

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB/USP)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS E IDENTIDADES
BRASILEIRAS

Thiago Alberto de Carvalho

Sabotage: Lírica negra e periférica.

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
THIAGO ALBERTO DE CARVALHO

Sabotage: Lírica negra e periférica

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof^o. Dr^o. Walter Garcia

São Paulo

2023

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

C331

Carvalho, Thiago Alberto de

Lírica negra e periférica / Thiago Alberto de Carvalho ; Walter Garcia da Silveira Júnior, orientador -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: A black lyric from the hood – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Sabotage, 1973-2003 2. Música popular 3. Rap 4. Hip-hop 5. Periferia 6. Negritude I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Silveira Júnior, Walter Garcia da, orient. III. Título.

IEB/SBD132/2023
22.ed. 784.5

CDD

Nome: CARVALHO, Thiago Alberto.

Título: Sabotage: Lírica negra e periférica.

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em: ___ / ___ / _____

Banca Examinadora

Orientador Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Primeiro, aos que já se foram. Ao meu tio Marco, que tanta falta faz no dia a dia, à minha querida amiga Cacilda, que me mostrou o amor e o afeto no seu acolhimento, ao meu segundo pai Santinho, que me ensinou os caminhos do violão, ao Élcio, que me mostrou pela primeira vez os Racionais MC's e ao meu avô Milton, que me fez ouvir o disco do Creedence, naquele Vectra branco 94, tantas vezes. In Memoriam.

Agradeço meu orientador, Prof. Dr. Walter Garcia, pela paciência, rigor e generosidade com que leu meu texto e pelo profissionalismo com que conduziu todo o processo de escrita do mestrado. Agradeço à CAPES pela bolsa concedida e por me dar a possibilidade de seguir com a pesquisa.

Ao amor da minha vida, Mariana Prado, que passou por tanta coisa ao meu lado e me dá o privilégio de compartilhar o dia a dia. À minha família: Mércia, Chico, Maria e Vinícius. Só nós sabemos o significado de estarmos juntos nesse mundo.

Aos meus amigos: Lucas, meu irmão que escolhi e Fernanda, a melhor pessoa que existe. À Mayra, pela cumplicidade, paciência e parceria de todos esses anos. À Raquel e ao Heitor, por me ajudarem a compreender meu lugar no mundo. Ao Hélio, por me ensinar com cada olhar e cada palavra. À Tauana, do café da manhã ao carnaval, a melhor companhia que há. Ao Djacinto, pela maior parceria já vista no carnaval de Salvador. À Mona, pela combinação incrível de inteligência e humor. Ao Guaraci, por me ensinar a ouvir Chico Buarque e Caetano Veloso. Ao André, por me mostrar a relevância do verso "Tive um sonho ir pra Nova Iorque." À Yasmin, por todas as aulas e festas que compartilhamos. Ao Tom, ao Rodrigo e ao Luís, por fazerem da EDUSP o lugar mais divertido do mundo. A todos que habitaram ou orbitaram o apartamento 211, no bloco F do CRUSP, muito obrigado. Aos amigos uruguaios Mauri, Jimena e Maru, que me fizeram amar ainda mais um país.

Aos professores que passaram pela minha trajetória na graduação, especialmente a João Adolfo Hansen e a José Antônio Pasta, por me ensinarem, por meio da docência, o que há de belo e terrível na experiência literária brasileira.

Aos meus alunos e às minhas alunas do Colégio Esperanto, do Cursinho Universitário, do Espaço Alternativo e do Colégio Itatiaia. Obrigado por me ensinarem tanto.

Aos parceiros e parceiras que aparecem no parque do Ibirapuera para jogar basquete e que me ajudam a preencher meus dias praticando o esporte que eu amo. A cada membro do grupo “Boloncesto”, que me ensina todo dia a entender melhor todos os esportes, assim como sobre séries, filmes e banalidades que tanto me ajudaram a passar bem e saudável pela pandemia.

Obrigado.

RESUMO

CARVALHO, Thiago Alberto. **Sabotage: Lírica negra e periférica**, 2023, 132p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho é uma aproximação crítica da obra de Sabotage, *rapper* brasileiro que realizou sua obra no início dos anos 2000 e que teve sua vida interrompida brutalmente em 2003. A condição de sujeito negro, periférico e favelado é um ponto de partida, e tem suas implicações estéticas contempladas na análise de três canções à luz de um aporte teórico que toma o gênero *Rap* como uma linguagem afrodiaspórica.

