

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**“TODO CAMBURÃO TEM UM POUCO DE
NAVIO NEGREIRO”: O GRUPO RAPPA, A
VIOLÊNCIA URBANA E A EXCLUSÃO
SOCIAL**

CLAUDETE CRISTINA COSTA

2176

S. 9
10

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDHIS
Campus Stª Mônica - Bloco 10 (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Dpo 38400-902 - Uberlândia - M. G. - Brasil

CLAUDETE CRISTINA COSTA

**“TODO CAMBURÃO TEM UM POUCO DE
NAVIO NEGREIRO”: O GRUPO RAPPÀ, A
VIOLÊNCIA URBANA E A EXCLUSÃO
SOCIAL**

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História, do Instituto
de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como exigência
parcial para obtenção do título de
Bacharel em História, sob a
orientação da Prof. Newton Dângelo.

Uberlândia, Julho de 2003

CLAUDETE CRISTINA COSTA

**“TODO CAMBURÃO TEM UM POUCO DE NAVIO
NEGREIRO”: O GRUPO RAPPÀ, A VIOLÊNCIA
URBANA E A EXCLUSÃO SOCIAL**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Newtn Dângelo - Orientador

Prof. Dr. Hermes Reis Araújo

Prof. Dr. Eduardo José Tollendal

Dedico este trabalho a Aroldo Guimarães, que durante sua passagem por este mundo me fez sentir a ausência de um pai e ao mesmo tempo me contemplou com seu amor e carinho.

Agradecimentos

A pessoa mais importante deste mundo: minha mamãe, que eu tanto amo, respeito, admiro...

Aos meus irmãozinhos queridos: Renata (Coelha), Claudia (Caqui), Remáculô (Pataco) e Fabianna (Bibi), por me darem sobrinhos tão lindos e cunhados tão chatos (brincadeirinha).

A família Melo, pelo amor, carinho e preocupação dedicada durante todos estes anos da minha vida. Em especial agradeço a Maria (dindinha), não mãe de Deus, mas, minha.

A família Albuquerque Mendonça e Bandeira, em especial ao Robson pelos mais de quatro anos de convivência: ontem um grande amor, hoje um grande amigo.

Ao meu querido orientador Newton Dângelo, parceiro nos assuntos acadêmicos, e amigo, "gente como a gente".

As minhas grandes amigas: Andresa Sodré (Dresa), Claudia Santana (Crô), Neliane (Nê), Lillian Maria Martins (Liliu) e Izabela Souza (Belinha), que eu tive o privilegio de conviver durante este curso e que hoje e sempre farão parte da minha vida.

A Glênio Damasceno: por me socorrer nos momentos de dificuldades deste estudo oferecendo um pouco de seus vastos conhecimentos musicais.

Aos meus colegas de graduação pelas experiências compartilhadas: Pier Paolo (Filhinho), Eduardo (Dú), Luis Fernando, Renato Jales, Jane, Rafael, Jussara, Cléia...

Ao instituto de História, técnicos e professores que contribuíram imensamente para minha formação acadêmica e pessoal.

Aos companheiros da minha luta cotidiana de sete anos: Dré, Pim, Michele, Gil; Luciano, Jujuba, Leleco, Neide...

Ao Rodrigo, por me confirmar o que eu já sabia: "Mas é claro que o sol/vai voltar amanhã".

“Sujo, mas não tão sujo quanto a
sociedade

Frio, mas não tão frio quanto a
impiedade

Bêbado, mas não tão ébrio quanto a
passividade

Passividade, passividade

Sujo, frio e bêbado”

RESUMO

Este estudo tem por finalidade estabelecer uma compreensão da obra do grupo “O Rappa”, uma banda de pop/rock que surgiu no cenário musical carioca da década de 1990, chegando a atingir repercussão em nível nacional. Para explicar a diversidade de elementos identificados na produção musical do Rappa, partiremos de uma análise de suas origens, identificando as influências do mundo da música, bem como, os vínculos que se estabelecem entre a obra e o contexto histórico do qual emergem. As discussões que se referem à cultura popular, cultura de massa e Indústria Cultural, serão enfocadas com intuito de se promover um entendimento das relações estabelecidas entre a banda e o mercado fonográfico. Partindo de um entendimento de arte enquanto experiência social, nos propomos a desenvolver um estudo que transcenda as análises dos mecanismos de manipulação das massas, nossa abordagem pretende contemplar as relações sociais que se estabelecem entre os diversos sujeitos históricos. A intenção é penetrar o campo da música enquanto linguagem e enxergar seu potencial “revolucionário”.

Sumário

Introdução.....	09
Capítulo 1- “Catequese do Medo”: as dimensões do conceito de violência urbana.....	14
Capítulo 2- “Tribunal de Rua”: a banalização da violência.....	27
Capítulo 3- “O Rappa”: entretenimento e reflexão.....	46
Considerações	63
Bibliografia.....	67
Anexos.....	70

INTRODUÇÃO

Durante minha formação no curso de História, em alguns momentos estive um pouco mais próxima das discussões promovidas pelos graduandos desta instituição. Ao perceber o quanto era precário o nível de mobilização dos estudantes, comecei a questionar: o que foi feito daquele espírito de luta dos jovens que participaram do movimento estudantil da década de 1960? Esta pergunta ficou vagando por algum tempo, mas, após assistir a um show do Rappa nos Arcos da Lapa, quando participava da II Bienal Cultural da UNE (União Nacional dos Estudantes), contemplei a possibilidade de pesquisar a condição da juventude no cenário político e social contemporâneo através do trabalho da banda.

Esta primeira idéia permaneceu somente até a conclusão da primeira etapa da pesquisa - produção do pré-projeto em monografia I - pois, questões constantemente abordadas em suas músicas começaram a trazer uma certa ressonância, dada sua coerência com a realidade vivida e amplamente divulgada pelos meios de comunicação. Em cada música é narrado um caso de violência urbana, e em muitas, este mesmo ato de agressão se repete como na vida real: o negro e o pobre são sempre os que sofrem discriminação, além de serem o alvo preferencial do poder arbitrário da polícia. Desta forma, seguir por um caminho que colocaria a questão da violência mais uma vez em pauta me pareceu bem mais relevante, além do que, o primeiro problema também estaria sendo contemplado, porém, de uma maneira mais ampla, considerando a população em sua amplitude.

Segundo Alfredo Bosi¹ os sentimentos e experiências da vida real aparecem na produção artística, de forma que, a obra de arte se converte em produto de atos em que concorrem sensações e imagens, afetos e idéias, resultantes de movimentos internos que se formam em correlação estreita com o mundo real e o mundo imaginário. A música é uma destas formas de experiência, em que, a visão do artista pode ser compreendida como "um

¹ BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. Ática, 1999.

olhar histórico que comporta um combinar, um repensar daquilo que ele vê, do que lhe é sensível"².

A música popular urbana se constitui como produto do século XX, estando relacionada ao processo de urbanização e às transformações sociais decorrentes das novas relações de trabalho geradas pela industrialização. As reflexões sintetizadas por Theodor Adorno entre os anos 1920 e 1930 abrem caminho para se pensar as consequências estéticas e sociológicas da industrialização da arte, atentando para as especificidades da produção musical em série.

O pensamento adorniano foi marcado pela idéia de supremacia dos meios sobre o indivíduo na sociedade de massas. Apesar de toda sua importância inaugural e de suas releituras posteriores, logo se tornou alvo de contestações. Influenciado por Bertold Brecht (dramaturgo comunista), Walter Benjamin reconhecia a necessidade de um novo estatuto para se entender a obra de arte e seus conceitos de fruição estética e função social, apontando para um processo em que o indivíduo interagisse com os meios de comunicação produzindo novas interpretações. Desta forma, Benjamin considera a existência de um teor imprevisível na atribuição de significados à obra de arte, e refuta a possibilidade de total controle da Indústria Cultural e a passividade do consumidor creditada por Adorno.

Considerando a complexidade das discussões sobre Indústria Cultural, retomaremos o debate posteriormente, acrescido de algumas abordagens complementares sobre cultura popular, cultura de massa e mercado fonográfico. Por hora, partimos da perspectiva de Walter Benjamin para fixar uma compreensão de obra de arte enquanto experiência social, e não como "pura" contemplação.

Tendo em vista a subjetividade das experiências produzidas pelos sons, a opção de se desenvolver uma pesquisa de cunho historiográfico, utilizando uma obra musical, é sem dúvida uma tarefa árdua. No entanto, assim como Benjamin considera a experiência do consumidor no processo de recepção da obra de arte, José Geraldo Vinci de Moraes³

² BOSE, Alfredo. Op. Cit.

acredita que a canção é resultado de um processo de produção, que acompanha a trajetória e as experiências do artista. Desta maneira, é perfeitamente possível verificar seus vínculos profundamente reais e próximos das relações humanas individuais e coletivas, postas no espaço do qual emergem.

A música como tema para a História é algo relativamente novo. Em 1961, Hobsbawm⁴ ao publicar a "História Social do Jazz", chamou atenção para a necessidade de compreender a história da música integrada aos movimentos sociais e históricos, privilegiando uma análise voltada não apenas para uma "evolução" musical, mas também social: emancipação negra propiciada pelo blues e o jazz no contexto do entretenimento comercial, propiciando a inclusão das classes populares no mundo das artes.

Os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento encontram dificuldades tais como: dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e de conhecimentos específicos da teoria musical. Este último constitui uma falha recorrente em muitos trabalhos já concluídos, quando os pesquisadores, ao priorizarem a análise da letra reduzem o "sentido global da canção, desconsiderando aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero."⁵

Segundo Napolitano, a partir dos anos 1980 as pesquisas acadêmicas voltadas para a temática da música popular urbana alcançaram um desenvolvimento quantitativo e qualitativo, o que torna obrigatório a abordagem da linguagem musical e inaceitável uma análise marcada pela concepção de tempo linear e ordenado, através da qual artistas, gêneros, estilos e escolas se sucedem mecanicamente.

³ MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/Humanitas, Vol. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

⁴ HOBBSAWN, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. História & Música – história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

Quando consideramos que a relação entre música e história revela um "mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias, ideologias"⁶, compreendemos a dificuldade de se trabalhar a canção em seu "sentido global". Entretanto, para se evitar um "relativismo absoluto" a melhor abordagem é a interdisciplinar, mesmo que o domínio de algumas linguagens ultrapasse a preparação do pesquisador, pois a canção não pode deixar de ser analisada a partir de parâmetros poéticos (letra) e musicais (melodia, ritmo).

Apesar das dificuldades apresentadas, a música popular urbana tornou-se uma opção para se interpretar e compreender a história do país. De forma que, partindo desta visão de arte enquanto experiência social presente no processo de criação, produção e recepção procuraremos encaminhar uma análise das representações simbólicas da banda "O Rappa", operando as articulações com o contexto atual e recorrendo sempre que necessário à bibliografia disponível da história da música, bem como de outras temáticas atinentes ao objeto.

A intenção de desenvolver este estudo partiu de dois pontos: analisar a obra do grupo enquanto produção independente e não mero reflexo da realidade; buscar através de uma análise das letras e da musicalidade, subsídios para se compreender as contradições sociais e, promovendo um diálogo entre obra e fontes bibliográficas, compreender a linguagem produzida pelo grupo e suas conexões com a sociedade brasileira contemporânea.

O primeiro capítulo deste estudo é destinado a uma análise das músicas que tem como tema central a exclusão social determinada por critérios econômicos e étnicos.

No segundo capítulo, privilegiaremos uma abordagem voltada para a violência instituída pelos órgãos governamentais e a violência que emana do crime e do narcotráfico. Na sequência encaminhamos uma análise dos danos físicos e psíquicos acarretados pelos moradores dos grandes centros urbanos, frente às agressões cotidianas. A relação entre desejo e poder na sociedade é também enfocada, pois pode revelar casos de indicação patológica.

⁶ Idem.

.Num terceiro momento, após abranger as diversas formas de manifestação da violência urbana contemporânea, encaminhamos uma análise sobre cultura popular, cultura de massa e Indústria Cultural, atentando para os aspectos relativos à criação, produção e recepção da obra do Rappa. Por último, dois videocliques da banda serão analisados, com intuito de estabelecer um paralelo entre a produção visual e as músicas.

Em meio a todas essas discussões serão fornecidas informações sobre o grupo Rappa, sua origem, influências, bem como suas concepções acerca das relações cotidianas.

PRIMEIRO CAPÍTULO

“Catequese do Medo”: as dimensões do conceito de violência urbana.

Considerando que um documento artístico é composto de ficção e realidade, a produção do grupo "O Rappa" será analisada dentro do quadro de suas experiências sociais.

A banda traz incorporado ao seu trabalho muitos elementos da cultura de rua, a começar pelo nome. Originalmente, rappa é usado como referência a um órgão do governo responsável pela fiscalização de vendedores ambulantes ou camelôs. Através desta apropriação se promove uma inversão de valores, a palavra que antes denota repressão, passa a representar o seu antônimo, quando consideramos a liberdade de criação e expressão, veiculada musicalmente, ou por meio das letras, e imagens dos videocliques produzidos pelo Rappa.

O grupo "O Rappa" surgiu no início da década de 1990. A princípio era apenas o núcleo de uma banda que acompanhava o Papa Winnie, cantor jamaicano de reggae, que estava em turnê no Brasil. Ao fim dessa turnê Nelson Meirelles (1º Baixista), Marcelo Lobato (teclado), Alexandre Meneses (guitarra) e Marcelo Yuka (bateria) resolveram, através de um anúncio de jornal, recrutar o vocalista que faltava na formação dessa nova banda.

Segundo Marcelo Lobato, a busca através dos jornais tinha um propósito, que ele assim justificou "a música oferece essa possibilidade de você misturar classes sociais diferentes, de lugares diferentes, a idéia do Falcão pintar por anúncio de jornal foi meio pensando nisso, sair do previsível, geralmente você chama um amigo, mas, queríamos uma coisa mais ampla, que tivesse referência dessa coisa de subúrbio, de samba, como é Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, essa cultura de fundo de quintal, de pagode mesmo, e ao mesmo tempo que gostasse de hip hop, rock'n'roll, música folclórica"⁷.

⁷ LOBATO, Marcelo. Baterista. Depoimento 50 min., Uberlândia, 24/03/2002.

.Em um primeiro momento, o trecho acima pode causar um certo estranhamento ou questionamento: será audível um som que mistura tantos gêneros distintos? Esta forma híbrida de composição de uma obra musical sempre foi negada pelas correntes tradicionalistas, uma vez que reúne elementos considerados "auto-excludentes", como nacionais e estrangeiros, folclóricos e massivos. No entanto, ao analisarmos os diversos gêneros musicais, percebemos que muitas vezes os mesmos comportam elementos de várias outras formas. Segundo Napolitano, o cenário musical contemporâneo é "produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens"⁸.

