é a existência de um cânone afro-identificado, o que significa assumir a possibilidade, por exemplo, de cruzamentos entre o corpo teórico dos Estudos Literários e o corpo teórico dos Estudos Culturais. Estes se ocupam, de modo geral, de discussões sobre a natureza e abrangência de produções culturais e, particularmente, de como são construídas as identidades culturais por indivíduos e grupos. Além disso, pensar tais identidades inseridas em um contexto de mercado e de Estado, considerando as relações de poder e a indústria cultural, a mídia e as grandes corporações. Nesse caso e de acordo com Hall (2003), os Estudos Culturais incluiriam em seu cerne os Estudos Literários, visto que tratariam da produção literária na mesma condição que a de outros produtos culturais.

Para entender esse envolvimento entre os campos de atuação dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais, abordamos o tema sob o olhar de Hall (2003), pois seu trabalho para a análise da origem, da continuidade, dos riscos e contingências dos Estudos Culturais é notável, na medida em que deixa de lado o debate essencialista para adotar um modo mais amplo e global de entender os novos acontecimentos, demandas e problemas sociais.

Para Hall (2003), os Estudos Culturais iniciam-se em meados da década de 1950 como uma problemática distinta, mas não inovadora para seu tempo, posto que outros estudos já apontassem discussões sobre cultura. É possível destacar nesse período “os dois livros que ajudaram a marcar o novo terreno – *As utilizações da cultura*, de Hoggart, e *Cultura e sociedade 1780-1950*, de Williams” (HALL, 2003, p.132):

O livro de Hoggart teve como referência o “debate cultural” há muito sustentado nas discussões acerca da “sociedade de massa”, bem como na tradição do trabalho intelectual identificado com Leavis e a revista *Scrutiny*. *Cultura e sociedade* reconstruiu uma longa tradição definida por Williams como aquela que, em resumo, consiste do “registro de um número de importantes e contínuas reações a... mudanças em nossa vida social, econômica e política” e que oferece “um tipo especial de mapa pelo qual a natureza das mudanças pode ser explorada”.

Embora em épocas diferentes, pode-se perceber que os autores iniciam uma análise da cultura como espaço social. Ao imaginar as utilizações da cultura em uma sociedade de massa, Hoggart (*apud* HALL:2003) constitui um espaço de discussões sobre a massificação das identidades no meio social, ou seja, um espaço de crítica que visa repensar valores, sentidos e significados. Em oposição, Williams tem como ideia central a unificação de sociedade e cultura, na medida em que considera preciso analisar as significativas reações no processo de mudanças sociais, econômicas e políticas. Ou seja, os Estudos Culturais se desenvolvem sobre duas vertentes: uma que prevê a cultura como expressão do povo e outra que a enxerga como uma imposição sobre o povo. Diante desse cenário, recuperar a cultura urbana, especificamente o Movimento Hip Hop, no qual o rap está inserido, significa entrar em contato com o que é importante para as vidas das pessoas comuns, em oposição à cultura erudita; questionando até que ponto seriam essas pessoas manipuladas por produtos culturais.

Dessa forma, encontramos-nos frente a um entroncamento teórico, pois os Estudos Literários se ocupariam apenas do cânone, de textos que sejam a representação de excelência literária e, ao assumir esse critério, poderia incorrer na adoção de posições não literárias que envolvem problemas de raça e gênero. Além disso, outro ponto de entroncamento seria definir o método para os Estudos Literários e para os Estudos Culturais. Quando estes eram parte daqueles, aplicava-se instrumental próprio dos Estudos Literários a outros materiais culturais. Porém, com o desenvolvimento dos Estudos Culturais até o ponto em que seus praticantes já não são todos oriundos dos Estudos Literários, essa prática de análise se torna menos importante.

Nessa perspectiva de unidade, este trabalho sobre o rap é classificado pelos Estudos Literários como um Estudo Cultural, por ocupar-se de uma textualidade não canônica que necessita de outro aporte analítico, diferente daquele oriundo da teoria literária propriamente dita. Assim, propomos estudar o rap como parte da literatura afro-identificada, traçando um panorama comparativo entre a produção do rap brasileiro e a do rap cubano.

Essa comparação se torna possível porque o rap é tido como uma produção cultural dos representantes afrodescendentes da diáspora africana na América do Norte e no Caribe, que Gilroy (2001, p.35) define como Atlântico Negro:

[...] as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro.

Assim, este trabalho busca identificar as culturas afro-brasileira e afro-cubana na manifestação literária oriunda do Hip Hop, que, de acordo com Andrade (1999), é um movimento social dos jovens excluídos, a maioria negra, surgido em meados dos anos 1970, nos EUA, mais precisamente nos guetos de Nova Iorque.

O Hip Hop, embora englobe vários elementos artísticos, tais como os MC's (mestres de cerimônia), os DJ's (disc jockey), a dança, conhecida como break, e a pintura, manifestada no grafite, porém o rap é seu instrumento de maior poder e valorização.

Segundo Andrade (1999), o break é representado pelos dançarinos que se movimentam simulando os acontecimentos da Guerra do Vietnã. O DJ comanda os aparelhos musicais, é o provedor do ritmo, enquanto o MC busca motivar os presentes através do canto ou da narração de histórias. Entendemos que o DJ e o MC são partes indissociáveis na realização do rap, uma vez que, em dupla, são os responsáveis pela poética do Hip Hop. O Movimento se completa com o grafite, a expressão artística por meio de inscrições e desenhos em espaços públicos.

Nesta dissertação, o break e o grafite não serão alvo de análise, recebendo apenas citação breve porque, embora também sejam constituintes do Hip Hop, fogem do foco central desta pesquisa, em que se optou por investigar a concentração da poética, o rap, sigla em inglês que se traduz como “ritmo e poesia” (*rhythm and poetry*)². Como se nota por sua sigla, o rap reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas – o ritmo – e outro que tem grande legitimidade nos circuitos culturais hegemônicos – a poesia.

Assim a própria definição da palavra “rap” defende uma ideia: de que as letras de rap são poesia – em oposição a críticos conservadores, que fazem questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores que se filiem às tradições literárias canônicas, como William

² No rap é possível identificar vários elementos correlatos ao fazer poético, como o verso, a rima, o ritmo, as figuras de linguagem e de efeito sonoro, os quais exercem normalmente suas funções. Porém, não é alvo deste estudo analisar a estrutura de todas as canções, ainda que o faça a título de exemplo.

Shakespeare, W. H. Auden ou W. B. Yeats, apenas para ficar com nomes de língua inglesa. Não é pouca coisa, e não é à toa que a etimologia de rap como sigla para ritmo e poesia “colou”. (TEPERMAN, 2015, p. 5-6)

No Brasil, o Hip Hop chegou no início da década de 1980, em São Paulo, através do break e, posteriormente, começou a ser divulgado nos bailes e nas lojas específicas de música negra. Um de seus pioneiros foi Nelson Triunfo, que, segundo Andrade (1999), é conhecido como “guru” do Hip Hop. O grafite apareceu simultaneamente com o break e, em meados dos anos 1980, foi a vez do rap. Grupos de *hip hoppers* que se interessavam por esse ritmo musical, identificados com o Movimento juvenil “nascido na periferia e cuja força se concentra na música de origem negra, passaram a pesquisá-lo difundindo-o no país” (ANDRADE, 1999, p.88). Assim surgiram os grupos de rap estando entre os mais conhecidos os artistas Thayde, DJ Hum e Racionais MC’s, “pertencentes a esse momento histórico de introdução, consolidação e proliferação dos ideais” (ANDRADE, 1999, p.88).

Segundo Selier Crespo (2005), a irrupção do Hip Hop em Cuba coincidiu com as transformações político-econômicas do país, como a queda do campo socialista e o aperto do embargo econômico dos Estados Unidos. Nesse contexto, a formação do Hip Hop na cultura cubana é influenciada por mecanismos de passagem, de transnacionalização (processo pelo qual a cultura estadunidense ultrapassa as fronteiras nacionais de Cuba), e o rap, desde 1986, é tido como um elemento formante dessa nova manifestação cultural.

Ainda de acordo com a autora, a projeção discursiva do Movimento Hip Hop em Cuba traça um quadro completo da realidade do país, longe do rosto bucólico e da imagem de coesão e harmonia político-social que se deseja oferecer como produto turístico à comunidade internacional. Os atores sociais (jovens, em sua maioria, negros e pobres) têm passado os anos fundamentais para sua conformação subjetiva no marco da crise econômica conhecida como *Período Especial em Tempos de Paz*, que vai do final da década de 1980 a meados de 1990. Esses jovens falam abertamente de seus sentimentos de preterição em Cuba, buscando, através de sua participação nessa manifestação cultural, novas alternativas para sua reafirmação psicológica, econômica e social.

Assim, faz-se necessário refletir sobre a natureza atual da identidade étnico-cultural do jovem afrodescendente na América Latina. Partimos do pressuposto de que haja um redimensionamento dos elementos associados a essa identidade, que, de acordo com Vianna (2008), não se constitui apenas a partir da delimitação do que é ser negro ou descendente de negros na América Latina de hoje, mas também a partir da autoimagem desse indivíduo e, principalmente, de como ele se representa e é representado nos raps.

O rap, tanto no Brasil quanto em Cuba, é uma possibilidade de construção pública de uma identidade sociocultural. “A partir desse tipo de produção literária é possível travar um contato mais próximo com um sujeito e uma realidade por vezes obscurecidos.” (VIANNA, 2008, p. 12) Diante desse traço característico do rap, apresentaremos leituras que nos auxiliem na compreensão da significação específica que os rappers atribuem a si mesmos e a sua comunidade.

Para a problematização de conceitos como *identidade* e *nacionalidade* no Brasil e em Cuba contemporâneos, recorreremos às reflexões de Benedict Anderson (1993) a respeito das diásporas atuais, que marcam os territórios e a forma como os grupos sociais se rearranjam culturalmente nesses novos espaços. Valer-nos-emos também da obra de Bhabha (1998), que discute a concepção de nação moderna e propõe a ideia de territorialização para compreender a formação de novas territorialidades via diásporas, descortinando novos conceitos de identidade. Beneficiar-nos-emos, ainda, das teorias de Castells (1999) sobre a identidade de resistência, uma das formas sociais de construção identitária.

A partir das correntes estudadas, percebemos que as identidades se constroem através da territorialidade, considerada um dos elementos da identidade negra no Movimento Hip Hop. O território é concebido como produto cultural e histórico resultante de processos sociais e políticos, especialmente em contextos de conflito, sendo construído em oposição a outros espaços, como, por exemplo, o centro e a periferia. Em consequência disso, reconhecemos dois tipos de território que estão sendo elaborados a partir do Movimento Hip Hop: o geográfico (periferia e comunidades-terreiro) e o mítico (orixalidade).

Considerando o Hip Hop uma produção cultural formada, em sua maioria, por jovens afrodescendentes e sendo os rappers em questão representantes da cultura

africana em seus respectivos países, apontaremos em suas letras, especialmente nas obras *Sobrevivendo no Inferno* (Racionais MC's, 1998) e *Cabiosile* (Papo Record, 2005), a construção de um universo afro-identificado de pertencimento, consolidado por intermédio da orixalidade presente nas comunidades-terreiro de matriz africana.

É importante destacar que, no decorrer deste trabalho, construiremos um percurso explicativo a partir dos poemas dos Racionais MC's³ e do Papo Record⁴, a fim de verificar como as letras desses rappers se inserem na noção de literatura afro-identificada.

Para isso, apresentaremos uma discussão que vem sendo sistematizada nos últimos trinta anos, ressaltando escritores como Bernd (1987), Ianni (1988), Proença Filho (2004), Cuti (2010), Fonseca (2011) e Duarte (2011), os quais discorrem sobre a possibilidade de considerar a existência de um espaço próprio para uma literatura afro-identificada, conceito este ainda em processo de construção.

Apoiar-nos-emos especialmente no caminho aberto por Eduardo de Assis Duarte (2011), que descarta fatores extraliterários e coloca em evidência algumas constantes discursivas recorrentes como critérios de caracterização dessa literatura. Dentre tais constantes, destacam-se: 1) a temática – o texto literário tem no negro o principal tema, resgata a história do povo negro na diáspora, passando pela escravidão até a glorificação de seus heróis, abarcando tradições culturais ou religiosas transportadas para o Brasil e os dramas vividos na modernidade brasileira; 2) a autoria – considera-se o autor afro-brasileiro, o sentido da expressão e as individualidades surgidas no processo miscigenador como condições discursivas integradas na materialidade da construção literária, e não como fatores extraliterários, restritos à cor da pele ou à posição social; 3) o ponto de vista – não basta ser negro ou utilizar-se do tema, é preciso ter uma visão de mundo identificada ao conjunto de questões e problemáticas da vida dessa população; 4) a linguagem – essa literatura se constitui em discursos específicos, com novos ritmos, significados e vocabulários provenientes das práticas linguísticas da África e inseridos no Brasil pelo processo transcultural; finalmente, 5) o público leitor afrodescendente –

³ No universo do Movimento Hip Hop no Brasil, tomamos como objeto o grupo paulistano Racionais MC's para investigar, a partir de sua discografia, se o rap pertence à literatura afro-identificada. A escolha dos Racionais MC's se justifica por ser o grupo musical mais duradouro e consistente desse gênero, atingindo de forma contínua maior alcance e repercussão.

⁴ A escolha da produção do rapper Papo Record para o panorama comparativo da produção dos Racionais MC's se deu por ele ser, atualmente, um dos mais destacados solistas do Movimento Hip Hop cubano, de modo que a qualidade de sua arte permitiu a ele se integrar à Agência Cubana de Rap.

fator próprio dessa produção, que a diferencia do projeto que norteia a literatura brasileira em geral.

Esses são fatores que ajudam a verificar se um texto pertence ou não à literatura afro-brasileira. Contudo, Duarte (2011) adverte que tais elementos isolados são insuficientes e não determinam o pertencimento a esta literatura.

Estendemos aqui a formulação de Duarte para pensar também a produção afro-cubana. Comparando as músicas do grupo brasileiro Racionais MC's às do rapper cubano Papo Record, procuramos destacar nas composições a presença dos critérios acima elencados.

Diante destas breves considerações, a dissertação ora apresentada se divide em quatro partes, a saber: Capítulo 1 – O rap no mundo diaspórico: Racionais MC's e Papo Record; Capítulo 2 – E aí, rap é literatura?; Capítulo 3 – Orixá é letra?; e Conclusão.

No Capítulo 1 traçamos um panorama histórico do Movimento Hip Hop, sistematizando informações sobre o surgimento do rap nos Estados Unidos, bem como sua transposição para o Brasil e para Cuba. Tal panorama passa pela história e pelas letras dos Racionais MC's e do Papo Record, abarcando o percurso desses artistas desde o início até os dias atuais.

No Capítulo 2 apresentamos a discussão sobre a literatura afro-identificada, a partir de autores como Bernd (1987), Ianni (1988), Proença Filho (2004), Cuti (2010), Fonseca (2011) e Duarte (2011). Em seguida, assumindo a proposta de Eduardo de Assis Duarte (2011), defendemos que os poemas produzidos pelos Racionais MC's e pelo rapper Papo Record são pertencentes a essa literatura. Para sustentar tal afirmação, é necessário reconhecer na poética dos rappers as categorias propostas por Duarte e já mencionadas.

No Capítulo 3 evidenciamos no rap a composição de um universo afro-identificado de pertencimento, construído por intermédio da orixalidade presente nas comunidades-terreiro de matriz africana e que se espraia pelo Movimento Hip Hop, aparecendo como representação de origem tanto nas letras dos Racionais MC's quanto nas do Papo Record, especificamente nas obras *Sobrevivendo no Inferno* (1998) e *Cabiosile* (2005). Para dissertar sobre a religião africana transportada para o Brasil e para Cuba, compartilhamos das ideias de Prandi (1991), Verger (1997) e Rossbach de

Olmos (2007). E para explicar os conceitos sobre mitologia, recorreremos às teorias de Eliade (1992) e Mello (2002).

Na última parte, a Conclusão, retomamos os pontos de convergência da transposição do rap norte-americano para a diáspora brasileira e cubana, onde se tornou veículo de construção de novas identidades. Em seguida, partindo da exposição sobre o percurso histórico da literatura afro-identificada e da análise das obras, afirmamos que a produção dos rappers pertence a essa literatura, já que os pressupostos discutidos pelos autores citados estão presentes tanto na poética dos Racionais MC's quanto na do Papo Record. Em ambos os casos, os poemas são escritos e interpretados por afrodescendentes, que retratam seu dia a dia, sua realidade e sua cultura para um público-alvo também afrodescendente e que reside em um mesmo território.

Por fim, consideramos que a tradição dos Orixás cultuados nas comunidades-terreiro – que, de certo modo, atravessa o Movimento Hip Hop e, conseqüentemente o rap – é uma tradição não estática, marcada por inovação, ruptura e liberdade, destacando o resgate de valores positivos no panteão afro-brasileiro e afro-cubano.

Capítulo 1

**O RAP NO MUNDO DIASPÓRICO: RACIONAIS MC's E PAPO
RECORD**

Neste capítulo apresentamos um panorama histórico da formação do Movimento Hip Hop, desde o surgimento do rap nos Estados Unidos até sua transposição para o Brasil e para Cuba. A partir das letras dos Racionais MC's e do rapper Papo Record, investigamos como a poética do Movimento se associa à ideia de nacionalismo e pertencimento em ambas as sociedades.

1.1 – O Movimento Hip Hop nos Estados Unidos

O termo em inglês *hip hop*, numa tradução literal, significa movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*) e foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa em 1968 como uma nova forma de se fazer música e de se pensar a situação dos negros na sociedade norte-americana.

Os Estados Unidos viviam um período convulsionado: começavam a sofrer grandes derrotas na Guerra do Vietnã e, no front interno, os movimentos pacifistas contra a guerra e as lutas pelo cumprimento da Lei dos Direitos Civis se radicalizam. O assassinato de Martin Luther King, naquele ano, provocou uma onda de conflitos inter-raciais em mais de 130 cidades norte-americanas. (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p.126).

Um dos principais propósitos do Movimento Hip Hop é canalizar a energia criativa da juventude negra para a produção artística. Entre reivindicações e protestos, Bambaataa propôs que as gangues trocassem os conflitos reais pelo embate artístico, originando assim as batalhas de break. O rap nasceu em meio a essa decadência urbana, como um tipo de diversão, mas logo transformou os produtos tecnológicos e o contexto étnico, social e econômico dos Estados Unidos em formas de denúncia. O grafite, por sua vez, irrompeu em paralelo à solidificação dos elementos da dança e da música, em consequência do grande aumento das festas de rua nas periferias nova-iorquinas. Além de ser utilizado para divulgar essas festas e outros acontecimentos em bairros negros, o grafite se destinava à comunicação entre membros de uma mesma gangue ou ao registro de indignação frente ao preconceito e às injustiças sociais; os artistas adotavam uma linguagem intencional para interferir na cidade.

Esses três elementos (break, rap e grafite), embora suscetíveis de serem analisados separadamente, foram fundidos e transformados em um sistema simbólico

orientador das práticas culturais e das atitudes juvenis. Tratam das necessidades, dos problemas e da perspectiva política dos jovens negros.

De acordo com Silva (1999), o Bronx, um dos bairros periféricos de Nova Iorque, tem sido considerado “o berço da cultura Hip Hop”, porque foi lá que os jovens de origem afro-americana e caribenha reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e produziram, por intermédio da arte, a interpretação das novas condições socioeconômicas impostas pela vida urbana.

Porém, para dar mais sentido a esse “local de nascimento”⁵ do Hip Hop, é preciso considerar duas ondas de imigração. Em primeiro lugar, a vinda dos africanos, de diferentes origens, para suprir o mecanismo insaciável dos regimes escravocratas nas Américas. Após a abolição formal da escravidão nos Estados Unidos, os negros libertos não contaram com nenhum programa governamental que lhes garantisse a integração social. Assim, os ex-escravizados foram viver em guetos, nas periferias dos centros urbanos, à margem da sociedade.

Os descendentes desses africanos, conhecidos hoje como afro-americanos⁶, em contato com as tradições musicais europeias levadas aos Estados Unidos desde a chegada dos primeiros colonos ingleses, lideraram diversas revoluções na música mundial, contribuindo de maneira decisiva para a criação de gêneros como *blues*, *jazz*, *rock*, *soul*, *reggae*, *funk*, *disco* e *rap*.

A outra onda imigratória deu-se após a Segunda Guerra Mundial e levou milhares de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas, como Jamaica, Porto Rico e Cuba, para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho. Esses imigrantes tenderam a se estabelecer nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. Nessas regiões, os novos habitantes caribenhos passaram a conviver com latinos e também com afro-americanos estabelecidos nos Estados Unidos há várias gerações.

No Brasil, durante a escravização, os negros que fugiam das senzalas ou que eram alforriados refugiavam-se em locais conhecidos por Quilombos, os quais representavam, já naquela época, uma das formas de resistência e combate à escravização, proporcionando o retorno ao convívio da cultura africana e a construção

⁵ TEPERMAN, 2015, p. 6.

⁶ Termo utilizado a partir dos anos 1980, quando o Movimento da Consciência Negra passou a adotar uma política de união de toda a diáspora africana.

do que Castells (1999) chama de identidade-resistência. Este tipo de construção identitária leva à formação de comunidades e é possível que seja o tipo mais importante em nossa sociedade. Ele dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável. Esse processo, em geral, parte de identidades que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia ou biologia, o que facilitaria a “essencialização” dos limites da resistência. Segundo o autor, a identidade-resistência é produzida pelos atores sociais que estão em condições desfavoráveis ou estigmatizadas pela lógica dominante; isto é, para resistir e sobreviver, esses sujeitos se fecham em suas comunidades e se posicionam contra as influências externas da sociedade e suas instituições.

Os Quilombos se situavam propositalmente em lugares de difícil acesso, geralmente fortificados e escondidos entre as matas, bem afastados dos centros urbanos. Essas características estratégicas dos Quilombos nos leva a percebê-los como uma espécie de gueto, absolutamente segregado e marginalizado pela sociedade, mas um local de reconhecimento e identificação para seus iguais. Nesse sentido, Righi (2011) aproxima os “guetos-Quilombos” dos *ghettos* estadunidenses e das favelas brasileiras do século XXI. A partir da atualização da memória histórica, assinala que o isolamento é um traço comum de tais espaços, além do medo provocado por uma trajetória de violência e perseguição. Em contrapartida, ressalta que, diferentemente dos guetos e das favelas, os Quilombos eram comunidades autônomas, organizadas como movimentos de resistência, compostas por escravizados fugitivos que se dedicavam à economia de subsistência interna e, às vezes, ao comércio com as cidades próximas. Em sua estrutura, os Quilombos buscavam reproduzir a organização social africana, inclusive na escolha de líderes.

Para aproximar as regiões periféricas dos EUA e do Brasil, há que se estabelecer a relação entre as características étnicas e sociais das pessoas que habitam essas localidades. Trata-se de grupos compostos basicamente por negros, mestiços e pobres, marcados por uma rotina de violência e medo, altamente discriminados pela sociedade e para quem o Estado não oferece planejamento educacional, habitacional nem familiar.

Tanto nos EUA como nos demais países edificados à base da mão de obra escravizada, a discriminação racial pós-abolição foi instituída nas sociedades, gerando conflitos étnicos e perseguições contra os negros. Tal opressão aos poucos desencadeou

entre esses indivíduos movimentos sociais e até mesmo militâncias armadas para lutar em favor dos seus direitos civis e políticos e até mesmo para defender suas próprias vidas.

Por outro lado, os batuques, as danças e os cantos formaram um tipo de resistência pacífica, opondo-se à violência armada. Segundo Righi (2011), o histórico dos cantos da população negra dos EUA também está ligado ao processo de colonização do país, no início do século XVII, período em que começavam a chegar os primeiros africanos escravizados e, com eles, toda uma expressão musical utilizada, originalmente, em rituais religiosos, como forma de comunicação com os santos e os espíritos. Além disso, os cantos também eram utilizados para embalar as extensas jornadas de trabalho escravo, principalmente nas fazendas de algodão dos estados confederados do sul do país.

No final do século XIX, após a Guerra da Secessão e a conseqüente abolição da escravatura, grande parte da música negra nos EUA migrou para dentro das igrejas, sob a forma de cantos religiosos interpretados por amplos corais de vozes negras. Os cultos eram frequentados exclusivamente por negros, o que, em certa medida, podemos identificar como mais um modo de constituir guetos. No entanto, como não há fronteiras para o som e a música, é a partir dos cantos dessas celebrações religiosas que surgem as primeiras manifestações do *blues*, fazendo com que o periférico pudesse transpor as barreiras sociais segregacionistas por meio da arte.

Posteriormente, o Hip Hop veio dar voz às demandas e carências das comunidades pobres e negras nova-iorquinas, que encontraram nesse movimento cultural eminentemente negro uma forma de sair do anonimato social e da invisibilidade em que o gueto as mantinha.

Dessa forma, deu-se início, pelas mãos de jovens periféricos de Nova Iorque, a um processo de mixagem de músicas e de criação de arranjos próprios sobre versões originais, principalmente sobre os clássicos de James Brown, ficando por conta do MC a responsabilidade pela integração entre mixagem e letra. Esse novo produto musical, resultado da manipulação dos sistemas de som por um DJ e do discurso poético “cantado” por um MC, passou a ser chamado de rap, tornando-se a variante musical da cultura Hip Hop ao associar o som e a palavra. Seguindo a genealogia da música negra, é natural, portanto, que nos EUA os “tambores” da continental África e os *sounds*

systems da insular Jamaica tenham se tornado *rhythm* (ritmo) e o “canto falado”, *poetry* (poesia).