O objetivo desta dissertação é localizar Sabotage como parte de uma tradição negra na canção popular brasileira que se expressa na forma musical, no tom de denúncia das letras e na celebração dos atos cotidianos que compõem um aspecto da realidade negro-brasileira.

Palavras-chave: Sabotage; Rap; Música Popular; Negritude; Periferia; Hip-Hop

ABSTRACT

CARVALHO, Thiago Alberto. **Sabotage: Black and peripheral lyrical poetry**, 2023, 132p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This work is a critical approach to the work of Sabotage, a Brazilian rapper who made his mark in the early 2000s and whose life was brutally interrupted in 2003. The condition of a black, peripheral, and “favelado” person is the starting point, and has aesthetic implications that are observed in the analysis of three songs under the scope of the theoretical contribution that considers the Rap genre as an Afro-diasporic language.

The goal of this dissertation is to trace Sabotage as part of a black tradition in Brazilian popular songs, that is expressed in the musical form, within the denouncing tone of the lyrics and in the celebration of the everyday acts that comprise an aspect of the black-Brazilian reality.

Keywords: Sabotage; Rap; Popular music; Negritude; Peripheral; Hip-hop.

SUMÁRIO

1 - Sabotage: Um corpo negro na periferia do capitalismo.	8
1.1 “Som que abala a parede estremece” (RACIONAIS MC’S, 2002).....	8
1.2 A dualidade escorregadia de Sabotage.	13
1.3 O <i>Rap</i> como joia do Atlântico Negro	18
2 - O compromisso como fundamento.	32
2.1 “Quem é, é, quem não é cabelo avoa” (RZO, 2003)	32
2.2 Sabote e o <i>hip-hop</i>	41
2.3 - “Compromisso” e “Viagem” como chave de leitura dos antagonismos na obra de Sabotage.	57
3 - As várias faces de um artista na periferia da diáspora negra.	78
3.1 Eu-Cinema-Canção.	78
3.2 “Cabeça de nego” - O “Dr. Negão” e as religiões de matriz africana.	103
REFERÊNCIAS	126

Capítulo 1 - Sabotage: Um corpo negro na periferia do capitalismo.

1.1 “Som que abala a parede estremece” (RACIONAIS MC’S, 2002)

Antes de expor minha compreensão e análise sobre a obra de um dos nomes fundamentais do *Rap* nacional, preciso anunciar que tomei a liberdade de chamar Mauro Matheus por seu nome de dentro do *Rap*, Sabotage. Como há muitas inflexões para o vulgo, aqui e ali uso variações como Sabota, Sabote, Du bote, sempre na intenção de revelar um sujeito que, para além da câmara fria do objeto de pesquisa, é um artista - homem, preto e periférico - que cantou sua poesia com a liberdade de quem conta a história de sua vida e a de outros parecidos com ele. É a partir da dupla perspectiva, de pesquisador e testemunha, que escrevo este texto.

E, como testemunha, posso afirmar que crescer em São Paulo nos anos 1990 foi uma experiência complexa e bonita em muitos sentidos. Morando no bairro do Rio Pequeno, Zona Oeste, eu via o mundo a partir da geografia de uma típica periferia paulistana. Os acentos de desigualdade se mostravam mais fortes na distinção entre casas de classe média e favelas de barracos de madeira, margeando rios e córregos da região. A intersecção se dava na rua, lugar público que abrigava as brincadeiras dos pivetes de classes sociais distintas, que eventualmente se encontravam. A máxima totalizante do *rapper* brasileiro GOG “Periferia é periferia em qualquer lugar” (GOG, 1994). até se aplicava, mas ia até a página dez quando comparávamos as moradias dos que estavam ali, disbicando pipa ou jogando bola descalços, aos mais privilegiados. Eu pertencia ao último grupo e, ainda criança, notava as diferenças. Tinha uma casa boa pra voltar quando minha mãe insistia na hora do almoço e estava ciente de que muitos dos que estavam ali não tinham a mesma condição.