As diferentes experiências contribuem para compreensão desse ecletismo musical. Os músicos do Rappa vinham de participações em outras bandas como a "África Gumbé" (Lobato), a "KMD-5" (Yuka) uma banda de reggae da Baixada Fluminense, Xandão (Alexandre Meneses) tocava com grupos Africanos na noite de Paris e Nelson foi produtor do "Cidade Negra" e de programas alternativos de rádio no Rio de Janeiro. Como todos os componentes da banda possuem idades aproximadas - com exceção do Falcão que é mais novo - e vivem desde a infância no Rio - apesar de virem de lugares distintos como Baixada Fluminense, Engenho Novo, Flamengo, Tijuca -, os caminhos trilhados no mundo da música possuem uma certa identificação.

A Baixada Fluminense era um espaço de grande efervescência noturna do Rio de Janeiro. Além dos bailes, havia muitos shows de bandas como Barão Vermelho, Blitz e muitas outras conhecidas no cenário nacional da década de 1980. Foi neste espaço democrático, reduto de cantores de diversos gêneros musicais, que os membros do Rappa, segundo Lauro Farias, (2º baixista) deram seus primeiros passos individualmente.

A partir destas informações já é possível se compreender por que a banda "O Rappa" não pode ser enquadrada dentro de um único gênero musical. O álbum que lançou "O Rappa" no mercado fonográfico, auto-intitulado (1994), foi caracterizado incorretamente como um cd de reggae, mas com o tempo foi se percebendo que o grupo incorpora outros elementos do rock, do rap, do hip hop, do samba, do pop e da música

eletrônica. O segundo disco "O Rappa Mundi" (1996), tornou a banda popular com hits como "Hey Joe" (versão para a música de Jimi Hendrix), "A Feira" e "Vapor Barato". O terceiro disco colocou o Rappa na frente do pop/rock nacional, "Lado B/ Lado A" foi considerado pela crítica como um dos melhores lançamentos de 1999, destaque para "Minha Alma (A Paz Que Eu Não Quero)", cujo clipe levou seis dos sete prêmios a que concorreu no 6º VMB Vídeo Music Brasil, que é exibido todos os anos pela MTV, um canal de TV a cabo. Do mesmo álbum, "O Que Sobrou Do Céu" também foi acompanhada por produção de videoclipe, assim como o primeiro, revela experiências que se aproximam da realidade vivida ou presenciada cotidianamente pela população dos grandes centros urbanos. O último lançamento, "Instinto Coletivo" (2001) é um álbum duplo que foi gravado ao vivo de um show e traz duas canções inéditas: "Ninguém Regula A América" e "Milagre".

A música produz interpretações e representações do período no qual está inserida, não tendo a obrigação de estar a par da realidade. A relação que a banda "O Rappa" estabelece entre "texto e contexto" pode ser analisada através das palavras de Marcelo Yuka em um debate sobre "O papel do músico na construção de um novo Brasil"⁹. Segundo Yuka a música deve se estabelecer como um difusor de informação e conhecimento, capacitando a participação social pela argumentação. A música, a dança e o esporte são formas de lazer utilizadas com frequência em projeto sociais, que buscam retirar crianças e jovens das ruas e do caminho da criminalidade. A partir de uma perspectiva mais ampla, Yuka propõe que a música possa ser utilizada "para narrar o Brasil de hoje, que precisa de mudança, narrar o povo como ele é, narrar as alegrias e as tristezas, não só narrar os problemas, mas buscar as soluções."¹⁰

A música "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro" começa narrando uma situação que pode ocorrer com qualquer cidadão, porém, ao avançar dos versos, percebemos um direcionamento questionador da condição do negro na sociedade brasileira.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit.

⁹ Bienal Cultural da UNE, III, Debate: O papel do músico na construção de um novo Brasil. participação: Silvério Pessoa, Marcelo Yuka e Garnizé.

¹⁰ Idem.

*Tudo começou quando a gente
 conversava
 Naquela esquina ali de frente àquela praça
 Veio os zomens
 E nos pararam
 Documento por favor
 Então a gente apresentou
 Mas eles não paravam
 Qaulé negão? Qaulé negão?
 O quê que tá pegando?
 Qualé negão? Qualé negão?*

*É mole de ver
 Que em qualquer dura
 O tempo passa mais lento
 Pro negão
 Quem segurava com força
 A chibata
 Agora usa farda
 Engatilha a macaca
 E escolhe sempre o primeiro
 Negro prá passar na revista
 Prá passar na revista*

*Todo camburão tem um pouco
 De navio negreiro*

*É mole de ver
 Que para o negro
 Mesmo a AIDS possui hierarquia
 Na África a doença corre solta
 E a imprensa mundial
 Dispensa poucas linhas
 Comparado, comparado
 Ao que faz com qualquer
 Figurinha do cinema
 Comparado, comparado
 ao que faz com qualquer
 figurinha do cinema
 ou das colunas sociais*

*todo camburão tem um pouco
 de navio negreiro¹¹*

¹¹YUKA, Marcelo. Todo camburão tem um pouco de navio negreiro. O Rappa, 1994.

Na primeira estrofe as palavras se constituem em texturas musicais, que operam sobre um campo temático atual, dialogando tendências internacionais com tradições brasileiras de "canto falado", como o samba de breque¹². A princípio temos a narração de uma abordagem policial, mas, o fato da apresentação dos documentos requeridos não serem suficientes para liberação imediata "Então a gente apresentou/mas eles não paravam" aponta para a possibilidade de existência de discriminação racial, logo reforçada pelo verso "Qualé negão? Qualé negão?".

A partir da segunda estrofe a referência ao preconceito racial aparece claramente "É mole de ver/que em qualquer dura/o tempo passa mais lento/pro negão". Baseando-se em comparações que faz um retrocesso no tempo, as personagens aparecem na mesma ordem e apesar de transcorridos mais de um século, os repressores e os oprimidos ainda são o mesmo "quem segurava com força/a chibata/agora usa farda/engatilha a macaca/e escolhe sempre o primeiro/negro prá passar na revista".

Outros aspectos da discriminação racial aparecem nos versos "mesmo a AIDS possui hierarquia/na África a doença corre solta/e a imprensa mundial/dispensa poucas linhas". A África é um país no qual há predomínio da etnia negra e que comporta regiões de extrema miséria e altos índices de mortalidade. Esta realidade é totalmente contraditória quando observamos a evolução das ciências proporcionando maior expectativa de vida e, entretanto, concomitantemente, a política neoliberal estabelece um mercado sem limites criando novas desigualdades sociais, que as delimitações institucionais ou políticas não são capazes de barrar, o que gera sofrimento para grandes parcelas da população mundial. Portanto, segundo a letra, o Estado apenas inibe a voracidade do mercado para que a própria sociedade não seja destruída pela nova ordem econômica.

¹² "O samba-de-breque, tal como ficaria conhecido a partir da interpretação do samba "Jogo Proibido" por Moreira da Silva, em 1936, constitui uma variante do samba-choro que, por seu fraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha rítmico-melódica para encaixar frases faladas, sem quebra da unidade da composição." TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Petrópolis, Vozes, 1978.

. A utilização de uma linguagem comparativa no refrão "Todo camburão tem um pouco/de navio negreiro" traz à mente a lembrança dos versos de arrebatada inspiração político-social de Castro Alves¹³ no poema "O Navio Nегreiro (Tragédia no mar)".

*Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...
Hoje... o porão negro, fundo
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
e o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...*

*Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cum'lo de maldade
Nem são livres p'ra... morrer...
Prende-os a mesma corrente
— Férrea, lúgubre serpente —
Nas rôscas da escravidão.
E assim zombando da morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite... Irrisã!...¹⁴*

Através do poema, "O Navio Nегreiro", Castro Alves produz uma representação do suplício vivido pelos negros nas embarcações que os traziam para o Brasil, após serem capturados, privados de sua liberdade e condenados às condições desumanas da escravidão. Traçando um paralelo entre a condição do negro naquela época e os dias atuais, Marcelo Yuka utiliza uma metáfora no título da canção "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro" para dizer que os sentimentos que alimentavam o regime escravocrata continuam latentes. Os negros ainda recebem tratamento diferenciado e são alvo privilegiado da perseguição policial. Desta forma, podemos considerar que, com relação à integração dos

¹³ Antonio de Castro Alves (1847-1871) - importante nome da literatura brasileira, o poeta baiano foi propagandista da abolição da escravatura dedicando muitos de seus versos a esta causa.

¹⁴ Alves, Castro. O Navio Nегreiro. In: Antologia Poética. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1971.

negros. na sociedade não se teve uma evolução concreta, pois o direito de igualdade assegurado por lei parece meio distante das vias de fato.

A escravidão dos negros no Brasil surge da escassez de mão de obra para agricultura de cana de açúcar, impulsionada pela coroa portuguesa após a instituição das sesmarias. Para justificar o tráfico de negros eram utilizadas teorias que negavam a sua total humanidade e pregavam a necessidades de domesticação dos mesmos.

Os escravos não possuíam personalidade civil ou jurídica, as leis lhes eram aplicáveis apenas nas instâncias das penalidades. A manutenção do sistema escravocrata esteve calcada sob a violência imprimida através da chibata, da inópia, da agressão sexual, dentre outros. A própria privação da liberdade, imprime a primeira forma de desrespeito ao violar um direito natural do ser humano.

Atualmente, o código penal brasileiro determina a prisão como forma de castigo e na teoria esta penalidade vale para todo cidadão considerado culpado. No entanto, nosso sistema judiciário tem se mostrado ineficiente, lento, e injusto, de forma que, a lei, mesmo ostentada pela sua legalidade, não consegue ser legítima, quando se volta aos interesses de poucos em detrimento da maioria.

Segundo Alba Zaluar¹⁵ a escravidão teria sido determinada primeiramente por uma questão econômica e o racismo foi se consolidando no decorrer do processo histórico. No caso do Brasil ela considera que a constituição do preconceito racial tenha se dado de forma mais amena, quando comparado com os vizinhos norte-americanos, que até meados da década de 1960 mantinham uma ampla e violenta segregação racial, vitimando negros e mestiços.

Para Zaluar¹⁶, a exclusão dos negros no Brasil é determinada pela cor da pele, enquanto que nos Estados Unidos a descendência também constitui fator de segregação. Esse aspecto apresentado não restringe a ferocidade do racismo brasileiro, identificado em

¹⁵ ZALUAR, Alba. Da Revolta ao Crime S/A. São Paulo, Moderna, 1996.

¹⁶ Idem.

formas mais ambíguas e sutis, que só poderão ser combatidas a partir da administração da justiça e da pedagogia reversiva, que se baseia na reconstituição de valores por meio da educação.

A contemplação dos fatos históricos revela que os movimentos de resistência sempre estiveram presentes. Durante a vigência do regime escravocrata o inconformismo se estabelecia através de sabotagem no trabalho, assassinato de senhores e feitores, das fugas para os Quilombos e até mesmo o suicídio.

O movimento negro nos dias atuais tem conquistado maior espaço de atuação institucional, entretanto, pesquisas e estudos realizados na última década, destacam a manutenção das desigualdades entre brancos e negros mesmo tendo se passado mais de cem anos do fim da escravidão. Segundo matéria publicada na revista Caros Amigos¹⁷ o analfabetismo e nível de escolaridade é maior entre os negros que entre os brancos. Com relação à renda e salário, dos 10 por cento das pessoas com maior renda no Brasil, 90 por cento são brancas, enquanto que, entre as 10 por cento com menor renda, 70 por cento são negras e pardas.

No Rio de Janeiro, estudos revelam que a raça é um fator que influencia nas mortes: 70 por cento das pessoas mortas por policiais são negras ou pardas, e com relação ao caso de assassinatos, há maior possibilidade de morrer para quem é negro ou pardo, solteiro, idade de 20 a 30 anos, e morador da Baixada Fluminense. E com relação à população carcerária há mais negros que brancos nos presídios, e para os primeiros, as penas para os mesmos crimes que cometem estes últimos, são maiores.

A questão racial no Brasil é um dos fatores desencadeadores da violência instituída, principalmente nos grandes centros urbanos, mas, com certeza não é o único, uma vez que, consideramos a violência como "tudo que pode agredir a integridade pessoal"¹⁸ de qualquer

¹⁷ REIS, Samuel Aarão. "Nosso bloco está disposto e é bonito, também temos o direito de desfilar na avenida". In: Revista Caros Amigos, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano VI, n. 66, p. 18,19, setembro/2002.

¹⁸ MORAIS, Regis de. O que é violência urbana. São Paulo, Brasiliense, 1990.

indivíduo. O racismo está impregnado de violência por transformar as diferenças resultantes de evoluções genéticas em motivo de discriminação.

A cor da pele consiste simplesmente num fator orgânico que se desenvolve naturalmente para propiciar a adaptação humana às diversas condições geográficas do globo, de forma que, se a cor da pele é um fator congênito, por outro lado, como afirmou Hélio Santos (professor universitário e militante do movimento negro desde 1974) em matéria de capa da *Caros Amigos*¹⁹: "Ninguém nasce racista", portanto o racismo é um valor constituído pela sociedade, que, como vimos anteriormente, deve ser revertido através de um processo educativo.

Na música "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro" percebemos que a discriminação racial no Brasil é um fato que se pode perceber cotidianamente. No entanto, a questão racial não é o único fator de discriminação. Através da música "Catequeses do medo" se pode perceber que a exclusão atinge outras parcelas da população:

*Catequeses do medo
Num buraco negro
No fim do terceiro mundo
Um sorriso assustado
Uma mãe desesperada
Um pai mal pago, operário e mudo*

*Reuniões escurecendo
Outras salas
Onde a tortura faz filho
Na pele de um jovem afro-brasileiro
Na pele de um jovem fudido e sem
Dinheiro
Por isso...*

*Podem falar o que for
Que eu sei que não sou culpado
Podem falar o que for
Que eu sei que não sou, sei que não sou*

A fome é um esperma

¹⁹ VIANA, Natalia et al. "Negro Não É Problema É Solução". In: Revista Caros Amigos, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano VI, n. 69, p. 30-37, dezembro/2002.

*Por entre as pernas
Da violência
É o egoísmo que excitou
As diferenças em que merece
Um aborto imediato*

*Um apartheid econômico
Contamina, machuca
E não nos deixa gritar*

*Quando o carro preto
Passa
Quando o carro preto
Passa
Por isso...*

*Podem falar o que for
Que eu sei que não sou culpado
Podem falar o que for
Que eu sei que não sou
Sei que não sou²⁰*

A música fala do desespero de uma mãe que tem um filho inocente sendo submetido a tortura. O atestado da culpa para seus torturadores é a sua origem afro-brasileira e, principalmente, a sua condição social "na pele de um jovem fudido e sem/dinheiro". No verso "um pai mal pago, operário e mudo" compreendemos a correlação entre baixa renda e baixa escolaridade, expressa pela multiplicação da falta de conhecimento que gera incapacidade de argumentação.