Em sua composição, o rap depende do DJ e do MC, dois dos quatro elementos constitutivos da cultura Hip Hop idealizada por Afrika Bambaataa, como já mencionamos.

Um efeito sonoro típico do rap é o *scratch*⁷, que tem como objetivo ditar o ritmo para que o MC possa contar histórias ou narrar fatos do cotidiano. Outro recurso presente no rap são os *samples*⁸, que podem ser unicamente instrumentais, reproduzir um som de rua ou uma fala pública, desde que tenham sido previamente gravados e que possuam afinidade temática com a música que está sendo produzida. No Brasil, o rap assimilou completamente essa técnica e a utiliza com propriedade em muitas de suas composições.

Nos Estados Unidos da década de 1970, Nova Iorque acumulava sérios problemas sociais e altos índices de violência. Nesse contexto, já em 1977 o músico Afrika Bambaataa havia criado a *Zulu Nation*⁹, tida como a primeira organização comunitária do Hip Hop. Bambaataa pretendia combater a violência entre gangues, promovendo a competição por meio dos quatro elementos: DJ, MC, break e grafite. Além disso, Bambaataa passou a defender a existência de um quinto elemento¹⁰ na cultura Hip Hop: o conhecimento. “A ideia é um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.” (TEPERMAN, 2015, p. 1).

⁷ Som produzido pelo atrito entre a agulha do toca-discos e o disco de vinil, lançado pelo músico e DJ Grandmaster Flash em 1970, porém atribuído originalmente a Grand Wizard Theodore, um adolescente de pouco mais de treze anos. Segundo Teperman (2015), consta que, certa vez, ouvindo música alta em seu quarto, Theodore foi repreendido por sua mãe e, rapidamente, tentou parar a música. Ao esbarrar de maneira desajeitada no toca-discos, a agulha teria arranhado um pouco o vinil, gerando um barulho que Theodore achou interessante. Esse arranhão (*scratch*, em inglês) se tornou uma das marcas registradas dos DJ's de rap. (TEPERMAN, 2015, p. 8-9)

⁸ *Samples* são “amostras” de gravações. O *sampler* armazena sons diferentes em uma memória digital, que pode ser acessada posteriormente. (TEPERMAN, 2015, p. 3)

⁹ TEPERMAN, 2015, p. 3.

¹⁰ É comum encontrar citações que apresentam o Hip Hop com quatro elementos, pois o quinto, o conhecimento, após ser instituído por Bambaataa, foi incorporado posteriormente pela Universal Zulu Nation. Contudo, tem sido defendido pelos próprios integrantes como o elemento mais importante, pois seu objetivo é preservar o engajamento e a ideologia do Movimento. Para mais informações, ler BALBINO, J. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. ISBN 978-85-7820-041-1, e GERMANO, G. *Literatura Marginal – arte da periferia*. Clube de Autores, 2015. ISBN 83-160-2004-1.

Nessa perspectiva, lembramos um aspecto importante dessa manifestação: sua ligação com as lutas do chamado Movimento Negro. Se a partir dos anos 1980 o rap tendeu a se politizar, particularmente no que diz respeito às várias e perversas formas de desigualdade social e racial, nos anos anteriores as letras de rap não tratavam especialmente desses temas. Nem por isso o gênero deixava de ser um forte estruturador de mobilizações pela valorização da identidade negra; afinal, a música, a dança e o estilo de se vestir já eram, por si sós, produtores de significado.

David Toop e Tricia Rose, dois dos mais importantes estudiosos do rap, propõem uma longa lista das influências que teriam levado ao jeito particular de cantar que marca o gênero: música disco, street funk, Bo Diddley, cantores de bebop e blues, Cab Calloway, Pigeat Markham, comédicos e sapateadores, The Last Poets, Gil Scott Heron, Muhammed Ali, grupos vocais a cappella, rimas de pular corda, cânticos e ditos da prisão e do Exército, *signifying* e *dozens*, Malcom X, os Panteras Negras, Djs de rádio dos anos 1950, particularmente Douglas ‘Jocko’ Henderson, a cantora de soul Millie Jackson, até os griôs da Nigéria e da Gâmbia. (TEPERMAN, 2015, p. 2)

Embora variadas, todas as referências citadas são atravessadas por um mesmo critério: a reivindicação de linhagem afro-americana, manifesta no elenco de ícones mobilizado. Se a maioria dos nomes é ligada à música e à poesia, a presença de líderes do Movimento Negro norte-americano, como Malcom X e os Panteras Negras, além da referência aos griôs africanos, explicita o recorte racial das abordagens.

A partir de 1980, muitos rappers passaram a escrever letras que nutriam o que Afrika Bambaataa chamava de quinto elemento. Um dos primeiros raps a adotar essa concepção foi “The Message”, de Grandmaster Flash & The Furious Five. A letra descreve as precárias condições de vida em um bairro pobre na periferia de uma cidade norte-americana. Mas a grande virada temática foi promovida pelo grupo Public Enemy, cujo primeiro disco foi lançado em 1987, com enorme sucesso de público e crítica. Desde sua criação, o grupo lança trabalhos que trazem mensagens de cunho social, denunciando as injustiças e as dificuldades das populações menos favorecidas da sociedade estadunidense, utilizando a música também como canal de protesto contra a discriminação e a violência.

Vale destacar que nos EUA existem dois estilos de rap: o consciente, ao qual Public Enemy pertence, e o *gangsta*, estilo marcado por violência, depreciação das

mulheres, apologia do tráfico de drogas, ostentação de poder econômico, exaltação da luxúria e de armamento pesado.

Portanto, o *gangsta rap* está distante da proposta ideológica do Movimento Hip Hop de levar informação e despertar a consciência social e racial. Alguns de seus grandes representantes são os rappers Ice-T, Snoop Doggy e 50 Cent. No Brasil, esse estilo é pouco aceito e quase não foi difundido. No rap consciente, por sua vez, o que se verifica é a construção de letras para a manutenção de fragmentos da tradição africana trazida pelos negros na diáspora. Tais mensagens partem, principalmente, do contexto de violência vivido na escravidão, que resvala sobre os afrodescendentes até hoje¹¹. Dentre seus temas, o rap consciente inclui religião, aversão à violência e representações de vida simples nos projetos de habitação, que revelam a luta das pessoas comuns. Também faz referências à luta dos Panteras Negras pelos direitos civis, a Malcom X e ao líder muçulmano Louis Farrakhan, entre outros ícones da resistência negra.

1.2 A transposição do Movimento Hip Hop para o Brasil e os Racionais MC's

O Hip Hop passou a ser conhecido no Brasil na década de 1980, em decorrência da indústria cultural e da organização de mobilizações no centro de São Paulo para promover o encontro de jovens de diferentes partes da cidade. Segundo Guimarães (1999), o Movimento foi trazido por Nelson Triunfo, pernambucano residente em São Paulo desde 1976, onde primeiro teve contato com o soul e o funk; do soul passou para o break e levou o ritmo do Hip Hop para a Praça da Sé e para a Estação São Bento do metrô. Quando ainda a poesia não era a atividade principal do Hip Hop, como é hoje, o centro de São Paulo servia de ponto de encontro para Nelson Triunfo e o grupo *Funk Cia*, que se autointitulavam iniciadores da cultura Hip Hop, e são reconhecidos como tal por algumas narrativas históricas.

O início do Movimento foi marcado por experiências desenvolvidas no centro urbano. Posteriormente, integrou-se ao Projeto *Rappers Geledés* que, de acordo com Silva (1999), é uma instituição de defesa da mulher negra que apoiou o Hip Hop nos anos 1990. Essa relação tem como principal produto a revista *Pode Crê!*, produzida

¹¹ VIANNA, 2011, p.31.

pelos rappers com o apoio da instituição, sendo direcionada ao público de rap no Brasil e chegando à periferia por meio das posses, como explica Silva:

As *posses* constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência de programas sociais de apoio, as *posses* consolidaram-se no contexto de movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. (SILVA, 1999, p. 27)

Com o amadurecimento da consciência dessa nova manifestação sociocultural, na década de 1990, na capital paulista, membros do Hip Hop fundaram o MH2O – Movimento Hip Hop Organizado. A criação do MH2O teve como objetivo organizar os grupos de break, motivados pela possibilidade de fazer uma revolução cultural no país. Tinha-se como ideia fazer do MH2O um movimento político através da música. Ele contribuiu também para o início da formação das posses, que marca a geração que aderiu ao Hip Hop quando ele já tinha um pano de fundo social.

Na década de 1990, verificamos nos rappers paulistanos a influência da segunda geração do rap norte-americano, consciente, que versa sobre a luta pelos direitos civis da população negra e traz a mobilização dos símbolos afro-americanos integrados ao universo discursivo. As músicas fazem referência à África, a Malcom X e a Martin Luther King. “O conhecimento da realidade apareceu como uma questão vital para os rappers paulistanos em toda sua trajetória.”. (SILVA, 1999, p. 29) Sentiu-se a necessidade de compreender a história da diáspora negra no Novo Mundo e era sabido que, pela educação formal, esse objetivo não seria alcançado, porque o que acontecia e ainda acontece nas instituições escolares é o apagamento das práticas políticas e culturais relativas aos afrodescendentes. Para Silva (1999), trata-se de uma busca pelo *autoconhecimento*, já que esses saberes a respeito da população negra nas Américas foram negados no processo de escolarização.

Com o conhecimento sobre a história da diáspora negra e as especificidades da questão racial no Brasil, os rappers elaboram a crítica ao mito da democracia racial, denunciando o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes, ao mesmo tempo em que reestabelecem a identidade negra de forma positiva.

É nesse contexto que se inicia a carreira dos Racionais MC's. Cabe-nos explicar que a obra do grupo é dividida em três fases. Na primeira, a afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passou a estruturar o imaginário juvenil, com o intuito de desconstruir a ideologia do branqueamento orientada por símbolos do mundo ocidental. “A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude”. (SILVA, 1999, p. 30)

Na segunda fase, à qual daremos ênfase neste trabalho, há a transformação do discurso do rapper, que constata a

[...] impossibilidade de desconsideração da condição mestiça do afrodescendente brasileiro e da condição de pobreza que faz com que os Cinquenta mil manos evocados por Mano Brown não sejam mais somente os negros, mas também pobres (VIANNA, 2008, p. 14).

Essa fase é marcada pelo álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), o qual tomamos como objeto de análise.

Por fim, a terceira fase, momento em que o rapper tem plena consciência de sua condição mestiça, considerando a possibilidade de que o negro e o branco se “contaminem” por interação, e a questão da pobreza aparece com mais força como fator de união entre os indivíduos. Assim, a condição social passa a figurar ao lado das questões raciais.

A partir da segunda fase as letras vão ampliar sua temática, deixando de ter como principal ponto a questão racial. O *rapper-narrador* passa a apresentar um universo mais complexo, no qual é possível verificar cruzamentos de outros problemas, como gênero, condição social e a questão racial. O foco das letras muda a partir da segunda fase. A questão racial que é a motivação central das primeiras letras vai dividir a cena com a questão da violência cotidiana e da frustração nas fases que se sucedem. (VIANNA, 2008, p. 14, grifo da autora).

Além disso, os rappers vão deixando claro nas músicas a enunciação da construção de identidades coletivas de resistência, elaboradas a partir da exaltação do pertencimento ao bairro, à periferia. Narram a realidade das ruas, que se tornam o espaço geográfico redefinido como pertencente aos moradores.

Como podemos verificar no trecho do poema “Fórmula Mágica da Paz”, do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1998), o rapper Mano Brown tenta socializar um

território em guerra. Apesar da realidade violenta da periferia, o eu lírico acredita que suas palavras possam trazer luz a esse espaço, visando resgatar a autoestima individual e coletiva. O seu apelo é para a comunidade em que vive, para que os moradores permaneçam naquele local lutando pelo ideal de paz, até que se encontre a “fórmula mágica”:

Joga o jogo, vamos lá, caiu a 8 eu mato a par.
 Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz
 De encontrar a Fórmula Mágica Da Paz.
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar,
 Eu vou procurar, você não bota uma fé, mas eu vou atrás
 (Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Da minha Fórmula Mágica Da Paz¹²

A periferia é condição legítima para o surgimento de novas formas de identidade, devido ao processo de exclusão relacionado à etnia, à educação e à economia. Para explicar a constituição dessas identidades, Bhabha (1998) discute a concepção de nação moderna e propõe uma teoria de territorialização, a fim de compreender a construção de novas territorialidades via diásporas¹³.

Entendemos que a diáspora se refere a situações em que o indivíduo elabora sua identidade pessoal com base no sentimento de estar dividido entre duas fidelidades contraditórias: a de sua terra de origem e a do lugar onde vive atualmente, onde constrói sua inserção social. Trata-se, portanto, de um pertencimento identitário simultâneo a “dois mundos”, o deixado e o encontrado.

O rap aponta para uma proposta geográfica de construção de “localidade da cultura”, conforme verificamos na formulação de Bhabha (1998), em que nativos e estrangeiros se encontram no Estado Nação, nos guetos, nos cafês, nos novos costumes,

¹² Sobre a poesia dos Racionais MC's, optamos por deixar as letras inalteradas em sua forma e linguagem, mantendo os textos originais conforme encontrados nos arquivos digitais da internet, tendo em vista uma melhor percepção do percurso sociocultural dos compositores e do público ao qual o grupo se dirige.

¹³ Bhabha (1998) disserta sobre a teoria pós-colonial adotando o ponto de vista da cultura, em sentido amplo, das sociedades pós-coloniais, mas também considera os efeitos simbólicos do intercâmbio histórico-cultural entre tais sociedades e os centros coloniais. Aqui estendemos sua proposta para pensar na questão diaspórica africana, pois estamos diante de perspectivas capitais para a compreensão e crítica da atualidade e do processo de formação de um mundo desigualmente polarizado: de um lado, um centro progressivamente explorador e enriquecido; do outro, as periferias progressivamente exploradas e empobrecidas. Cada um desses polos, ainda, é atravessado pela fratura interna de exploradores que promovem um mundo cada vez mais desigual.

na língua do outro; ou seja, em locais que agregam um misto de diferenças que compreende uma nação.

Para a população marginalizada a periferia é o Estado Nação, porque a cidade, geração após geração, alijou do centro seus irmãos de sofrimento, forçando-os a inventar, na tensão diária da vida cotidiana, formas alternativas para sobreviver, tendo também a violência como um fator comum. De acordo com Vianna (2011), quando o rapper escolhe o bairro, ele também escolhe conviver com a violência que ali se estabelece, como podemos observar de forma explícita no trecho do poema “Periferia é Periferia” (1998):

Periferia é periferia... Vários botecos abertos, *várias escolas vazias*...
 Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo...
 Periferia é periferia... *Mães chorando, irmãos se matando, até quando*...
 Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...
 (grifos nossos)

Apesar da violência, a periferia é retratada como um lugar em que a população está entre seus iguais. Todos possuem as mesmas dificuldades e disfrutam dos mesmos favorecimentos (“E a maioria por aqui se parece comigo”).

Posto isto, é possível considerar que a população periférica não desenvolve o sentimento de pertença ao universo simbólico da nacionalidade brasileira, porque vive em um espaço desprovido de possibilidades para o exercício desse vínculo nacional, excluída da economia, da política e da educação, reflexo da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana. Esses sujeitos vão buscar no novo ambiente sua própria natureza, por meio de encontros entre indivíduos que dividem as mesmas histórias e costumes semelhantes. Diante da impossibilidade do vínculo nacional

o jovem afro-descendente ligado ao Movimento vai priorizar, no exercício de mobilização dos fundamentos do *Hip Hop*, o despertar de outro tipo de sentimento de pertença, a pertença ao bairro e não mais propriamente à nação. (VIANNA, 2011, p.124, grifo da autora).

A periferia é o novo território que se caracteriza como ponto de encontro do diaspórico, materializando a nação moderna pós-colonial que Bhabha (1998) define como “local da cultura”, onde existem o real, o político e o simbólico. Mas essa é uma situação cheia de contradições, porque os povos das diásporas sempre estão à margem

da nação dominante, vista e discursada por muitos como algo unitário, homogêneo. Ao mesmo tempo, essas localidades e diferentes culturas em contato pressupõem o desenraizamento e o apego à particularidade.

Apesar de o presente trabalho dar ênfase ao disco *Sobrevivendo no Inferno* (1998), há um trecho da música “Da ponte pra cá” do álbum *Nada como um dia após o outro* (2002) que representa o apego ao local em que o rapper reside:

Mas não leve a mal "tru", cê não entendeu,
Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu.
Antes de tudo, eu quero dizer, pra ser sincero
Que eu não pago de quebrada, mula ou banca forte,
Eu represento a sul, conheço loco na norte
(grifos nossos)

Mano Brown enuncia que não “paga de” morador e defensor da favela, onde a gíria significa que uma pessoa quer mostrar algo que não é; ou seja, Brown nega que ele esteja fingindo ser da comunidade, porque ele realmente é de lá e representa esse lugar, configurando assim o apego à periferia, à particularidade.

Além da marginalização geográfica, a interação entre dois grupos raciais, brancos e afrodescendentes, é inevitável e também vitimou o sujeito negro. Na produção da primeira fase dos Racionais MC's, o grupo representa a população afrodescendente que se sente marginalizada pelo branco e, por isso, vê a questão do pertencimento nacional como algo improvável, uma vez que o branco deseja se impor e se manter no poder desde os tempos da escravidão, como exemplificado no trecho da música “Beco sem saída”, do disco *Holocausto Urbano* (1990):

A burguesia, conhecida como classe nobre
tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres
Por outro lado, adoram nossa pobreza
pois é dela que é feita sua maldita riqueza

Beco sem saída!

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

A música representa a burguesia como a classe branca e rica que se mantém no poder, dominando a maioria da população carente de educação e cultura. Interessa para essa camada social dominante que as condições de vida da outra continuem precárias, para que se mantenha a estrutura do sistema tal como é.

De 1980 até os anos 2000, há um contexto estatal que corrobora esse discurso dos rappers. No entanto, algumas mudanças vêm ocorrendo, principalmente nos dispositivos legais, que podem reconfigurar tal discurso. Uma delas foi a legislação passar a exigir a inclusão no currículo oficial da rede de ensino o estudo da História e Cultura afro-brasileira, com a promulgação da Lei 10.639/03, que alterou a LDB (Lei 9.394/96). Em 2008, a Lei 11.645 alterou novamente a LDB para incluir no currículo a obrigatoriedade do estudo da História e Cultura dos povos indígenas.

Porém, os rappers alertam para que os afrodescendentes não se iludam com tais mudanças e destacam que o rap é apenas um grito inicial e solitário, mas que seus ecos promovem, aos poucos, a coerência extraordinária entre o dizer e o fazer, através dos movimentos sociais impulsionados pelas produções culturais de valorização do negro.

Concluimos que o rap, para os afrodescendentes que vivem na periferia, funciona como meio de transformação social, representa a ampliação das vozes e dos anseios individuais e é um canal de veiculação de mensagens em favor da autoestima do negro, do enaltecimento de sua comunidade, dos seus valores e da sua cultura.

1.3 A transposição do Movimento Hip Hop para Cuba e Papo Record

O surgimento do Hip Hop nos Estados Unidos está relacionado, precisamente, aos assentamentos urbanos com maiores problemas socioeconômicos e com um componente racial, no mais das vezes, negro. Sua expansão para o resto do mundo está associada às áreas com características semelhantes. No Brasil e em Cuba, tais características se concentram na periferia. E precisamos considerar que esse deslocamento da cultura Hip Hop para cada país apresenta similitudes e diferenças.

Segundo a revista *Movimiento* #2 – *La revista Cubana de Hip Hop*, o Movimento chega ao país insular no final dos anos 1980 e início dos 1990. O break é o primeiro elemento a despontar, assim como acontece no Brasil.

Si al surgimiento de la cultura hip hop se desarrollaron todas sus manifestaciones (DJ, B-Boy, MC y artistas del graffiti), en Estados Unidos, de manera más o menos simultánea, en Cuba, casi todo el mundo está de acuerdo con que las primeras manifestaciones del movimiento del hip hop entran precisamente con el breakdance y se destaca el papel que desempeñó en esto la exhibición de varios filmes norteamericanos (Breaking I y II, y Beat Street). El breakdance tuvo, a finales de los ochenta y principios de los noventa, su solitario dominio en el panorama del hip hop cubano. Este hecho es claramente comprensible si se tiene en cuenta que, de todas las manifestaciones de la cultura hip hop, esta es la más llamativa y la más imitable (a pesar de su difícil ejecución), ya que su atractivo hace que se pueda prescindir de las condicionantes sociales para su desarrollo¹⁴.

É importante destacar que o processo de assimilação do Hip Hop em Cuba se deu de forma distinta do que aconteceu nos Estados Unidos, onde as diferentes manifestações do Movimento tiveram uma origem simultânea ou, pelo menos, linear. Em Cuba, por outro lado, as práticas artísticas do Hip Hop surgem aos poucos, com muitos anos de diferença. É o que se verifica, por exemplo, entre o aparecimento do break e o primeiro MC, para não mencionar o DJ e, ainda mais tarde, o grafite, arte quase inexistente devido a circunstâncias materiais e preconceitos sociais. O grafiteiro até hoje é visto como o indivíduo que sai pintando muros e espaços públicos, não havendo preocupação por parte da sociedade com a mensagem transmitida por sua arte.

Si existe una manifestación floreciente en la plástica revolucionaria, esas son las artes gráficas, llevadas hasta un grado de desarrollo elevadísimo gracias al compromiso social y político de los artistas con las tareas de la Revolución. Sin embargo, de manera curiosa esta misma circunstancia de compromiso político se enfrenta a la idea del artista del graffiti, del individuo que va pintando sobre los muros, sobre los espacios ciudadanos desechados, sin otra preocupación que su mensaje. Si a esto se suma la realidad de sus circunstancias materiales vemos que no ha tenido pues, un desarrollo similar al alcanzado en los Estados Unidos, y no hablamos aquí, de la posibilidad de que algunos individuos pinten en los muros, ni de la asimilación de sus códigos por artistas y estudiantes de las escuelas de arte (algo, por otra parte, perfectamente válido), sino de la ola de dibujos que inundó, por ejemplo la ciudad de Nueva York¹⁵.

¹⁴ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 2, ¿? p.41. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No2.pdf> Acezado en enero de 2017.

¹⁵ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 2, ¿? p.41. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No2.pdf> Acezado en enero de 2017.

Foi e continua a ser notável em Cuba o fenômeno do MC. No início dos anos 1990, a febre do breakdance inundava Santiago de Cuba, bem como o resto do país. À medida que avançava a década, o break se apagava e abria espaço para o rap. Alguns rappers tiveram ou ainda têm relação com o break, exercendo ambas as funções. Dentre eles, alguns são citados pela segunda edição da revista *Movimiento*, como, por exemplo, os rappers Nigeria MC, os membros da desaparecida banda Café Mezclado, o grupo OBDC (Obedece) e Raulito, do Cuba Man to Man.

Essa passagem da dança para a palavra se deve, entre outras causas, à popularização de alguns expoentes do rap em espanhol e, principalmente, a uma mudança radical nas condições sociais, com o advento do Período Especial¹⁶. O break, fenômeno em sua expressão cubana fundamentalmente mimética, se diferencia radicalmente da poesia cantada pelo MC.

¹⁶ A expressão Período Especial refere-se ao Período Especial em tempos de Paz, que, por sua vez, deriva da expressão “Período Especial em Tempo de Guerra”. Foi o nome dado ao plano de sobrevivência preparado por Cuba durante a Guerra Fria, para o caso de estourar um conflito entre a União Soviética e os Estados Unidos. Num cenário desse, o país possivelmente estaria sob bloqueio completo, de modo que foi criada uma tática de contingência para assegurar uma resposta coordenada à escassez de alimentos e combustíveis. A guerra não veio, mas quando o bloco soviético entrou em colapso, em 1991, Cuba ficou sem seu principal parceiro comercial e protetor econômico. Na prática, era uma situação muito similar àquela que os cubanos haviam vislumbrado, mas “em tempo de paz”. Com o fim do Come e da União Soviética, o país mergulhou numa crise sem precedentes e se viu diante de uma nova e complexa realidade. O colapso do socialismo real ocasionou a desestruturação da cadeia produtiva cubana, extremamente dependente, como já mostrado, das relações com o ex-bloco socialista. Soma-se a isso o estreitamento do bloqueio estadunidense à ilha, com a aprovação da Lei Torricelli, em 1992, e da Lei Helms-Burton, em 1996. A primeira ampliou as proibições impostas desde a década de 1960 às empresas dos Estados Unidos, abarcando suas subsidiárias no exterior, ou seja, estas também foram vetadas de comercializar com Cuba. Além disso, proibiu que navios estrangeiros que tivessem entrado em portos cubanos entrassem nos Estados Unidos por seis meses, fosse para carregar ou descarregar produtos. Quanto à Lei Helms-Burton, ela autorizou que cidadãos dos Estados Unidos expropriados pela Revolução processassem em tribunais nacionais qualquer empresa estrangeira que fizesse negócios com suas “antigas propriedades”. Com o objetivo de superar essa crise, o governo implementou um conjunto de reformas econômicas: a abolição do monopólio do Estado sobre o comércio exterior; a permissão da participação de capitais estrangeiros na economia do país; a legalização da circulação do dólar no mercado interno; o incentivo ao turismo; a introdução do emprego autônomo tributado; o estabelecimento de cooperativas agrícolas em substituição às fazendas estatais; a despenalização da posse de divisas, entre outras medidas. Essas reformas resultaram na emergência de uma economia dual, traduzida num aprofundamento da estratificação social e na abertura da economia cubana para as relações monetárias mercantis, com mais participação do mercado na economia interna e maior abertura externa. (FEITOSA, 2010, p. 43-44). Para saber mais sobre o tema, ler: FEITOSA, C. E. “*Período Especial em Tempos de Paz*”: revolução cubana em debate. *História: Debates e Tendências*, v. 10, n. 1, jan./jun. 2010, p. 35-52. Disponível em: <file:///D:/Meus%20Documentos/Downloads/1953-7450-1-PB.pdf> Acessado em janeiro de 2017.