Minha família sempre se entendeu como pobre e, olhando retrospectivamente, posso confirmar esse entendimento. Mas sabíamos que havia uma pobreza muito mais aguda que a nossa e a convivência com ela era inevitável e, na maior parte das vezes, tensa e conflituosa. O zelo e as ladainhas maternas para tomar cuidado, sempre que saía na rua, eram a prova disso. Lembro do dia em que fiquei reticente em entrar em uma das vielas da Favela do Sapé, ali no fim da avenida Rio Pequeno, porque minha tia morava numa casa bem em frente ao córrego e podia me denunciar “pelas companhias erradas” à minha mãe. Curioso que lembro da sensação de inadequação e, ao mesmo tempo, de aventura, algo revoltosa contra as imprecações

da senhora que me colocou no mundo. Evidente que faltava uma elaboração mais complexa para um moleque que contava 12 anos, no máximo, mas hoje sei dos elementos simbólicos e reais que separavam a minha realidade da do mano que eu estava visitando. Mais curioso ainda é lembrar o motivo da visita. Esse parceiro, mais velho e ligeiro, tinha me contado de um CD que estava ouvindo e que fazia questão de me emprestar. Ele me chamou atenção especial à canção “Soldado do Morro”, que era “pesada demais, história loka” (MV Bill, 1999). Fiquei curioso a ponto de contrariar o receio da favela, comer um pão com manteiga, tomar um café com leite na casa do mano e conhecer MV Bill naquele dia.

Mas estou adiantando as coisas. O *Rap* já fazia parte da minha vida uns anos antes do fato narrado e me apareceu como algo revelador, agressivo e encantador ao mesmo tempo.

Os noventa eram incríveis mesmo. Vi meu time ser campeão e dominar (junto com o rival que divide o muro, é bem verdade) a década. Djalminha, Rivaldo, Edmundo, Roberto Carlos... os caras que iam brilhar lá fora e na seleção vestiam o manto verde que representava minha paixão pelo futebol. O ano era 1998, e eu já havia vivido muita alegrias futebolísticas. Eu, saudoso Gago e seu filho Guinha, um pouco mais velho do que eu, estávamos num Santana branco, completo, quatro portas, ouvindo no rádio o jogo do esquadrão que seria campeão da América no ano seguinte. No caminho da casa deles, em Cotia, para a minha, no Rio Pequeno, o jogo entrou no intervalo. O Gago tinha comprado um CD e botou pra gente ouvir, sem grandes pretensões. Fiquei totalmente paralisado naqueles quinze minutos que se seguiram. Estava ouvindo pela primeira vez o disco *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's, e aquilo me impactou de tal forma que jamais vou esquecer o azedume que aquelas palavras recitadas antes de “Capítulo 4, Versículo 3” deixaram na minha boca:

60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras
Apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (Racionais MC's, 1997)

A partir daí, a escuta do *Rap* foi uma espécie de guia no que eu procurava nas músicas. Aquela agressividade em forma de denúncia bateu forte como uma experiência reveladora, quase uma descoberta religiosa do que deveria ser verdadeiro. Queria mostrar a todos a essência dessa revelação e me engajei na descoberta, ouvindo mais e mais músicas do mesmo gênero. Foi nesse embalo que, dentre tantas fitas gravadas do programa “Espaço *Rap*”, descobri, anos mais tarde, Sabotage, - apresentado pelo *Dj* do programa, Fábio Rogério, - seu vulgo era seguido pelo epíteto “Maestro do Canção”.

Não serei leviano a ponto de dizer que ali, na virada da infância para adolescência, descobri um ídolo, uma referência e um tema para pesquisa acadêmica. Mas é certo que aquilo me atingiu em cheio. Não com a mesma força com que os Racionais haviam feito naquele intervalo de jogo, certamente. Mas com a consciência de um jovem que, apesar da idade, já tinha ouvido muito *Rap* e sabia que ali estava algo novo e representativo. A levada era diferente e tinha uma outra forma de contar uma história, mais recortada e menos linear. É aí que a memória se confunde. Tenho tentado reelaborar o que foi essa sensação naquela época, e os porquês do Sabotage soar tão diferente. Pretendo, neste trabalho, procurar essas pistas em seu trabalho artístico.