Quando Marcelo Yuka escreve "A fome é um esperma/por entre as pernas/da violência" ele utiliza uma linguagem lírica para dizer que a falta do que comer contribui para progressão da criminalidade, elevando os índices de violência. Porém, o envolvimento com o crime não pode ser explicado somente pela necessidade financeira. Outro fator determinante da criminalidade trabalhado nesta canção é o reforço das identidades raciais, promovido pelas instituições governamentais, que ao negarem as diferenças, geram revoltas, abrindo caminho para a marginalidade.

²⁰ YUKA, Marcelo. Catequese do medo. O Rappa, 1994.

.A nova realidade urbana industrial é marcada pela competição entre os indivíduos, motivados pela necessidade de sobrevivência ou pela ânsia consumista. O consumismo compulsório e o desejo de acumulação estimulado pelo sistema capitalista geram "as diferenças em que merece/um aborto imediato". A proposta do "aborto imediato" sugere o fim dessa experiência social que promove a exclusão, baseada em critérios econômicos e raciais.

O sistema judiciário determina, através do código penal, que para todo ato de transgressão das normas deve ser aplicada uma penalidade correspondente, mas com certeza não existe nenhuma lei qualificando pobreza e diferença racial ou étnica como crime. Logo, se não existe crime, não há de se encontrar um culpado "Podem falar o que for/que eu sei que não sou culpado".

As injustiças sociais, a miséria financeira e afetiva são resultados de "Um apartheid econômico/contamina, machuca/e não nos deixa/gritar", pois, o grito de indignação muitas vezes é sufocado pelo medo, "Quando o carro preto passa" (carro preto é utilizado pelo crime organizado e por membros da polícia em ações criminosas).

É este "apartheid econômico" que têm determinado, desde a época da colonização portuguesa, a marginalização dos negros e de homens brancos e mestiços desprovidos de posses. Na música "Sujo", Marcelo Yuka dá voz a essas parcelas marginalizadas, partindo de uma contradição entre um provérbio popular "um raio não cai no mesmo lugar duas vezes" e as experiências vividas por elas.

*Se um raio cai no mesmo lugar
Duas vezes
Qualquer um de nós é capaz de
Parar, e pensar, e dizer e falar*

*Por que eu?
Por que eu?*

*Mas a cidade é muito grande
A cidade é gigante
A cidade é covarde
Com os que mais precisam dela*

Os raios então são mais de dois, são muitos

E sucessivos e é por isso que ele está aí
Sujo, frio e bêbado,

Sujo, mas não tão sujo quanto a sociedade
Frio, mas não tão frio quanto a impiedade
Bêbado, mas não tão êbrio quanto a passividade
Passividade, passividade
Sujo, frio e bêbado²¹

A palavra "raio" no primeiro verso está se referindo às adversidades enfrentadas pela grande população que se encontra excluída da sociedade. Essa condição de exclusão não é ignorada por estas pessoas, que mesmo sem ter o acesso adequado às instituições educacionais, é perfeitamente capaz de "parar, e pensar, e dizer e falar" sobre essa condição injusta "Por que eu?/Por que eu?".

Através desta canção percebem-se as contradições sociais concentradas nas metrópoles. Apesar das cidades serem "grande (...) gigante" não há lugar para todos, pois a divisão do espaço urbano é injusta e excludente. Os órgãos públicos responsáveis empurram os grandes contingentes de famílias pobres para habitações precárias situadas nas encostas dos morros, colocando as injustiças face a face e permitindo encontros sistemáticos entre os segmentos mais prejudicados da sociedade e a elite econômica e social.

A falta de políticas públicas eficientes nesses setores faz com que a população seja bombardeada pelas adversidades que são muitas e sucessivas "Os raios então são mais de dois, são muitos/e sucessivos", o que leva a impossibilidade da luta cotidiana pela sobrevivência, "é por isso que ele está aí/sujo, frio e bêbado".

A música faz uma análise dos sujeitos que, renegados pela sociedade, sofrem os efeitos físicos e psicológicos da exclusão. No entanto, quando a degeneração da qualidade de vida de um indivíduo é causada pela falta de oportunidades, nenhum estado ou condição que ele se encontre o torna menor, pois, ele pode estar sujo, mas não estará "tão sujo quanto a sociedade", ele pode ter frio, mas, não será "tão frio quanto a impiedade" do sistema. Nos

²¹ YUKA, Marcelo. *Sujo*. O Rappa, 1994.

últimos versos é possível perceber uma crítica: o estar "sujo, frio e bêbado" pode ser consequência de uma atitude de resignação "bêbado, mas não tão ébrio quanto a passividade".

O compositor Marcelo Yuka promove uma reflexão das condições sociais determinadas por uma ordem capitalista, que estabelece uma relação de dominação entre os sujeitos. Através da música ele não oferece um padrão comportamental a ser seguido, mas tem toda consciência de que as diferenças se consolidam a partir da passividade da população.

Além da discriminação racial e social - privilegiada até aqui -, a violência pode ser entendida em outras situações, como no comportamento de um motorista no trânsito, nas depedrações, linchamentos, no crime, em ações policiais, etc. É importante ter-se a compreensão de que todo o caso é sempre precedido ou determinado por aspectos políticos, econômicos e culturais, concebidos historicamente. Desta forma, ao analisar o grupo "O Rappa", buscamos promover uma compreensão da violência representada em sua obra sem perder de vista o espaço sócio-cultural que a comporta.

Como vimos, as músicas do Rappa são interpretações de suas experiências na "cidade maravilhosa", segundo a carioca Fernanda Abreu, o "purgatório do melhor e do pior do Brasil". O "melhor" já foi cantado por grandes nomes como Vinicius de Moraes, o "pior" pode ser contemplado nos contrastes entre as belezas naturais do Rio e as marcas da exclusão, deixadas no olhar de fome de cada criança e adulto que habita as ruas da grande cidade.

CAPÍTULO 2

“Tribunal de Rua”: a banalização da violência.

Tendo em vista o objetivo de analisar as representações simbólicas do grupo "O Rappa" a partir de uma perspectiva histórica, buscamos entender os diálogos que se estabelecem entre sua obra e o contexto no qual estão inseridos.

Como vimos, a violência instituída na sociedade contemporânea possui múltiplas facetas, entre elas, a exclusão social e racial enfocada anteriormente. A violência policial é outro aspecto constantemente apresentado na produção do Rappa - músicas e videoclipes. A partir de uma interpretação de Marcelo Yuka, a música "Tribunal de Rua" oferece a possibilidade de se analisar a relação entre a polícia e o público.

*A viatura foi chegando devagar
e de repente, de repente resolveu me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, aí compadre, você perdeu
Se um tiver que procurar você tá fudido
Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
No início eram três, depois vieram mais quatro
Agora eram sete samurais da extorsão
Vasculhando meu carro
Metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão*

*De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição
Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara para me desmoralizar*

*Tapa na cara pra mostrar quem é que manda
Pois os cavalos corredores ainda estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um Santo Graal
Na mão errada dos homens
Carregada em devoção*

De geração em geração

Todos no bairro já conhecem essa lição

*O cano do fuzil, refletiu o lado ruim do Brasil
Nos olhos de quem quer
E me viu único civil rodeado de soldados
Como se eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
À margem do seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
Mesmo que seja dentro de um carro importado*

*Com um salário suspeito
Endossando a impunidade à procura de respeito
Mas nesta hora só tem sangue quente
É quem tem costa quente*

*Pois nem sempre é inteligente
peitar um fardado alucinado
que te agride e ofende para te
levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
de quem se sente autoridade
neste tribunal de rua²²*

Na primeira estrofe, a exemplo de "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro", temos a descrição de uma abordagem policial. Os policiais são apresentados como "samurais da extorsão", o que sugere a existência de corrupção dentro da organização policial. A agressão física "Mas tapa na cara pra me desmoralizar/Tapa na cara pra mostrar quem é que manda" mostra que os executores da lei ignoram o protocolo, e agem segundo uma conduta particular, orientada por teorias de senso comum, as quais estabelecem previamente o estereótipo do indivíduo potencialmente criminoso.

A população, ao presenciar as atrocidades das ações policiais, muitas vezes, em vez da revolta, "viram as costas", movida pelo medo, "Pois nem sempre é inteligente/peitar um fardado alucinado" ou por sentimentos individualistas "No fundo querendo estar/À margem do seu pesadelo". A consciência do indivíduo, antes pautada em valores de justiça e

²² YUKA, Marcelo. Tribunal de Rua. Lado B Lado A, 1999.

honestidade, vai sofrendo deturpações "Endossando a impunidade à procura de respeito". Diante desta realidade excludente, o indivíduo opta por uma nova conduta social, que lhe garanta maior segurança e comodidade: "Estar acima do biótipo suspeito/Mesmo que seja dentro de um carro importado/Com um salário suspeito".

A violência e arbitrariedade da polícia acabam por ser encarada pela população como fatos corriqueiros "De geração em geração/Todos no bairro já conhecem essa lição". A sensação que fica ao final desta canção é de resignação, pois mostra uma população conformada com uma situação que a avilta cotidianamente. No entanto, ao brincar com as palavras democracia e ditadura, o autor questiona o sistema vigente, "Arriscando a palavra democrata", afirmando que ainda há "Resquício de ditadura".

Há que se lembrar que a música ou qualquer outra forma de produção artística, não é politicamente consciente ou revolucionária por si só. O caráter contestatório, suas possibilidades, bem como suas limitações, estarão sendo determinadas tanto pelo criador como pelo receptor. Nesta canção, por exemplo, o próprio título, que aparece ao final da letra "Mostrando a mentalidade/de quem se sente autoridade/neste tribunal de rua" pode ser interpretado como a comprovação de um sistema judiciário falido, uma vez que, a existência de um "tribunal de rua", dá margem à idéia da constituição de um poder paralelo e autônomo, determinando as ações da organização policial nas ruas.

Não é só na produção do Rappa que encontramos referências taxativas ao poder exercido pela polícia. Numa música do "Capital Inicial", chamada "Veraneio Vascaína", encontramos uma representação que se aproxima da visão exposta por Yuka.

*Cuidado pessoal
lá vem vindo a veraneio
toda pintada de preto
branco, cinza e vermelho
com um número do lado
dentro dois ou três tarados
assassinos armados
uniformizados*

*Veraneio vascaína
vem dobrando a esquina*

*Porque pobre quando nasce
com instinto assassino
sabe o que vai ser quando crescer
desde menino
ladrão pra roubar
marginal pra matar
Papai eu quero ser policial quando eu crescer*

A descrição é de um carro da polícia e as pessoas que estão lá dentro são policiais, que deveriam proteger a população, no entanto, o aviso é "Cuidado pessoal" eles são "assassinos armados/uniformizados". A mensagem passada pela canção é uma explícita declaração de falência do sistema policial e judiciário. Os policiais não desempenham sua função de coibir as diversas formas de violência manifestas contra a sociedade, passando a atuar como ladrões e marginais ao praticarem ações criminosas como roubo e assassinato, e outras mais que tomamos conhecimento através da imprensa escrita e televisiva: extorsão, tráfico, abuso de poder, entre outros.

A música "Tumulto" é uma representação da violência popular coletiva, que expropriada de seus direitos naturais promove quebra-quebra como forma de protesto. Isso musicalmente está bem demonstrado pela melodia falada, que faz uma espécie de dueto com uma guitarra de timbre distorcido com bastante compressão, executando intervalos musicais de muita tensão.

O ritmo demonstra a versatilidade desta banda. Temos inicialmente a bateria fazendo um ritmo derivado do samba de morro, que logo em seguida é substituído por um funk-rock. A levada na guitarra é pulsante e marcada, o baixo é bastante presente e reforça o clima de tensão popular.

*Eu sempre penso duas vezes antes de
entrar
mas tem certos momentos
que atingem o inconsciente popular*

*Tumulto, corra que o tumulto está
formado
vem cá, vem vê, vem cá, vem vê
que dentro do tumulto pode estar você*

*panela batendo, toca fogo no pneu,
põe barricada
velhos, senhoras e crianças
a molecada pula debocha e dá risada
parece brincadeira mas não é
a comunidade não agüenta mais tanto
tempo
tanto tempo sem água*

*Tudo bem ele era o bicho
mas saiu daqui inteiro
e até chegar no hospital
ganhou três tiros no peito
e a galera daqui fez igual fizeram em
vigário geral
todo mundo pra rua aumentar o som
pra causar algum tipo de repercussão*

*quando o monstro vem chegando,
chegando, chegando
e ameaçando invadir o seu lar²³*

O indivíduo, motivado pela raiva ou indignação pode, chegar a um estado tão intenso das emoções, que ele necessita extravasar de alguma forma. Até um certo momento se tem controle sobre a situação, "mas tem certos momentos/que atingem o inconsciente popular". A partir deste momento, segundo a música, o indivíduo não consegue mais racionalizar suas emoções que passam a ser exteriorizadas. As práticas de linchamentos, depedrações são exemplos de reações da população que promovem esta exteriorização através da exacerbação da agressividade. Este tipo de comportamento geralmente parte de setores da população economicamente marginalizados, expostos às violências cotidianas - fome, desemprego, precariedade dos serviços públicos.

Nesta música temos a descrição de duas agressões sofridas e duas reações diferenciadas. A primeira, um protesto pela interrupção do fornecimento de água "tanto tempo sem água", a segunda, uma manifestação pacífica "todo mundo pra rua aumentar o som/prá causar algum tipo de repercussão" mostrando que a violência policial contra pessoas da comunidade não é ignorada e muito menos aceita, independente de quem seja, a

²³ YUKA, Marcelo. Tumulto. Rappa Mundi, 1996.

violação da lei não pode ser tolerada "tudo bem ele era o bicho/mas saiu daqui inteiro/e até chegar no hospital/ganhou três tiros no peito".

Através da letra percebemos que dentro de uma favela também existem laços de solidariedade. A guerra entre os traficantes pelo domínio de território também atinge a população, no entanto, o medo maior se instaura quando a polícia sobe o morro "quando o monstro vem chegando", porque, pra eles todos ali são desconhecidos e criminosos em potencial.

Como podemos perceber não é sempre que a população revida uma violência sofrida com mais violência ou agressão. Já a polícia, que deveria manter a paz e garantir a segurança da população, por muitas vezes faz com que manifestações pacíficas se transformem em verdadeiras tragédias. É a disputa do mando: se a população ataca com gritos de ordem ou com pedras na mão a polícia revida disparando armas de fogo indiscriminadamente.

O isolamento das instituições do Estado frente à participação popular gera medo e insegurança. Em alguns momentos ao acompanhar as ações da polícia, seja pelos meios de comunicação ou até por um contato mais direto, chega-se a ter a sensação de um retorno ao período da ditadura no Brasil, como neste caso ocorrido em 20/04/2001 na grande São Paulo. Era apenas um protesto contra a ALCA (Área de Livre Comércio das Américas), previamente informado e protocolada na prefeitura da cidade. Entretanto, o que era pra ser uma manifestação pacífica, transformou as ruas da cidade em campo de batalha. Sem nenhuma justificativa convincente as mais de 2.000 pessoas - em sua maioria jovens de classe média - começaram a ser violentamente atacadas pela PM paulista.