Para entoar o rap é preciso, naturalmente, ter questões a tratar. Dentre os temas tocados pelos MC's, a crítica ao mimetismo textual e o reflexo das diferentes condições sociais no contexto cubano logo deram lugar às mudanças político-econômicas e o ressurgir das problemáticas que se acreditava já terem sido superadas, como a legalização da circulação do dólar no mercado interno, os preconceitos raciais não totalmente eliminados, a violência e a prostituição.

O rap cubano fundiu-se com ritmos locais e com a língua espanhola, o que contribuiu para que as letras expressassem sentimentos nacionais, como aponta Alan West-Durán (2004, p. 242) em um ensaio sobre diálogos diaspóricos citado por Carvalho e Toledo (2012, p. 10):

A conversação afrodiaspórica (afroamericana, jamaicana e porto-riquenha) encontrou uma voz familiar na cena musical negra em Cuba. As tradições afro-musicais da ilha estavam bem enraizadas. A língua hispânica também se emprestou ao rap, com seu engenhoso jogo de palavras e ênfase na rima.

Através do rap, questões difíceis presentes no cotidiano cubano são retratadas. O Movimento Hip Hop parte da cultura de resistência para revelar posturas críticas diante da sociedade, denunciando os problemas e demandas sociais. O fato é que o rap, em Cuba, também vem contribuindo na luta pelo reconhecimento e pela transformação do lugar fixado à população afrodescendente, no sentido de combater

[...] o silenciamento histórico, sociológico, a pressão ao branqueamento e principalmente o recalçamento de suas identidades. Em Cuba o rap tornou-se uma possibilidade para os jovens das classes trabalhadoras e negras para enfrentar as condições degradantes do “período especial” e também uma saída do caminho prescrito de subordinação aos trabalhos oficiais mal pagos, a arte do rap ressignifica as condições materiais e simbólicas. (FERNANDES, 2014, p. 525)

O rap, tanto no Brasil quanto em Cuba, caracteriza-se pela contestação do *status quo* e pela participação de jovens pobres e negros das classes trabalhadoras; alimenta íntimas relações entre a herança estético-cultural africana e esses jovens, que enfrentam dificuldades para se manterem fiéis a seus princípios de autonomia e resistência.

As primeiras tentativas de organização do Hip Hop cubano, semelhantemente às *posses* no Brasil, surgiram no final de 1998, com o Movimento Santiago Rap, que contou com o apoio do Ateneu Cultural Antonio Bravo Correoso. Enquanto isso, na capital cubana o Grupo 1, da Associação Hermanos Saíz (AHS), era responsável pela promoção dos novos artistas. Em Santiago, a AHS respeitou a organização preexistente e se aproximou dos rappers quando eles já tinham dado os primeiros passos organizacionais, de forma que a força do novo movimento ultrapassava o espaço físico cedido pelo Ateneu Cultural e a qualidade dos MC's lhes ofereceu a possibilidade de ingressar na associação.

Santiago Rap foi importante por ter organizado, pela primeira vez, os rappers da cidade. Ao mesmo tempo, porém, surgiram problemas que levaram à sua perda de poder de convocação junto aos MC's, como a desintegração de alguns grupos.

Os rappers enfrentam em todo o país preconceitos para obter uma promoção adequada na mídia, assumindo o papel cansativo de autogestão na realização das gravações e arcando com as consequências do caráter *underground* e aleatório de distribuição, bem como seu alto custo. Muitos deles consideravam desastroso o estado do Movimento Hip Hop na cidade: um lugar em que eles não eram considerados como artistas, onde não davam importância à existência de breakdancers e grafiteiros, onde apenas se contava com a presença de DJ's interessados no assunto, mas pouco hábeis.

Mesmo com esse cenário, grupos e artistas solo como Café Mezclado, Crazy Man, Chucho SHS (Sólo Hasta el Sepulcro), Candyman, Marka Registrada, Melisa, TNT, Alto Voltaje, Primera Ley, El Médico, Instinto *Flow* o Cubarap¹⁷ fizeram e fazem sua música. Essa lista combina alguns defensores da poesia em sua variante mais radical (aqueles chamados, apesar de não gostarem do termo, puristas) e outros que têm mais influência de várias formas e estilos, particularmente de música caribenha. Este problema é a principal contradição que enfrenta o cenário musical e a estética na cena poética de Cuba: uma dialética de amor e ódio com o reggae e seus derivados.

Segundo a revista *Movimiento* #2, ninguém deve se surpreender com a relação entre o rap e o reggae, pois esse elo existe desde os primórdios do Hip Hop, porque em

¹⁷ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 2, ¿? p.36-45. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No2.pdf> Acezado en enero de 2017.

ambos os gêneros – cabe dizer, em ambas as culturas – se encontram componentes semelhantes. São reconhecidos os pontos de contato entre o rap, o *toasting*¹⁸, o *dub*¹⁹ e a influência das músicas norte-americanas na formação do reggae e na carreira de Bob Marley. Além disso, os dois movimentos tratam, cada qual a seu modo, da reivindicação do homem negro e da canalização de seus problemas sociais e aspirações. A opinião pública, os meios de comunicação e todos os fenômenos comerciais não podem, em nenhum momento, contradizer essas relações.

O Hip Hop em Cuba é uma expressão poético-musical que em poucos anos conseguiu se estender a várias regiões do país. Contudo, em algumas dessas regiões buscou-se imitar o modelo norte-americano. Não é o caso de Santiago e Guantánamo, onde predominam fundamentalmente o nexos com o reggae e algumas de suas vertentes caribenhas.

Apesar da pluralidade de tendências que compõe o rap cubano, marcado pela busca de uma originalidade que coexista com o global, o Hip Hop da ilha se solidifica a partir de elementos próprios do Movimento. A isto se acrescenta que as aspirações do mercado foram propícias para uma maior abertura temática e musical. Essa diversidade, ao mesmo tempo, gerou uma instabilidade controversa sobre o purismo do Movimento, que questionava inclusive a integração do reggaetón e de todas as suas modalidades.

Com a entrada do século XXI, o poder da mensagem tomou outra direção, sem deixar de ser crítica e mantendo uma linguagem agressiva, ao passo que foi universalizada. Durante esse processo, os rappers foram perfilando uma diversidade de estilos e marcas próprias. Dentre aqueles apegados às premissas textuais do discurso original, destacam-se nomes como:

Anónimo Consejo, Alto Voltaje, Doble Filo, Papo Record y Hermanos de Causa; otros experimentan con mayor intensidad la fusión de ritmos nacionales, entre los cuales Orishas se convirtió en una suerte de paradigma; mientras Madera Limpia (de Guantánamo) y Obsesión

¹⁸ Segundo Teperman (2015), *toasting*, que significa “brindar”, é uma brincadeira de brinde às avessas: em vez de fazer um discurso de homenagem, faz-se um de detração. São histórias rimadas, normalmente longas, contadas na maioria das vezes por homens. Violentas, escatológicas, obscenas e misóginas, costumam ser passatempo contra o tédio em ambientes como o Exército e a prisão, ou simplesmente na rotina de desempregados ou jovens enfadados num bairro pobre.

¹⁹ De acordo com o dicionário Cambridge, *dub* é um estilo de música ou poesia ligado ao reggae em que a parte principal da melodia é removida e vários efeitos especiais são adicionados. CAMBRIDGE DICTIONARY. Cambridge University Press. Available in: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dub>>. Accessed in January 2017.

utilizan soportes rítmicos a partir del uso de los instrumentos cubanos de percusión. Los trabajos de Eddy K, Free Hole Negro y 100 % original, tienen otro criterio del espectáculo por su concepción escénica, las bases musicales, el tratamiento de los temas y las variedades de formato. En la vertiente de influencia caribeña sobresalen Cubanitos 20-02, Hel y Tecnocaribe, junto a una gran cantidad de agrupaciones noveles que encuentran el triunfo popular en loailable del *reggaetón*. A ellos se suma Cubanos en la Red, que incorpora esta modalidad como una opción diferente en su repertorio, luego de un trabajo signado por una lírica característica y la reafirmación de las raíces a partir de lo campesino²⁰.

Assim, passam a conviver harmoniosamente inúmeras propostas que compõem essa vasta linhagem, em que alguns se aproximam das expressões originárias do rap, outros unem ritmos nacionais, instrumentos cubanos de percussão e, ainda, aqueles que incorporam o reggaetón.

Em Havana, o Hip Hop encontrou maiores oportunidades de reconhecimento. Não é segredo para ninguém que nessa cidade se concentram os principais meios de difusão, organismos de imprensa e gravadoras, as quais, porém, também não receberam com apreço aos rappers em seus estágios iniciais. No entanto, é evidente que o panorama dos outros estados é bastante desigual no que se refere à promoção e ao apoio desses artistas, embora as organizações oficiais, dentre as quais se podem mencionar o conselho nacional da Asociación Hermanos Saíz e a Agencia Cubana de Rap, tentam manter a comunicação com os chamados “artistas do interior” através de festivais, turnês, colóquios e outros eventos.

Segundo Garzón (2014), o rap cubano não pode ser visto isoladamente do contexto globalizado e dos modelos hegemônicos de consumo promovidos no mundo, pois é a partir destes que se constroem os referentes simbólicos e ideológicos dos quais derivam as novas formas de identidade em Cuba. O impacto da globalização mudou as lógicas de vida, os comportamentos e atitudes de muitos cubanos, em sua maioria, negros, ao incidir diretamente sobre os planos econômicos, sociais e simbólicos do país e dos seus atores.

O rap em Cuba deixou para trás os tempos de incompreensão e intolerância, ainda que continue a existir um caminho a ser percorrido nesse sentido. Pela

²⁰ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 2, ¿? p.46. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No2.pdf> Acezado en enero de 2017.

autenticidade de seu trabalho e pelas instituições que o apoiam, conseguiu ter uma presença cada vez maior nas regiões cubanas, assim como no rádio e na televisão. Porém, agora se impõem outros desafios, como o de não se deixar seduzir pelo mercantilismo e cuidar com muito zelo de seu discurso radical, que ganhou o direito de expressar seu desacordo com tudo que, em escala individual ou coletiva, lhe afeta. É a única maneira de sua poesia ficar à frente e até mesmo influenciar outras áreas de cultura, pela vocação de expressar as necessidades mais importantes da população marginalizada. O rap, assim como nos Estados Unidos e no Brasil, é agora uma das armas artísticas de maior contundência reivindicativa, em nível universal.

As semelhanças entre Brasil e Cuba se devem ao fato de serem países onde a população negra foi separada espacialmente e economicamente pela diáspora, que se espalhou por diversos continentes e, a partir dos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, pode ser integrada no discurso poético sobre as condições de vida no espaço urbano por ela ocupado.

A poesia cubana analisada neste trabalho é produzida pelo rapper Papo Record, cujo verdadeiro nome é Andrés Daniel Rivalta Hechevarria, nascido em Havana a 7 de janeiro de 1979. Atualmente é um dos rappers mais destacados do Movimento Hip Hop cubano e começou a se apresentar como Papo Record em 2 de fevereiro de 2001. Em entrevista à revista *Movimiento #4*, o rapper descreve a sua trajetória:

Cuando empecé sólo sabía que quería cantar, pero no qué me proponía con esto. Oía cualquier música americana y rapeaba. Ya después me fui descubriendo a mí mismo y convenciéndome de en qué podía ser yo más útil. Empecé con Reyes de la Calle, que aquí en el Cerro hizo experimentos interesantes de fusión con la rumba y el rap, y que llegó a trabajar con un grupo tan prestigioso como Clave y Guaguancó. Después, en la búsqueda de mí mismo, pasé por Proyecto F, Junior Clan y EPG&B, hasta que el 2 de febrero de 2001 comencé a presentarme como Papo Record. Desde aquella época hasta el presente veo en mí una evolución enorme. Es como salir de un palo y una lata para una orquesta en vivo²¹.

Papo Record se distingue por oferecer ao público nacional e internacional sua visão sobre a vida cubana, de modo que, com sua poesia urbana, se aproxima dos

²¹ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 4, ¿? p.8. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No4.pdf> Acezado en enero de 2017.

conflitos dos jovens, do bairro e de seus moradores. O rapper diz que suas músicas relatam o que ele vê e vive todos os dias, os males que afetam a sociedade ou que ela deve escutar. É o que podemos observar em uma passagem da música “Asignatura”, do disco *Cabiosile* (2005), em que o rapper expõe a luta pela valorização da poesia e da cultura Hip Hop:

Que me pasa con tu estima,
 Primero escucha después opina,
 Que se cacha que suspende cuando se examina,
 Qué te tiene en cuenta siempre lo grafiar ubicar realidad con rima,
 Segundo paso, nunca pensar en el fracaso,
*Analizar tu letra, suma de otra vez de manera que esta satisfaga las
 necesidades del que escucha, ese es uno de los secretos de esta
 sofocante lucha.*
 (grifo nosso)

Como se nota, Papo Record narra a luta pelo reconhecimento da arte do rap. Um dos segredos para alcançar esse objetivo é manter a comunicação com seu público, satisfazendo os ouvintes com sua poesia, compromisso que assume desde o início da carreira. Por isso, sustenta um estilo singular e pessoal em seu dizer. Utiliza, assim como os Racionais MC's, uma linguagem de bairro, aproximando-se ainda mais da realidade daqueles que o escutam.

Tanto no Brasil quanto em Cuba, países onde a diáspora se fez presente, a população sofreu o processo de exclusão relacionado à raça, educação e economia, quesitos que identificam uma nação e a diferenciam das demais. Essa exclusão constitui o sentimento de não pertencimento da população de ambas as nações. Nesse contexto, a participação no Movimento Hip Hop é condição legítima para o surgimento de novas formas de identidade.

Segundo Benedict Anderson (1993), a identidade que caracteriza determinada nação e que auxilia também na maneira como ela é imaginada surge de uma falta de totalidade, que é preenchida por imagens de como essa nação deseja ser vista e reconhecida pelas outras.

Levando em consideração que uma nação é formada por grupos humanos culturalmente homogêneos, muitos são os fatores que a definem. Um deles é a língua. Geni Rosa Duarte (1999), em seu artigo “A arte na periferia: sobre vivências”, presente no livro *Rap e educação, rap é educação* (1999), destaca a força da palavra, a letra, o

poema na produção dos rappers. Ao debaterem posicionamentos e opiniões, eles retomam uma das funções que a literatura tem nas sociedades letradas e o fazem sem demarcar separações entre o produtor do texto literário e o consumidor deste. Em outras palavras, o rapper torna-se o literato, no sentido exato da expressão, conquistando o direito de se exprimir pela palavra.

Quanto à utilização das gírias, deste dialeto, trata-se de forjar uma literatura para si. Sem descartar a riqueza das composições, é na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força do rap. Quem ouve também é quem tem o direito à palavra, porque esta se faz na linguagem que lhe é própria.

Nesse sentido e de acordo com Benedict Anderson (1993), o Movimento caracteriza-se como uma *comunidade imaginada*, pois seus membros não têm a possibilidade de conhecer a maioria de seus paisanos, restringindo-se apenas a uma projeção virtual; porém, estão unidos por semelhanças étnicas e econômicas. Além disso, é, ao mesmo tempo, uma comunidade limitada e soberana pelo fato de possuir fronteiras definidas (preconceitos) e por almejar a liberdade ou até mesmo o reconhecimento de sua arte perante as demais comunidades.

Assim como a periferia constitui o Estado Nação de Bhabha (1998), por unir irmãos de sofrimento e permiti-los estar entre seus iguais, a língua constitui a Comunidade Imaginada de Benedict Anderson (1993). Ambos são espaços em que se constroem novas formas de identidade e geram o sentimento de pertencimento ao bairro, ao grupo.

Musicalmente, Papo utiliza códigos do gênero, fundindo-se com as raízes do seu país e com a riqueza dos ancestrais africanos. Segundo o rapper, ele sempre *rapea*²², ainda que exista por trás um reggaetón ou uma rumba, que são ritmos especificamente cubanos. Por fazer essa combinação e optar pela música comercial para manter uma comunicação com o público, sofreu críticas por parte daqueles que se declaravam *underground* fundamentalistas.

Ahora es lo mismo, a los fundamentalistas del hip hop les molesta que algo nuevo sea mejor aceptado por el pueblo en comparación con lo que ellos hacen. Yo no siento prejuicio en ver a otros que hacen

²² Segundo o dicionário Oxford, o termo em espanhol significa “cantar rap”. OXFORD LIVING DICTIONARIES. Oxford University Press. Available in: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/rapear>>. Accessed in January 2017.

reguetón y también lo hago. Creo que se puede hacer un reguetón reflexivo, de contenido social. Siempre rapeo, aunque detrás tenga una base de reguetón o una rumba. Para mí es frustración lo que siente realmente la mayoría de los que critican²³.

O rapper explica que a cultura do Hip Hop consta de cinco elementos: DJ's, rappers, break, grafite e os *b-boys*, que precisam da música comercial para dançar. Caso a censurem, estão censurando também o break e, para Papo, sua poesia é música; e música se dança.

Em “Asignatura”, uma das faixas do disco *Cabiosile* (2005), o rapper apresenta exatamente o que busca com sua obra: alcançar uma maior quantidade de público por meio da música comercial, deixando sua marca.

*Tercer paso, poner tu sello que te diferencie con este, con el otro, con
aquello.*

No sé cómo, pero debe poner tu sello para que no sea como aquellos
Que aparentan una cara muy violenta y cuando la echan empieza el
plagio, con lo mismo gesto, mismo foco, misma mueca, misma letra.

El día que yo haga eso, abandono [...].

*No subestimar ni criticar a nadie porque todos estamos por la misma
causa.*

(grifos nossos)

Essa música apresenta os passos que um rapper deve seguir para que seu trabalho seja diferenciado e, ao mesmo tempo, reconhecido. Papo compõe sua poesia pensando em seu público, de forma que possa ser consumida a partir de qualquer ponto de vista, sem perder a qualidade dos textos. Para ele, é pura frustração o que sente realmente a maioria dos que o criticam e o rapper se nega a assumir essa posição, porque, afinal, todos estão lutando pela mesma causa.

A qualidade de sua arte lhe permitiu ser integrado no catálogo da Agencia Cubana de Rap e, em 2005, a revista *Movimiento #4* anuncia a gravação de seu primeiro disco, *Cabiosile*, como solista, para o selo *Producciones Asere*.

Sin caer en facilismos folcloristas, las obras que compuse para este disco, como todo lo auténticamente cubano, reflejan las raíces de

²³ *Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop*. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 4, ¿? p.10. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No4.pdf> Acezado en enero de 2017.

nuestra identidad, en particular con este título quise rendir tributo a nuestra herencia africana. Más específicamente a Changó, mi ángel de la guarda y orisha tutelar que me inspira. Incluirá no más de catorce temas, todos de mi autoría.

Cabiosile é uma forma de saudar ao Orixá Xangó em respeito à sua autoridade, que não pode ser desafiada. Orixá, segundo Pierre Verger (2002),

seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, àxé, do ancestral Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada.

A encarnação do orixá é o veículo que lhe permite voltar à Terra para saudar seus descendentes, que o evocaram, e receber deles as provas de respeito. Esse é o momento da saudação *Cabiosile* ao Orixá Xangó, que é tido pelo rapper como seu anjo da guarda, como podemos verificar no trecho da música “Asignatura”:

Escucha lo que digo ya adelanta, ¡sí!
Sigo siendo nudo en tu garganta, ¡Papo!
Todas las multitudes se levantan,
Nadie puede con Cabiosile cuando tranca.
¡Claro!, Escucha lo que digo ya adelanta
¡Asignatura! Sigo siendo nudo en tu garganta, ¡Papo!
Todas las multitudes se levantan,
Nadie puede con Cabiosile cuando tranca.
(grifo nosso)

“*Nadie puede con Cabiosile cuando tranca*” significa que Papo Record está protegido de seus inimigos pelo Orixá. Da mesma forma, no disco *Sobrevivendo no Inferno* (1998) os Racionais MC’s, com a música “Jorge da Capadócia”, clamam a Ogum como forma de proteção, para que “nem mesmo em pensamento seus inimigos possam lhes fazer mal”:

Eu estou vestido com as roupas
e as armas de Jorge.
Para que meus inimigos tenham pés

e não me alcancem.
Para que meus inimigos tenham mãos
e não me toquem.
Para que meus inimigos tenham olhos
e não me vejam.
E nem mesmo em pensamento eles possam ter
para me fazerem mal.

Ambos os rappers fazem referência aos orixás, o que possibilita a afirmação de uma existência de relações constitutivas da cosmogonia africana na composição de uma cosmogonia afro-identificada, dispersa por toda a diáspora africana.

Quando se fala em orixás, reporta-se às tradições e heranças culturais dos povos africanos; volta-se ao lugar de suma importância para brasileiros, bem como para cubanos. Nas veias dos dois povos corre sangue africano e nos terreiros reencontramos a memória desse vínculo. Assim se firma a composição de um universo de pertencimento afro-identificado, construído por intermédio da orixalidade presente nas comunidades de matriz africana. Essa orixalidade se espalha pelo Movimento Hip Hop e aparece nas letras de rap, tanto do grupo Racionais MC's quanto do Papo Record, como representação de origem²⁴.

²⁴ Aprofundaremos mais o tema no terceiro capítulo.

Capítulo 2
E AÍ, RAP É LITERATURA?

Um dos questionamentos que impulsionou nossa pesquisa diz respeito à especificidade da literatura afro-identificada no conjunto das letras nacionais. Argumentamos sobre o lugar da poética dos Racionais MC's e de Papo Record no íntimo da criação literária contemporânea. Essa poética é por nós entendida como uma forma de literatura afro-identificada²⁵. Em concordância com a proposta de Duarte (2011), é necessário, para sustentar nosso argumento, reconhecer nas obras analisadas a conjugação dinâmica de cinco fatores: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público.

2.1 Literatura afro-identificada – Uma construção do percurso histórico

De acordo com Bernd (1987), Ianni (1988), Proença Filho (2004), Cuti (2010), Fonseca (2011) e Duarte (2011), a literatura negra é um conceito em construção. A diversidade de vocábulos para designar isso que chamamos de “literatura afro-identificada” revela, de um lado, a indefinição do objeto e, de outro, as diferentes trajetórias seguidas pelos próprios autores no processo de busca identitária.

Percebe-se o quão movediço é esse terreno, onde os conceitos ainda estão sendo forjados. Portanto, acompanhar a trajetória dessa terminologia é, ao mesmo tempo, acompanhar as transmutações da conceituação.

Se nas literaturas de língua francesa há, num primeiro momento, uma preferência por *noir* e, depois do movimento da Negritude, por *nègre* e nas literaturas de língua inglesa usa-se, atualmente, mais *black* do que *negro*, no Brasil não há hesitação possível entre *negro* e *preto*: não existe referência à *literatura preta*. (BERND, 1987, p.79)

Semelhante ao contexto francês, a formação e consolidação do cânone poético afro-americano também passou por oscilações conceituais. Em 1942, Arturo Torres

²⁵ Apesar da divergência entre estudiosos – Bernd (1987), Cuti (2010) e Duarte (2011) – sobre a terminologia que melhor define a literatura negra, neste trabalho adota-se a perspectiva de Duarte, pois acreditar-se que essa literatura se afirma como expressão de um lugar discursivo construído pela visão de mundo historicamente identificada à trajetória de africanos escravizados e seus descendentes. Recebe a denominação “afro-identificada” por que o prefixo “afro” confere densidade crítica à autoria negra, inscrevendo-a de outra maneira no cânone literário. Vale lembrar o caráter diaspórico dessa produção, como já explicado no capítulo anterior. “A história da música jamaicana, cubana e brasileira do século XX pode ser facilmente reconstruída através destas linhas cosmo-políticas”. (GILROY, 2001, p. 21)

Rioseco anunciou um novo movimento literário latino-americano, com a emergência de um gênero que ele considerava altamente original, o “verso negro”, definido como a “poesia sobre temas negros, usando ritmos negros e composta por membros tanto da raça africana quanto da europeia” (CAMILO, 2012, p. 255). Nas décadas seguintes, a proposta de Rioseco se modificaria, com a substituição do adjetivo “negro” por variantes como “negroide”, “negrista”, “afro-cubana”, “mulata”, até culminar, nos anos 1970, no termo “afro-hispânico”, para abarcar amplamente a literatura escrita por ou sobre os afrodescendentes falantes de espanhol.

No Brasil, desde 1930 as palavras “negra” e “afro-brasileira” são associadas à literatura, história e cultura dessa população, e é possível notar a oscilação entre os termos até num mesmo autor. Portanto, torna-se urgente discutir a literatura produzida por negros ou que trata dos conflitos vividos por eles, buscando traços que distingam essa literatura das demais produções. Dentre as obras engajadas na tentativa de estabelecer uma cronologia da literatura negra podemos destacar:

- José Vieira, 1938: *Dança, música e poesia negra no Brasil*;
- Roger Bastide, 1940: *Naissance de la poésie nègre ou Brèsil*;
- Florestan Fernandes, 1961: *A poesia negra em São Paulo*;
- Isogorota, 1962: *Contos negros da Bahia*;
- Cassiano Nunes, 1972: *Poesia negra e modernismo brasileiro*;
- *Antologia contemporânea de poesia negra*, 1982;
- *3º Congresso de Cultura Negra*, 1983 (São Paulo);
- *Perfil da Literatura Negra*, 1985 (São Paulo);
- *Cadernos negros*, publicações anuais desde 1978. (BERND, 1987, p. 79).