Caminhar por qualquer quebrada paulistana hoje é dar de frente com referências ao Du bote. O muro da escola pintado com sua figura com o dedo em gesto de silêncio. A pixação com os dizeres que se tornaram uma máxima para a cultura *hip hop*¹: “Rap é Compromisso”². O boteco da esquina, apelidado com o nome da canção: “Um bom lugar”. O falante do automóvel, guiado pelo mano mais tiozinho, reproduzindo os versos: “Na zona sul, maluco, cotidiano difícil” (Sabotage, 2000).

¹ Há um longo debate em torno da classificação do *hip-hop* como Cultura ou como Movimento. Aqui, ficaremos com a personagem de Toni C. que é a própria consubstanciação do Hip-Hop “ (...) cultura tem um monte pra você escolher à vontade, a que desejar para seu trabalho. Eu sou uma contracultura. Ou se preferir um movimento sociocultural, um estilo de vida, a filosofia das ruas. (...) sou o Movimento Hip-Hop e a Cultura Hip-Hop, não existe movimento cultural sem uma cultura de movimento.” TONI C. **O Hip-Hop está morto!: a história do Hip-Hop no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: LiteraRUA, 2012, s.n.

² O título do disco é também o título da segunda faixa. Para além da canção antológica que nomeia, Rap é Compromisso se transformou numa espécie de máxima, uma frase que carrega em si mesma o seu legado. SABOTAGE. **Rap é compromisso!**. Intérpretes: Sabotage. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

Investigarei aqui como, mesmo depois de quase 20 anos da sua passagem, Sabote ainda é uma referência para as gerações de artistas que o sucederam. Vou buscar nas encruzilhadas da canção com a realidade que ela retrata e ressignifica, as pistas para a manutenção da sua memória como um dos sustentáculos do *Rap* e da cultura *hip-hop* no Brasil.

Na nona faixa de *Rap é Compromisso*, intitulada “Respeito é pra quem tem”, o eu-lírico traça as linhas de quem é o sujeito que canta, de onde ele vem, quem ele representa e dá a letra de como deve ser o proceder desse mesmo sujeito. Tudo isso em apenas treze versos:

Sou da favela 'tô aqui Sabotage
 Tem certos lugar ligeiro criminalidade
 Eu 'tô de pé bum não arrisco o pescoço é
 Dá desgosto porque aqui não tem socorro
 É impressionante, é tipo Pirituba na mirante
 Não sou chinês, às vezes fumei, sou fumante
 Um câncer da sul humildade é minha lei
 Aqui Sabotage não é viagem o que sei
 Então vai faz sei que Jesus é a luz
 A humildade é que conduz para que o Rap reproduz
 O crime que não é creme eu faço parte também
 Cada lugar um lugar cada lugar uma lei ok
 Só não dever para ninguém porém eu sei
 Respeito pra quem tem, pra quem tem, pra quem tem (Sabotage,
 2000)

É fundamental compreender a obra de Sabotage a partir desse sujeito, inserido numa realidade divulgada nos primeiros compassos “Sou da favela!”, cantando essa afirmação em tom laudatório. Essa ligação entre o sujeito e seu lugar de origem vai permear as histórias contadas no decorrer do disco e as canções gravadas em outras plataformas.

Mauro Mateus como figura real e Sabotage como produtor e produto de suas canções serão tomados como figuras que habitam uma fronteira muito tênue entre ficção e realidade:

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

Detalhe intrigante é que para eles contam pouco os questionamentos acerca das intrincadas relações entre noções de verdade, realidade e ficção, de resto muito comuns em outros tipos de narrativa sobre o passado, como nos livros ficcionais e nos filmes. Isso, em larga medida, guarda íntima relação com a ideia amplamente disseminada de uma associação inescapável entre Rap e realidade/verdade, como reconheceu Mano Brown em conversa com os integrantes do Negrodo, Ferréz e outros manos da Zona Sul de São Paulo: “essa cultura de cantar a realidade [...] o Rap é a música de realidade, não foi [essa] a coluna que segurou toda essa estrutura de Rap de todo mundo aqui? Seus livros, minhas músicas, o documentário?” (Camargos, 2018, p. 81)