O resultado final foram 69 presos, mais de 100 feridos, casos de humilhação moral e tortura física. Os depoimentos dos manifestantes mostram a brutalidade e covardia da ação policial: "Fui à avenida Paulista com a intenção de fotografar os eventos. No momento em que começaram as agressões da polícia, vi que um soldado espancava uma menina. Outro soldado me viu e me deu uma cacetada no olho. O ataque dele foi deliberado e intencional. A pancada abriu meu supercílio. Com muita dor, eu me abaixei, e ele ainda me golpeou nas costas e nas pernas. Saí correndo para o Masp, mas, quando cheguei por ali, fui de novo

cercada pela tropa de choque e apanhei de novo (...) sofri trauma do globo ocular e tive que fazer uma sutura de quatro pontos no supercílio, além de ter sofrido hematoma na pálpebra. Quase fiquei cega”. (Ângela Meirelles de Oliveira, 24 anos, historiadora e funcionária do Núcleo de Estudos da Violência da US - depoimento retirado da revista *Caros Amigos*²⁴).

Este caso não se trata de um fato isolado. Muitas outras ações repressivas executadas pela polícia deixam até saldos de mortes e não são devidamente apuradas e julgadas. A mídia divulga diariamente envolvimento de policiais em crimes, muitos casos terminam com impunidade, gerando descrédito ao sistema judiciário e fazendo com que a população tenha quase tanto medo da polícia quanto dos bandidos.

O caso da Paulista justifica essa insegurança da população com relação ao poder policial. Alguns dos detidos afirmam que nem sabiam o motivo da detenção, pois, estavam passando por mera casualidade, quando foram presos, submetidos a maus tratos e indiciados.

A partir de uma análise da polícia do Rio de Janeiro no início do século XX, desenvolvida por Marcos Luiz Bretas²⁵, é possível se chegar à conclusão de que a corrupção e a impunidade na polícia são duas constantes na história, sendo que, desde sua institucionalização passou por recorrentes modificações e em outros momentos também foi contemplada pela sociedade com certo ceticismo.

Segundo Marcos Luiz Bretas²⁶ a força policial surge no Rio de Janeiro com a vinda da família real portuguesa, sua tarefa era a de impor as leis e os valores determinados pelas classes dominantes através da persuasão e da força, se necessário. Os membros da elite deveriam ser protegidos e os populares policiados.

Na sua essência, a ordem policial na sociedade contemporânea não sofreu alterações. O alvo preferencial da polícia ainda são as parcelas da população

²⁴ ARBEX JUNIOR, José. “Barbárie Na Paulista”. In: *Revista Caros Amigos*, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano V, n. 50, p. 18-20, maio/2001.

²⁵ BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

marginalizadas, os "crimes de colarinho branco" fogem aos procedimentos tradicionais e são julgados por comissões especiais (CPIs). O que se pode perceber é que a degeneração do judiciário e da estrutura policial se tornou desumanamente violenta e corrupta. Para mudar esta situação é necessário promover uma revisão das leis, da polícia e da cultura política.

Entre as reformas é urgente a revisão do sistema penitenciário. As instituições de recuperação que deveriam tratar o preso para posterior reintegração social, funcionam como "escolas do crime". Os infratores da lei do Estado ao serem submetidos à precariedade das instalações e a violência física e psicológica que vigora nos presídios, se convencem que a brandura jamais os protegerá, então, passam a se comportar como seus algozes, que os espancam e humilham. "Quem bate esquece, quem apanha/e quem apanha quer se vingar"²⁷. Desta forma, achar que retirar indivíduos infratores das ruas é medida suficientemente eficaz na contenção da criminalidade e da violência mostra total ignorância da complexidade da questão, uma vez que, cadeias e instituições reformatórias superlotadas causam o efeito inverso, pois as mesmas se constituem como mais um foco de violência.

O crime é dentre os aspectos da violência um de maior importância, a compreensão de suas dimensões passam por uma análise que deve inferir a relação entre marginalidade e criminalidade. Na música "Hei Joe" é possível identificar esta correlação:

*Hei Joe
onde é que você vai
com essa arma aí na mão*

*Hei Joe
esse não é o atalho
pra sair dessa condição*

*Dorme com tiro acorda ligado
tiro que tiro trik-trak boom
pra todo lado*

*Meu irmão, só desse jeito
consegui impor minha moral
eu sei que sou caçado*

²⁶ Idem.

²⁷ Trecho da música "Não vão me matar", letra: Marcelo Yuka, O Rappa, 1994.

e visto sempre como um animal

*Sirene ligada os homi
chegando trik-trak
boom boom
mas eu vou me mandando*

*Hei Joe
assim você não curte o brilho
intenso da manhã
(acorda com tiro dorme com tiro)
Hei Joe,
o que o teu filho vai pensar
quando a fumaça baixar*

*Fumaça de fumo
fogo de revolver
e é assim que eu faço
eu faço a minha história*

*Meu irmão, aqui estou por causa dele
e vou te dizer
talvez eu não tenha vida
mas é assim que vai ser
armamento pesado
corpo fechado
(eu quero é mais vê, mais, mais vê, difícil de entender)*

*Hei Joe
muitos castelos já caíram e você tá na mira
tá na mira, tá na mira, tá na mira*

Também morre quem atira, também morre quem atira...

Menos de cinco por cento dos caras do local são dedicados a alguma atividade marginal e impressionam, quando aparecem no jornal, tampando a cara com trapos com uma uzi na mão, parecido um arauto, arauto, arauto do caos, sinto muito culpa disso mas é por isso que eu penso, que esses caras é que são os donos da biografia, já que a grande maioria daria um livro por dia, salve a honestidade sacrifício, sacrifício, haja honestidade sacrifício²⁸.

²⁸ YUKA, Marcelo. Hei Joe. O Rappa Mundi, 1996.

. Nesta canção temos a ocorrência de intertextualidade musical, a letra, bem como, a música é uma nova versão para a gravação original de Jimi Hendrix, que revolucionou o uso das guitarras no auge da contracultura da década de 1960.

Musicalmente esta versão trás elementos do reggae jamaicano, desfigurando inicialmente a versão rock'n'roll de Hendrix. Esse uso de elementos do estilo de Bob Marley é uma característica bastante marcante, principalmente nos primeiros trabalhos da banda. Contudo, o discurso musical desta canção preserva características do estilo de Hendrix, como pode ser ouvido no final, quando a música se torna mais agressiva em decorrência dos frascados executados pela guitarra distorcida e pelo baixo, tal como na versão original de Jimi Hendrix. No que se refere a letra a versão original tem como tema central um caso de crime pacional.

A letra de Marcelo Yuka e Ivo Meirelles narra o diálogo entre duas pessoas: a primeira questiona a opção da segunda (Joe) de partir para o crime numa tentativa de superação de uma condição que está posta "esse não é o atalho/pra sair dessa condição". A situação descrição "dorme com tiro acorda ligado/tiro que tiro trik-trak boom/pra todo lado" revela que Joe é um morador do morro que só conseguiu "respeito" e "reconhecimento" da sociedade quando se tornou um criminoso "Meu irmão, só desse jeito/conseguí impor minha moral" e passou a ser "caçado" pela polícia "sirene ligada os homi/chegando trik-trak/boom boom/mas eu vou me mandando".

O narrador faz um alerta a Joe mostrando que a imersão no mundo do crime pode arrastá-lo para a escuridão (pode ser a morte) "Hei Joe/assim você não curte o brilho/intenso da manhã" e comprometer sua moral perante a família "o que o seu filho vai pensar/quando a fumaça baixar". A resposta de Joe mostra que sua inserção no mundo do crime não se trata de uma opção, mas, uma atitude necessária para superar a exclusão social que a sociedade imprime às parcelas de baixa renda, que são empurradas e isoladas nos subúrbios dos grandes centros urbanos "Meu irmão, aqui estou por causa dele/e vou te dizer/talves eu não tenha vida/mas é assim que vai ser".

Diante da falta de perspectiva a saída é investir nos recursos técnicos "armamento pesado" e buscar uma sustentação espiritual "corpo fechado" que lhe assegure, pelo menos

ilusoriamente, a vida "Hei Joe, muitos castelos já caíram e você tá na mira/tá na mira...". Podemos dizer que a violência urbana contemporânea é alimentada pela lei da ação e reação, pois, as pessoas que praticam atos de violência são vítimas em potencial das suas consequências "Também morre quem atira".

De acordo com a interpretação de Ivo Meirelles e Marcelo Yuka a violência está irremediavelmente ligada à questão da marginalidade. Para se compreender a constituição dessa relação intrínseca é necessário se ter uma visão do processo de consolidação dos espaços urbanos, bem como os critérios da estratificação social.

A abolição da escravidão e proclamação da República em fins do século XIX dão início a um processo de crescimento e diversificação do espaço urbano. Mesmo com o desenvolvimento industrial e do comércio, a cidade não oferece ocupação para todos, o que provoca o crescimento do mercado paralelo: jogos, prostituição, cafetinagem. A insuficiência de habitações para a população provoca o surgimento dos cortiços, casas coletivas consideradas pouco higiênicas. As reformas urbanas ou medidas sanitárias de limpeza dos centros das cidades acabam com os cortiços e ao mesmo tempo começam a aparecer as favelas.

A disciplinarização e posituação do trabalho imprimem um caráter degradante e negativo às festas e costumes populares. O samba nasce proibido pela polícia e o desempregado é enquadrado como infrator do código penal, o ócio e a vadiagem são considerados crimes passivos de punição. O resultado desta medida é a super lotação das cadeias e a transformação da questão social em um caso de polícia.

No período varguista o discurso ainda está centrado na exaltação da força de trabalho como instrumento para consolidação de uma nação forte econômica e culturalmente. Entretanto, o que se viu em curso foi um processo de industrialização que acelerou o empobrecimento das classes populares.

Já nos anos de 1980 o crescimento da criminalidade surge como resultado da intensificação do processo de urbanização iniciado a partir da década de 1950, com o plano de desenvolvimento industrial e econômico do governo JK, que trouxe a tona de forma

acentuada os problemas relativos à habitação, trabalho, saúde e educação, numa coexistência com problemas de controle social e vigilância policial.

No decorrer do processo histórico percebemos a constituição de uma sociedade voltada para as dimensões do trabalho. Em muitos momentos, valores e costumes foram reprimidos em prol da fixação dessa cultura capitalista calcada na idéia da produção.

Na sociedade contemporânea vigora uma divisão social do trabalho discriminatória e injusta, em que a exploração ao trabalho perpassa o confinamento dos trabalhadores em regiões desprovidas da lei e dos direitos de cidadania. O próprio Estado está consolidado sobre uma ordem hierárquica, que ao utilizar o poder da polícia para impor suas leis desiguais, restringe a liberdade individual. Diante dessa realidade, as parcelas marginalizadas da população passam a nutrir um grande rancor por toda a sociedade e se tornam cada dia mais violentas.

A progressão de um mercado ilegal de drogas e demais crimes contra a pessoa e o patrimônio têm comprometido a perspectiva da profissionalização e da educação como saídas para a pobreza. O tráfico de drogas foi transformado numa enorme fonte de lucro, seus vínculos com poderosas organizações impedem que o mesmo seja alvo de investigações policiais, desta forma, jovens que começam como usuários de drogas passam a ladrões e até assassinos para manutenção do vício.

O Estado, em vez de investir em medidas de prevenção oferecendo tratamento médico aos dependentes, acaba promovendo a legitimação da violência, quando a polícia passa a apoiar chacinas e grupos de extermínio, que atuam nos bairros mais pobres. A matança nos presídios efetuada por policiais também podem ser descritas como uma forma de legitimação da violência pelo poder público.

Como sugerem os fatos apontados, a marginalidade é um dos fatores determinantes da criminalidade, muitas pessoas se envolvem com o crime organizado em busca de uma melhor condição social, no entanto, o mesmo se revela altamente concentrador de renda por estar instituído sobre a ordem capitalista, e por não sofrer nenhum tipo de limitação das leis do Estado.

A mudança de valores ocorrida na nova situação urbano industrial também contribui para o aumento da criminalidade, quando promove a interiorização de uma ideologia individualista, que gera o distanciamento das relações familiares. Desta forma, os altos índices de menores infratores podem ser explicados pelo fracasso da família, pela perda da noção de limites e respeito ao outro e pela degeneração das instituições de amparo, que tratam os menores infratores como "excremento da sociedade".

Esse progressivo aumento da criminalidade já era previsto em 1975, quando da conclusão da CPI do menor: "Um país que conta com um terço de sua população infanto-juvenil marginalizada enfrentará no futuro os maiores problemas sociais do mundo, inclusive no tocante à marginalidade."²⁹(Moraes).

Como se pode ver, nada é tão imediato e imprevisível, a violência urbana contemporânea é resultado da falta ou da má elaboração de políticas públicas capazes de promover a inclusão social. Essa situação tem gerado violência indiscriminada, a população está acuada, vítima das ações dos bandidos e de policiais corrompidos. Viver nas grandes cidades se tornou uma aventura diária, onde não se consegue identificar o "bandido" e o "mocinho", é quase como estar em um campo de batalha sob um "Fogo cruzado".

*Eu tô no fogo cruzado
vivendo em fogo cruzado
e eu me sinto encurralado de novo
no gueto o medo abala quem ainda
corre atrás
do fascínio que traz o medo da
escuridão
que é a vida*

*No gueto o medo ilude e seduz
com o poder da cocaína
quem comanda o sucesso
das bocas de fumo da esquina*

*Mas a favela não é mãe
de toda dívida letal
talvez seja de maneira
mais direta e radical*

²⁹ MORAIS, Regis de. O que é violência urbana. São Paulo, Brasiliense, 1990.

• *o sol que assola*
 • *esses jardins suspensos*
da má distribuição

Que arranham o céu
mas não percebem o firmamento
que se banham à beira-mar
mas são se limpam por dentro

Que se orgulham do cristo
de braços abertos, mas não abrem
as mãos
*pra novos ventos*³⁰

Esta música oferece indícios do cotidiano de moradores das periferias do Rio de Janeiro, que tentam sobreviver à guerra entre traficantes e ao isolamento imposto pela sociedade. Os danos causados pela manutenção de uma ordem que promove exclusão, baseado em um critério econômico, atingem a sociedade como um todo, afinal, o narcotráfico só existe porque há um grande mercado consumidor, o qual, não está concentrado entre a população de baixa renda.

Não é preciso subir o morro pra se perceber os problemas gerados pela exclusão social: "No Rio não tem como você passar intacto desses problemas, não só o narcotráfico, mas a criançada na rua, nos sinais."³¹ As contradições sociais escancaradas aos olhos de quem quiser ver muitas vezes são ignoradas em prol da manutenção de uma condição pessoal estável ou privilegiada "Que se orgulham do cristo/de braços abertos, mas não abrem/as mãos/prá novos ventos".