Quanto ao uso da designação “literatura afro-brasileira”, pode ser verificado nas seguintes obras:

- *1º Congresso Afro-brasileiro*, 1934, Bahia;
 - Roger Bastide, 1941: *Poesia afro-brasileira*;
 - Roger Bastide, 1952: *Estudos afro-brasileiros*;
 - *Biologia afro-brasileira*, 1979;
 - *Encontro Afro-brasileiro*, 1982 (Rio de Janeiro)
- Registram-se, também, expressões tais como: 1) “literatura de negros” (Jorge Amado, 1931, e Edison Carneiro, 1967); 2) “o negro na literatura” (Raymond Sayers, 1959; Gregory Rabassa, 1975, e Adonias Filho, 1976) e 3) “literatura sobre o negro” (Solange Couceiro, 1973). (BERND, 1987, p. 79)

Segundo Bernd (1987), o problema está ligado à dificuldade de estabelecer um conceito para literatura negra, pois cada designação tem suas nuances: optar pelo qualificativo “negra” implica reconhecer um estilo, um léxico, uma temática que particularizam determinado discurso literário de forma marcante e definitiva; optar por “afro-brasileira” é admitir uma literatura empenhada em resgatar uma ancestralidade africana.

A autora prefere o primeiro caso, considerando que os traços diferenciadores dessa literatura não são unicamente suas raízes africanas, mas toda uma série de elementos observáveis no plano do próprio discurso literário. Para Bernd, “literatura negra” é uma definição menos limitadora, capaz de transcender os limites de nacionalidade, época, idioma e geografia, remetendo a um espaço supranacional e supra idiomático.

Para Ianni (1988), a literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo; não surge de um momento para outro nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas e invenções literárias em permanente diálogo. É um movimento, um devir. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira em geral, surge a literatura negra, com um perfil próprio, um sistema comunicativo.

Segundo o autor, essa literatura é ligada por denominadores comuns, como a língua, os temas, as imagens; pela existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; por um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público; e por um mecanismo transmissor, de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos.

Trata-se de um sistema aberto, em movimento, diferenciado e às vezes contraditório. Um poema, conto, romance ou uma peça de teatro podem abrir outro horizonte, inaugurar uma corrente, desvendar um estilo.

De acordo com Ianni (1988), há obras ou autores que instituem toda uma “família literária”, criam os seus descendentes e inventam antecessores.

São autores, obras, temas, soluções literárias que se articulam, influenciam, continuam, sem romper o sistema constituído pela literatura negra. Talvez se possa dizer que Machado de Assis, Cruz e Sousa e Lima Barreto criaram famílias literárias fundamentais da literatura negra. São autores cujas obras permaneceriam inexplicadas

se não se desvendasse a sua relação com o sistema literário que se configura na literatura negra. E isso sem prejuízo da sua posição na literatura brasileira. (IANNI, 1988 p. 92)

A literatura brasileira se firma a partir do Romantismo, quando se sobressai entre escritores e críticos uma vontade coletiva de dar destaque aos elementos que diferenciavam a produção local daquela da metrópole portuguesa.

Segundo o poeta paulistano Cuti (2010)²⁶, no interior da literatura brasileira, várias são as vertentes destacadas, sendo as mais comuns a estilística e a regional. Todas nascem de uma vontade coletiva. As propostas de inovação formal no texto literário apelam para seu reconhecimento, do mesmo modo que, conforme os estados da Federação, procuram fazer dos limites geográficos uma demarcação literária. As motivações para isso são de cunho político-ideológico e cultural. Elevar o nome das instâncias político-administrativas, bem como dar a conhecer suas realidades locais, são objetivos que funcionam como propulsores e legitimadores, no plano nacional, da produção de livros de ficção e poesia.

Como dito anteriormente, em relação à produção literária do segmento negro, os estudiosos, desde o começo do século XX, tentam aplicar nomes como “literatura negra” ou “literatura afro-brasileira”, conforme o recorte feito. Nesse sentido, a coletânea *Cadernos Negros*, publicada em São Paulo a partir de 1978 pelo grupo Quilombhoje, foi de grande contribuição para a conceituação acadêmica de literatura negra no Brasil. A obra buscava abordar a relação entre literatura e motivações sociopolíticas, sendo marcada prevalentemente “pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia, na linha da tradição militante vinculada ao movimento negro” (DUARTE, 2011, p. 377). Defendia-se a ampliação da herança deixada por escritores negros brasileiros, propondo como temática a cultura negra, abordada por autores nacionais afrodescendentes.

Segundo Cuti (2010), a coletânea foi transformada em entidade sem fins lucrativos e manteve a palavra “negro” em seus títulos. Somente a partir do volume dezoito, publicado em 1995, passou a caracterizar os poemas e contos como “afro-brasileiros”, com a pretensão explícita de não perder nada nesse processo semântico ainda em curso. Mas existe um questionamento sobre a mudança do título da obra de

²⁶ Luiz Silva Cuti foi um dos fundadores e membro do grupo Quilombhoje, de 1983 a 1994, e um dos criadores e mantenedores da série *Cadernos Negros*, de 1978 a 1993.

Cadernos Negros para *Cadernos Afro-brasileiros*, mas de acordo Cuti essa expressão não é aglutinadora. O impulso de reivindicação da descendência africana no Brasil não se caracterizou como tal no mesmo ano de criação da série, mas sim com o Movimento Negro, que despertou o país para a necessidade de assumir a diversidade racial e cultural.

A assunção da palavra “negro” pelos próprios negros não é recente, tampouco local. Na medida em que o Brasil foi o último país a abolir a escravização, verifica-se que a população negra subverteu o termo para um aspecto positivo, para nomear seu movimento de reivindicação por plena cidadania, lembrando a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra na diáspora.

Dentre as organizações com maior repercussão nessa luta, destaca-se a Frente Negra Brasileira (1930), que até chegou a virar um partido político. A crítica contra a Frente, no entanto, aponta para a ideologia aparentemente fascista de alguns de seus membros diretores. Contudo, o discurso histórico destaca o fato de ela aliar a palavra “negro” ao poder, procurando situá-lo na disputa para se comandar uma sociedade. E antes e depois dela, inúmeras outras organizações incorporaram em seus nomes a mesma palavra.

Conforme Fonseca (2011), nas primeiras décadas do século XX surgem, nos Estados Unidos, diversas manifestações literárias que, num sentido geral, ficaram conhecidas como “Renascimento Negro Norte-Americano”. Esse Movimento, em suas diferentes vertentes, apresenta uma variada produção artístico-literária inspirada na exclusão dos afrodescendentes nos Estados Unidos, assumindo questões ligadas à segregação sofrida pelos negros numa sociedade que apresentava barreiras raciais sólidas. Nesse sentido, é possível afirmar que a produção literária de escritores negros nos Estados Unidos dos anos 1920 e 1930 é responsável pela afirmação de uma *blackness*, uma consciência de ser negro que fortaleceu a luta pelos direitos civis dos afro-americanos e, certamente, contaminou outros movimentos que surgiram um pouco mais tarde na Europa, nas Antilhas, no Caribe e em diferentes regiões da África colonizada.

Algumas das tendências desenvolvidas pelos movimentos que se espalharam pelos Estados Unidos e de lá para outros espaços marcaram fortemente o conceito de literatura negra e definiram alguns de seus mais significativos traços: a celebração de

concepções e valores próprios de diferentes culturas africanas; a busca de uma origem africana, que redundará por vezes na representação de uma África mítica, imaginada e, até mesmo, na retomada de alguns clichês sobre o exotismo do continente.

No negrismo cubano, também conhecido com Negrismo Crioulo e Cubania, a tônica era a apreensão de costumes da cultura crioula, que inspirou uma produção literária de estrutura simples, apoiada em onomatopeias, em palavras soltas que acentuam o ritmo dos versos, as *jitanjaforas*²⁷, termo cunhado por Alfonso Reyes como elemento da literatura motivada por ritmos populares.

Ainda em 1930, em Paris, estudantes negros provenientes das Antilhas e de países africanos fundaram o Movimento da Negritude, que afirmou importantes tendências literárias, motivadas pelo desejo de denunciar a opressão sofrida pelos afrodescendentes, bem como de cultivar uma poesia que assumisse a ruptura proposta pelo Surrealismo e por outras vanguardas que instigavam a contestação da norma literária vigente. Os propósitos da Negritude explicam a força de uma literatura que se empenhava em representar a condição dos negros na diáspora e se fortalecia na defesa da luta contra o colonialismo que se expandia nos países africanos, onde, muitas vezes, as questões de identidade adquiriam um valor que se desprendia da cor da pele.

De acordo com Fonseca (2011), a partir do Movimento da Negritude, assumir-se negro implicava ter consciência de que se estaria esvaziando esse termo de significados produzidos por um processo perverso de exploração que manteve os africanos escravizados e seus descendentes em estado de servidão durante séculos. A cor negra transforma-se em emblema da luta contra os estereótipos negativos que circulam nos espaços herdeiros da escravidão e marca uma vertente literária que explorará as forças eruptivas da emoção e sua relação com a natureza, bem como o fio rubro do sangue e da razão, com o qual a criação literária tecerá novos significados.

A expressão “poesia negra”, do Renascimento Negro Norte-Americano ao Movimento da Negritude, apresentou várias acepções: tanto expressou o desejo de levar ao público leitor a voz de escritores condenados à exclusão por serem afrodescendentes

²⁷ Esse valor não conceitual e encantatório é típico da poesia folclórica. Nela, as palavras não buscam nenhum fim útil, pois recuperam suas captações alógicas e até seu valor puramente acústico, como manifestações de uma energia mitológica, felizmente nunca submersa de todo na linguagem prática. Para maiores informações, ler: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. *Obras completas de Alfonso Reyes XIV*. México, D.F., 1997. p. 190-230, ISBN 968-16-0346-X. Disponible en: <<http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000191>> Acezado en febrero de 2017.

racializados, pelo mundo ocidental, quanto defendeu um projeto interessado no desvio de modelos literários legitimados e propenso a indicar novos caminhos para a literatura.

Retomando a questão da coletânea *Cadernos Negros*, a relação entre cor da pele e exclusão é um aspecto importante da discussão sobre uma escrita que, dizendo-se negra, também abarca a expressão afro-brasileira como estratégia necessária à ultrapassagem de barreiras do mercado editorial para a circulação dos textos.

Para Fonseca (2011), o adjetivo “afro-brasileiro” parece ter uma motivação norte-americana, mas procura também diluir o essencialismo que o termo “negro”, associado à palavra “literatura”, pode indicar. A literatura negra está sempre encurralada no paradoxo entre a cor da pele e a intenção textual. Porém, mais que definir o texto por expressões como as mencionadas, é pertinente investigá-lo e perceber os sentidos que ele ajuda a construir na contramão da literatura tradicional, nos caminhos marginais e, por isso mesmo, menos atravancados por parafernália teórica.

Para a autora, cabe introduzir, na discussão sobre os sentidos construídos por essas expressões, a observação dos trânsitos que se efetivam na interlocução entre textos e leitores em diferentes locais de cultura. Sendo estes locais alterados por forças diversas, ainda que se queiram fechados, eles não conseguem inibir a pluralidade semântica que os variados usos das expressões neles imprimem, mesmo quando se deseja conservar um significado mais específico.

No entendimento da autora, as expressões assumem as contradições inerentes à sua utilização, mas permitem que se pense na vasta produção de textos que instigam a reflexão sobre a função da literatura voltada para os segmentos excluídos ou neles produzidos, fazendo-se, no campo da arte, instrumento capaz de produzir efeitos significativos de mudança em cenários culturais e atitudes.

Recentemente, Cuti (2010) adotou a expressão “literatura negro-brasileira”, porque, para ele, atribuir o prefixo “afro” a essa produção é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira na medida em que promove, principalmente, uma desqualificação com base na hierarquização das culturas, noção bastante disseminada entre os intelectuais do Brasil. Nessa concepção, “afro-brasileiro” e “afrodescendente” são termos que induzem discretamente a um retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da produção literária africana. Esse atrelamento

das literaturas teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira, já que a literatura africana não combate o racismo brasileiro e não se assume como negra.

Para Cuti, a palavra “negro” é uma das mais polissêmicas, o que talvez explique o desprezo do autor por ela na caracterização de um *corpus*. O termo “negro” nos remete à reivindicação diante do racismo. “Afro-brasileiro”, por outro lado, é uma expressão cunhada para a reflexão relativa aos traços culturais de origem africana, que independeriam da presença do indivíduo de pele escura, e, portanto, daquele que sofre diretamente as consequências da discriminação. A expressão “afro-brasileiro” nos lança, por sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são de pele escura, tampouco estão ligadas à ascendência negro-brasileira. Remete-nos, portanto, ao continente pela via das manifestações culturais. E como literatura é cultura, então a palavra estaria mais apropriada a servir como selo.

Cuti (2010) emprega então o conceito de “literatura negro-brasileira” por conta de não descender seu *corpus* da produção literária africana. E por detrás da escolha lexical, há um arcabouço de preocupações relativas à identidade nacional. Nesse sentido, o autor reitera que a literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África e de sua experiência no Brasil. A singularidade dessa produção é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista de uma pretensa brancura que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer. Por se tratar de uma forma de participação na vida nacional, o realce dessa vertente literária deve estar referenciado em sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”.

Para Duarte (2011), há uma perspectiva diferente sobre a expressão “literatura negra”, relacionada à herança modernista e completamente oposta à concepção adotada por Cuti e pelo Quilombhoje. Abarca o sentido marcado pelo reducionismo temático, sem levar em conta o pertencimento étnico e a perspectiva autoral, o que faz com que se incluam autores como Jorge de Lima, Ascenso Ferreira e Raul Bopp entre os poetas estudados. Em geral, esta tem sido uma tendência em sua crítica e embora reconheça as dificuldades para o estabelecimento de uma *estética negra*, admite que não existe uma

estética branca. Nesse sentido há diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos.

Proença Filho (2004) busca uma solução conciliatória entre as duas vertentes: na primeira, sublinha a visão distanciada, que coloca o negro na condição de objeto; na segunda, percebe o negro como sujeito, numa atitude compromissada.

Em sentido restrito, considera-se negra uma literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais, e históricas condicionadoras, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural. Lato sensu, será negra a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros. (PROENÇA FILHO, 2004, p185)

Desse modo, compreende-se a literatura *sobre* o negro, de um lado, e literatura *do* negro, de outro. No primeiro caso, sejam os autores brancos, mestiços ou negros, predomina um panorama estereotipado e pejorativo que associa aos negros ou mestiços uma série de atributos negativos. Mesmo quando as obras dessa linha parecem cheias das melhores intenções, acabam reproduzindo ideologias preconceituosas.

Nesse sentido, o crítico destaca as representações do negro como escravo ou ex-escravo nos poemas setecentistas de Gregório de Matos e como personagem que, por força do branqueamento, consegue ultrapassar os estereótipos, ainda que com muito sacrifício e humilhação. Como exemplo deste último, o autor cita a escrava Isaura, “de cor linda” e atitudes nobres, de Bernardo Guimarães (1872) e a personagem submissa Raimundo, o belíssimo mulato de olhos azuis, de Aluísio de Azevedo (1881).

Outra dimensão estereotipada, também associada à nobreza de caráter da Isaura e de Raimundo, é a imagem do “negro vítima”, que aparece em poemas de Castro Alves. “O navio negreiro”, por exemplo, expõe o grito contra a injustiça da escravidão e a barbaridade do tráfico negreiro, mas percebe-se que pairam sobre os versos resquícios ideológicos que procuravam legitimar o *status quo*, valendo-se de visões que procuravam justificar as diferenças entre as raças e a propensão natural dos africanos e de seu continente à submissão.

Em outros textos literários cultivam-se os estereótipos do “negro infantilizado”, serviçal e subalterno, em peças de teatro como *O demônio familiar*, de José de Alencar

e *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo. O “negro pervertido” ganha a cena no romance *O bom crioulo* (1885), de Adolfo Caminha, uma história de homossexualidade corajosíssima para aquele momento.

Segundo Fonseca (2011), a caracterização das personagens indica o endosso literário de representações do negro que circulavam na sociedade escravocrata: o negro de bom coração, mas submisso; o bestializado, como Bertoleza, em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo; o negro pervertido, como Amaro, de *O bom crioulo*, capaz de assassinar o jovem Aleixo, por quem nutria uma paixão. Os estereótipos negativos associados às personagens negras distendem-se para a consideração dos negros como depravados, que se evidencia no romance *A carne* (1888), de Julio Ribeiro. Em *O presidente negro* (1926), de Monteiro Lobato, legitima-se a crença na inferioridade do negro e de sua raça.

Ainda na primeira visão de literatura sobre o negro, encontram-se Mário de Andrade (1893-1945), Jorge de Lima e casos singulares, como Machado de Assis e Cruz e Sousa. Singulares porque, como afirma Proença Filho (2004), há quem defenda que, no caso de Machado de Assis, o fato de um mulato ter se tornado um dos maiores, senão o maior, dos escritores brasileiros é altamente significativo para a afirmação da etnia, embora não se encontre em sua obra ficcional uma assunção ideológica nesse sentido. Contudo, o estudioso Eduardo de Assis Duarte, lendo a obra do escritor com olhos menos armados, evidencia uma denúncia sutil da hipocrisia característica da elite escravocrata brasileira. Duarte identifica nas crônicas jornalísticas de Machado, a voz do cidadão empenhado em desmascarar a crueldade do sistema e a hipocrisia dos escravocratas recém-convertidos ao abolicionismo. Embora seus romances não apresentem a denúncia explícita do preconceito e da hierarquização da sociedade, preocupada em expurgar os descendentes dos africanos escravizados do modelo de modernização eleito pelo país, a posição irônica do escritor contra os senhores de negros escravizados e a exposição crítica dos mecanismos utilizados pelas elites para prolongar os benefícios advindos da escravidão tornam-se evidentes em sua literatura, que também se empenhou em apontar os desmandos dos senhores de negros escravizados e a situação de penúria vivida pelos africanos e seus descendentes no Brasil.

De acordo com Ianni (2011), Cruz e Souza, poeta simbolista do século XIX, pouco teria escrito sobre o negro, pois, seguindo os passos de sua escola literária,

trabalhava temas mais gerais, como a mulher, o amor, a morte, a perfeição, a branquura, e o fazia de um ponto de vista distanciado. Escassas alusões ao negro, apenas um ou outro escrito direto, explícito. Porém, em seu texto “Emparedado”, flagrou a aversão que os não negros (brancos e mestiços) tinham pela cor dos africanos e de seus descendentes. O texto demonstra o quanto esse contato recusado internamente faz parte de uma confabulação cultural ampla. O poeta antevê que o progresso da população negra e sua maior participação nas atividades até então destinadas apenas aos não negros enfrentarão as “paredes” que se elevam para barrar a caminhada e que tais obstáculos fazem parte do processo civilizatório europeu em expansão no mundo. Sob essa perspectiva, o poeta lançou um forte grito de alerta contra a opressão racista²⁸. Cruz e Souza lutou pela expressão e pela liberdade de criar, protestou contra as hipóteses da ciência, contra o racismo velado que impregnava as ideologias dominantes.

Na segunda concepção de literatura, com o negro como sujeito, Proença Filho (2004) destaca autores como Luís Gama (1850-1882), Lima Barreto (1881-1922), Lino Guedes (1897-1951), Solano Trindade (1908-1973) e Abdias Nascimento. Pontua também o aparecimento da imprensa, entre 1920 e 1940, que propiciou a organização de grupos e a edição de jornais como *O Menelik*, *Alfinete*, *Clarim da Alvorada* e *A Voz da Raça*, editados em São Paulo, e *O Quilombo*, no Rio de Janeiro. Mencionamos aqui apenas alguns dos escritores analisados pelo crítico, que conclui que nos textos estudados por ele há o foco na causa do negro no Brasil, na luta por sua indiscutível afirmação cultural na realidade brasileira e que tais textos se convertem legitimamente em revelação, denúncia, ruptura, produto cultural afirmativo realizado por escritores que, mais do que quaisquer outros, têm condições de concretizá-lo.

Essa literatura não se firma como um gênero literário nem se mostra a partir de gêneros discursivos específicos, ora configurada a partir da afirmação étnica ou de marcas de busca de uma identidade negra ou afro-brasileira, ora construindo outros percursos marcados por autores, invenções literárias e temas, situados dentro e fora da literatura brasileira, o que tem se tornado pauta de discussão em vários momentos entre teóricos, críticos literários, escritores e público.

Zilá Bernd (1987), na obra *Negritude e Literatura na América Latina*, versa sobre o conceito de literatura negra, no qual, para ela, não pode ter nenhum tipo de

²⁸ CUTI, 2010, p. 69.

vínculo entre raça e cultura, pois a definição do que é literatura negra a partir da cor da pele dos escritores não encontra fundamentação científica para sustentar a relação entre etnia, sensibilidade e produção de bens culturais. Dessa forma, a autora se utiliza de outro critério: poderão ser considerados como literatura negra aqueles textos em que houver um *eu* enunciador que se queira negro, que reivindique a sua especificidade negra; textos em que for nítido certo modo negro de ver o mundo, cujos escritores, partilhando uma determinada situação histórica, como a condição de ex-escravos, dela tomem consciência.

A definição da autora é controversa e tem se mantido em discussão durante as últimas décadas, pois alguns autores, como Lobo e Brookshaw²⁹, acreditam que a conceituação de Bernd (1987) deixa em aberto a possibilidade para que qualquer pessoa se identifique com a condição de afrodescendente. Por isso, defendem que a literatura negra é apenas aquela escrita por autores negros.

Em contrapartida, Duarte (2011) defende a existência de uma literatura afro-brasileira múltipla e diversa porque, segundo o crítico, existem muitas formas de compreender a literatura negra, desde a militância, passando pela celebração identitária ao negrismo descomprometido e exótico, até escritos distantes de ambas as posturas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico.

Para o autor, a expressão “literatura afro-brasileira” remete ao tenso processo de mescla cultural próprio da nação brasileira; supõe um sujeito de enunciação próprio e um ponto de vista específico. Nesse contexto, vê-se no conceito de literatura afro-brasileira uma formulação mais elástica e mais produtiva, a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto – quanto o dissimulado lugar de enunciação que Machado, Firmina, Cruz e Souza, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais ocupam. Por isso mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

²⁹ DUARTE, 2011, p. 380.

Apesar das divergências em relação à terminologia para a definição dessa literatura, autores como Bernd (1987), Ianni (2011) e Duarte (2011) concordam que existem alguns identificadores que desenham o perfil da poesia e da prosa negra para a consideração de uma obra e um autor como próprios dessa literatura.

Nas palavras de Duarte (2011), esses identificadores podem ser destacados como:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2011, p. 385, grifos do autor)

Utilizaremos essas constantes discursivas para analisar nosso *corpus* e verificar se ele é parte integrante dessa literatura. De acordo com Cuti (2010), na contemporaneidade, jovens das periferias das grandes cidades brasileiras vêm desenvolvendo intenso trabalho literário, com declamações e publicações, cenário no qual a vertente negro-brasileira se faz presente, sobretudo pelo influxo politizado do Movimento Negro e do Hip Hop, especialmente do rap.

2.2 O rap como poesia

Retomamos aqui o significado da palavra “rap”: R para *ritmo* e P para *poesia*. Sua própria definição defende a ideia de que as letras são poesia, em oposição a críticos conservadores, que fazem questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores filiados às tradições literárias canônicas³⁰.

A maioria dos textos de rap é apresentada na forma narrativa. Mesmo assim, são estruturas poéticas em que há métrica livre, rima, ritmo, o que lhes dá uma musicalidade de persuasão artística.

A importância das rimas no rap é tamanha que o verbo rimar é usado como sinônimo de cantar e parece ser o verbo que melhor define a ação dos MC's, que não cantam nem falam, mas rimam.

³⁰ TEPERMAN, 2015, p. 5.

De acordo com Adam Bradley, professor na Universidade do Colorado e estudioso do rap como forma de poesia, as rimas mais comuns no rap são as de final, que caem no último tempo do compasso, sinalizando o término da linha poética³¹. Essa forma de organizar as rimas lembra um formato muito recorrente em várias partes do mundo e que no Brasil é conhecido vulgarmente como “quadrinha”: estrofes de quatro versos, sendo mais comum que a rima ocorra apenas entre o segundo e o quarto versos (ABCB).

Mesmo que a ideia de um *bum-clap*³² oriente os MC’s na construção das rimas, é aceitável e mesmo frequente que os versos durem mais do que quatro tempos e o “encaixe” seja praticamente irregular. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse *beat* (ritmo) inexistente, mesmo que o extrapole.

A seguir, analisaremos a poética da composição “Diário de um detento”³³, do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1998), uma obra que descreve em detalhes o massacre do Carandiru e que possui uma estrutura narrativa, com personagens (presos e policiais), progressão de enredo com clímax (dia do massacre, 2 de outubro de 1992) e desfecho (descrição detalhada do cenário posterior ao massacre).

O poema possui uma estrutura longa em versos livres, cujas medidas se mantêm dentro dos parâmetros tradicionais, variando do pentassílabo ao decassílabo, como no caso destes versos, todos decassílabos:

E / le / ain / da / tá / com / a / que / la / mi / na.
Po / de / crer / mo / le / que / é / gen / te / fi / na.
[...]
Mas / de um / a / cem, / a / mi / nha / chan / ce é / ze / ro.
Se / rá / que / Deus / ou / viu / mi / nha o / ra / ção?
Se / rá / que o / juiz / a / cei / tou a / pe / la / ção?