Camargos nos diz sobre o potencial que o artista tem de descrever e decifrar a própria realidade, no limite em que os artistas se transformam em personagens de sua própria narrativa. Aqui, procurarei traçar linhas parecidas para analisar a obra do Sabote como um sujeito periférico³, como um lírico de frases marcantes que nos conta algumas histórias a partir de imagens comuns às margens e às periferias. Pretendo lembrar a relevância de um sujeito negro como Sabote, cercado por homens e mulheres negros na produção de sua obra e radicalmente imbricado na cultura negra e caribenha do *hip-hop*, como alguém capaz de expressar esteticamente a sua realidade, colaborando para uma elaboração crítica do racismo no Brasil.

³ Aqui usarei o conceito tal qual ele aparece na tese: D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo, USP/ FFLCH, 2013. Tese (Doutorado em Sociologia). “Sujeito periférico é o morador da periferia com uma ação prática baseada em uma subjetividade. Os elementos principais que conformam essa subjetividade são: o reconhecimento de ser morador de periferia; o orgulho de ser portador dessa condição; o pertencimento a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; o senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; a ação coletiva para a superação das atuais condições.” (D'Andrea, 2013, p.275).

1.2 A dualidade escorregadia de Sabotage.

O primeiro problema conceitual que se faz presente para pensar a construção do sujeito negro é o das definições possíveis para esse sujeito, entendido genericamente, e as formas como elas podem se espalhar para o entendimento da existência e da obra de Sabotage. Tomo como ponto de partida o conceito da diáspora e procuro operar minha análise dentro dos significados que a modernidade impôs e das respostas possíveis que homens e mulheres deram à escravidão e às suas consequências.

O filósofo Achille Mbembe nos dá uma primeira visada sobre esse problema ao estabelecer o conceito de negro como uma criação europeia:

[...] o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho [...] o negro e a raça têm sido sinônimo no imaginário das sociedades europeias. (Mbembe, 2018, p.12)

O camaronês ajuda a construir a premissa da invenção da raça e do que veio a se entender como negro na modernidade, estabelecendo as bases para um primeiro momento em que raça e racismo são variações de um mesmo ponto de vista, branco e europeu. O ponto de partida, então, é: a raça é uma invenção. Mas isso não basta.

Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmática, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres (Mbembe, 2018, p. 13)

Separar a humanidade por meio do conceito de raça foi e continua sendo um expediente utilizado pelos povos da Europa Ocidental para hierarquizar seu valor enquanto superior em relação a outros povos. A valorização do fenótipo do branco de traços caucasianos em detrimento dos negroides, amarelos ou quaisquer outros que se diferenciam dessa “normalidade”, historicamente construída, é um dispositivo ao mesmo tempo falso e funcional. Não é por que sabemos do caráter mentiroso de seu fundamento que uma ideia não possa ter efeitos reais e danosos.

Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria - **cripta viva do capital**. Porém - e esta é sua **patente dualidade** -, numa reviravolta espetacular, tornou-se o **símbolo de um desejo consciente de vida**, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários campos e várias histórias simultaneamente (Mbembe, 2018, p. 21, grifos nossos)

É nessa “patente dualidade” comentada por Mbembe que gostaria de localizar uma parte da existência do sujeito Mauro Mateus, homem preto e nascido numa favela de um país periférico como o Brasil, na periferia do capitalismo⁴. Partindo do pressuposto de que a raça é uma invenção que transforma o negro “em coisa e o espírito em mercadoria”, temos que o negro escravizado é construído como subproduto desse modelo de pensamento, e que as sociedades escravocratas, entre elas a brasileira, são um laboratório para a edificação e persistência dessa ideia. Essa persistência se dá nas consequências estruturais⁵ do racismo que se mostram, por exemplo, na sobre-representação de pessoas negras em diversas estatísticas negativas. Tomemos, como ilustração dessas estatísticas que corroboram a “coisificação” do negro na sociedade brasileira, a taxa de homicídios, dentro do recorte temporal do ano 2000:

A Fundação Seade registrou 10.604 homicídios de residentes na Região Metropolitana de São Paulo e 685 homicídios ocorridos na Região Metropolitana de São Paulo com município de residência da