Diante dessa violência emanada do crime e das instituições governamentais, as ações humanas nos grandes centros urbanos acabam sendo determinadas por sentimentos contraditórios de raiva e medo. Enquanto o primeiro consiste em uma superestimulação interna do organismo, que gera aceleração dos batimentos cardíacos, alta pressão arterial e disposição para o movimento muscular, ou a ação agressiva, o segundo processa reações opostas. O medo causa inibição proveniente de ordens cerebrais, produzindo quadros de queda da pressão arterial, enrijecimento orgânico ou descordenação motora. Por isso,

³⁰ YUKA, Marcelo. *Fogo Cruzado*. O Rappa, 1994.

³¹ LOBATO, Marcelo. Bateria. Depoimento 50 min., Uberlândia, 24/03/2002.

quando uma pessoa está amedrontada se usa popularmente o termo "tremendo de medo". Desta forma, as pessoas que vivem nas grandes metrópoles estão propícias ou à ação agressiva causada pela raiva, ou são vitimadas pela síndrome do medo, que acarreta danos orgânicos e psíquicos para o indivíduo.

Uma pessoa que vive sob a pressão do medo pode apresentar diagnósticos como: fraqueza física, náuseas, constantes dores de cabeça, problemas digestivos; e, psiquicamente, apatia profunda. Esses não são os únicos sintomas, porém, qualquer quadro sintomático que se apresentar tende a atingir o físico e o psíquico, pois, o homem é uma integração perfeita entre ambos.

O indivíduo com medo tende a ir se enclausurando num mundo, que ele acredita estar isento daquilo que lhe causa temor, isso pode acontecer num plano ilusório, diagnosticado como estágio da loucura, ou no plano real, onde o racional passa a determinar medidas concretas que proporcionam conforto. Muitas vezes tais medidas traduzem modos de opressão (inconsciente) para o próprio indivíduo, que tenta se furtar às agressões cotidianas se escondendo atrás de muralhas e cercas elétricas em busca de proteção. Em face da violência instituída, muitas vezes essas muralhas se convertem em redomas de cristal, e o pânico toma conta da população.

*A minha alma está armada
E apontada para a cara
Do sossego
Pois paz sem voz
Não é paz é medo*

*Às vezes eu falo com a vida
Às vezes ela quem diz*

*Qual a paz que eu não
Quero conservar
Para tentar ser feliz*

*As grades do condomínio
São pra trazer proteção
Mas também trazem a dúvida
Se você que esta nessa prisão
Me abraça e me dá um beijo
Faca um filho comigo*

- *Mas não me deixe sentar*
- *Na poltrona num dia de domingo*
- Procurando novas drogas*
- De aluguel nesse vídeo*
- Coagido pela paz*
- Que eu não quero*
- Seguir admitindo*³²

Na música "A minha Alma" os arranjos foram concebidos de forma a realçar uma situação intimista e reflexiva. A tonalidade de "Lá menor", a presença de timbres médio-graves como o do harmônio e da guitarra com efeito de trêmulo - com destaque para o primeiro - compõem uma atmosfera sonora nebulosa e escura, convidativa à reflexão. É uma canção bastante melodiosa, o que com certeza colaborou para que esta se tornasse um hit da banda.

Quando o autor diz "A minha alma está armada" ele utiliza uma linguagem poética. Explorando a subjetividade do verso, tenta passar a idéia de uma coerção desmedida expressa através do silêncio provocado pelo medo "pois paz sem voz/não é paz é medo". Por vezes este silêncio é rompido, hora por um questionamento interior, "Às vezes eu falo/com a vida", em outras, pela realidade que suscita a dúvida diante de uma situação, aparentemente, tranqüila e feliz, "Às vezes ela quem diz/Qual a paz que eu não /quero conservar/para tentar ser feliz". "As grades do condomínio para trazer proteção", mas, em outros momentos são entendidas como uma afronta à sua capacidade de aceitação e privação.

A música "Minha alma (a paz que eu não quero)" expõe o sentimento de medo em conflito com a necessidade de liberdade. A violência é um fato inquestionável, o que se questiona são as ações empreendidas para suprimi-la. As grades, os muros, as cercas elétricas, carros blindados, e colete à prova de bala são suficientes para se furtar à violência? A resposta é não, "pela paz/que eu não quero/seguir admitindo", essas medidas não contém e nem impedem a progressão do medo e da violência, apenas restringem a liberdade transformando a vida em um "vídeo/coagido".

³² YUKA, Marcelo. Minha Alma (a paz que eu não quero). Lado B Lado A, 1999.

A primeira violação da liberdade, se nos basearmos no pensamento de Rousseau, pode ser compreendida a partir da transição do "estado de natureza"³³ para a civilização, avaliado por ele como um processo de degeneração da natureza boa do homem. Diante desta perceptiva é possível avaliar a constituição da sociedade contemporânea como um relato de nossos erros e vícios, acarretados pela transgressão dos limites de desejo e poder.

Quando entendemos que "Violentar o homem é arrancá-lo de sua integridade física e mental"³⁴ podemos avaliar a imposição de um código político e social como um tipo de agressão. Assim que nascemos passamos a ser condicionados a um certo padrão de comportamento, e quando atingimos uma idade que permite desenvolver um raciocínio próprio, nos sentimos incapazes de pensar sozinhos, pois, incorporamos o discurso do meio, sem nem ao menos perceber que, por vezes este causa perturbações e gera situações conflituosas, atingindo de alguma forma o perfeito funcionamento do organismo.

Por meio da música, Marcelo Yuka traduz uma interpretação da sua relação com o meio, o qual, devido à violência, impõe, até nas formas de habitação, um modo de opressão. As casas se tornam prisões e as pessoas passam a restringir seu convívio social e sua participação nas decisões da comunidade. A mensagem que a banda tenta passar é de negação de uma situação que oprime e não oferece qualidade de vida.

Todos esses problemas sociais e políticos trabalhados até aqui - discriminação racial e social, miséria, tráfico de drogas, desemprego, violência policial, criminalidade - contribuem para o processo de degradação da qualidade de vida. Estes mesmos problemas aparecem estampados diariamente nos jornais e na televisão de forma a promover a transmissão de informação sem oferecer a percepção de suas causas, o que leva a banalização dos acontecimentos. Entretanto, meios de comunicação comprometidos com a realidade e complexidade dos fatos, potencializam a compreensão de que por trás de todos

³³ O "estado de natureza" faz parte de um raciocínio hipotético onde Rousseau recria imaginariamente como seria o homem antes do processo de civilização. Para ele o homem no "estado de natureza" é livre e tem todas as suas necessidades supridas pela própria natureza, não havendo nenhuma espécie de relação moral e de deveres. O homem no "estado de natureza" não é mal porque desconhece o bem, e se encontra num estado de calma das paixões e ignorância dos vícios.

³⁴ MORAIS, Regis de. O que é violência urbana. São Paulo, Brasiliense, 1990.

estes problemas impera um modelo político e econômico que se volta aos interesses do capital, desconsiderando as reais necessidades humanas.

Desta forma percebemos que a subordinação à ordem mercantilista não é geral e, muitas vezes, pelos mesmos telejornais tendenciosos; é possível perceber que algumas parcelas da sociedade não perderam a dimensão de seu papel enquanto sujeitos históricos e participam ativamente da produção de "ritmos, ações e manifestos":

*novos satélites nos aproximam
mais e mais
então a gente se vê nos telejornais
agora mesmo pedras estão voando
na direção certa*

*Confie nisso "véio"
ritmos, ações e manifestos*

*Atirados em passeatas
ou em casos solitários
como batuques diferentes
numa mesma pulsação
que não vão mudar o mundo mas fazem diferença
fazem nossa diferença
ao fascismo que cresce
com a crise
fazem nossa diferença
na maneira de encarar
cidadania, ruas e microfones³⁵*

As manifestações de oposição partem de diversos segmentos da sociedade e são motivados por propósitos diversificados "Atirados em passeatas/ou em casos solitários/como batuques diferentes/numa mesma pulsação", mas, se analisarmos todas elas, são motivadas por carências da população geradas pelo sistema político e econômico em vigor.

Inerente a todo tipo de protesto está a possibilidade de transformação, nem sempre a mudança desejada contempla a todos "que não vão mudar o mundo", mas com certeza

³⁵ YUKA, Marcelo. R. A. M. O Rappa, 1994.

"fazem . diferença/fazem nossa diferença" quando mostramos que mesmo diante da truculência de um regime arbitrário e excludente, superamos o medo de falar e a ignorância dos nossos direitos enquanto cidadãos, para protestar contra o inaceitável.

É inquestionável a capacidade de adaptação do homem ao meio, mesmo em face de situações de extrema adversidade. Quando consideramos que isso pode salvá-lo das neuroses urbanas, ignoramos todo potencial destrutivo de uma adaptação irrestrita, pois as pessoas não têm percepção de como a convivência em um estado costumeiro de tensões se torna prejudicial à saúde física e mental.

Segundo Marcelo Yuka, "o artista não precisa tratar de músicas de cunho social, porque a arte é dele, a arte é livre, porém ele tem que exercer seu papel social" a forma que o Rappa encontrou para impedir minimamente a progressão da criminalidade foi se envolvendo em causas sociais, seja revertendo parte dos royalties de seus discos para instituições beneficentes, seja apoiando projetos desenvolvidos por ONGs como a Afro-Reggae e a FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional). Este envolvimento do grupo "O Rappa" com projetos sociais do terceiro setor será retomado posteriormente, quando formos analisar a relação da banda com o público e com o mercado fonográfico.

A preocupação do grupo "O Rappa" com as questões sociais não o deixa imune ao alarmante quadro de crise, expressos pelos altos índices de violência. Dois participantes da banda sofreram diretamente as conseqüências da violência disseminada na cidade do Rio de Janeiro, Paulo Nogueira (percussionista) foi vítima de uma bala perdida e o letrista e baterista, Marcelo Yuka, ficou paraplégico após ser baleado.

As músicas do grupo "O Rappa" informam experiências de um cotidiano urbano contemporâneo marcado por angustias, contradições e violência. Por meio da sua obra, compreendemos melhor o processo de consolidação dessa realidade caótica e passamos a vislumbrar alternativas. Desta forma, se pode considerar que a música é uma linguagem que pode ser utilizada como instrumento de intervenção social, política e cultural.

CAPÍTULO 3

“O Rappa”: entretenimento e reflexão

Segundo Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte³⁶, a Indústria Cultural é originada a partir da industrialização em fins do século XIX. O incessante desenvolvimento da tecnologia proporcionou a sofisticação dos meios de comunicação, contribuindo significativamente para o processo de transformação cultural.

A inserção do mundo na “lógica mercantil”, protagonizada pelos norte-americanos, gerou uma grande produção e, conseqüentemente, a necessidade de reeducação da população para a prática generalizada do consumo. Com o surgimento dos meios técnicos de difusão maciça (televisão, cinema e rádio) a cultura de massa se estabeleceu no século XX como uma cultura universal, condicionando valores existenciais do público consumidor.

A crítica mais tradicional da cultura de massas advém dos pensadores frankfurtianos, que desenvolvem suas análises a partir de 1930, quando a inserção das artes no processo de produção capitalista estava se iniciando. Ao abordar o caso de Theodor Adorno especificamente, Marcos Napolitano³⁷ atribui o pessimismo de suas considerações às suas experiências em sistema totalitários: num extremo a experiência vivida na Alemanha nazista, e, no outro, o contato com a indústria de entretenimento norte-americano. Para Adorno ambos os casos se convertiam em instrumento de alienação da cultura.

³⁶ BRANDÃO, Antonio Carlos, DUARTE, Milton Fernandes. Movimentos Culturais de Juventude. São Paulo, Moderna, 1997.

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. História & Música – história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

De acordo com o pensamento de Adorno³⁸ a música popular é um mero automatismo musical, na medida que o todo nunca é alterado por um evento individual, pois o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição, devido a sua característica fundamental de estandardização - músicas que apresentam sempre a mesma estrutura básica. Desta forma, quando o ouvinte se defronta com o complicado, ouve de fato, apenas o simples que ele representa.

Além disso, na música popular cada tom é remanescente de um padrão geral e de todos os outros tons, por isso, após ouvir sua parte temática e pelo menos o primeiro motivo, se efetiva o ato de reconhecimento, identificação e propriedade, já que as canções formulam perguntas que qualquer um é capaz de responder.

Segundo Adorno, a racionalização e mecanização do processo de trabalho gera uma atitude de distração e desatenção do ouvinte, que quer fugir do stress do dia a dia. Para Adorno, os promotores de entretenimento oferecem para as massas diversão padronizada e pré-digerida, e as mesmas, cansadas do trabalho são levadas pela lei do menor esforço, ficando limitadas aos produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa (TV e rádio).

Na visão de Adorno a mídia de massa havia corrompido as formas de expressão cultural reduzindo as artes à condição de mercadorias, destinadas a atender as falsas necessidades criadas pelo mercado cultural, que serve aos interesses do capital. Desta forma, a música era socialmente imposta a partir de um sistema comercial voltado para estímulos emocionais e corpóreos, não havia “gosto” nem “livre escolha” apenas uma “ilusão subjetiva” promovida pela Indústria Cultural.

Para Adorno a Indústria Cultural impedia a emancipação das massas, pois provocava a dependência e servidão do homem, impedindo a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente. Adorno chega a

³⁸ ADORNO, Theodor. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (org). Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986.

uma crítica radical e polêmica quando afirma que “a cultura deixava de ser esfera de recriação das consciências sobre o mundo e tornava-se um complemento da ideologia do capitalismo, reproduzindo o sistema ideológico, independente do conteúdo da obra consumida”³⁹. Ao fazer essa afirmação Adorno suprime todos os momentos de inconformismos na história em que se promoveu a politização da arte como forma de resistência.

Numa outra abordagem, Walter Benjamin afirma que a obra de arte sempre foi reprodutível, porém, mesmo na reprodução mais perfeita, o aqui e agora da produção artística está ausente. O que se atrofia na era da reprodução industrial da obra de arte é a sua “aura” que, composta por elementos espaciais e temporais, possui uma existência única, na qual é possível se descobrir a sua história.

O declínio atual da aura decorre da crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa. A Indústria Cultural estimula a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes, centradas na vida particular dos artistas para corromper e falsificar o interesse original das massas que está voltada para o próprio ser, para sua consciência de classe.

Em seu estudo sobre cinema Benjamin considera que o mundo visual no filme sofre deformações, estereotípias, transformações e catástrofes que afetam realmente o mundo real produzindo psicoses, alucinações e sonhos. Através da hilaridade e do grotesco o mercado cinematográfico tenta conter um surto psicótico. As mudanças constantes dos lugares e ângulos favorecem a distração, impedindo que o espectador promova suas próprias associações de idéias, pois, as imagens não são fixadas. Para Benjamin “as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento”⁴⁰.