³¹ (BRADLEY,?, apud TEPERMAN, 2015, p. 4).

³² Trata-se de um padrão rítmico da base sobre a qual serão construídas as rimas. A ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada dos *breakbeats* (no geral tiradas de disco de funk e soul) e construída com bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos e caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. (TEPERMAN, 2015, p. 3)

³³ Obra inspirada no relato de Jocenir, então presidiário do Carandiru. Suas anotações foram entregues a Mano Brown em uma de suas visitas periódicas ao presídio, cabendo ao rapper organizá-las de acordo com a poética do grupo Racionais MC’s. Já em liberdade, Jocenir publicou um livro com o mesmo nome do poema (JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001).

Os versos do poema são articulados em pares de rimas (mina – fina; oração – apelação), tornando-o uma longa sucessão de dísticos rimados. Os dísticos também compõem o soneto em formato shakespeariano, de forma que a poesia de Mano Brown é revelada, aqui, poesia *stricto sensu*³⁴.

Nas composições, o discurso do rap é marcado por referências às dificuldades das comunidades periféricas e à discriminação diária, protagonizadas pela população negra e pobre das favelas das grandes cidades brasileiras.

O texto em questão se trata de um relato em que o eu lírico narra o cotidiano do extinto presídio paulista, abordando especificamente o dia 1º de outubro de 1992, véspera da chacina que matou 111 presos no Carandiru: “São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã. Aqui estou, mais um dia”, o dia da chacina, 2 de outubro “Amanheceu com sol, dois de outubro” e finaliza com o cenário posterior ao massacre, no dia seguinte: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento”.

A narrativa é mediada por temas relacionados ao cotidiano na cadeia, à violência que o sistema prisional e ao ódio que gera nos detentos. Além disso, faz duras críticas sociais e reclama políticas em defesa da identidade e da dignidade de cidadãos periféricos, negros, pobres e, principalmente, presidiários, porque relacionar esses termos à vida na prisão, a partir do senso comum preconceituoso, determina estratégias sociais de discriminação e exclusão, já que criminosos de classes sociais mais elevadas raramente chegam a cumprir penas de reclusão em penitenciárias devido ao poder econômico e ao prestígio social e político de que desfrutam.

Logo nas primeiras rimas do poema, o eu lírico descreve o ambiente de sua história, regada de tensão (“Metralhadora alemã ou de Israel/Estraçalha ladrão que nem papel”). Vigiado a todo o momento, na condição de alvo das metralhadoras dos vigias, o eu lírico destaca que a casa de detenção é um lugar onde reinam as armas, as drogas e as facções; cada preso é responsável pela manutenção de sua própria vida.

Na obra, o eu lírico contrapõe o estado oficial e o não oficial e expõe as tensões entre quem serve e quem é servido, a partir da configuração de personagens que metaforizam o lado bom do policial que exerce a função de servir o Estado, o “PM

³⁴ Há a necessidade de explicitar que, por parte das instituições de pesquisa, existe um desejo quase fetichista de enquadramento acadêmico da produção dos autores, mas não há por parte dos Racionais MC's nenhuma preocupação pública sobre essa necessidade.

bom”; porém; esse mesmo sujeito “Passa fome, metido a Charles Bronson”. Por esse caminho o poema denuncia que, devido aos baixos investimentos públicos em segurança e na manutenção dos policiais, estes podem tornar-se corruptíveis com mais facilidade diante do assédio de traficantes, até mesmo como forma de sobrevivência.

O eu lírico também exprime o repúdio às drogas, mandando um recado para seu irmão e mostrando que, mesmo de dentro da cadeia, o enunciador influencia, julga e sentencia a vida de quem está fora: “Mando um recado lá pro meu irmão: Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão”. Reconhecemos que, dentro e fora da cadeia, existem regras estabelecidas pelos presos, os quais também se sentem juízes e aplicam outras penas aos novos internos, de acordo com o crime cometido:

Homem é homem, mulher é mulher.
Estuprador é diferente, né?
 Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés,
 e sangra até morrer na rua 10.
 Cada detento uma mãe, uma crença.
Cada crime uma sentença.
 (grifos nossos)

O eu lírico, que fala de dentro do sistema penitenciário, já sentenciado por um crime cometido, revolta-se com um caso de pedofilia ocorrido em sua comunidade e, diante desse fato, demonstra motivação para cometer um novo delito. Esse episódio representa situações de guerra interna vividas no sistema carcerário brasileiro, as quais revelam que, mesmo lidando com uma situação de confinamento, o Estado parece ter perdido o controle da ordem pública para uma espécie de poder paralelo que comanda cenas de violência de dentro das penitenciárias.

Marcante no poema é o apelo feito pelo detento à família e às pessoas próximas que estão fora da prisão, solicitando o não abandono, pois “Nada deixa um homem mais doente / que o abandono dos parentes”. A família é a ponte que não deixa o recluso perder o vínculo com sua própria humanidade, é o principal incentivo para que ele não se perca na desordem e queira recuperar uma existência com dignidade, já que “A vida bandida é sem futuro”. Como já citado, o narrador aconselha o irmão para que ele não use drogas, influenciando a vida de quem está em liberdade e, além disso, expressa o cuidado que tem com a mãe, como podemos verificar nos versos transcritos a seguir. O

sujeito tenta sobreviver em meio ao caos do sistema penitenciário, no “país das calças bege”, para que sua mãe não sofra:

*Rátátátá...preciso evitar
que um safado faça minha mãe chorar.
Minha palavra de honra me protege
pra viver no país das calças bege.*

Nas letras de rap, está sempre presente a questão da valorização da mãe, exaltada como guerreira, porque nas regiões periféricas geralmente são elas as chefes de família. Grande parte delas é profissional autônoma, exercendo funções como costureira e diarista. São mulheres que, sozinhas, criam seus filhos e lutam diariamente para mudarem a situação de precariedade em que vivem. São raras as referências aos pais nos raps, e quando ocorrem, apontam uma figura com quem se tem um vínculo distante ou nulo.

Papo Record mostra nitidamente essa relação familiar na obra “¿Dónde estabas tú?”, do CD *Cabiosile* (2005). O eu lírico, nos versos a seguir, conta que o pai não esteve presente em sua criação e que, quando adoecia, era sua mãe quem lhe cuidava, passava a noite em claro e ainda saía de madrugada para trabalhar.

*Dónde estabas tú los días en que yo me enfermaba
y a plena madrugada mi mamá se levantaba
cansada, sofocada, pero siempre preocupada
y mientras yo dormía para el trabajo marchaba,
me daba tanta pena la pobre ni descansaba,
pero siempre solita a sus dos hijos creaba.*

Nessa obra o eu lírico questiona a ausência do pai, pois quando necessitava ele nunca estava, como nas reuniões de pais, em que, em vez dele, era a mãe quem comparecia.

*Dónde estabas tú en reuniones de padres que en vez de papá siempre
estaba mi mamá,
Dime la verdad realmente que tú querías
sólo hacia porque en aquél tiempo te convenía,
he crecido no sé si te importa
pero yo he aprendido y a tus malas actuaciones he sobrevivido
no por eso quiero que te sientas malo o inferior,
no cumpliste tu papel, cometiste un error.*

Ademais, nos versos também podemos observar a imagem distanciada do pai que não viu o filho crescer, que não cumpriu seu papel. Contudo, o filho aprendeu a sobreviver às más atuações do pai, o que pode não acontecer; não raro a ausência paterna desde a infância e a responsabilidade da mãe, que trabalha fora para sustentar a casa, contribuem para que se perca o controle sobre o rumo do filho e este pode se envolver em crimes, uso e tráfico de drogas, como constatamos na composição “Periferia é Periferia”, do CD *Sobrevivendo no Inferno* (1998):

Pra começar é rapidinho e não tem breque
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
[...]
Cuidado senhora, tome as rédeas da sua cria
Porque chefe da casa trabalha e nunca está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo

O texto recorre ao núcleo familiar para discutir a influência da presença ou da ausência dos pais na vida dos filhos. A família bem estruturada, com pai, mãe e irmãos, atuaria como modelo na vida de seus membros, sendo a força maior para combater a logística do crime organizado, que tenta recrutar os filhos das classes mais marginalizadas da população.

O último verso ainda denuncia o modelo capitalista de trabalho, associando-o a um tipo de escravidão urbana, que “ocupa todo o seu tempo”. Essa crítica percorre outros pontos do texto:

Ser escravo do dinheiro é isso, fulano
Trezentos e sessenta e cinco dias por ano sem plano
Se a escravidão acabar pra você
Vai viver de quem? Vai viver de quê?
O sistema manipula sem ninguém saber

O trabalho-escravo afasta o chefe de família do convívio e da educação dos filhos, que são deixados, por falta de opção, sob influência da mídia, da ociosidade e do ambiente social muitas vezes perverso, sendo facilmente aliciados para a vida no crime.

O ponto de encontro das obras “Diário de um detento” (1998), “¿Dónde estabas tú?” (2005) e “Periferia é Periferia” (1998) são as denúncias ao Estado.

A primeira, como se viu, aborda o cotidiano da cadeia, descrito a partir do relato de um detento que denuncia o sistema prisional falho. Segundo Righi (2011), além de descrever um episódio verídico de chacina na extinta penitenciária do Carandiru, em São Paulo, a obra delata, sobretudo, a forma como o sistema prisional é omissivo no seu papel de reeducar e ressocializar o sujeito penitenciado, além de incitar a produção de mais violência, podendo ainda, aumentar o grau de periculosidade dos detentos.

A segunda e terceira obras discorrem sobre a estrutura familiar e sua importância para a criação dos jovens periféricos. Também de acordo com Righi (2011), a família é o alicerce que pode contribuir para um bom encaminhamento dos seus membros; a falta de um dos representantes dessa estrutura e o trabalho em condições análogas à escravidão ocasionam a falta de uma referência exemplar dentro de casa e, assim, o jovem pode ser facilmente corrompido pela criminalidade.

Em concordância com Duarte (2011), os temas retratados pelas obras ora descritas são fatores que ajudam a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-identificada. No entanto, esses temas não devem ser considerados isoladamente, mas sim na interação com os demais fatores elencados por Duarte (2011), como a voz autoral. De acordo com o estudioso, não se deve compreender a autoria com base em um dado exterior, como a cor da pele, pois há autores identificados fenotipicamente com a questão do negro, como há autores que, embora negros, não reivindicam essa condição para si nem a incluem em seu projeto literário, além de escritores brancos que tratam de assuntos relativos aos negros pela ótica do negrismo. Por isso, a autoria deve ser considerada como uma constante discursiva integrada à materialidade da construção literária.

Tanto a composição “Diário de um detento” (1998) quanto a “¿Dónde estabas tú?” (2005), são de poetas afrodescendente, obras em que a autoria está ligada intimamente ao ponto de vista. Na primeira, o eu lírico se coloca como representante dos presos e se diz porta-voz deles, tornando a composição uma tradução textual de uma história coletiva. Quanto à segunda, uma composição do próprio Papo Record, podemos inferir que, por ser narrada em primeira pessoa, tem nuances autobiográficas, mostrando-se uma tradução textual de uma história individual, porém, que representa a realidade da maioria da população marginalizada. É relevante, nesse sentido, a interação entre literatura e experiência de vida.

Os dois poemas estão escritos em primeira pessoa, de modo que o narrador é personagem contando suas próprias histórias. Esse fator determina um texto de testemunho, gênero muito importante para a literatura afro-identificada. Em sua tese de doutorado, Vianna (2008) estuda o rap como literatura de testemunho e, em concordância com Benjamin (1994), afirma que essa poética pode ser lida como relato de memórias ou experiências de violência, não só contemporâneas, como a descrita no poema “Diário de um detento” (1998), mas também experiências de uma violência passada, como a do cativo, em que o sujeito apresenta fragmentos de memória coletiva e individual, fragmentos a partir dos quais se daria a construção da identidade dos jovens afrodescendentes. Esses dois raps podem também ser lidos como relatos do cotidiano, partindo da construção de uma história não oficial. Neles, temos representada uma escrita de valor testemunhal que vai além de um espaço para a construção de identificadores e se constitui como espaço de registro da realidade.

Sobre a linguagem, Duarte (2011) afirma que a literatura afro-identificada consiste em discursos específicos, com novos ritmos, significados e vocabulários, provenientes das práticas linguísticas da África e inseridos no Brasil pelo processo de transculturação.

A linguagem coloquial da obra “Diário de um detento” exerce uma função importante na formatação semântica do rap, pois evidencia um vocabulário específico, sombrio e violento, de uso corrente nos corredores da prisão. Uma das manifestações dessa especificidade decorre do uso de um dialeto característico, como demonstra o emprego do termo “quiaca” no trecho “Alguns companheiros têm a mente mais fraca / Não suportam o tédio, arruma *quiaca*”. De acordo com Righi (2011), a gíria significa procurar briga ou confusão, representando uma marca identitária do ambiente carcerário. Ainda em harmonia com o autor, toda a poesia retrata a rotina da prisão com o uso de expressões do mesmo campo semântico, cujas imagens revelam um contexto de tensão e violência, como se vê nos versos que seguem:

Lamentos no corredor, na cela, no pátio.
 Ao redor do campo, em todos os cantos.
 Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã...
 Aqui não tem santo.
 [...]
 Tem uma cela lá em cima fechada.

Desde terça-feira ninguém abre pra nada.
 Só o cheiro de morte e Pinho Sol.
 Um preso se enforcou com o lençol.

O tom do discurso mostra-se ácido e violento. Repercutido de dentro do sistema prisional, expõe a realidade crua do enunciador, muito próxima ao cenário de um confronto armado em que se busca o aniquilamento do oponente, como mostram os versos:

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
 quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil.
 Como modess usado ou bombril.
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis.
 Esconde o que a novela não diz.
 Ratatata! sangue jorra como água.
 Do ouvido, da boca e nariz.

Reproduzindo um cenário de guerra, a violência do texto também pode ser sentida pela recorrência a personagens maléficos ou violentos, fictícios ou reais, como Charles Bronson, Lúcifer, Frankstein, Adolf Hitler e Robocop:

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.

O sistema de linguagem que configura os poemas é uma forma de aproximação e identificação cultural entre o Hip Hop e seu público, por isso nas letras os poetas buscam refletir o discurso oral das ruas, incorporando no texto as gírias e palavrões característicos de suas localidades. Essa aproximação, segundo Duarte (2011), caracteriza-se na quinta e última constante discursiva que distingue a literatura afro-identificada da canônica – o público leitor específico. O autor destaca a necessidade de formar um horizonte recepcional afrodescendente.

Sobre a questão de se garantir uma continuidade literária, o autor afirma que as constantes discursivas inter-relacionadas garantem uma literatura afro-identificada, que

estaria situada dentro e fora do acervo literário brasileiro: “Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional” (DUARTE, 2011, p. 399). Trata-se, assim, de um projeto suplementar ao da literatura brasileira canônica:

o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária (DUARTE, 2011, p. 400).

Após a análise das obras é possível afirmar que as composições de rap fazem parte da literatura afro-identificada, pois são representações verossímeis da realidade e consolidam-se como porta-vozes das periferias, como canal cultural e como instrumento de denúncia e crítica ao contexto social e político dos territórios em seus respectivos países.

Capítulo 3
ORIXÁ É LETRA?

Até este ponto, tratamos da importância do território na constituição do Movimento Hip Hop, desde o seu surgimento nos Estados Unidos até sua exportação para países como Brasil e Cuba. O rap será cenário para o estabelecimento de aproximações e rivalidades entre os territórios das periferias, que abrigam pobres e negros, e dos grandes centros, onde vivem ricos e brancos. Além disso, as letras das músicas, ao versarem sobre o cotidiano, fazem referências aos bairros, às vivências e aos problemas compartilhados nesses espaços.

O primeiro tipo de território por nós apresentado foi o geográfico, de caráter fixo, a área ou o bairro, entendido aqui como o espaço das classes populares, em sua maioria composta por negros e pardos. Neste capítulo, apontaremos outro tipo de território fixo – as comunidades-terreiro – que se configuram também como territórios míticos, enquanto materialização da orixalidade. Dessa forma, descreveremos a composição de um universo afro-identificado de pertencimento, construído por intermédio da orixalidade presente nas comunidades-terreiro³⁵ de matriz africana, orixalidade essa que se espalha pelo Hip Hop e aparece nas letras de rap como representação de origem. Ocupar-nos-emos, assim, do aproveitamento desse recurso feito pelos Racionais MC's e pelo rapper Papo Record, especialmente nos CDs *Sobrevivendo no Inferno* (1998) e *Cabosile* (2005).

3.1 A ideia de pertencimento reconstruída pela presença da orixalidade

Pensando, em paralelo, na ideia de construção de narrativas de nacionalidade, na presença ou importância de mitos cosmogônicos para entender essas narrativas e na produção dos Racionais MC's e do rapper Papo Record, surge a ideia da orixalidade, entendida aqui como uma cosmovisão herdada pelo Movimento Hip Hop das comunidades-terreiro. Nesse sentido, considerando a produção desses rappers, nos CDs mencionados anteriormente, observam-se referências aos Orixás Ogum e Xangô surgindo a necessidade de verificar o que motiva tais referências

Como nossa premissa, apresentada no segundo capítulo, é a da existência de uma literatura afro-identificada, assumimos que essa literatura se constituiria como um

³⁵ No início do século, os terreiros dedicados ao culto dos orixás eram frequentemente instalados longe do centro da cidade. Com o crescimento da população e a extensão tomada pelos novos bairros, eles progressivamente encontravam-se incluídos na zona urbana. Esses terreiros são geralmente compostos por uma construção, denominada “barracão”, com uma grande sala para danças e cerimônias públicas, por uma série de casas, onde são instalados os *pejis*, consagrados aos diversos orixás, e por casas destinadas à residência das pessoas que fazem parte do Candomblé. A responsabilidade do culto repousa sobre o pai ou a mãe de santo, correspondentes aos nomes de origem iorubá, “babalorixá” ou “ialorixá”. São chamados também de “zelador” ou “zeladora”, termos equivalentes aos de “babalaxé” ou “ialaxé”, pai ou mãe encarregados de cuidar do axé, do poder do orixá. (VERGER, 1981, p. 32)

contracãnone enquanto construção de narrativa de nacionalidade, e nos referimos aqui às representações nacionais produzidas no Romantismo e retomadas no Modernismo. Ogum e Xangô, assim, aparecem como mitos alternativos, como possibilidade de pertencimento positivo, posto que os enredos de Ogum difundem valores associados à luta, ao domínio da tecnologia, à força e à bravura, ao passo que Xangô é conhecido como o Orixá da justiça, aquele que preza pelos valores da verdade e da honestidade.

Em concordância com Eliade (1992), o mito conta uma história sagrada, um acontecimento primordial. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores; no caso estudado, são os orixás. Por essa razão, o relato dos mitos constitui um mistério: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito seria então a história do que se passou em tempos remotos, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo. Segundo o autor, dizer um mito é proclamar o que se passou desde a origem dos seres e do mundo. Uma vez revelado, o mito torna-se verdade absoluta. Eliade exemplifica esta afirmação com a declaração usada pelos esquimós netsilik, “É assim porque foi dito que é assim” (p. 50), a fim de justificar a validade de sua história sagrada e de suas tradições religiosas. O mito proclama a aparição de uma nova situação cósmica. Portanto, é sempre a narração de uma *criação*: conta como qualquer coisa foi efetuada ou começou a ser.

Os mitos tratam de realidades sagradas, e o sagrado é real por excelência. Eles descrevem as diversas e por vezes dramáticas irrupções do sagrado no mundo, e essa descrição é que funda de fato o Cosmos. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela total (o universo) ou apenas um fragmento (uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana).

O que nos interessa nesse caso é a apropriação dos mitos ou Itans (termo em iorubá³⁶ que significa narrativas ancestrais) de orixás que fazem parte das tradições das comunidades-terreiro e que se espraiam pelo Movimento Hip Hop.

No Brasil, de acordo com Verger (1981), desde muito cedo, ainda no século XVI, constata-se na Bahia a presença de negros bantu. Em seguida, verifica-se a chegada de numerosos grupos de africanos, provenientes de regiões habitadas pelos daomeanos (gêges) e pelos iorubás (nagôs), cujos rituais de adoração aos deuses parecem ter servido de modelo às etnias já instaladas na Bahia.

³⁶ De acordo com Lioba (2007), o iorubá é uma língua e uma religião da África Ocidental que foi trazida ao Novo Mundo com os escravos provenientes do que hoje são Nigéria e Benin.

A presença dessas religiões africanas no Novo Mundo é uma consequência imprevista do tráfico de escravos. Escravos estes que foram trazidos para os diferentes países das Américas e das Antilhas, provenientes de regiões da África escalonadas de maneira descontínua, ao longo da costa ocidental, entre Senegâmbia e Angola. Provenientes, também, da costa oriental de Moçambique e da ilha de São Lourenço, nome dado à época de Madagascar. Disso resultou, no Novo Mundo, uma multidão de cativos que não falava a mesma língua, possuindo hábitos de vida diferentes e religiões distintas. Em comum, não tinham senão a infelicidade de estar, todos eles, reduzidos à escravidão, longe das suas terras de origem. (VERGER, 1981, p.8)

Os africanos escravizados durante mais de 350 anos de tráfico negreiro foram transportados apenas como uma multidão de cativos destinados aos trabalhos em mineração, canaviais e plantações de fumo no Novo Mundo, mas com eles foi transportada também sua personalidade, sua maneira de ser e de se comportar, bem como suas crenças.

No entanto, quando estes chegavam ao Novo Mundo, suas convicções religiosas eram colocadas a duras provas, pois eram batizados obrigatoriamente no catolicismo para a “salvação de sua alma” (VERGER, 1981, p.8) e deviam seguir fielmente às doutrinas de seus mestres.

A resistência às religiões africanas era justificativa à cruel instituição escravista, sustentada pelo tráfico negreiro, com o argumento de que a servidão constituía o meio mais seguro e desejável de conduzir à Igreja as almas dos negros, o que seria mais recomendável do que deixá-los na África, onde se perderiam num paganismo degradante ou estariam ameaçados pelo perigo da sujeição ateuista às nações estrangeiras, para onde, no mínimo, seriam enviados.

Dessa forma, de acordo com Verger (1981), chegou-se a proibir, no final do século XVII, que estrangeiros protestantes residentes na Bahia comprassem e possuíssem negros escravizados, especialmente os recém-chegados, a fim de evitar que lhes fossem impostos os “erros” dos novos donos e para que eles não fossem doutrinados senão na “verdadeira fé”.

Para resolver esse problema, ainda nos navios, os negreiros professavam diversas formas de monoteísmo, tentando salvar as almas dos africanos. Na Bahia, todos os santos foram invocados como protetores dos comerciantes, dos negros transportados e dos barcos.

Por volta de 1820, os negreiros chegaram a pedir ao rei de Portugal, refugiado no Brasil desde 1808, recompensas pelo zelo que sempre demonstraram com os negros. Alguns solicitaram promoção ao título de coronel e outros imploraram para serem condecorados com a Ordem do Hábito de Cristo.

Mais tarde, estes mesmos comerciantes, realizando um exame de consciência, mudaram de posição e passaram a proteger os escravizados, ajudando-os a enganar os seus senhores. Nesse sentido, os santos do catolicismo foram úteis aos escravizados para despistar seus donos sobre a natureza das danças que estavam autorizados a realizar, aos domingos, quando se reagrupavam em batuques organizados por nações de origem. Os senhores, quando viam seus escravizados dançarem conforme os hábitos de sua terra e cantarem em suas próprias línguas, acreditavam que isso não passava de um divertimento e não desconfiavam que o que eles cantavam, no decorrer de tais reuniões, eram preces e louvações a seus orixás.

Quando os escravizados precisavam justificar o sentido dos seus cantos, eles diziam que estavam louvando, nas suas línguas, aos santos do catolicismo. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção aos seus próprios deuses.

Em concordância com Verger (1981), não é possível afirmar que já se tratava de sincretismo entre os santos católicos e os deuses da África, pois, no século XVIII, as características das divindades africanas eram ainda desconhecidas dos senhores e do clero português; da mesma forma, os escravizados também não podiam conhecer os detalhes da vida dos santos.

Ainda de acordo com o autor, é difícil precisar o momento exato em que esse sincretismo se estabeleceu. Parece ter se baseado, de maneira geral, em detalhes das estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos. Sincretismo este que trataremos mais adiante, ressaltando as aproximações entre Ogum e São Jorge, Xango e São Jerônimo, no Brasil, e Santa Bárbara, em Cuba. Xangô, no Brasil, é associado a São Jerônimo, porém em Cuba remete à Santa Bárbara, o que também ocorreu no Brasil, de acordo com Couto (2005), no início do século XVIII, na Bahia; porém hoje Santa Bárbara é associada à orixá Iansã.

Até o presente momento falamos da religião africana no Brasil, manifestada na Bahia, porém o *corpus* aqui estudado procede de São Paulo e de Cuba.

De acordo com Prandi (1991), o candomblé chegou em São Paulo como alternativa religiosa expressiva entre os anos de 1960 e 1970. O autor, em concordância com Camargo et al. (1973), afirma que a literatura sociológica e antropológica sobre o candomblé o tem tratado como manifestação da cultura negra, sobretudo no Nordeste e especialmente na Bahia. O candomblé baiano, como o xangô de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, o tambor-de-mina do Maranhão e o batuque do Rio Grande do Sul, tem sido interpretado e estudado como religião de preservação do patrimônio cultural de grupos étnicos, neste caso, grupos negros.