⁴ O conceito de periferia do capitalismo é tributário do livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, de Roberto Schwarz. Nele, Schwarz menciona a tese que engendrou, junto com um grupo que se reunia para estudar *O Capital*, segundo a qual: “(...) as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso. Para o historiador da cultura e o crítico de arte, em países como o nosso, antiga colônia, a tese tem potencial de estímulo e desprovincianização notáveis, pois permite inscrever na atualidade internacional, em forma polêmica, muito daquilo que parecia nos afastar dela e nos confinar na irrelevância.” Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

⁵ O termo aqui tem o sentido elaborado por Silvio Almeida: “A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade.” (Almeida, 2019, s.n.)

vítima ignorado em 2000. Por 100 mil habitantes, considerando-se 11.289 homicídios (10.604 + 685) e 17,9 milhões de habitantes, a taxa de homicídio atingiu 63,1 para a Região Metropolitana de São Paulo em 2000, 87,5 para negros e 51,5 para não-negros, com risco relativo de homicídio da população negra em relação à não-negra de 1,7 (a raça/cor não foi informada em 106 registros de homicídio). (Kilsztajn; Carmo; Sugahara; Lopes; 2005, p.1409)

A escolha dessa estatística e desse recorte temporal se dá pelo fato de Mauro Mateus estar vivo e produzindo seus *raps*, incluindo seu disco *Rap é Compromisso*, exatamente no ano que serve de recorte para essa taxa de homicídios. Jovem, preto e periférico, Sabotage faz parte de todos os grupos de risco relacionados na pesquisa e, mostrarei mais tarde, chega ao limite dessa vida perigosa ao entrar para o tráfico.

A maior incidência de homicídios entre pessoas negras é melhor explicada levando em consideração outros fatores, segundo a mesma pesquisa:

Assim, podemos concluir que, embora os homicídios na Região Metropolitana de São Paulo em 2000 tenham atingido essencialmente pessoas do sexo masculino, de baixa escolaridade, jovens e negros, a característica negro reflete a sobre-representação dos negros entre homens, pobres e jovens. (Kilsztajn; Carmo; Sugahara; Lopes; 2005, p.1413)

A idade, o sexo e a classe social se juntam à raça como fator de risco presente na maioria das mortes violentas na cidade de São Paulo, no ano 2000. Há maior incidência de negros sendo mortos também por serem maioria entre os pobres e jovens, que compõem parte considerável dessa estatística. Ser jovem, pobre e negro era, e continua sendo perigoso, e são essas as condições às quais Sabotage está submetido. São as formas com as quais ele lida com essa condição que o tornam um sujeito artístico, transformando aspectos de sua existência em linguagem cancional. Essa não é uma transformação imediata e, mais tarde, no momento em que realizarei as análises de algumas canções, vou mostrar as maneiras pelas quais o eu-lírico expressa elementos do sujeito, preto e periférico que compõem aquela canção.

O outro extremo dessa dualidade, o “símbolo de um desejo consciente de vida”, conforme Mbembe, manifesta-se nas formas expressivas culturais e artísticas do negro da diáspora que, no caso de Sabotage, ocorre em sua obra como *rapper*,

inserido numa linguagem musical afrocaribenha e caudatário de uma tradição cultural negro-brasileira. Essa tradição é retomada de diversas formas em sua obra e demonstra a consciência de sua própria negritude⁶, ao se ver como parte dela: “É, mestre Marçal, Pixinguinha, só quem é/Dona Ivone Lara, chega mais/Agora é eu Sabotage” (Coletivo Instituto, 2002)

Ou nos momentos em que o eu-lírico faz referência à sua cultura, ao lugar de onde ela veio e àqueles que o ajudam a promovê-la:

Porque a cultura, aqui, é nossa
 Mexeu com nós, é roça
 Rap é compromisso, é como o míssil que destroça
 É Cosa Nostra, pra favela abrindo a porta
 Só periferia que domina tal proposta
 Saúde, mude, é ter poder, viver com proceder
 Esqueça, esse já fez, um dia eu fiz e vai fazer (Sabotage, 2000)

Na primeira canção “Dama Tereza”, a relação entre linguagens afrodiáspóricas se mostra pela linhagem na qual o eu-lírico se coloca, entre os nomes de artistas negros do samba, “Mestre Marçal” e “Dona Ivone Lara”, e do choro, “Pixinguinha”.⁷ A menção a esses nomes antes de falar do próprio vulgo filia o eu-lírico a uma tradição negra da música popular brasileira e celebra sua existência numa canção que, formalmente, incorpora elementos do samba como tamborim, cavaquinho e violão à produção do *rap*.