Diante da crescente proletarização e massificação do homem, a Indústria Cultural tenta organizar as massas sem que haja alteração das relações de produção e propriedade.

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

Entretanto, as considerações de Benjamin e Gramsci negam a concepção da cultura de massa como mera estratégia de dominação.

Para Benjamin a Indústria Cultural secreta seu êxito no modo como se inscreve e transforma a experiência popular, e essa experiência, que é memória e prática, remete ao mecanismo com que as classes populares fazem frente inconsciente e eficazmente ao massivo, extraindo o prazer proporcionado pela Indústria Cultural sem perder a sua identidade.

De acordo com a ótica de Gramsci a classe dominante se torna hegemônica somente porque as classes subalternas também reconhecem de certa maneira os interesses desta primeira, de forma que, “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência”⁴¹. O valor do popular para Gramsci reside em sua capacidade de representar o modo de viver e pensar das classes subalternas, que filtram e reorganizam o que vem da cultura hegemônica, integrando e fundindo com o que vem de sua memória histórica.

Jesús Martin Barbero compartilha deste pensamento gramsciano, ao considerar que as massas emergem de suas articulações com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais.

Com relação às mediações entre cultura popular e cultura de massa, Martin Barbero considera que o massivo não deve ser encarado como algo puramente exterior ao popular, assim, como não se pode pensar a produção das classes populares somente em termos de reação às induções da classe dominante, deve se considerar a história com suas ambigüidades estabelecendo as relações entre o popular e o massivo evitando perspectivas reducionistas.

Para Martin Barbero os meios de comunicação de massa exercem determinados níveis de controle sobre as mensagens veiculadas. No entanto, diante de uma realidade

⁴¹ BARBERO, Jesús Marin. Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

repleta de contradições, as “brechas” persistem devido à necessidade de mudança, que se estabelece permanentemente.

No mercado fonográfico o padrão comercial é caracterizado por uma linguagem musical infantil combinada a um sentido pejorativo, sádico ou melodramático. A obra do Rappa, ao contrário do padrão mercadológico, aborda problemas sociais instituídos na sociedade contemporânea. A banda utiliza uma linguagem que procura levar para as músicas a fonética, o vocabulário e a sintaxe da rua. Através da voz o vocalista (Falcão) carrega de efeitos sensoriais os fatos narrados, explorando tom e ritmo - acelera, retarda, emudece, altera, grita, sussurra.

Como a proposta inicial foi de promover uma análise das representações simbólicas do Rappa, a produção visual da banda não poderia ser negligenciada, dada a coerência das imagens com os temas narrados nas canções.

Numa dramatização do real o videoclipe da música “A minha Alma (a paz que eu não quero)”⁴² dota de rosto, situação e cotidianidade os personagens anônimos de uma história que fala de seres reais e não de meros personagens da ficção. As cenas mesclam tomadas em recuo e tomadas longas, nas quais a utilização de uma única câmera da um efeito borrado, reforçando, em alguns momentos, um estado de histeria coletiva e caos urbano.

O tema central do clipe é a violência em contraste com a harmonia representada através das atividades cotidianas exercidas na comunidade - varredor de rua, o açougueiro, o comerciante ao telefone, um senhor lendo o jornal, o vendedor ambulante, crianças e adolescentes a caminho da praia, pessoas no bar. As cenas que se seguem após o ato de execução sumária praticada por um policial, representam a exacerbação da repressão e do arbítrio em vários níveis e diferentes setores da sociedade. A população se sente expropriada de seus direitos civis e se revolta pela morte injusta de um jovem da comunidade, e de forma espontânea protesta promovendo quebra-quebra. A raiva que

⁴² Direção: Datia lund, Breno Silveira e Paulo Lins; Produção executiva: Raquel Zaugrandi; Produtora: Videofilmes, 1999.

deveria ser direcionada apenas contra a polícia gera violência indiscriminada, atingindo os próprios moradores da comunidade, que têm seus estabelecimentos comerciais saqueados.

Podemos dizer que as imagens apresentadas neste videoclipe proporcionam a identificação e o reconhecimento popular. A maioria dos atores são desconhecidos e os componentes da banda aparecem inseridos no contexto sem nenhum destaque. Posteriormente, alguns personagens apareceram em outros eventos, como novelas, filmes e telejornais, como no caso do garoto que no clipe é assassinado: ele recentemente apareceu no jornal do horário nobre da Rede Globo depois de ser preso por assalto à mão armada. É a arte imitando a vida, ou melhor, representando a historicidade da vida.

O clipe da música "O que sobrou do céu"⁴³ também foi bastante elogiado pela crítica. As imagens evidenciam a miséria e a luta de um pai de família, que a caminho do trabalho é coagido por criminosos da própria comunidade e obrigado a transformar a sua casa em cativeiro de um seqüestro em andamento. No desfecho da história, o homem seqüestrado, provavelmente um empresário de muitas posses, não é concebido como a principal vítima da ação criminosa, pois, quando a polícia entra na comunidade com todo arsenal de fogo, a presa passa a ser o trabalhador honesto que foi envolvido involuntariamente na ação criminosa. Isso mostra que, apesar da violência criminal atingir todos os segmentos da sociedade, as parcelas marginalizadas, além de sofrerem com as precárias condições de sobrevivência, são quase sempre perseguidas e nunca protegidas pela polícia.

Este clipe, assim como o discutido anteriormente, consiste numa representação de fatos que se aproximam da realidade vivida, principalmente pela população dos grandes centros. No final da história o seqüestrado finge não reconhecer o trabalhador que já se encontrava nas mãos da polícia. Em uma situação real este desfecho dificilmente seria concebido, mas, neste caso ele é utilizado como uma forma de reconhecer e enfatizar que as maiores vítimas das desigualdades sociais e da violência urbana são as comunidades que estão a margem. Se estas imagens fossem produzidas e veiculadas por outro meio de difusão, esta mensagem poderia ser alterada, dependendo da atitude fruitiva do receptor.

⁴³ Direção: Kátia Lund; Produção executiva: Fernando Serzedelo; Produtora: videofilmes, 1999.

• Martin Barbero⁴⁴ acredita que o popular está presente no massivo (na Tv, no rádio, no cinema, nos videoclipes). Enquanto o povo nas ruas em manifestações reinventa sua identidade e redescobre a sua cidadania, os meios de comunicação de massa veiculam essas imagens de acordo com seus interesses.

Para se avaliar as dimensões de penetração ideológica dos meios de comunicação na obra do Rappa é necessário encaminhar uma análise que se ocupe em examinar como são recebidas as mensagens e com que efeitos concretos. Mas, antes de nos atermos ao processo de recepção é imprescindível compreendermos as especificidades e singularidades do processo de criação e produção do grupo “O Rappa”.

Todo artista dialoga com diversas tradições estéticas, entretanto, sua formação cultural específica é fator determinante na sua produção. Como todos os participantes do grupo Rappa cresceram e se formaram na cidade do Rio de Janeiro, consideramos fundamental elucidar alguns aspectos que se constituíram ao longo dos anos no cenário musical carioca.

A música acompanhou as intensas modificações identificadas no processo de industrialização e urbanização do começo do século XX no Rio de Janeiro. O samba se manifestou como experiência das classes populares inseridas num processo de proletarianização e redefinição do espaço urbano. Segundo Maria Ângela Borges Salvadori⁴⁵ o “samba representava uma crítica irônica e jocosa ao ritmo de vida que vinha se impondo nas cidades” a alegria e vigor que ele proporcionava se contrastava com o tédio gerado pela rotina do trabalho, por isso, foi considerado como uma ameaça ao status quo, e como medida de contenção de seu caráter marginal passou a ser comercializado até ser transformado em mercadoria nacional de exportação.

O samba era a música que embalava a população do morro nos momentos em que se escapava da disciplina do trabalho, era uma festa que durava até a segunda-feira, quando os operários retomavam suas atividades alienantes. Entretanto, havia uma parcela da

⁴⁴ BARBERO, Martin. Op. Cit.

⁴⁵ SALVADORI, Maria Ângela Borges. “Malandras canções brasileiras”. Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/ Marco Zero, Vol. 7, n.13, p.103-124, 1998.

população que não aderiu a essa dinâmica da vida cotidiana, eram os boêmios e malandros, que rejeitavam a disciplina do mundo do trabalho e exaltavam o ócio.

Para Alcir Lenharo⁴⁶ essa aversão ao trabalho atribuída à figura do malandro é no mínimo problemática. De acordo com Lenharo não se tem observado “como o mercado de trabalho, inclusive o musical, sempre lhes foi avaro, seletivo, e criou barreiras para que o artista negro pudesse viver em bases estáveis e propícias a sua própria atuação profissional”, desta forma ele considera que “virar as costas para o mercado nem sempre correspondia a uma opção”.

Segundo Lenharo os malandros e boêmios foram criadores de músicas e expressões próprias que demarcaram a identidade de grupo e, de forma mais ampla, a identificação social de certo tipo de artista. Assim como a malandragem, o Rappa, partindo de uma sátira política, produz canções carregadas de problemas sociais, revelando uma autêntica consciência histórica. Desta forma podemos considerar que o Rappa tem um gênero de narrativa que se aproxima da produção musical da malandragem, pois, suas músicas criticam uma ordem institucionalizada pelo Estado. A música “Candidato Caô Caô”, que ficou conhecida na voz de Bezerra da Silva é um exemplo da influência da malandragem na banda “O Rappa”. Musicalmente, a nova versão faz uma adaptação do samba para o reggae.

*Ele subiu o morro sem gravata
Dizendo que gostava da raça, foi lá
Na tendinha e bebeu cachaça, e até
Bagulho fumou*

*Foi no meu barracão, e lá
Usou lata de goiabada como prato,
Eu logo percebi é mais um candidato*

Às próximas eleições

*Fez questão de beber água da chuva
Foi lá na macumba pediu ajuda*

⁴⁶ LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, UNICAMP, 1995.

*Bateu a cabeça no gongá,
"Deu azar"...*

*A entidade que estava incorporada
Disse: esse político é safado,
Cuidado na hora de votar*

*Meu irmão se liga no que eu vou
Lhe dizer
Hoje ele pede seu voto amanhã
Manda
A polícia lhe bater
Eu falei pra você, "viu"?*

*Nesse país que se divide
Em quem tem e quem não tem
Sempre o sacrifício cai no braço
Operário
Eu olho para um lado
Eu olho para o outro
Eu vejo desemprego
Vejo quem manda no jogo*

*E você vem, vem
Pede mais de mim
Diz que tudo mudou
E que agora vai ter fim
Mas eu sei quem você é
E ainda confio em mim
Sei que o jogo é sujo
Mas eu não desisto assim*

*Você me deve
Você me deve
Hoje ele pede, pede, pede de você
Amanhã ele vai, vai, vai te fuder
Hoje ele pede, pede, pede de você
Amanhã ó!⁴⁷*

Esta canção faz uma avaliação crítica e satírica do sistema político e econômico brasileiro. Os versos mostram que na visão das classes dominantes, as parcelas populares são facilmente corrompidas e manipuladas. Entretanto, as estratégias utilizadas pelos políticos na hora de angariar votos "Ele subiu o morro sem gravata/dizendo que gostava da

⁴⁷ MENINÃO, Walter, BUTINA, Pedro. Candidato Caô Caô. O Rappa, 1994.

raça, foi lá/na tendinha e bebeu cachaça, e até/bagulho fumou/foi no meu barracão, e lá/usou lata de goiabada como prato” nem sempre escapam a percepção crítica da população “eu logo percebi é mais um candidato/Às próximas eleições”.

Num segundo momento, os versos interpretados pela própria voz de Bezerra da Silva, em participação especial, elaboram uma reflexão relativa à questão do trabalho, mostrando que o trabalhador tão requisitado durante o processo de produção fica à margem dos benefícios que o modelo desenvolvimentista industrial proporciona “Nesse país que se divide/em quem tem e quem não tem/sempe o sacrificio cai no braço/operário”.

Como se pode observar, a temática do trabalho, que foi recorrente na produção musical da malandragem, ainda é sensível à percepção dos artistas do cenário musical atual. Na produção do grupo “O Rappa” há uma atuação mais ampla operando sobre campos temáticos comprometidos com a atualidade dos grupos sociais marginalizados, que em determinados momentos se constituem como vítimas da violência urbana e em outras situações se apresentam como promotores desta violência.

De acordo com Maria Ângela⁴⁸ o samba da malandragem que se consagrou como um “espaço lúdico de ociosidade” não era homogêneo, em alguns casos inclui a presença da violência, porém, os padrões de agressividade que se estabeleciam não podem ser comparados com a violência instituída na sociedade contemporânea, pois a transformação da cultura viril da rua pode ser notada quando comparamos os tempos da capoeira, da boemia e da malandragem com um novo contexto profundamente modificado pelo crime organizado, que aposentou o malandro criativo do morro e fez surgir o bandido, um personagem sinistro.

Segundo Alba Zaluar⁴⁹ o malandro surgiu no Rio de Janeiro por volta dos anos de 1930 e persistiu até meados dos anos 1960, participou intensamente da vida cultural da cidade e esteve associado ao processo de discussão pública. O malandro sempre agiu nos

⁴⁸ SALVADORI, Maria Ângela Borges. Op. Cit.

⁴⁹ ZALUAR, Alba. Da Revolta ao Crime S/A. São Paulo, Moderna, 1996.

pontos fracos do sistema e das pessoas, procurando tirar o melhor para si, mas, sem aparecer como o perturbador da ordem ou agente do mal.

Já na sociedade contemporânea o malandro esperto foi corrompido pelo “poder da cocaína” e deu lugar para o bandido armado e endinheirado, um sujeito que se perde numa perversão da liberdade em que o outro não é levado em consideração, o que gera uma pré-disposição para matar, pois a guerra instaurada nos grandes centros urbana não atende mais ao código tradicional de vingança de sangue ou defesa da honra familiar, agora é movida por propósitos individualistas de enriquecimento rápido ou de vingança interpessoal.

O que se pode observar é que a partir do momento que se tem o monopólio da violência sendo exercido pelo Estado, a segurança deixa de ser privada e passa ao espaço público, porém, o Estado com suas instituições não consegue administrar os níveis de violência e promover a paz, pois, enquanto desenvolve políticas públicas de inclusão social ineficazes, o mercado informal ilícito aparece para muitos como uma possibilidade de sobrevivência. Desta forma podemos considerar que no Brasil o Estado nunca foi democrático e a aplicação da lei nem sempre conseguiu estabelecer uma ordem pública, visto que, a justiça sempre privilegiou os crimes mais cometidos por pobres deixando a margem de punição os poderosos e endinheirados.