Por isso, a maioria das investigações sobre as religiões e os deuses negros no Brasil tem como referência a Bahia, onde os autores têm procurado, como objeto empírico preferencial, um candomblé denominado “jeje-nagô”, em virtude da predominância nele de elementos da cultura dos escravizados nagôs (iorubanos) mesclados a elementos da cultura dos jejes, além da contribuição de outras etnias africanas.

O candomblé chega e se expande em São Paulo por diferentes maneiras: através de pais-de-santo que vêm do Rio e da Bahia para iniciarem filhos aqui; quando umbandistas vão ao Rio e à Bahia para lá se iniciarem no candomblé; nos casos em que um pai ou mãe-de-santo migra para São Paulo já iniciado em seu estado de origem e abre aqui terreiros de candomblé; na situação em que o migrante já ‘feito’ no candomblé, mas começa sua carreira religiosa em São Paulo abrindo casa de umbanda, para mais tarde vir a tocar candomblé e abandonar a umbanda; e, finalmente, através dos filhos que já são iniciados em São Paulo por mães e pais-de-santo também iniciados em São Paulo. (PRANDI, 1991, p. 91)

Estas são as cinco formas de entrada e expansão do candomblé em São Paulo que podem ser observadas até os dias atuais. Na etapa de expansão, a última forma é a mais frequente e é também a que reforça a ideia de que essa religião está se enraizando na metrópole.

Em Cuba, o candomblé, designado em língua espanhola como “santería”, de acordo com Rossabach de Olmos (2007), assim como no Brasil, se caracteriza pela veneração aos orixás e pelos estados de transe. Chegou ao país no transcorrer do século XIX e não somente coexistiu como tem coexistido com outras religiões africanas. Integrou também, no transcurso de sua existência em Cuba, influências do catolicismo romano e, diferentemente do Brasil, incluiu o espiritismo francês. O que se encontra hoje em diferentes localidades do país são distintas combinações da religião.

A principal manifestação do candomblé em Cuba também se constitui na reverência aos orixás, que protegem seus seguidores e filhos³⁷ e os apoiam nos problemas cotidianos. Em troca da proteção, os orixás recebem oferendas, sacrifícios, alimentação e devoção. Trata-se de entidades com características muito humanas, mas que representam fenômenos da natureza.

³⁷ De acordo com Lioba (2007), dentro da religião a relação entre o orixá e um ser humano que o venera é concebida conforme o modelo pai e filho. Segundo esta concepção, cada pessoa é *filho* de um santo.

Fator similar entre Brasil e Cuba é o sincretismo religioso, pois os orixás nos rituais cubanos também são equiparados aos santos católicos. Assim que Xangó, Iemanjá e Oxum correspondem à Santa Barbara, Virgen de Regla³⁸ e Virgen de la Caridad del Cobre³⁹.

Quando os Racionais MC's e o rapper Papo Record fazem uso das narrativas ancestrais na construção de suas poéticas, recorrendo a Ogum e Xangó, é uma forma de acionar outro universo de significados para a composição do pertencimento dos afrodescendentes brasileiros e cubanos, o que contribui para reposicionar essa população e sua cultura na narrativa nacional, assumindo um lugar de resistência e nobreza, posto que, segundo Verger (1981), Ogum é, por excelência, o Orixá da luta, aquele que vem à frente, e Xangó, o valoroso guerreiro, Orixá do trovão.

No caso dos Racionais MC's e do poema por nós escolhido, a narrativa ancestral retomada e não fortuitamente escolhida para abrir o CD é a de Ogum, que aparece sincretizado com São Jorge. Não eventualmente, o poema do rapper Papo Record, homônimo à obra completa, *Cabiosile*, evoca o Orixá Xangó, que permeia quase todos os poemas do rapper.

Diante disso, é premente a necessidade de verificar como o discurso de nacionalidade, com as noções de pertencimento e não pertencimento, vai se compor no chamado “mundo não americano”. É nas comunidades-terreiro que essa identidade narrativa alternativa – a da orixalidade – se torna possível e no cerne dessa religiosidade afro-identificada é que se concretiza para a população afrodescendente um local de pertencimento cultural – e místico, evidentemente.

Gostaríamos de pontuar que quando os itans são incorporados nos poemas, como ocorre com Ogum e Xangó, essas narrativas ancoram o texto dos rappers, de modo que a orixalidade oferece a circularidade dos mitos de origem⁴⁰. Esses mitos propõem a construção

³⁸ La Virgen de Regla é uma das invocações da Virgem Maria. Sua representação é de estilo românica, a qual segue a iconografia mariana (representação da imagem da Virgem em forma de pintura ou escultura) das virgens negras.

³⁹ Virgen de la Caridad del Cobre é a padroeira de Cuba e também uma das invocações da Virgem Maria. Sua festa e a celebração do orixá Oxum acontecem em Cuba no mesmo dia, 8 de setembro. Essa celebração dupla evidencia o profundo sincretismo e a transculturação entre a religião católica e a iorubá em Cuba.

⁴⁰ O mito de origem consiste em conhecer o início da história de seres ou objetos, partindo na ideia de que alguém adquire sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade. “Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão concentrada e sistemática. Mas todo divo aparecimento — um animal, uma planta, uma instituição — implica a existência de um Mundo. Mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual (de como o Céu se apartou da Terra ou de como o homem se tornou mortal, por exemplo), o ‘Mundo’ já existia, embora sua estrutura fosse diferente, embora ainda não fosse o nosso Mundo. Todo mito de

ou, ainda, a sistematização de uma outra cosmovisão, não domesticada, para a população e a cultura negra no pensamento contemporâneo. Vejam o trecho a seguir:

Ogum nhê
 Jorge sentou praça na cavalaria
 E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia.
 (grifo nosso)

É necessário observar que o rapper assume já no primeiro verso, com a saudação “Ogum nhê”, o sincretismo afro-religioso, invocando Ogum, divindade do panteão africano recriada no panteão afro-identificado. O Orixá chega ao Brasil com os escravizados e, para ser cultuado, precisa ser sincretizado com São Jorge, santo da Igreja Católica, em virtude da forte perseguição a qualquer prática religiosa ou cultural das populações negras.

Há muitos itans diferentes sobre a origem de Ogum. Dentre os mais conhecidos, está o que se chama *Ogum se torna rei de Irê*. Nessa narrativa, quando Odudua reinava em Ifé, mandou seu filho Ogum guerrear e conquistar os reinos vizinhos. Ogum destruiu muitas cidades e trouxe para Ifé muitos escravizados e riquezas, aumentando de maneira fabulosa o império de seu pai. Um dia, Ogum lançou-se contra a cidade de Irê, cujo povo o odiava muito. Ogum destruiu tudo, cortou a cabeça do rei de Irê e a colocou num saco para dá-la a seu pai. Alguns conselheiros de Odudua souberam do presente que Ogum trazia para o rei. Os conselheiros disseram a Odudua que Ogum desejava a morte do próprio pai para usurpar-lhe a coroa. Todos sabiam que um rei não deve ver a cabeça decapitada de outro rei. Ogum não conhecia esse tabu. Odudua imediatamente enviou uma delegação para encontrar Ogum fora dos portões da cidade. Após muitas explicações, Ogum concordou em entregar a cabeça do rei de Irê aos mensageiros de Odudua. O perigo havia acabado. Ogum fora encontrado antes de chegar ao palácio de seu pai. Como Odudua queria recompensar o seu filho mais querido, presenteou Ogum com o reino de Irê e todos os prisioneiros e riquezas conquistadas naquela guerra.

Ao explicitar o sincretismo no poema “Jorge da Capadócia” (1998), o grupo de rap aponta para seu público que esse mecanismo é como uma arma e que quem vem à frente da luta é Ogum. Essa herança africana é capaz de criar laços de pertencimento para a população negra ali representada. Assim, podemos afirmar que é com a ideia de resistência que o grupo trabalha quando constrói o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1998) e usa as três primeiras

origem conta e justifica uma ‘situação nova’ — nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”. (ELIADE, 1972, p. 20)

músicas do álbum para tratar desse sincretismo, que auxilia no processo de construção de pertencimento positivo. O que os Racionais MC's querem ao construir esse álbum é construir uma trajetória de resistência e pertencimento que só é possível pela ancestralidade, pela recuperação de valores negros que a orixalidade proporcionaria, em contrapartida aos processos de desumanização empreendidos pela colonização.

Além disso, é preciso considerar também que o Hip Hop transporta (e transborda) a ideia de família *inventada*, própria das religiões de torno do *Santo*. Nesse caso, a orixalidade garantiria a manutenção da ideia de origem e descendência; a noção de família que vai ser usada para resistir, existir e permanecer é bastante semelhante na religiosidade e no Movimento Hip Hop.

Nos versos de “Jorge da Capadócia” transcritos a seguir, vemos que a presença do orixá é o que vai dar proteção, que ancora o sujeito negro num de origem nobre, de origem guerreira. Além disso, não se pode desconsiderar que o santo católico ao qual o orixá é associado também é guerreiro, também é invocado para resolver complicadas demandas e proteger seus devotos.

Eu estou vestido com as roupas
e as armas de Jorge.
Para que meus inimigos tenham pés
e não me alcancem.
Para que meus inimigos tenham mãos
e não me toquem.
Para que meus inimigos tenham olhos
e não me vejam.
E nem mesmo em pensamento eles possam ter
para me fazerem mal.

Armas de fogo
meu corpo não alcançarão
Facas e espadas se quebrem
sem o meu corpo tocar.
Cordas e correntes arrebentem
sem o meu corpo amarrar.

Pois eu estou vestido com as roupas
e as armas de Jorge.

Assim como há histórias heroicas em torno da figura de Ogum e que compõem o imaginário afro-identificado, há histórias sobre São Jorge; a narrativa do embate entre o Santo com o dragão é uma das mais conhecidas sobre ele.

De acordo com Pe. Jerônimo Gasques, na obra *São Jorge o Santo Guerreiro: história e devoção de um santo muito amado* (2016), São Jorge nasceu na Capadócia, região da Anatólia, atual Turquia, no ano de 275, e morreu no dia 23 de abril de 303, na Nicomédia, região da Ásia Menor. Foi decapitado por ordem do imperador Diocleciano, pelo crime de se declarar cristão. Seguindo as datas, estima-se que ele foi martirizado por volta dos 28 anos de idade, e não 23, como alguns acreditam.

São Jorge nasceu de pais cristãos, ricos e de família nobre. Ainda criança, perdeu o pai numa batalha. Então sua mãe, que tinha grandes propriedades na Palestina, mudou-se para lá com seu filho. Chegando à juventude, Jorge escolheu a carreira militar, nas armas da cavalaria. Distinguiu-se logo entre os companheiros pela inteligência, coragem, bravura e destreza no manejo das armas, que naquele tempo se reduziam quase só à lança e à espada. Como a Palestina, à época, também fazia parte do Império Romano, a fama do impetuoso cavaleiro Jorge não tardou a chegar aos ouvidos do imperador Diocleciano, em Roma. Diocleciano, que costumava se rodear de homens inteligentes e valorosos, ordenou que Jorge fosse transferido para Roma e, depois de conhecer pessoalmente as qualidades excepcionais do jovem militar, achou-o digno de progredir rapidamente nos graus da hierarquia militar. Em pouco tempo Jorge conquistou o título de tribuno militar, que equivalia mais ou menos à patente de general e conselheiro do Imperador.

É claro que o imperador não sabia que o jovem era cristão, pois os cristãos eram considerados subversivos, inimigos do Império Romano, onde se adoravam milhares de deuses, enquanto os cristãos afirmavam existir um único Deus verdadeiro. Depois que Jorge se declarou cristão, foi condenado à morte e executado, sendo decapitado à espada.

Sobre a história mais famosa do Santo, à qual já aludimos, conta-se que um terrível dragão saía de vez em quando das profundezas de um lago e atirava fogo contra os muros de uma longínqua cidade do Oriente, levando a morte aos habitantes. Para evitar a destruição total da cidade, periodicamente ovelhas eram ofertadas ao dragão, mas, com o passar do tempo, começou a faltar ovelhas e os jovens tornaram-se presas do monstro. Um dia, coube à filha do rei ser entregue ao dragão e nada pôde ser feito para evitar seu destino. A princesa, levada às margens do lago, parecia resignada ao fim atroz. Eis que surge Jorge, um corajoso cavaleiro originário da Capadócia. Montado em seu cavalo branco, o destemido Jorge protegeu-se com o sinal da cruz e enfrentou o dragão. Após duro combate, subjugou o monstro com sua lança e assegurou aos habitantes da cidade que Cristo o enviara para vencer o dragão, no entanto, todos deveriam converter-se ao cristianismo. Então o rei e todo o povo

foram batizados e Jorge desembainhou sua espada e matou o dragão, ordenando, em seguida, que o levassem para fora da cidade.

Dessa forma, os fiéis buscam em São Jorge suas qualidades de guerreiro e homem determinado; sua espada representa a dinâmica da justiça e do direito, com seu equivalente central, representa a guerra e a luta por direitos fundamentais (GASQUES, 2016 p. 15), enquanto a lança indica a direção a ser tomada. De acordo com Durand (1992), no regime diurno esses são símbolos de poder e pureza, pois todo combate é espiritualizado, o que significa a existência de uma sociedade guerreira. O mesmo simbolismo é encontrado no Orixá Ogum, cuja terminação do nome (*gum*) em português significa “guerra”; ou seja, é orixá das contendas, deus da guerra.

Como já pontuamos, o sincretismo surgiu porque os negros nas senzalas cantavam e dançavam em louvor a seus orixás, entretanto, seus senhores não gostavam e tentavam convertê-los à fé cristã. Aqueles que não se convertiam eram cruelmente castigados. Daí os negros africanos associarem os orixás aos santos católicos.

Mas podemos questionar, ainda, qual a razão do sincretismo entre São Jorge e o orixá Ogum.

Acredita-se que tenha sido pela figura forte e imaginativa do Santo, que se assemelha à dos deuses guerreiros da antiga África. Jorge foi um guerreiro da guarda romana, martirizado por não negar sua fé em Cristo. Logo, sua companhia é uma proteção divina à jornada. Por sua vez, fazer menção a Ogum é importante porque ele é o orixá da guerra, do fogo e da tecnologia; criou as máquinas para a agricultura e ensinou os trabalhos manuais com o ferro e o fogo aos humanos. Ogum também é um guerreiro que defende a lei e a ordem, que abre os caminhos e vence as lutas, agindo por instinto para proteger os mais fracos. De gênio impaciente e determinado, esse orixá usa a espada para abrir seus caminhos e derrotar seus inimigos. Ele sempre vem em primeiro lugar, antes de todos, e representa o líder nato. Ogum usa seu poder e sua espada para socorrer rapidamente aquele que o invoca, mas, se for invocado de modo negativo, ele deixará sua espada se abater sobre quem foi injusto.

Estar “vestido com as roupas e as armas de Jorge” é estar protegido de seus inimigos. Retomando esse discurso, os rappers procuram criar uma defesa às armadilhas da periferia para, assim, poderem seguir seguros por esse território marginal. Como o próprio nome do disco evidencia, eles desejam “sobreviver no inferno”.

De acordo com Mello (2002), o que dá sentido ao mundo e às coisas do universo são os mitos, que, por terem se originado em épocas tão remotas, recebem o caráter de

exemplaridade, ou seja, o mito “constitui, para o homem, paradigma de comportamento no grupo social em que surge”. (MELLO, 2002, p. 30).

No caso de Papo Record o orixá invocado é Xangô. O rapper construiu toda a obra *Cabiosile* (2005) em homenagem à herança africana, especificamente a esse Orixá, que considera seu anjo da guarda e fonte de inspiração.

Eis aqui o ponto de encontro entre os Racionais MC's e Papo Record: a religião afro, que se espalhou através da diáspora de diferentes povos africanos. Considerada um sistema religioso híbrido, nascido de várias crenças culturais, suas práticas são construídas e redefinidas em solo brasileiro e cubano, países onde os orixás e os santos católicos foram sincretizados.

A composição analisada dá nome à obra *Cabiosile* e institui a denúncia contra o apagamento da cultura e da religião africanas. O rapper relata que querem “opacar” a sua psicologia, mas ele não acredita que isso ocorrerá porque ele próprio se assume como um *Cabiosile*:

Tantos ojos y tantas lenguas me van a matar un día,
quieren opacar toda mi psicología.
Cosa que desconocía,
yo no creo en eso porque soy un Cabiosile, Xangô.

Da mesma forma que há muitos itans diferentes sobre a origem de Ogun, com Xangô não é diferente. Dentre os mais conhecidos mitos sobre ele, está o que se intitula *Xangô é reconhecido como orixá da justiça*. Nesse relato, conta-se que Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável. Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo, eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade. As atrocidades já não tinham limites. O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços. Xangô estava desesperado e enfurecido.

Foi então que subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento e dali consultou Orunmilá sobre o que fazer, pediu ajuda. Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé, bater com seu machado duplo. O machado arrancava das pedras faíscas que acendiam no ar, famintas línguas de fogo, que devoravam os soldados inimigos. A guerra perdida foi se transformando em vitória.

Xangô ganhou a guerra. Os chefes inimigos que haviam ordenado o massacre dos soldados de Xangô foram dizimados por um raio que ele disparou no auge da fúria. Mas os soldados inimigos que sobreviveram foram poupados. A partir daí, o senso de justiça de

Xangô foi admirado e cantado por todos. Através dos séculos, os orixás e os homens têm recorrido a ele para resolver todo tipo de pendência, julgar as discordâncias e administrar a justiça.

O rapper, assumindo-se como o próprio Orixá, enuncia que ter coragem faz parte de sua idiosincrasia, já que Xangô é o Orixá da justiça, do fogo e do trovão. Homem valente à direita. Homem valente à esquerda. Homem valente em casa. Homem valente na guerra.

Sí que siempre me doy pecho a que me fusilen,
el tener coraje es parte de mi idiosincrasia,
pero que hablen mal de mí no me da ninguna gracia.
Pobres almas en desgracia.

A religião notadamente se conforma como espaço propício à (re)invenção de uma narrativa identitária, pois (re)cria laços biológicos e matrizes territoriais. Apesar de ter sido por muito tempo perseguida e estar sob olhar vigilante das autoridades, é lida e interpretada como forma de inserção urbana que as teorias convencionais do Estado não podem oferecer.

Embora o sincretismo também tenha marcado as religiões africanas em Cuba, esse elemento não aparece explicitamente na composição de Pappo Record.

Como já exposto, as analogias entre santos e orixás são baseadas nas características das imagens presentes nas igrejas, de forma que essas associações não são tão rigorosas, mas flexíveis e às vezes podem resultar estranhas, como no caso de Xangô e São Jerônimo. Xangô é o orixá do fogo e do trovão e, portanto, violento e temido. São Jerônimo é representado como um homem velho que traz nas mãos alguns livros. O único aspecto possível de junção das entidades é o fato de o Santo ser representado em companhia de um leão, símbolo da realeza, e de o Orixá ter sido rei da cidade de Oyó, assumindo, após a morte, o posto de seu protetor.

Sobre o sincretismo de Xangô e Santa Bárbara, de acordo com as histórias sagradas, a Santa está ligada às trovoadas e Xangô é o senhor dos trovões.

A hagiografia narra que Bárbara nasceu na Nicomédia, no século III, pertencente a uma família não devotada ao catolicismo. Tornou-se mártir cristã por não abraçar a religião imposta por seu pai Dioscoro, e foi por este presa em uma torre, torturada e assassinada por um golpe de espada. Depois seu corpo nu foi arrastado pelas ruas como símbolo maior de humilhação; durante este rito contra a dignidade da morta, um temporal inesperado ocorreu e fulminou com um raio o seu detrator Dioscoro. Desde então, em

seu processo de santificação, Bárbara foi associada aos temporais, raios e trovões, além de ser a protetora contra incêndios. (PASSOS, 2008, p. 41)

De acordo com Passos (2008), o crescente culto à Santa ao longo do século XIX, principalmente entre as camadas mais baixas da sociedade, fez com que sua imagem de mártir e dominadora dos fenômenos naturais da atmosfera fosse ligada à Orixá Iansã, que, além de dominar as tempestades, tornou-se a dona dos raios e trovões, juntamente com Xangô, sendo estes os dois patronos do elemento fogo.

Mas as evidências são de que no início do século XX ainda houvesse confusões e falta de consenso sobre o assunto. Em 1934, Arthur Ramos escreveu que a mártir poderia ser comparada com Xangô ou Iansã, apesar dos baianos preferirem a associação Santa Bárbara-Iansã. (COUTO, 2005, p. 155)

Esse fator apenas confirma que as correspondências entre santos e orixás não são rígidas. As mudanças são possíveis, seja entre países, como no caso de Brasil e Cuba, seja dentro do mesmo país, como ocorre com Oxóssi, orixá da caça, que na Bahia é identificado com São Jorge, enquanto no Rio de Janeiro e em São Paulo é associado a Ogum.

Apesar dessas diferenças, quem goza do convívio e dos costumes das comunidades-terreiro sabe que cada humano iniciado nos mistérios da religião africana é uma simbolização viva da força que rege sua cabeça. O iniciado sabe que ele personifica as virtudes e os defeitos do seu orixá, que é a representação do seu eu mais profundo e se traduz como personalidade divina que comanda sua existência no mundo.

Além disso, as comunidades-terreiro aproximam-se da concepção de território onde estão plantadas as raízes, as matrizes da família ancestral, oportunizando a seus fiéis, perdidos na diáspora, a possibilidade de reorganização de identidade e pertencimento. O rito e a performance vão aos poucos gerando sentimentos de deslocamento: uma identidade que está sendo deslocada para dar lugar a outra – de negro e pobre estigmatizado para um negro positivado, recriando, por exemplo, a ideia de nobreza, perdida na diáspora, por intermédio do resgate da orixalidade. Assim, o rito e a performance encenados para os enredos de cada orixá são entendidos como formas de manutenção do mito fundador. A presença dessa mitologia nos raps confere a esses textos o valor de verdade, de uma certa literatura nacional que propaga e recria mitos fundadores.

CONCLUSÃO

Retomamos aqui a possibilidade de o Hip Hop, principalmente de sua poética, ser uma forma de literatura afro-identificada, reconhecendo nela as constantes discursivas propostas por Duarte (2011). Consideramos a viabilidade de o Movimento constituir-se como um meio de (re)criação da identidade negra e ser uma alternativa de criação de um universo afro-identificado de pertencimento. Essa possibilidade retoma a ideia de territorialidade como apresentada nas comunidades-terreiro de matriz africana, nas quais o pertencimento é construído por intermédio da orixalidade.

É importante lembrar que o *corpus* analisado neste trabalho é brasileiro e cubano, por isso recobramos os pontos de encontro do Hip Hop nesses dois países. Primeiro, a difusão do Movimento é associada à diáspora, fenômeno sociocultural ocorrido em função da imigração induzida de negros. Dessa forma, tanto no Brasil quanto em Cuba, o Hip Hop surge como forma de celebrar a cultura afrodiaspórica.

Segundo, em ambos os países os envolvidos no Movimento são oriundos das camadas desfavorecidas da sociedade, onde existe muita desigualdade no âmbito social e cultural.

Além disso, importa destacar que, apesar da diferença cronológica, o Hip Hop não é composto só pelo rap, mas também pelo break e pelo grafite.

Por último, ressalte-se que os rappers em ambos os países promovem um Hip Hop com raiz africana, apesar de os elementos culturais americanos estarem também presentes.

Nos dois países o Hip Hop é considerado como subversivo (revolucionário). Não só no Brasil, mas principalmente em Cuba, o Movimento carece de programas ou entidades que contribuam para sua descriminalização e ruptura dos estereótipos, muitas vezes construídos pela sociedade dominante e reafirmados pela mídia. Essa descriminalização é essencial, pois aqui destacamos a importância de garantir que o Movimento se mantenha como porta-voz da sua comunidade de origem.

Destacamos, ainda, que o Hip Hop cada vez mais tem sido somado à literatura e o rap, tomado como objeto de estudo em muitos trabalhos no âmbito acadêmico.

De acordo com as análises realizadas, a poética elaborada pelos rappers representa as periferias, as populações marginalizadas e pobres. Caracteriza-se como um espaço de intensas batalhas e de resistência. Através dos poemas, várias realidades são expostas em tom de enfrentamento e calcadas na retórica da escravidão e da submissão à população dominante e ao sistema político.

A temática do Movimento invariavelmente perpassa o passado escravista, que submeteu os negros a condições de trabalho desumanas, colocando-os, desde então, à margem do conhecimento, da educação, da cultura, das relações sociais do centro. O Estado não

oferece subsídios para que esses indivíduos desenvolvam o sentimento de pertença nacional, de forma que vão desenvolver o sentimento de pertencimento a seus territórios, sejam eles a periferia ou as comunidades-terreiro, onde criam famílias subjetivas com laços iguais aos da família biológica (“irmãos de periferia”; “pai de santo”; “mãe de santo”), pois são lugares onde estão entre seus pares, compartilhando as mesmas dificuldades e benefícios.

Desde sua constituição, o rap coloca-se em posição de enfrentamento, assume-se como elemento de oposição e resistência ao poder instituído, contra as ações opressoras e discriminatórias da sociedade e do Estado.

As letras são espaços em que acontecem as batalhas não violentas na prática, mas violentas na temática e na representação do racismo, da negação das expressões da cultura negra, da negação das minorias, mostrando os conflitos étnicos e sociais aprofundados por situações de exclusão e pobreza.

Para a construção da temática do rap, também se considera a linguagem utilizada para compor a poética do Movimento. Gírias e palavrões se fazem presentes porque o rap se comunica através de um discurso oral que representa a identidade da periferia, compete ao modo de falar dos grupos sociais limítrofes e é também o que mantém a comunicação dos rappers com seu público.