“A cultura” faz algo semelhante, definindo os sujeitos enunciativos da canção a partir da coletividade dos pronomes demonstrativos “nóis” e “nossa”, que enunciam e propagam o próprio *rap*. É importante ressaltar que essa é uma canção do disco

⁶ Aqui, eu me refiro ao conceito de negritude formulado por Aimé Césaire em seu “Discurso sobre a negritude”: “A negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A negritude não é uma metafísica. A negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças de outros, seus restos de culturas assassinadas” (Césaire, 2010, p. 108 e 109.)

⁷ Sabotage, em diversas ocasiões, cita o nome de Pixinguinha como uma influência e um hábito de escuta. Na última entrevista que concedeu antes de morrer, o *rapper* fala dele e de outros artistas como parte da formação de sua escuta: “Sempre gostei de música. Com 8 anos eu já escutava Pixinguinha, Chico Buarque. Sou aquela espécie de negão que não joga uma bola, que gosta de escrever uma música, de escutar um som. Eu gosto de ouvir Cassiano... Não gosto de caras da minha idade cantando uma parada de agora. Muitos enxergam Aracy de Almeida como aquela gorda nos jurados do Silvio Santos. Vejo Aracy como uma mina de 25 anos cantando nos grandes coretos por aí. Para falar de música comigo, tem de ser professor.” (Brandão; Sá, 2003.) Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-ultima-entrevista-do-rapper-sabotage> Acesso em: 08 out. 2023.

Rap é Compromisso e que foi cantada em parceria com outros *rappers*: Rappin Hood e o grupo Potencial 3. Além disso, outros nomes do *Rap* nacional aparecem citados (Trilha sonora do gueto, Facção Central) e evidenciam que o título e o refrão “A cultura, é nossa/ Estrutura, reforça” (Sabotage, 2000), cantado coletivamente, fazem menção metalinguística ao próprio *Rap*, música, movimento e cultura da qual os sujeitos ali fazem parte.

A afirmação da posse da cultura expressa a resistência que, como vimos na outra canção, advém de uma tradição e de uma memória de outros artistas, formadores de uma panorama maior do que é o sujeito negro na canção popular. Não estou afirmando com isso que toda a obra de Sabotage se submete a essa “patente dualidade” entre o corpo negro coisificado e as formas de resistência que advém daí. A intenção é destacar as linhas de força que enaltecem as formas de resistência do negro em sua obra, abordando, como um efeito colateral, as formas de opressão às quais o negro é submetido. Mas que negro é esse?

Dado que a própria definição de raça é irmanada do conceito de negro que a partir daí se ressignifica, Mbembe nos pergunta se:

[...] será acaso necessário esquecer o negro ou, pelo contrário, salvaguardar sua força em relação ao que é falso, seu caráter luminoso, fluido e cristalino - esse estranho **sujeito escorregadio**, serial e plástico, constantemente situado em ambos os lados do espelho, ao longo de uma fronteira que ele não para de ladear? (Mbembe, 2018, p. 22, grifo nosso)

É nesse “sujeito escorregadio”, constituído pelo racismo e subproduto da supremacia racial, que reside a dualidade comentada pelo autor. Sua tese é definitivamente contrária aos absolutismos étnicos e faz da construção do sujeito racial algo social e historicamente mutável, ferramenta de poder e de subjugação, a depender do portador da mensagem.

Se o caráter artificial, social e histórico em relação à origem e à formação do sujeito negro é verdadeiro, o mesmo pode-se dizer a respeito do sujeito branco, sua centralidade e necessidade de se fazer universal:

Deveríamos acrescentar que, por sua vez, o branco é, sob vários aspectos, uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou para naturalizar e universalizar. [...] Nas colônias de

povoamento, como por exemplo os Estados Unidos, o “branco” é uma categoria racial que foi pacientemente construída no ponto de encontro entre o direito e os regimes de extorsão da força de trabalho. (Mbembe, 2018, p. 88)

Todas essas definições de sujeito a partir da clivagem racial têm sua gênese ou se acentuam nas relações que surgiram nas colônias e na exploração que as fez existir como subcategoria da metrópole. Daí que é possível dizer que: “o nascimento do sujeito racial - e, portanto, do negro - está ligado à história do capitalismo” (Mbembe, 2018, p. 309).