Apesar da obra do Rappa estar centrada nas calamidades que atingem principalmente as parcelas marginalizadas da sociedade, o público da banda é segmentado por sexo, raça, faixa etária, e condição político-social. Segundo Marcelo Lobato, isso acontece até mesmo porque a banda nunca teve a preocupação de direcionar sua produção para um público em particular:

“No começo tocávamos em festivais de Reggae, de hip hop, até porque eram os espaços que nós tínhamos, então já tentaram qualificar como banda de Reggae, mas, sempre fugiu disso nem uma coisa consciente, mas, intuitivo. Acho que com o público é a mesma coisa, na medida que você tem um som diversificado o público fica diversificado também, obviamente quem vai ao show é a galera mais jovem, porque tem mais a ver com essa geração, mas, quem compra CD quem ouve, tem muita gente diferente, e é legal que ultimamente a gente tem conseguido fazer show no subúrbio nas favelas do Rio, algo que algum tempo atrás era super difícil, até por causa da estrutura, o pessoal tem um poder aquisitivo menor então aquele mesmo show do Rappa pra ser levado para determinados lugares tem que se abrir mão de algumas coisas, e tem uma galera que se identifique geral com o som do Rappa e diretamente com as coisas que são ditas elas vivenciam aquilo,

*então nós nunca tivemos o intuito de tocar para A, B ou C sempre pra quem tiver a fim de ouvir mesmo, primeiro tem que agradar a gente tem que ser legal pra gente pra depois poder ser de alguma forma legal para os outros.*⁵⁰

A partir das considerações acima percebemos que a diversidade do público da banda “O Rappa” pode ser explicada pela própria diversidade musical - que mistura elementos de diferentes gêneros musicais - e pelas diferentes formas e níveis de fruição. Existem as pessoas que escutam as músicas analisando e discutindo as problemáticas sociais e políticas que elas revelam e constroem, como há aqueles que se voltam apenas para crítica ou apreciação puramente musical ou estética. No que se refere à fruição distraída, discutida por Adorno, existem ainda os casos em que a música estimula apenas os movimentos corpóreos - o que acontece muito nos shows - ou servem para ritmar as atividades cotidianas.

Ainda com relação ao processo de fruição os meios de difusão (rádio, TV, shows) também são muito importantes, como bem observou Lobato, ao fazer uma avaliação do papel social da banda:

“Com exceção do Falcão que é mais novo, todos nós viemos de uma geração que pegou essa lacuna de informação no nosso país, é muito recente a onda da democracia no Brasil - se é que exista na íntegra - nós pegamos toda parte de censura então a gente sabe o quanto é importante você aproveitar o espaço que esta tendo na mídia por mais que a mídia seja uma rádio que dá pouco tempo pra você falar de coisa que realmente interessam. Então estamos sempre aproveitando esse espaço para veicular coisas que realmente fazem diferença. Até no show mesmo tem o momento da gente falar sobre isso, porque isso tudo é muito recente e o jovem hoje ainda tem uma atitude muito letárgica, por mais que estejamos cantando coisas super sérias não é todo mundo que tá sacando isso é uma pequena porcentagem, mas, já vale muito eu acho. Muita gente nos procura no camarim porque vê que aquilo ali tem um diferencial, que não é apenas uma banda. Eu acho ótima a festa, a parte do entretenimento, o nosso show geralmente é super visceral, Falcão pula no público... O palco sempre foi uma coisa que levou o Rappa pra frente, que no começo a execução em rádio era péssima distribuição de CD também. A melhor coisa pra divulgar uma banda no Brasil é a história do show é o “teti a teti” que você tem com público de tá colocando coisas novas e eles estarem abertos também para ouvir prestar atenção, ou não. Agora, o show é uma festa, mas o máximo que pudermos puxar pra essas outras histórias também é legal, até porque isso já tá muito bem resolvido, o que não tá resolvido são essas questões que estão se arrastando ao longo de décadas e que nós vemos isso até no caso que rolou com o Marcelo de tomar tiro, isso nada mais é que um reflexo do que já se

⁵⁰ LOBATO, Marcelo. Baterista. Depoimento 50 min., Uberlândia, 24/03/2002.

está falando a um tempão, não só a gente, mas, outras bandas outros artistas, outros pensadores, tem muita gente aí interessada em modificar alguma coisa, porque é urgente, cada vez mais"⁵¹.

O Rappa apesar de não manter vínculos com as propostas de transformação social da esquerda partidária, demonstra através dos shows e de sua produção audiovisual que possui uma posição politicamente consciente. Portanto, a música do Rappa não é só pra dançar e se divertir, as letras e os discursos da banda procuram atentar o público para uma atuação social e política na sociedade.

O artista pode influenciar o comportamento de um fã, que geralmente o idealiza, desta forma, os meios técnicos de difusão de som e imagens exercem um papel determinante no processo de tradução de valores e pautas de comportamentos cotidianos. Por isso, há uma preocupação do grupo com as mensagens veiculada pela imprensa:

*"Tentamos aproveitar os espaços da melhor forma possível analisamos se vale à pena mesmo emprestar a cara da gente para certas coisas, até porque são meios de grande difusão, que acabam deturpando. Nós somos uma banda não dá pra ir de cara limpa, pois, a malícia rola direto, o cara pode ver a gente tocando e achar que a emissora é legal, então tentamos o máximo nos resguardar, aproveitando os espaços da melhor forma. Aqui ainda existe o monopólio da informação, a maior parte das rádios ainda são concessões é politicagem, toca o que quer, rola jabá, não dá pra ir de ingênuo no meio de um monte de coiote. Play-back é uma coisa que nós não fazemos, evitamos, tanto é que temos muito mais coisa gravada ao vivo tocando, o que ajuda, bem ou mal as pessoas já conhecem o Rappa, então certas coisas não precisamos mais fazer, mas, já houve episódios horríveis como foi o de uma apresentação no Faustão, onde uma coisa de vaidade rolo e o cara abandonou a gente no palco, estávamos tocando falando de coisa séria, quer dizer faltou sensibilidade, realmente falta muita sensibilidade nesses caras, na verdade eles querem é vender sabonete, Big Brother, Casa dos Artistas, a coisa mesmo dos meios de comunicação é que são cada vez mais superficiais, o que mais se vê na Internet é onda de sexo, namoro, que é muito legal também, mas só isso é nada, não precisava da Internet pra isso. Tem que saber aproveitar os espaços, mas, em alguns casos extremos tem que ser radical como no caso do Faustão, acho difícil a gente voltar lá, porque rolou falta de respeito"*⁵².

O consumo se torna uma prática generalizada a partir de 1950, tornando se parte do estilo de vida e da cultura de massa. A publicidade transformou a comunicação em persuasão. A matéria prima deixa de atender necessidade e passa a ser constituída por desejos, ambições e frustrações dos sujeitos, que buscam a ascensão social. Desta forma,

⁵¹ LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

⁵² LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

muitos produtos culturalmente válidos, difundidos através de determinados canais, se submetem à banalização devida não ao próprio produto, mas as modalidades de fruição.

A crescente penetração da cultura de massa na vida cotidiana das pessoas eclodiu numa verdadeira crise cultural e social, que Brandão e Duarte⁵³ localizou a partir do momento em que a juventude passou a buscar alternativas à realidade autoritária imposta, tanto pelo capitalismo, como pelo socialismo. Esses movimentos underground foram simbolizados principalmente pelos hippies nos anos de 1960 e pelos punks nos anos de 1970.

Para Brandão e Duarte a “juventude sempre teve um jeito próprio de levar adiante o seu protesto e a sua luta. Mas é principalmente através da sua produção cultural, sobretudo no campo da música, que o seu recado pode ser percebido e ouvido”⁵⁴. Entretanto, eles também consideram que apesar de se opor à industrialização da cultura esses movimentos da juventude foram devidamente assimilados e comercializados pela Indústria Cultural, a exemplo do movimento da contracultura, do movimento punk, da Tropicália no Brasil.

Para Martin Barbero a Indústria Cultural explora as “aspirações de liberdade esvaziando-as de seu sentido de rebeldia e preenchendo-as de conteúdo consumistas, que transformam a intolerância em indiferença, ou o sentimento de solidariedade em igualitarismo conformista, e o apego às relações estreitas, pessoais, na torpe personalização”⁵⁵. Porém, como fizemos referencia anteriormente, de acordo com Martin Barbero, as “brechas” se estabelecem mesmo frente a esses níveis de controle, o Rappa é a comprovação desta teoria, pois, mostra que para fazer canção “diferente” não é preciso recusar à popularidade e à circulação industrial, até mesmo porque sem o mínimo dessas atribuições não é possível se manter no mercado fonográfico.

⁵³ BRANDÃO, Antonio Carlos, DUARTE, Milton Fernandes. Movimentos Culturais de Juventude. São Paulo, Moderna, 1997.

⁵⁴ BRANDÃO, Antonio Carlos, DUARTE, Milton Fernandes. Op. Cit.

⁵⁵ BARBERO, Martin. Op. Cit.

A imprensa tem classificado o Rappa como uma banda de pop/rock. Quando partirmos das considerações de Adorno sobre música popular, percebemos uma grande contradição entre a teoria adorniano de standardização e os resultados vislumbrados na produção musical do Rappa. Enquanto Adorno suprime o caráter de inovação na produção da música popular, Marcelo Lobato parte de uma definição totalmente inversa para explicar o processo de criação e produção da obra do grupo “O Rappa”:

“Pode até chamar de uma banda Pop, mas pop porque a gente mistura, não tem muito critério, se introduz tudo que temos ao alcance, o que dá uma grande força criativa, porque se têm elementos até em excesso. Hoje se tem essa coisa de misturar gêneros, coisa eletrônica com instrumento acústico, percussão, mas, desde o começo já havia esse objetivo, então o Rappa tem um lance diferente, tem músicas diferentes, tem essa coisa do dub que é essa coisa do instrumentalismo de usar efeitos nos instrumentos, é algo que se faz mais em estúdio, mas que a um tempo nós levamos para os shows, o próprio técnico nosso é meio que um músico porque ele interage com a gente, não é meramente um mexedor de botões”.⁵⁶⁾

Essa diversificação do cenário musical atual se deve principalmente às inovações tecnológicas, que revolucionaram as artes, as comunicações e as técnicas de reprodução. Ao contrário da posição radical de Adorno com relação a essas transformações no mundo das artes, Umberto Eco⁵⁷ encaminha uma análise mediadora, levantando pontos de crítica e pontos de defesa da cultura de massa.

Para Umberto Eco a canção pode aparecer “como um convite à distensão, ao repouso, pretexto para esquecer os problemas da vida cotidiana”⁵⁸, o grande problema é quando o modelo do momento de descanso se torna norma. Essa questão deve ser posta em discussão sem que se coloque a cultura de massa como algo radicalmente negativo, pois, ao partir desta perspectiva se elimina a existência da diversidade comportamental e ideológica.

O pensamento adorniano é com certeza de grande valia para a compreensão das transformações no processo de produção e distribuição das artes, entretanto, quando partimos unicamente de suas reflexões eliminamos a existência significativa das rádios

⁵⁶ LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

⁵⁷ ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Perspectiva, 1989.

⁵⁸ Idem.

piratas; das produções independentes, e mesmo das bandas, que como "O Rappa" buscam através da música desempenhar ações concretas frente à sociedade.

Como produto dos anos de 1990 a banda surge com uma crítica social desvinculada da esquerda partidária, o que não invalida seu caráter contestatório marcado por novas formas de relações e solidariedade.

*"O Rappa definitivamente não é uma banda de música romântica, mas, fala de um amor plural, fala do vizinho, da comunidade. É uma felicidade muito maior você dividir com outros não adianta ser feliz tendo seu apartamento em um condomínio com cachorro e interfone pra se preservar, na verdade você está se isolando do mundo real, porque a parada é no asfalto não dentro de casa vendo TV ou isolado pela Internet - apesar de que tem toda uma parada legal de você se comunicar com o mundo inteiro através da Internet, mas, tem esse lado de você ficar isolado atrás de uma tela. Disso o Rappa fala bastante, mas, não é de uma forma que coloca o que é o certo, mas, as pessoas acabam observando, porque isso é um papo que a gente leva com um amigo, com a família, com quem tá próximo, com as pessoas que você conhece, e acaba se vendo que as pessoas sempre reclamam das mesmas coisas. Ao mesmo tempo rola uma inércia muito grande as pessoas depositam toda esperança e responsabilidade nos políticos. Esse trabalho que nós fazemos com a FASE mostra que há outros caminhos que se pode seguir sem depender de político, sendo político também, mas, sem ser partidário, até mesmo porque eu não sei se a gente se identifica com algum deles, eu pessoalmente não me identifico, até porque vieram de outros interesses de outras histórias, então as pessoas fogem muito de uma atuação política e se acomodam: "Ah... a vida é uma merda mesmo a culpa é do FHC ou não sei quem" é muito fácil se acomodar, ainda mais quando se tem grana. O Rappa fala muito de sair dessa inércia e às vezes até de uma forma que todo mundo já falou então tem que haver uma certa sutileza até pra atingir as pessoas, porque determinadas coisas às pessoas já estão cansadas de ouvir, as pessoas estão cansada de "Criança Esperança", campanha do agasalho, isso tudo é bonito e legal, mas, é muito esporádico tem que ter sequência, porque amanhã é outro dia e aí? Tem exemplos internacionais de campanha de alimentos pra Etiópia e esse alimento nunca chegou, virou disco, virou clipe, vendeu disco, mas, mudança mesmo nem uma. Nesse caso da FASE a gente apóia projeto consegue juntar grana de vendagem de camiseta, royalties de disco, ou conta bancária. Às vezes a ajuda nem precisa ser com dinheiro, um cara que fabrica instrumento artesanalmente pode mandar instrumentos para o grupo de dança que tem música também e precisa desses instrumentos, você acaba ligando essas pequenas iniciativas, eu acho que é meio nesse bocadinho. E vemos resultados, hoje nós temos um percussionista de Vigário Geral, o Negueba, ele pertencia ao Afroreggae, um projeto que é um sucesso, nem é uma coisa só da gente, varias pessoas apoiaram e apoiam, nós só emprestamos um pouquinho a cara da gente pra isso também. Nós vemos que isso tem dado certo em lugares em que a parada é estar no narcotráfico e ter dinheiro pra comprar um tênis Nike, comprar uma moto, é só a gente vê que pela música se consegue isso também, você pode ter um trabalho digno sem ter que cair pro lado errado."*⁵⁹

⁵⁹ LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

A obra e o comportamento da banda “O Rappa” apontam saídas e possibilidades de transformação social e política. A proposta de construção de uma nova sociedade passa por uma mudança individual fundamentada na valorização e respeito ao próximo, e na busca incessante da restituição das relações cotidianas, que foram suprimidas pela violência urbana contemporânea. Para que isso aconteça é necessário acreditar que a “soma de pequenos fatos, produtos da iniciativa humana posam modificar a natureza de um sistema”⁶⁰(Eco), pois, considerar as intervenções parciais como atitudes reformistas é o mesmo que “negar a própria possibilidade das alternativas revolucionárias”.(Eco)

⁶⁰ ECO, Umberto. Op. Cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como proposta fornecer uma visão da obra do grupo “O Rappa” a partir da produção audiovisual da banda. Para isso buscamos nas músicas e videocliques, elementos capazes de promover uma compreensão da pluralidade de suas experiências e a complexidade do contexto no qual se inserem.