Os rappers representam a periferia, pois são oriundos desse local, vivenciam a realidade violenta, a pobreza, o tráfico de drogas e o preconceito étnico e social. Apesar de ser um espaço violento, as pessoas segregadas a esta situação sentem-se protegidas em seus territórios gerando uma atitude de resistência contra o poder predominantemente controlado pela elite, criando o que Castells (1999) denomina como identidade-resistência, gerando o sentimento de pertencimento ao bairro apontando para a proposta geográfica de construção da localidade da cultura, conforme verificamos na formulação de Bhabha (1998).

Dessa forma, os rappers ocupam espaços que o Estado deveria ocupar, assumindo o poder sobre as populações periféricas, pois falam a mesma língua, possuem os mesmos anseios, sofrem os mesmos processos de discriminação e opressão e estão submetidos aos mesmos espaços físicos e às mesmas condições sociais da população segregada.

Neste trabalho recuperamos a composição de um universo afro-identificado de pertencimento, construído por intermédio da orixalidade presente nas comunidades-terreiro de matriz africana, que se faz presente na poética dos rappers aqui analisados.

De acordo com as análises realizadas, consideramos que a cosmogonia afro-brasileira e afro-cubana surgem do cruzamento da cosmogonia africana e da cristã. Por isso, é preciso

destacar a relevância do processo de resgate de valores positivos para as divindades Ogun e Xangô e da importância deles dentro do panteão afro-identificado.

O resgate de Ogun, ou, ainda, a menção à mitologia que sustenta esse Orixá remete-o à ideia de pioneiro, de desbravador, aquele que abre os caminhos e é vitorioso. Assim, quando os Racionais MC's evocam essa divindade na primeira faixa do disco, a exemplo do que se faz no Candomblé, chamam para a cena de sobrevivência o amparo daquele que forja a fada dos sacrifícios, o deus da técnica. A partir do mito de Ogun é possível perceber que esse orixá lega aos homens o conhecimento sobre a fabricação do ferro, material fundamental para o crescimento e avanço das sociedades. Sem o ferro, o progresso eminente do mundo contemporâneo seria impossível de acontecer. Ogun proporcionou à espécie humana a capacidade de manipulação dos elementos que fariam surgir essa liga forte, poderosa, propulsora das construções que conhecemos nos tempos atuais. Ogun é aquele que materializa os avanços humanos.

Papo Record ao evocar Xangô, constrói um sujeito nobre e poderoso, pois o Orixá é rei absoluto, forte e imbatível. De acordo com o mito de Xangô, ele expressa a autoridade dos grandes governantes, pois foi rei de Òyo, mas também detém o poder mágico que reside no raio, o fogo que corta o céu e destrói na terra, mas que também transforma, protege e ilumina o caminho. Assim, quando Papo Record evoca essa divindade que perpassa toda sua obra, ele chama para a cena a cultura africana, a fim de não deixar que ela se apague, fazendo-a luz e caminho para que o sucesso desejado, dando voz a sua comunidade de origem e expandindo sua arte cada vez mais sobre o território cubano.

Assumir a presença da orixalidade é assumir que essas divindades e seus mitos dizem respeito não só ao que permanece, ao que regula, mas também ao que surge de novo e excede o limite do passado. Assim, a tradição dos orixás cultuados nas comunidades-terreiro e que, em certa medida, atravessa o Hip Hop e, conseqüentemente o rap, é uma tradição não estática, marcada por inovação, ruptura, liberdade.

Por fim, demonstramos, através deste trabalho, que o Movimento Hip Hop, principalmente o rap, constrói e atualiza a identidade negra através da territorialidade, da orixalidade e suas referências. Os territórios fixos (periferia – comunidades-terreiro) ou míticos (orixalidade) são elaborados e (re)significados ritualmente, produzindo sentimentos de pertença dessa identidade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo [Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, 1983], tradução Eduardo L. Suárez, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Nunes Elaine. “Hip Hop: movimento negro juvenil”. In: _____. *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- BALBINO, J. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. ISBN 978-85-7820-041-1
- BERND, Z. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CAMBRIDGE DICTIONARY. Cambridge University Press. Available in: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dub>>. Accessed in January 2017.
- CAMILO, Vagner. Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. In: *Estudos Avançados*. Universidade de São Paulo v. 26, n. 76. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47556/51285>>.
- CARVALHO, D. G; TOLEDO, M. RAP NO BRASIL E EM CUBA: uma análise intercultural. *I Seminário de Iniciação Científica da ESPM*. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/semic2012_danielacarvalho.pdf> Acesso em: mar. 2016.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*; tradução Klauss Brandini Gerhardt. – São Paulo: Paz e Terra, 1999. – (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 2.)
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *O rap brasileiro e os Racionais MC's*. An. 1 Simp. Internacional do Adolescente, São Paulo, p? 2005. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000082005000100010&script=sci_arttext> Acesso em: 06-2015
- COUTO, Edilece Souza. Tempo de festas: *homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant’Ana em Salvador (1860 – 1940)* / Edilece Souza Couto. – Assis, SP :UNESP, 2004. 215 p: il. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira / Cuti* – São Paulo: Selo Negro, 2010. – (coleção consciência em debate / coordenada por Vera Lúcia Bedito) Bibliografia ISBN 978-85-87478-47-4.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4v. – (Humanitas).

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 31, p. 11-23, janeiro-junho de 2008. Disponível em: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846151.pdf

DUARTE, Geni Rosa. “A arte na (da) periferia: sobre...vivências”. In: Elaine Nunes de Andrade (org.). *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*; tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNADES, Allysson. A marginalização ocupa a rua: o rap em Cuba; In: *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis-MA, Brasil, Vol. XIV, nº28, Jan-Jun 2014, p. 503-536. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2908/967>> Acesso em: 06-2015

FEITOSA, C. E. “*Período Especial em Tempos de Paz*”: revolução cubana em debate. História: Debates e Tendências. v. 10, n. 1, jan./jun. 2010, p. 35-52. Disponível em: <<file:///D:/Meus%20Documentos/Downloads/1953-7450-1-PB.pdf>> Acessado em janeiro de 2017.

PROENÇA FILHO, Domicio. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. In: Estudos Avançados, 2004.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. *Obras completas de Alfonso Reyes XIV*. México, D.F, 1997. p. 190-230, ISBN 968-16-0346-X. Disponible en: <<http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000191>> Acezado en febrero de 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Literatura negra: os sentidos e as ramificações”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.) *Literatura e afrodescendencia no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4v. – (Humanitas).

GASQUES, Pe. Jerônimo. *São Jorge, o santo guerreiro: história e devoção de um santo muito amado*. PAULUS Editora, 2016.

GARZÓN, P. Y. Identidades juvenis e consumo musical de ‘reggae’ e ‘rap’ em Cuba. *Desidades: revista eletrônica de divulgação científica da infância e juventude*. Rio de Janeiro, v.2, n. 5, dez. 2014. Disponível em: < http://desidades.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/01/5_desidades_port.pdf > Acesso em mar. 2016.

GERMANO, G. *Literatura Marginal – arte da periferia*. Clube de Autores, 2015. ISBN 83-160-2004-1.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. “Rap: transpondo as fronteiras da periferia”. In: Elaine Nunes de Andrade (org.). *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende...et all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IANNI, Octávio. *Literatura e Consciencia*. Ver. Inst. Est. Bras., São Paulo, 28:91-99, 1988. Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV028/Media/REV28-06.pdf>>.

JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 9-123.

Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 2, ¿?. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No2.pdf> Acezado en enero de 2017.

Movimiento: La Revista Cubana de Hip Hop. La Habana. Revista de la Agencia Cubana de rap. Auspiciada por el Instituto Cubano de la música, n 4, ¿? p.41. Disponible en: <https://cubapossible.com/wp-content/uploads/2017/01/Movimiento_No4.pdf> Acezado en enero de 2017.

OXFORD LIVING DICTIONARIES. Oxford University Press. Available in: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/rapear>>. Accessed in January 2017.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Maria Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. – 2008. 153 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

PEREIRA, Almeida Edimilson. *Panorama Da Literatura Afro-Brasileira*. In: Literafro. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/literafro>.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. SP: Cia. das Letras, 2001.

RIGHI, Volnei José. *RAP: RITMO E POESIA: Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro*. Brasília: UNB, 2011. Tese de Doutorado em Letras, Literatura e Poesia.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO Patrícia. *HIP HOP: A Periferia Grita*. 1ª edição, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSSBACH DE OLMOS, Lioba. “De Cuba al Caribe y al mundo: La santería afrocubana como religión entre patrimonio nacional(ista) y transnacionalización” *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, vol. 4, núm. 7. 2007.

SELIER Crespo, YESENIA. Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura Hip Hop. *Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005 Disponible en: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/selier.pdf>> Acesso em: 06-2015

SILVA, Gomes José Carlos. “Arte e educação: a experiencia do movimento”. In: ANDRADE, Nunes Elaine. *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TELLA, Paz Aurélio Marco. “Rap, memória e identidade”. In: ANDRADE, Nunes Elaine. *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som : as transformações do rap no Brasil — 1aed*. São Paulo : Claro Enigma, 2015. — (Coleção Agenda brasileira) Bibliografia. Isbn 978-85-8166-126-1.

VERGER, Pierre Fatumbi, 1902-1996. *Lendas Africanas dos Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega – 4ª ed. Salvador: Corrupio Edições, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi, 1981. *Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio Edições, 1981.

VIANNA, Cíntia Camargo. *Teoria da Literatura: Poéticas de Identidade* / Cíntia Camargo Vianna. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2008. 137 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

VIANNA, Cíntia Camargo. *Literatura afro-brasileira contemporânea: o rap como possibilidade*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 – Especial, p. 123-131, jul./dez. 2011.

Discografia dos Racionais MC’s.

Holocausto Urbano, 1990.

Sobrevivendo no Inferno, 1998.

Nada como um dia após o outro, 2002.

Discografia Papo Record

Cabiosile, 2005.

Anexos

CD Holocausto Urbano (Unimar Music: 1990)

Beco sem Saída

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

Beco sem saída!

Mas muitos não progridem na verdade
porque assim não querem
Ficam inertes, não se movem, não se
mexem
Sabe por que se sujeitaram a essa situação?
não pergunte pra mim, tire você a
conclusão
Talvez a base disso tudo esteja em vocês
mesmos
E a consequência é o descrédito de nós
negros
Por culpa de você, que não se valoriza
Eu digo a verdade, você me ironiza
A conclusão da sociedade é a mesma
que, com frieza, não analisa, generaliza
e só critica, o quadro não se altera e você
ainda espera que o dia de amanhã será bem
melhor
Você é manipulado, se finge de cego
Agir desse modo, acha que é o mais certo

Fica perdida a pergunta, de quem é a culpa
do poder, da mídia, minha ou sua?
As ruas refletem a face oculta
de um poema falso, que sobrevive às
nossas custas
A burguesia, conhecida como classe nobre
tem nojo e odeia a todos nós, negros
pobres
Por outro lado, adoram nossa pobreza
pois é dela que é feita sua maldita riqueza

Beco sem saída!

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

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

Em um porão fechado, tome cuidado,
 não esqueça o grande ditado :
 Cada um por si!
 Siga concordando com tudo que eu digo
 (normal)
 Pois pra você parece mais um artigo
 (jornal)
 Esse é o meu ponto de vista, não sou um
 moralista
 deixe de ser egoísta, meu camarada,
 persista,
 É só uma questão: será que você é capaz de
 lutar?
 É difícil, mas não custa nada tentar

"-Ei cara, o sentido disto tudo está em você
 mesmo.

Pare, pense, e acorde, antes que seja tarde
 demais

O dia de amanhã te espera, morô?

Edy Rock, KL Jay, Racionais!"

Beco sem saída! (podicrê, né não?)

Beco sem saída! (ai mano)

Beco sem saída! (certo!)

Beco sem saída!

Beco sem saída!

Beco sem saída!

Beco...beco...beco sem saída, beco sem
 saída, beco sem saída!

CD Sobrevivendo no Inferno (Cosa Nostra: 1998)

Jorge da Capadócia

ogum Ê
 Jorge sentou praça
 na cavalaria
 E eu estou feliz porque eu também
 sou da sua companhia.

Eu estou vestido com as roupas
 e as armas de Jorge.
 Para que meus inimigos tenham pés
 e não me alcancem.
 Para que meus inimigos tenham mãos
 e não me toquem.
 Para que meus inimigos tenham olhos
 e não me vejam.
 E nem mesmo em pensamento eles possam
 ter
 para me fazerem mal.

Armas de fogo
 meu corpo não alcançarão
 Facas e espadas se quebrem
 sem o meu corpo tocar.
 Cordas e correntes arrebentem
 sem o meu corpo amarrar.

Pois eu estou vestido com as roupas
 e as armas de Jorge.

Jorge é de Capadócia
 Salve jorge!
 Salve jorge!

Jorge é de Capadócia
 Salve jorge!
 Salve jorge!

Rapaz Comum

Parece que alguém está me carregando
 perto do chão
 Parece um sonho, parece uma ilusão
 A agonia, o desespero toma conta de mim.
 Algo no ar me diz que é muito ruim.
 Meu sangue quente. Não sinto dor.
 A mão dormente não sente o próprio suor.
 Meu raciocínio fica meio devagar.
 Quem me fodeu?

Eu tô tentando me lembrar.
 Cresceu o movimento ao meu redor.
 Meu Deus! Eu não sei mais o que é pior.
 Mentir a vida toda pra si mesmo.
 Ou continuar e insistir no mesmo erro.
 Me lembro de um fulano:
 \"mata esse mano!\"
 Será que errar dessa forma é humano?
 Errar a vida inteira é muito fácil.

Pra sobreviver aqui tem que ser mágico.
 Me lembro de várias coisas ao mesmo tempo.
 Como se eu estivesse perdendo tempo.
 \\\"A ironia da vida é foda!\\\"
 Que valor tem? Quanto valor tem?
 Uma vida vale muito, vim saber só agora.
 Deitado aqui e os manos na paz, tudo lá fora
 Puxando ferro ou talvez batendo uma bola.
 \\\"Pode crer. Deve tá mó lua da hora!\\\"
 Tem alguém me chamando, quem é?
 Apertando minha mão, tem voz de mulher.
 O choro a faz engolir as palavras.
 Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas próprias lágrimas.
 No rosto de uma mãe que reza baixinho.
 Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho.
 Me ensinou o caminho desde criança.
 Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança.
 Na esperança da periferia eu sou mais um.

\\\"Clip, clap, bum!\\\"
 Rapaz comum.
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 \\\"A lei da selva é assim!\\\"
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 Rapaz comum.
 \\\"A lei da selva é assim!\\\"
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 \\\"Predatória!\\\".
 Rapaz comum.
 \\\"Preserve a sua glória!\\\"

Queria atrasar o meu relógio.
 Pra mim vale muito um minuto a mais de ódio.
 Mas me sinto fraco, indefeso, desprotegido.
 Eu vou mais alto, cusão! Pra te levar comigo!
 Vou ser um encosto na sua vida.
 Você criou um monstro sem cura, sem alternativa!
 Me enganar pra quê?
 Se o fim é virar pó!
 Fiquei muito pior.
 Segura o seu B.O.!
 O preto aqui não tem dó!

Mais uma vida desperdiçada e é só.
 Uma bala vale por uma vida do meu povo.
 No pente tem quinze, sempre há menos no morro, e então?
 Quantos manos iguais a mim se foram?
 Preto, preto, pobre, cuidado, socorro!
 Quê que pega aqui? Quê que acontece ali?
 Vejo isso frequentemente, desde moleque.
 Quinze de idade já era o bastante, então.
 Treta no baile, então. Tiros de monte!
 Morte nem se fala!
 Eu vejo o cara agonizando!
 \\\"Chame a ambulância! Alguém chame a ambulância!\\\"
 Depois ficava sabendo na semana
 Que dois já era.
 Os preto sempre teve fama.
 No jornal, revista e TV se vê.
 Morte aqui é natural, é comum de se ver.
 Caralho! Não quero ter que achar normal ver um mano meu coberto de jornal!
 É mal! Cotidiano suicida!
 Quem entra tem passagem só pra ida!
 Me diga. Me diga: que adianto isso faz?
 Me diga. Me diga: que vantagem isso traz?
 Então...
 A fronteira entre o Céu e o Inferno tá na sua mão.
 Nove milímetros de ferro.
 Cusão! otário! que pôrra é você?
 Olha no espelho e tenta entender
 A arma é uma isca pra fisgar.
 Você não é polícia pra matar!
 É como uma bola de neve.
 Morre um, dois, três, quatro.
 Morre mais um em breve.
 Sinto na pele, me vejo entrando em cena.
 Tomando tiro igual filme de cinema.

\\\"Clip, clap, bum!\\\"
 Rapaz comum.
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 \\\"A lei da selva é assim!\\\"
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 Rapaz comum.
 \\\"A lei da selva é assim!\\\"
 \\\"Clip, clap, bum!\\\"
 \\\"Predatória!\\\".
 Rapaz comum.
 \\\"Preserve a sua glória!\\\"

Minha idéia tá clareando.
 Eu fico atacado, mó neurose, o tempo tá
 esgotando.
 Não quero admitir, meus olhos vão abrir.
 Vou chorar, vou sorrir, vou me despedir.
 Não quero admitir que sou mais um.
 Infelizmente é assim, aqui é comum.
 Um corpo a mais no necrotério, é sério.
 Um preto a mais no cemitério, é sério.
 Eu tô me vendo agora e é difícil.
 Minha família, meus manos.
 No centro um crucifixo.
 Meus filhos olhando sem entender o
 porquê.
 Se eu pudesse falar talvez iriam saber.
 Não acredito que esse mano veio até aqui!
 Me matou, quer certeza e quer conferir.
 Me acompanham até a sepultura.
 Vejo um tumulto no caixão. Hã!
 E alguém segura!

Mais uma mãe que não se conforma.
 Perder um filho dessa forma é foda!
 Quem se conforma?
 Como eu podia imaginar no velório de
 outras pessoas.
 Hoje estou no lugar.
 No buraco desce o meu caixão.
 Jogam terra, flores, se despedem na última
 oração.
 Tão me chamando, meu tempo acabou.
 Não sei pra onde ir!
 Não sei pra onde vou!
 Qual que é?
 Qual que é?
 O quê que eu vou ser?
 Talvez um anjo de guarda pra te proteger
 Não sou o último nem muito menos o
 primeiro
 A lei da selva é uma merda e você é o
 herdeiro!

Diário De Um Detento

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h
 da manhã.
 Aqui estou, mais um dia.
 Sob o olhar sanguinário do vigia.
 Você não sabe como é caminhar com a
 cabeça na mira de
 uma Hk.
 Metralhadora alemã ou de Israel.
 Estraçalha ladrão que nem papel.
 Na muralha, em pé, mais um cidadão José.
 Servindo o Estado, um Pm bom.
 Passa fome, metido a Charles Bronson.
 Ele sabe o que eu desejo.
 Sabe o que eu penso.
 O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
 Vários tentaram fugir, eu também quero.
 Mas de um a cem, a minha chance é zero.
 Será que Deus ouviu minha oração?
 Será que o juiz aceitou apelação?
 Mando um recado lá pro meu irmão:
 Se tiver usando droga, tá ruim na minha
 mão.
 Ele ainda tá com aquela mina.
 Pode crer, moleque é gente fina.
 Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei
 lá...
 Tanto faz, os dias são iguais.

Acendo um cigarro, vejo o dia passar.
 Mato o tempo pra ele não me matar.
 Homem é homem, mulher é mulher.
 Estuprador é diferente, né?
 Toma soco toda hora, ajoelha e beija os
 pés,
 e sangra até morrer na rua 10.
 Cada detento uma mãe, uma crença.
 Cada crime uma sentença.
 Cada sentença um motivo, uma história de
 lágrima,
 sangue, vidas e glórias, abandono, miséria,
 ódio,
 sofrimento, desprezo, desilusão, ação do
 tempo.
 Misture bem essa química.
 Pronto: eis um novo detento
 Lamentos no corredor, na cela, no pátio.
 Ao redor do campo, em todos os cantos.
 Mas eu conheço o sistema, meu irmão,
 hã...
 Aqui não tem santo.
 Rátátátá... preciso evitar
 que um safado faça minha mãe chorar.
 Minha palavra de honra me protege
 pra viver no país das calças bege.
 Tic, tac, ainda é 9h40.

O relógio da cadeia anda em câmera lenta.
 Ratatata, mais um metrô vai passar.
 Com gente de bem, apressada, católica.
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.
 Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
 Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
 Não, não é não, não é o zoológico
 Minha vida não tem tanto valor
 quanto seu celular, seu computador.
 Hoje, tá difícil, não saiu o sol.
 Hoje não tem visita, não tem futebol.
 Alguns companheiros têm a mente mais fraca.
 Não suportam o tédio, arruma quiaca.
 Graças a Deus e à Virgem Maria.
 Faltam só um ano, três meses e uns dias.
 Tem uma cela lá em cima fechada.
 Desde terça-feira ninguém abre pra nada.
 Só o cheiro de morte e Pinho Sol.
 Um preso se enforcou com o lençol.
 Qual que foi? Quem sabe? Não conta.
 Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta (...)
 Nada deixa um homem mais doente
 que o abandono dos parentes.
 Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?
 A vaga tá lá esperando você.
 Pega todos seus artigos importados.
 Seu currículo no crime e limpa o rabo.
 A vida bandida é sem futuro.
 Sua cara fica branca desse lado do muro.
 Já ouviu falar de Lúcifer?
 Que veio do Inferno com moral.
 Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um.
 Comendo rango azedo com pneumonia...
 Aqui tem mano de Osasco, do Jardim
 D'Abril, Parelheiros,
 Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim
 Angela,
 Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis.
 Ladrão sangue bom tem moral na
 quebrada.
 Mas pro Estado é só um número, mais nada.
 Nove pavilhões, sete mil homens.
 Que custam trezentos reais por mês, cada.
 Na última visita, o neguinho veio aí.
 Trouxe umas frutas, Marlboro, Free...
 Ligou que um pilantra lá da área voltou.

Com Kadett vermelho, placa de Salvador.
 Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa
 com uma nove milímetros embaixo da blusa.
 Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos
 onde é que tá?
 Lembra desse cururu que tentou me
 matar?"
 Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno
 manso.
 Ficava muito doido e deixava a mina só.
 A mina era virgem e ainda era menor.
 Agora faz chupeta em troca de pó!"
 Brown: "Esses papos me incomoda.
 Se eu tô na rua é foda..."
 Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra
 cá."
 Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí.
 Eu quero mudar, eu quero sair.
 Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não
 tem pum.
 E eu vou ter que assinar um cento e vinte e
 um."
 Amanheceu com sol, dois de outubro.
 Tudo funcionando, limpeza, jumbo.
 De madrugada eu senti um calafrio.
 Não era do vento, não era do frio.
 Acertos de conta tem quase todo dia.
 Ia ter outra logo mais, eu sabia.
 Lealdade é o que todo preso tenta.
 Conseguir a paz, de forma violenta.
 Se um salafrário sacanear alguém,
 leva ponto na cara igual Frankenstein
 Fumaça na janela, tem fogo na cela.
 Fudeu, foi além, se pã!, tem refém.
 Na maioria, se deixou envolver
 por uns cinco ou seis que não têm nada a
 perder.
 Dois ladrões considerados passaram a
 discutir.
 Mas não imaginavam o que estaria por vir.
 Traficantes, homicidas, estelionatários.
 Uma maioria de moleque primário.
 Era a brecha que o sistema queria.
 Avise o Iml, chegou o grande dia.
 Depende do sim ou não de um só homem.
 Que prefere ser neutro pelo telefone.
 Ratatata, caviar e champanhe.
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha
 mãe!

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
 quem mata mais ladrão ganha medalha de
 prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil.
 Como modess usado ou bombril.
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis.
 Esconde o que a novela não diz.
 Ratatátá! sangue jorra como água.
 Do ouvido, da boca e nariz.
 O Senhor é meu pastor...
 perdoe o que seu filho fez.
 Morreu de bruços no salmo 23,
 sem padre, sem repórter.

sem arma, sem socorro.
 Vai pegar Hiv na boca do cachorro.
 Cadáveres no poço, no pátio interno.
 Adolf Hitler sorri no inferno!
 O Robocop do governo é frio, não sente
 pena.
 Só ódio e ri como a hiena.
 Rátátátá, Fleury e sua gangue
 vão nadar numa piscina de sangue.
 Mas quem vai acreditar no meu
 depoimento?
 Dia 3 de outubro, diário de um detento."

Periferia é Periferia

Periferia é periferia – Racionais MC's

Esse lugar é um pesadelo periférico
 Fica no pico numérico de população
 De dia a pivetada a caminho da escola
 A noite vão dormir enquanto os manos
 "decola"
 Na farinha... hã! Na pedra... hã!
 Usando droga de monte, que merda, hã!
 Eu sinto pena da família desses cara
 Eu sinto pena, ele quer mais, ele não pára
 Um exemplo muito ruim pros moleque
 Pra começar é rapidinho e não tem breque
 Herdeiro de mais alguma Dona Maria
 Cuidado senhora, tome as rédias da sua
 cria
 Porque chefe da casa trabalha e nunca está
 Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
 O trabalho ocupa todo o seu tempo
 Hora extra é necessário pro alimento
 Uns reais a mais no salário
 Esmola de patrão cuzão milionário
 Ser escravo do dinheiro é isso, fulano
 Trezentos e sessenta e cinco dias por ano
 sem plano
 Se a escravidão acabar pra você
 Vai viver de quem? Vai viver de quê?
 O sistema manipula sem ninguém saber
 A lavagem cerebral te fez esquecer que
 andar com as próprias pernas não é difícil
 Mais fácil se entregar, se omitir
 Nas ruas áridas da selva
 Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra
 um filme de guerra

Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia...Gente pobre...

Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia é periferia...

Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia...Gente pobre...

Aqui a visão já não é tão bela...
 Não existe outro lugar...
 Periferia é periferia...

Um mano me disse que quando chegou
 aqui
 Tudo era mato e só se lembra de tiro aí
 Outro maluco disse que ainda é embaçado
 Quem não morreu, tá preso sossegado
 Quem se casou quer criar o seu pivete ou
 não
 Cachimbar e ficar doido igual moleque,
 então
 A covardia dobra a esquina e mora ali
 Lei do cão, lei da selva... hã... hora de subir
 (Mano, que treta, mano! Mó treta, você
 viu? Roubaram o dinheiro daquele tio!)
 Que se esforça sol a sol, sem descansar
 Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar
 É uma pena, um mês inteiro de trabalho
 Jogado tudo dentro de um cachimbo,

caralho!
 O ódio toma conta de um trabalhador
 Escravo urbano, um simples nordestino
 Comprou uma arma pra se auto-defender
 Quer encontrar o vagabundo desta vez não
 vai ter... "boi"
 Não vai ter "boi" (Qual que foi?)
 Não vai ter... "boi" (Qual que foi?)
 A revolta deixa o homem de paz
 imprevisível
 E sangue no olho, impiedoso e muito mais
 Com sede de vingança e previnido
 Com ferro na cinta, acorda na... madrugada
 de quinta.
 Um pilantra andando no quintal.
 Tentando, roubando as roupas do varal.
 Olha só como é o destino, inevitável
 O fim de vagabundo, é lamentável
 Aquele puto que roubou ele outro dia
 Amanheceu cheio de tiro, ele pedia
 Dezenove anos jogados fora!
 É foda, essa noite chove muito porque
 Deus chora

Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...
 Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
 Nossa raça está morrendo mais cedo...

Veveve... verdade seja dita...

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

Ultimamente andam os doidos pela rua
 Louco na fissura, te estranham na loucura
 Pedir dinheiro é mais fácil que roubar,
 mano
 Roubar é mais fácil que tramar, mano
 É complicado, o vício tem dois lados
 Depende disso ou daquilo ou não tá tudo
 errado
 Eu não vou ficar do lado de ninguém por
 quê?
 Quem vende droga pra quem? Hã
 Vem pra cá de avião, pelo porto ou cais
 Não conheço pobre dono de aeroporto e
 mais
 Fico triste por saber e ver
 Que quem morre no dia a dia é igual a eu e
 a você

Periferia é periferia... Que horas são, não sei responder...

Periferia é periferia... Milhares de casas amontoadas...

Periferia é periferia... Vacilou, ficou pequeno pode acreditar...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...

Periferia é periferia... Vários botecos abertos, várias escolas vazias...

Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo...

Periferia é periferia... Mães chorando, irmãos se matando, até quando...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...

Periferia é periferia... Aqui meu irmão é cada um por si...

Periferia é periferia... Molecada sem futuro eu já consigo ver...

Periferia é periferia... Aliados drogados...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...

Periferia é periferia... Deixe o crack de lado, escute meu recado... cado... cado...

Fórmula Mágica da Paz

(Brown)

Essa porra é um campo minado.
Quantas vezes eu pensei em me jogar
daqui,
Mas aí, minha área é tudo o que eu tenho.
A minha vida é aqui, eu não consigo sair.

É muito fácil fugir mas eu não vou.
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim,
Ensino da favela foi muito bom pra
mim.

Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei,
Cada lei uma razão, eu sempre respeitei,
Qualquer jurisdição, qualquer área,
Jardim Santo Eduardo, Grajaú,
Missionária.

Funxal, Pedreira e tal, Joaniza.
Eu tento adivinhar o que você mais
precisa.
Levantar sua "goma" ou comprar uns
"pano",
Um advogado pra tirar seu mano.

No dia da visita você diz que eu vou
mandar
Cigarro pros maluco lá no X.
Então, como eu tava dizendo, sangue bom,
Isso não é sermão, ouve aí, tem o dom?

Eu sei como é que é, é foda parceiro
É a maldade na cabeça o dia inteiro.
Nada de roupa, nada de carro, sem
emprego,
Não tem Ibope, não tem rolê sem dinheiro.
Sendo assim, sem chance, sem mulher,
Você sabe muito bem o que ela quer, é.

Encontre uma de caráter se você puder.
É embaçado ou não é?
Ninguém é mais que ninguém,
absolutamente,
Aqui quem fala é mais um sobrevivente.
Eu era só um moleque, só pensava em
dançar,
Cabelo Black e tênis All Star.

Na roda da função "mó zoeira!"
Tomando vinho seco em volta da fogueira.
A noite inteira, só contando história,
Sobre o crime, sobre as treta na escola.

Não tava nem aí, nem levava nada a sério.
Admirava os ladrão e os malandro mais
velho.
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga:
O que melhorou? Da função quem sobrou?
Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá,
Qual a próxima mãe que vai chorar?

Há! Demorou, mas hoje eu posso
compreender,
Que malandragem de verdade é viver.

Agradeço a Deus e aos Orixás,
Parei no meio do caminho e olhei pra trás.
Meus outros manos todos foram longe de
mais:
- Cemitério São Luis, aqui jaz.

Mas que merda, meu oitão tá até a boca,
que vida louca!
Por que é que tem que ser assim?
Ontem eu sonhei que um fulano aproximou
de mim,
"Agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá!
pá!", Fim.

É...sonho é sonho, deixa quieto.
Sexto sentido é um dom, eu tô esperto.
Morrer é um fator, mas conforme for,
Tem no bolso, na agulha e mais 5 no
tambor.

Joga o jogo, vamos lá, caiu a 8 eu mato a
par.
Eu não preciso de muito pra sentir-me
capaz
De encontrar a Fórmula Mágica Da Paz.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu
vou procurar,
Eu vou procurar, você não bota uma fé,
mas eu vou atrás

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Da minha Fórmula Mágica Da Paz.
 Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Procure a sua(eu vou procurar, eu vou
 procurar, você não bota mó fé...)
 Eu vou atrás da minha(você não bota mó
 fé)
 (Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Caralho! Que calor, que horas são agora?
 Dá pra ouvir a pivetada gritando
 Lá fora. Hoje acordei cedo pra ver, sentir a
 brisa de manhã e o Sol
 Nascer. É época de pipa, o céu tá cheio. 15
 anos atrás eu tava ali no meio.
 Lembrei de quando era pequeno, eu e os
 cara... faz tempo, faz tempo,
 E O Tempo Não Para.

Hoje tá da hora o esquema pra sair,
 é... vamo, não demora, mano, chega aí!
 "Cê viu ontem? Os tiro ouvi de monte!
 Então, diz que tem uma pá de
 Sangue no campão." Ih, mano toda mão é
 sempre a mesma idéia junto:
 Treta, Tiro, Sangue, aí, muda de assunto.
 Traz a fita pra eu ouvir
 Porque eu tô sem, principalmente aquela lá
 do Jorge Ben. Uma pá de mano
 Preso chora a solidão. Uma pá de mano
 solto sem disposição. Empenhorando
 Por aí, rádio, tênis, calça, acende num
 cachimbo... virou fumaça!
 Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô,
 a minha liberdade eu curto
 Bem melhor. Eu não tô nem aí pra o que os
 outros fala. 4, 5, 6, preto
 Num Opala. Pode vir Gambé, Paga Pau, tô
 na minha na moral na maior,
 Sem Goró, Sem Pacau, Sem Pó. Eu tô
 ligeiro, eu tenho a minha regra,
 Não sou pedreiro, não fumo pedra. Um
 rolê com os aliados já me faz feliz,
 Respeito mútuo é a chave é o que eu
 sempre quis(diz...). Procure a sua, a
 Minha eu vou atrás, até mais, da Fórmula
 Mágica Da Paz.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Eu vou procurar, eu vou procurar

Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás...
 (Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
 Da Fórmula Mágica Da Paz

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
 Eu vou procurar, eu vou procurar
 Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás...
 (Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Choro e correria no saguão do hospital.
 Dia das criança, feriado e luto
 Final. Sangue e agonia entra pelo corredor.
 Ele tá vivo! Pelo amor de
 Deus Doutor! 4 tiros do pescoço pra cima,
 puta que pariu a chance é
 Mínima! Aqui fora, revolta e dor, lá dentro
 estado desesperador!
 Eu percebi quem eu sou realmente, quando
 eu ouvi o meu sub-consciente:
 "E aí mano Brown vaçilão? Cadê você?
 Seu mano tá morrendo o que você
 Vai fazer?". Pode crê, eu me senti inútil, eu
 me senti pequeno, mais um
 Cuzão vingativo(mais um). Puta desespero,
 não dá pra acreditar, que pesadelo,
 Eu quero acordar. Não dá, não deu, não
 daria de jeito nenhum, o Derlei era só
 Mais um rapaz comum! Dali a poucos
 minutos, mais uma Dona Maria de luto!
 Na parede o sinal da cruz. Que porra é
 essa? Que mundo é esse? Onde
 Tá Jesus? Mais uma vez um emissário não
 incluiu Capão Redondo
 Em seu itinerário. Pôrra, eu tô confuso.
 Preciso pensar. Me dá um tempo
 Pra eu raciocinar. Eu já não sei distinguir
 quem tá errado, sei lá, minha
 Ideologia enfraqueceu. Preto, Branco,
 Polícia, Ladrão Ou Eu,
 Quem é mais filha da puta, eu não sei! Aí
 fudeu, fudeu, decepção essas
 Hora... a depressão quer me pegar vou sair
 fora.
 2 de Novembro era finados. Eu parei em
 frente ao São Luis do outro lado
 E durante uma meia hora olhei um por um
 e o que todas as Senhoras
 Tinham em comum: a roupa humilde, a
 pele escura, o rosto abatido pela
 Vida dura. Colocando flores sobre a

sepultura. ("podia ser a minha mãe").
Que loucura.
Cada lugar uma lei, eu tô ligado. No
extremo Sul da Zona Sul tá tudo
Errado. Aqui vale muito pouco a sua vida.
A nossa lei é falha, violenta e
Suicida. Se diz que, me diz que, não se
revela: parágrafo primeiro na lei da
Favela. Legal... Assustador é quando se
descobre que tudo dá em nada e
Que só morre o pobre. A gente vive se
matando irmão, por quê? Não me
Olhe assim, eu sou igual a você. Descanse
o seu gatilho, descanse o seu
Gatilho, entre no trem da humildade, o
meu Rap é o Trilho.

Vou Dizer...

Procure a sua paz...
Pra todas a famílias ai que perderam
pessoas importante morô meu!
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Procure a sua Paz(Paz...)
Não se acostume com esse cotidiano
violento,
Que essa não é a sua vida, essa não é a
minha vida morô mano!
Procure a sua paz...
Aí Derlei, descanse em paz!
Aí Carlinhos procure a sua paz!
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí Quico, você deixou saudade morô
mano!
Agradeço à Deus e aos Orixás... Eu tenho
muito a agradecer por tudo
Agradeço à Deus e aos Orixás...

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá
ligado mano!
Agradeço à Deus e aos Orixás...
Aí procure a sua, eu vou atrás da minha
Fórmula Mágica Da Paz!
Você não bota mó fé...
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí, manda um toque na quebrada lá, Coab,
Adventista e pá Rapaziada!
Malandragem de verdade é viver...
Se liga!
Procure a sua paz!
Você não bota mó fé...
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Que tu fala é Mano Brown mais um
sobrevivente
Agradeço à Deus, Agradeço à Deus...
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
27 ano, contrariando a estatística morô
meu! Agradeço à Deus, Agradeço à Deus...
Procure a sua paz... (Eu vou procurar e sei
que vou encontrar)
Eu vou procurar...
Procure a sua paz...
Procure a sua!
Eu vou encontrar
Você pode encontrar a sua paz, o seu
paraíso!
Eu vou procurar
Você pode encontrar o seu Inferno!
A Fórmula Mágica Da Paz...
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Eu prefiro a
P A Z!

CD Nada como um dia após o outro (Unimar Music: 2002)

Da Ponte Pra Cá

A lua cheia clareia as ruas do Capão,
Acima de nós só Deus humilde, né não? né
não?
Saúde! (Plin) Mulher e muito som,
Vinho branco para todos, um advogado
bom
(Cof,cof) ah, esse frio tá de foder,
Terça-feira é ruim de rolê, vou fazer o quê

Nunca mudou nem nunca mudará
O cheiro de fogueira vai perfumando o ar
Mesmo céu, mesmo cep no lado sul do
mapa,
Sempre ouvindo um rap para alegrar a rapa
Nas ruas da sul eles me chamam Brown,
Maldito, vagabundo, mente criminal
O quê toma uma taça de champagne e

também curte
 Desbaratinar no tubaína tutti-frutti.
 Fanático, melodramático, bon-vivant,
 Depósito de mágoa, quem tá certo é o
 Saddam...
 Playboy bom é chinês e australiano,
 Fala feio, mora longe e não me chama de
 mano
 "E ae brother, hey, uhuuul, " pau no seu cu.
 Respeito, sou sofredor e odeio todos vocês
 Vem de artes marciais que eu vou de Sig
 Sauer,
 Quero sua irmã e o seu relógio Tag Heuer
 Um conto se pá, dá pra catar,
 Ir para a quebrada e gastar antes do galo
 cantar.
 Um triplex pra coroa é o que malandro
 quer,
 Não só desfilas de Nike no pé
 Ô, vem com a minha cara e o din-din do
 seu pai,
 Mas no rolé com nós cê não vai!
 Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar.
 Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
 Se é o crime ou o crime; se não deves não
 teme,
 As perversa se ouriça e os inimigo treme
 E a neblina cobre a estrada de Itapevicira...
 Sai, Deus é mais, vai morrer para lá zica.

Não adianta querer, tem que ser, tem que
 pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá!
 Não adianta querer ser, tem que ter para
 trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá

Outra vez nós aqui, vai vendo,
 Lavando o ódio embaixo do sereno
 Cada um no seu castelo, cada um na sua
 função,
 Tudo junto, cada qual na sua solidão
 Hei, mulher é mato, a Marijane impera,
 Dilui a rara e solta na atmosfera
 Faz da quebrada o equilíbrio ecológico,
 E distingui o judas só no psicológico
 Ô, filosofia de fumaça e nariz,
 E cada favelado é um universo em crise
 Quem não quer brilhar, quem não? mostra
 quem,

Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
 Quantos caras bom no auge se afundaram
 Por fama
 E tá tirando dez de Havaiana
 E quem não quer chegar de Honda preto e
 banco de couro,
 E ter a caminhada escrita em letras de ouro
 A mulher mais linda, sensual e atraente,
 Da pele cor da noite, lisa e reluzente
 Andar com quem é mais leal e verdadeiro,
 Na vida ou na morte, o mais nobre
 guerreiro
 O riso da criança mais triste e carente,
 Ouro e diamante, relógio e corrente
 Ver minha coroa onde eu sempre quis por,
 De turbante, chofer, uma madame nagô.
 Sofrer, pra quê? Mas se o mundo jaz do
 maligno,
 Morrer como homem e ter um velório
 digno,
 Eu nunca tive bicicleta ou vídeo-game,
 Agora eu quero o mundo igual cidadão
 Kane,
 Da ponte pra cá antes de tudo é uma
 escola,
 Minha meta é dez, nove e meio nem rola
 Meio ponto a ver... Hum... e morre um,
 Meio certo não existe "tru", o ditado é
 comum
 Ser humano perfeito, não tem mesmo não,
 Procurada viva ou morta a perfeição!
 Errare humanum est, grego ou troiano,
 Latim, tanto faz pra mim: fã de baiano
 Mas se tiver calor ou quentão no verão,
 Cê quer da um rolé no capão, daquele jeito,
 Mas perde a linha fácil, veste a carapuça,
 Esquece estes defeitos no seu jaco de
 camurça,
 Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé,
 Santa Tereza, Valo Velho e Dom José.
 Parque, Chácara, Lídia, Vaz, Fundão
 Muita treita pra Vinicius de Moraes

Não adianta querer, tem que ser, tem que
 pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá!
 Não adianta querer ser, tem que ter para
 trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá

Mas não leve a mal "tru", cê não entendeu,
 Cada um na sua função, o crime é crime e
 eu sou eu.
 Antes de tudo, eu quero dizer, pra ser
 sincero
 Que eu não pago de quebrada, mula ou
 banca forte,
 Eu represento a sul, conheço loco na norte,
 No 15 olha o que fala; Perus, chicote
 estrala
 Ridículo é ver os malandrão vândalo,
 Batendo no peito, feio, fazendo escândalo
 Deixa ele engordar, deixa se criar bem,
 Vai fundo, é com nós, Super Star,
 Superman
 Palmas para eles, digam hey, digam how,
 Novo personagem pro Chico Anísio Show
 Mas firmão né, se Deus quer, sem
 problemas,
 Vermes e leões no mesmo ecossistema
 Cê é cego doidão? Então, baixa o farol!
 Hei hou, se quer o quê, com quem, jow?
 Tá marcando? Não dá pra ver quem é
 contra a luz...
 Um pé de porco ou inimigo que vem de

capuz
 Ei truta eu tô louco, eu tô vendo miragem,
 Um Bradesco bem em frente da favela é
 viagem...
 De classe "A" da "Tam" tomando Jb
 Ou viajar de Blazer pro 92 Dp
 Viajar de Gti quebra a banca,
 Só não pode viajar c'os mão branca.
 Senhor guarda meus irmão nesse horizonte
 cinzento,
 Nesse capão redondo, frio, sem sentimento
 Os manos é sofrido e fuma um sem dar
 guela,
 É o estilo favela e o respeito por ela
 Os moleque tem instinto e ninguém
 amarela.
 Os coxinha cresce o zóio na função e gela.

Não adianta querer, tem que ser tem que
 pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá!
 Não adianta querer ser tem que ter para
 trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá

CD Cabiosile (Producciones Asere: 2005)

Asignatura

Que me pasa con tu estima,
 Primero escucha después opina,
 que se cacha que suspende cuando se
 examina,
 qué te tiene en cuenta siempre que lo
 (grafiar ubicar) realidad con rima,

Segundo paso, nunca pensar en el
 fracaso
 Analizar tu letra, suma de otra vez de
 manera que esta satisfaga
 las necesidades del que escucha,
 ese es uno de los secretos de esta
 sofocante lucha.

Tercer paso poner tu sello que te
 diferencie
 con este, con el otro, con aquello
 que no sé cómo, pero debe poner tu
 sello

para que no sea como aquellos que
 aparentan una cara muy violenta
 y cuando la echan empieza el plagio,
 con lo mismo gesto, mismo foco, misma
 mueca, misma letra, el día que yo haga
 eso, abandono, el clero.
 Empiezo a hacer el obvio con Rebeca,
 cuando paso cero junto aumenta,
 no subestimar ni criticar a nadie porque
 todos estamos por la misma causa.

Escucha lo que digo ya adelanta, ¡sí!
 Sigo siendo nudo en tu garganta,
 ¡Papo! Todas las multitudes se levantan.
 Nadie puede con Cabiosile cuando
 tranca.
 ¡Claro!
 Escucha lo que digo ya adelanta,
 ¡Asignatura!
 Sigo siendo nudo en tu garganta,

¡Papo! Todas las multitudes se levantan.
Nadie puede con Cabiosile cuando
tranca.

Cuarto paso no sé autosuficiente, loco,
pues así no te querrán
y cada vez que cante la gente te forma
foco.

Cierto paso a tus cosas propias,
no viva de la copia, fuerza, que
no importa si te fundes, pero si copias,
el mismo publico te hunde.

Recuerdas el séptimo paso,
no aparente lo que no eres,
los refrescos, buenos gestos,
movimientos roto,
envuelto en papearía y cuando subes a
la pista llega pintería.

Número ocho pues si tienes suerte y te
pega
nunca abandones a tus amistades, que la
fama se pira,
como des muñeca,
o sea, sé natural en alta y baja,

no te indulte que tus amistades siempre
te van a apoyar aún qué tu pincha no le
guste.

La verdad es que no te ofusque.

Número nueve, abandone pira pira,
que eso es de principiante y a ellos la
fama jamás los asimila
toma conciencia y mira que a través del
tiempo son los mismos que dominan la
fila, pero porque respetaron estos pasos,
dieron un mensaje a toda la población lo
asciende el corazón cuando se
encuentran el carisma...

Escucha lo que digo ya adelanta, ¡sí!
Sigo siendo nudo en tu garganta,
¡Papo! Todas las multitudes se levantan.
Nadie puede con Cabiosile cuando
tranca.

¡Claro! Escucha lo que digo ya
adelanta,
¡Asignatura!
Sigo siendo nudo en tu garganta,
¡Papo! Todas las multitudes se levantan.
Nadie puede con Cabiosile cuando
tranca

Cabiosile

Xangó...
Yo para los ojos y para las lenguas,
para que aprenda
no se andan ni me envuelvan tanto en
hombres como en hembras,
hay que circularlas y pisarlas para que
no se disuelvan,
un mil año se conservan,
si el milenio tú las sacas siguen siendo
malas lenguas.
Lenguas, que como todas tienen su
misión, función,
que siempre reine la destrucción.
Así que callen no dejen que los hallen
cuando apunten una para usted,
que tiene que ser para que fallen,
pues quieren perjudicar,

piensan en el mal un motivo para hablar
y te vas a la mitad,
estas las lenguas que te dicen [...]
Después les dicen a tu chica, ella como
otra se piro
no jugó te traicionó,
porque siempre te defraudó
se les olvidó de quién soy hijo yo.

Atención a mi psicología, los ojos y las
lenguas son una brujería,
Pero pues no saben quién soy yo,
yo soy Cabiosile, Xangó.

Atención a mi psicología, los ojos y las
lenguas son una brujería,
pero pues no saben quién soy yo,
yo soy Cabiosile, Xangó.

Son malas lenguas que comentan lo que a mí no se me ocurre,
 Papo Record con tanta lírica, me aburre.
 Dicen todo eso siendo yo un simple cantante, si soy famoso me cae arriba un elefante

Les molesta que yo sea constate y siempre me dé hacha.
 Dicen que hasta ahora he tenido racha, que por mi canciones es que yo tengo muchacha, que el día que no escribo me comen las cucarachas.

Tantos ojos y tantas lenguas me van a matar un día,
 quieren opacar toda mi psicología, cosa que desconocía,
 yo no creo en eso porque soy un Cabiosile. Xangó...

Así que siempre me doy pecho a que me fusilen,
 el tener coraje es parte de mi idiosincrasia,

pero que hablen mal de mí no me da ninguna gracia.
 Pobres almas en desgracia, let's go.

Atención a mi psicología.
 Los ojos y las malas lenguas, comentan lo que a mí no se me ocurre,
 Papo Record con tanta lírica, me aburre, dicen todo eso
 siendo yo un simple cantante y si soy famoso me caí arriba un elefante,
 les molesta que yo sea constante y las lenguas son una brujería,
 pero pues no saben quién soy yo,
 yo soy Cabiosile, Xangó.

Atención a mi psicología, los ojos y las lenguas son una brujería,
 Pero pues no saben quién soy yo,
 yo soy Cabiosile, Xangó.
 Atención a mi psicología, los ojos y las lenguas son una brujería,
 pero pues no saben quién soy yo,
 yo soy Cabiosile, Xangó.

¿Dónde estabas tú?

¿Dónde estabas tú cuando te necesité?
 ¿Dónde estabas tú? Muchos trabajos yo pasé.
 ¿Dónde estabas tú porque por ti yo pregunté?
 Mírame a la cara y dime dónde estabas.
 No me vengas con excusas y dime dónde estabas, porque ahora soy un hombre y nunca he visto tu cara.

Dónde estabas tú los días en que yo me enfermaba y a plena madrugada mi mamá se levantaba, cansada, sofocada pero siempre preocupada y mientras yo dormía para el trabajo marchaba.

Me daba tanta pena la pobre ni descansaba, pero siempre solita a sus dos hijos creaba.

Esa mujer es mi madre, pero de mi padre nada y ella siempre fuerte soportando la jornada.
 Yo sé que algún presente se lo ha pasado y ese es el tema malo del padre despreocupado.

Yo siempre la voy a querer y apoyarla ella, porque en mi cielo es la primera estrella, seguro.
 Siempre le he vivido y agradecido y no se le oculté.
 Y cuanto a mi padre siempre le preguntaré.

¿Dónde estabas tú cuando te necesité?
 ¿Dónde estabas tú? Muchos trabajos yo pasé.

¿Dónde estabas tú porque por ti yo pregunté?

Mírame a la cara y dime dónde estabas.

¿Dónde estabas tú cuando te necesité?

¿Dónde estabas tú? Muchos trabajos yo pasé.

¿Dónde estabas tú porque por ti yo pregunté?

Mírame a la cara y dime dónde estabas, tú.

Dónde estabas tú en reuniones de padres que en vez de papá siempre estaba mi mamá.

Dime la verdad realmente que tú querías sólo hacia porque en aquél tiempo te convenía.

He crecido no sé si te importa, pero yo he aprendido y a tus malas actuaciones he sobrevivido.

No por eso quiero que te sientas malo o inferior, no cumpliste tu papel, cometiste un error, llega por hoy [...]

Terminé la escuela [...]

Fue siempre mi mamá y mi abuela.

En cuanto mi madre está bien ya no te añora, y si me las tocas las manos, se me van solas.

Ya no te respeto, ¿con que más te voy a respetar? no eres un hombre en que yo pueda confiar, porque cuando hay mujeres que uno presume, porque cuando todo está fácil uno se mantiene inmune si la hay entonces se asume.

Ya no te necesito papá, vivo orgulloso de mi, madre y abuela pero no de ti.

Aprendí a vivir mi vida con dignidad, dónde estabas tú algún día, me preguntarás, chao.