Ao investigarmos o processo de criação e produção, percebemos a consolidação de um espaço no cenário musical atual aberto para inovações no campo da melodia e ritmo, possibilitando a criação de estruturas artísticas diferenciadas, como é o caso da música concreta⁶¹, e da música eletrônica⁶². As letras que antes privilegiavam o tema do amor, agora falam de vários outros assuntos. Este filão é considerado uma renovação de costumes que vai aos poucos encontrando os caminhos da audiência popular, a exemplo do Rappa, que comporta todos esses elementos inovadores.

Segundo considerações de Umberto Eco⁶³, o rádio desencorajou a prática de execuções autônomas habituando o público à aceitação da música como complemento sonoro das atividades, mas, por outro lado, ele também considera que as experiências radiofônicas ampliaram o acesso à audição e deram vida às práticas de música concreta e música eletrônica. Uma das manifestações mais interessantes da música contemporânea, como se pode observar na obra do Rappa é a capacidade de estabelecer atmosferas sonoras, comentários e ações faladas, situações expressivas realizadas unicamente por ruídos.

Para a canção circular socialmente, ela passa por uma leitura do intérprete, que concebe características próprias através de voz e performance. O aparato técnico industrial utilizado para registro também interfere no próprio ato do criador e do intérprete, promovendo mediações diferenciadas.

⁶¹ A música concreta é composta a partir de uma montagem de ruídos e sons musicais colhidos na rua, nas fábricas, na natureza, elaborados posteriormente em estúdio.

⁶² Na música eletrônica a matéria sonora é sintetizada mediante osciladores eletrônicos, através de processos complicados. Em matéria de ritmos praticamente não há limitações e o conceito de harmonia perde o sentido

. A obra do Rappa tenta chamar a atenção através de conceitos e apelos inusitados, que exigem uma escuta atenciosa para que se estabeleça a compreensão da mensagem intencionada. No entanto, nem sempre sua mensagem é entendida, pois as instâncias e formas de recepção da obra revelam diferentes modos de fruição.

A banda possui uma preocupação de estar sempre buscando a diversificação de sua produção, o que não é determinado por uma atitude consciente. Essa necessidade atente a uma primeira inspiração: a do gosto pela arte. O direcionamento para a promoção de uma arte engajada revela uma consciência político-social e histórica:

*"O Rappa é meio essa história podíamos estar repetindo discos que deu certo, fórmulas que de repente dariam certo, mas, se ficarmos naquilo ali a gente tá se repetindo aí não vale a pena você trabalhar com música, com arte, pode até ser que um próximo disco da gente ninguém goste, mas se pra gente é uma coisa que tem conteúdo que é diferente e tem outras referências vale a pena tentar, o Lado B mesmo foi um disco que achamos que seria difícil de trabalhar e, no entanto, teve uma onda super legal com público, com a mídia mesmo falando bem"*⁶⁴

Desde o início deste estudo a maior preocupação foi a de promover uma análise que partisse da banda para o seu contexto histórico, respeitando suas experiências e sensibilidade. Como se pode perceber, a banda não tem a intenção de servir como modelo de comportamento, tanto é que as músicas não trazem uma receita do que deve ser feito, apenas estimulam um processo de reflexão para que cada um pense por si próprio.

O grupo acredita que uma mudança real de comportamento só pode se consolidar em bases sólidas se houver uma mudança da mentalidade. O fato do público procurar informações sobre as experiências da banda com projetos do terceiro setor, mostra que existe uma parcela que compreende a mensagem, para além da função de entretenimento, o que rejeita a idéia de que a juventude de hoje se isenta de qualquer responsabilidade com as questões sociais do mundo em que vivem.

⁶³ ECO, Umberto. Op. Cit.

⁶⁴ LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

"Eu acho que esse poder de você se indignar esta aí tem que ser usado tem que ser exercido, falta nas pessoas atitudes legais, porque, as atitudes às vezes são horríveis, como as que já vimos em nosso show, falávamos sobre coisas super pacificadoras e as pessoas saindo na porrada quer dizer é uma loucura isso são dois pesos duas medidas completamente diferentes, agora acho que isso tá na mão da gente basta exercer, é como a TV você vê porque quer, ela está ali e você pode desligar. Você tem que manter essa coisa mais instigante, a internet tem coisas maravilhosas pra você pesquisar (...) o jovem antes tinha que quebrar com coisa da família, conceitos que achávamos careta, hoje a gente tá tendo que rever tudo isso, tudo bem que tinha toda uma onda de repressão sexual que rolava hoje você tem uma liberdade com relação a sexo se fala na TV aparece tudo ali, mas, é superficial na verdade o machismo continua a repressão continua só que de formas mais sutis. As pessoas tem que passar a perceber estas formas sutis de dominação, às vezes é difícil para um jovem se enxergar se você não tem acesso a informação, é difícil"⁶⁵.

Com relação aos meios de difusão, a banda revela que realmente há uma preocupação com a mensagem veiculada. Sem se recusarem à popularidade propiciada por estes meios técnicos, procuram aproveitar os acessos que lhes são concedidos para veicularem aquilo que julgam interessante.

A obra do Rappa está ligada a tradições populares e ao ritmo da vida contemporânea, por isso os arranjos das músicas revelam uma atmosfera sonora marcada por tumulto e agressividade.

Na produção do grupo Rappa, as referências polêmicas aparecem claramente e o protesto é dirigido contra objetivos práticos: relações com drogas, discriminação racial, pressões sobre o poder público, luta contra preconceitos da própria polícia.

Confrontando estas discussões polêmicas promovida pelo grupo com as fontes bibliográficas, suscitamos algumas medidas capazes de promover a inclusão social: promover a distribuição igualitária de renda e de conhecimento; investir em capacitação profissional; eliminar a discriminação do sistema policial e judiciário e limitar o arbítrio das agências governamentais; promover políticas de prevenção, de educação e saúde para conter a progressão do uso de drogas e rever a questão polêmica da criminalização do usuário, que contribui para a progressão do crime e do narcotráfico.

⁶⁵ LOBATO, Marcelo. Op. Cit.

. Através da obra do Rappa, percebemos novos mecanismos de percepção e reconhecimento popular, que montam o dispositivo comercial da música e trazem representações que nos ajudam a entender aspectos culturais, sociais e políticos da história recente do país.

A cultura desenvolve virtualidades humanas, ao mesmo tempo que inibe outras. Esse processo constitui normas, símbolos, mitos e imagens, que penetram o indivíduo, orientando as emoções. A cultura pode ser explicada pelo espaço de interlocução que existe entre o real e imaginário e as diferentes culturas – cultura erudita, cultura popular, cultura de massa – que ao estabelecer uma relação de troca ou compartilhamento de elementos, concebem uma prática indispensável para a identidade cultural de um povo.

Nos shows podemos contemplar esta relação entre o real e o imaginário, quando através do canto, da musicalidade e da performance dos artistas, surgem os elementos reais da prática ritualística, mas que só existe a partir de algo que não é concreto, palpável: o gosto pela arte, que pode ser vislumbrado pela fenomenologia do corpo e dos gestos expressos.

A obra do grupo Rappa comporta diversas experiências e tradições populares, o que revela a impossibilidade de se referir à cultura como uma coisa única em seus significados e práticas. Por isso, ao privilegiarmos as considerações de Martin Barbero, procuramos apresentar os fatos e situações de um ponto de vista que transforma artistas em sujeitos históricos, e não meros fantoches da Indústria Cultural. A música é um espaço de desdobramento do conflito e da criatividade cultural das classes populares.

Espero que a análise da produção audiovisual do grupo "O Rappa" tenha possibilitado uma melhor compreensão do cotidiano urbano contemporâneo, pois o principal fator de motivação deste estudo passou pela necessidade de vislumbrar melhores formas de intervenção na sociedade.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. "A Indústria Cultural". In: COHN, Gabriel (org). Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986.

ALVES, Castro. Antologia poética. Rio de Janeiro, Jose Aguilar, 1971.

ALVES, Luciano Carneiro. Flores no Deserto – A Legião Urbana em seu próprio tempo. Uberlândia, UFU, 2002. (Dissertação, Mestrado)

ARBEX JUNIOR, José. "Barbárie Na Paulista". In: Revista Caros Amigos, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano V, n. 50, p. 18-20, maio/2001.

ARENDT, Hannah. Da violência. Brasília, UNB, 1985.

BARBERO, Jesús Marin. Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

BENEVIDES, Maria Victoria, FERREIRA, Rosa Maria Fischer. "Respostas populares e violência urbana: o caso de linchamento no Brasil (1979-1982)". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org). Crime, violência e poder. São Paulo, Brasiliense, p. 225-248, 1983.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BIENAL CULTURAL DA UNE, III, Recife, 2003. Debate: O papel do músico na construção de um novo Brasil.

BRANDÃO, Antonio Carlos, DUARTE, Milton Fernandes. Movimentos Culturais de Juventude. São Paulo, Moderna, 1997.

Brasil: nunca mais. Petrópolis, RJ, Vozes, 1985.

BRETAS, Marcos Luiz. Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

CALADO, Carlos. A Divina Comédia dos Mutantes. São Paulo, 34, 1996.

CANCELLI, Elizabeth. "O mundo da violência; a polícia na era Vargas". Brasília, UNB, 2ªed. p. 47-74, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Perspectiva, 1989.

FAUSTO, Boris. "Controle social e criminalidade em São Paulo: um apanhado geral (1890-1924)". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org). Crime, violência e poder. São Paulo, Brasiliense, p. 193-224, 1983.

FERREIRA, Jorge. "A cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas". In: Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, p. 21-56, 1997.

FONTANA, Josep. "Reflexões sobre a história, do além do fim da história". In: História: análise do passado e projeto social. Bauru, SP, EDUSC, p.275, 1998.

HOBBSBAWN, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

KEIFER, Bruno. Elementos da linguagem musical. Porto Alegre, Movimento, 1987.

LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, UNICAMP, 1995.

LOBATO, Marcelo. Baterista. Depoimento 50 min., Uberlândia, 24/03/2002.

MARCUSE, Herbert. "A Esquerda sob a contra-revolução". In: _____. Contra-Revolução e Revolta. Rio de Janeiro: Zahar, p. 11-61, 1973.

MATTOS, Marcelo Badaró. "Pesquisa e Ensino". In: História: Pensar & Fazer. Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, p. 91-124, 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/Humanitas, Vol. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAIS, Regis de. O que é violência urbana. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. Rio de Janeiro, Florense Universitária, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. História & Música – história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

PAIXÃO, Antônio Luiz. "Crimes e criminosos em Belo Horizonte, 1932-1978". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org). Crime, violência e poder. São Paulo, Brasiliense, p.11-44, 1983.

PORTELLI, Alessandro. "História oral como gênero". In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo: EDUC, n.22, p. 9-36, 2001.

REIS, Samuel Aarão. "Nosso bloco está disposto e é bonito, também temos o direito de desfilar na avenida". In: Revista Caros Amigos, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano VI, n. 66, p. 18,19, setembro/2002.

RIBEIRO, Mara Rúbia. Gilberto Gil, Suas Músicas e o Tema da Cultura Brasileira nas Décadas de 60 e 70. Uberlândia, UFU, 1998. (trabalho de conclusão de curso)

ROZACK, Theodore. A Contracultura. Petrópolis, Vozes, 1972

SALVADORI, Maria Ângela Borges. "Malandras canções brasileiras". Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/ Marco Zero, Vol. 7, n.13, p.103-124, 1998.

SHARPE, Jim. "A história vista de baixo". In: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, p. 39-52, 1992.

SIQUIEROLLI, Luciana Silva. Emilinha Borba: quem foi rainha nunca perde a majestade. Uberlândia: UFU, 1997. (trabalho de conclusão de curso)

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: um tema em debate. São Paulo, 34, 1997.

_____. Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto. Petrópolis, Vozes, 1978.

VENTURA, Zuenir. 1968 – O ano que não terminou. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

VIANA, Natalia et al. "Negro Não É Problema É Solução". In: Revista Caros Amigos, São Paulo, Editora Casa Amarela, ano VI, n. 69, p. 30-37, dezembro/2002.

ZALUAR, Alba. "Condomínio do diabo: as classes populares urbanas e a lógica do 'ferro' e do fumo". In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org). Crime, violência e poder. São Paulo, Brasiliense, p. 249-276, 1983.

_____. Da Revolta ao Crime S/A. São Paulo, Moderna, 1996.

_____. A Máquina e a Revolta – As organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo, Brasiliense, 1985.

WOLFE, Joel. "Pai dos Pobres ou Mãe dos Ricos? Getúlio Vargas, industriais e construções da classe, sexo e populismo em São Paulo, 1930-1954". Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, Vol. 14, n.º 27, p. 27-60, 1994.

ANEXOS

Discografia: O Rappa**Instinto Coletivo - ao Vivo (2001)**

1. Intro
2. Tumulto
3. Se Não Avisar O Bicho Pega
4. Miséria S/A
5. Todo Camburão Tem Um Pouco De Navio Negreiro
6. O Homem Amarelo
7. Minha Alma (A Paz Que Eu Não Quero)
8. Cristo O Oxalá
9. Hey Joe
10. Nó De Fumaça
11. O Homem Bomba
12. Me Deixa
13. Vapor Barato
14. Lado B, Lado A
15. A Feira
16. Ilê ayê
17. Ninguém Regula A América
18. Milagre
19. Instinto Coletivo
20. Fica Doido Varrido
21. R.A.M

Lado A / Lado B (1999)

1. Tribunal De Rua
2. Me Deixa
3. Cristo E Oxalá
4. O Que Sobrou Do Céu
5. Se Não Avisar O Bicho Pega
6. Minha Alma (A Paz Que Eu Não Quero)
7. Lado B Lado A
8. Favela
9. Homem Amarelo
10. Nó De Fumaça
11. A Todas As Comunidades Do Engenho Novo
12. Na Palma Da Mão

O Rappa Mundi (1996)

1. A Feira
2. Miséria S.A
3. Vapor Barato

4. Ilê Ayê
5. Hey Joe
6. Pescador De Ilusões
7. Uma Ajuda
8. Eu Quero Ver Gol
9. Eu Não Sei Mentir Direito
10. O Homem Bomba
11. Tumulto
12. Lei Da Sobrevivência
13. Óia O Rappa

O Rappa (1994)

1. Catequeses Do Medo
2. Não Vão Me Matar
3. Todo Camburão Tem Um Pouco De Navio
4. Take It Easy My Brother
5. Brixton, Bronx Ou Baixada
6. R.A.M.
7. Skunk Jammin
8. Coincidências E Paixões
9. Fogo Cruzado
10. À Noite
11. Candidato Caô Cão
12. Mitologia Gerinum
13. Sujo
14. Sujo Dub
15. Todo Camburão Tem Um Pouco De Navio
16. Vinheta Da Silva