É necessário manter essa afirmação sob o holofote por dois motivos: o primeiro, porque lidaremos com o conceito de raça e as consequências do racismo na modernidade, chegando ao fim do século XX e ao início do XXI. O segundo, porque é nessa fase de acumulação primitiva de capital e do colonialismo europeu nas Américas que o tráfico negreiro se intensifica e na qual podemos esboçar as linhas de como a diáspora é decisiva para a formação social das Américas, de um modo geral, e do Brasil, de um modo específico.

Nesse primeiro momento, portanto, temos uma definição de sujeito negro que advém do ocidente, da branquitude e das relações econômicas fomentadas no capitalismo incipiente das colônias. O conceito fantasmagórico de negro é cunhado a partir de uma perspectiva igualmente fantasmática do branco: “A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma produção ideológica” (Mbembe, 2018, p. 28)

Agora, é preciso compreender as formas assumidas pelo negro a partir dessa confluência de fatores e, principalmente, como ele se estabelece na diáspora Atlântica, ao sul do mapa e na periferia do capitalismo.

1.3 O Rap como joia do Atlântico Negro

“Quem é sangue bom, se liga no som, aumenta o volume que é *Rap* do bom” (Rappin Hood, 2001)

Os conceitos que Mbembe mobiliza na *Crítica da razão negra* são imprescindíveis para pensar a construção do sujeito negro na modernidade. Pensá-lo como invenção mórbida e cognitivamente deficitária do Ocidente branco é um interessante ponto de partida e ajuda a compreender a condição do negro da diáspora

na modernidade. A patente dualidade descrita acima deve ser melhor compreendida, como o faz o próprio filósofo:

Podemos dizer, pois, que a invocação da raça nasce de um sentimento de perda; da ideia segundo a qual a comunidade foi objeto de uma cisão, que está ameaçada de extermínio; (...) Desse ponto de vista, o apelo à raça (que é diferente da designação racial) é uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, das instituições, ritos e dos símbolos que o tornavam precisamente um corpo vivo. (Mbembe, 2018, p. 72)

Nesse sentido, perceber-se como ser negro e sujeito da própria consciência racial tem um significado que se sabe e se quer simbólico. O apelo à raça é diametralmente oposto ao daquele que o racismo colonizador impôs, pois reserva a si o direito à existência na luta contínua contra a morte e contra o corpo sepultado em vida. A ideia, portanto, é pensar o ato de racialização como um atestado de resistência dos negros contra as arbitrariedades do racismo.

Encontrei no *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, algumas respostas contundentes ao conceito de racialização pensado a partir do devir diaspórico que se constitui no Atlântico. Segue um trecho em que Gilroy declara sua abordagem:

Este livro aborda uma pequena área dentro da consequência maior desta conjunção histórica: as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais **originadas pelos - mas não mais propriedade exclusiva dos - negros dispersos** nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo Atlântico negro (Gilroy, 2012, p. 35, grifo nosso)

Vale a ressalva de ter o Atlântico negro como um recorte possível para o fenômeno das culturas afrodiaspóricas, mas não como uma verdade absoluta. Não pretendo tornar essa uma categoria imutável a partir da qual todas as demais se subordinam, o *Rap* inclusive, mas tomá-la como ponto de partida para discutir os movimentos artísticos e culturais realizados e protagonizados por pretas e pretos. Gilroy discute as formas culturais a partir do Atlântico, num conjunto de conceitos que propõe a mobilidade e a fluidez como partes importantes da experiência dos negros

da diáspora. Não à toa que o navio se torna uma imagem conceitual decisiva para seus escritos:

Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio - um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento - é particularmente importante por razões históricas e teóricas (...) (Gilroy, 2012, p. 38)

A imagem evoca a diáspora realizada para alimentar a mão de obra escravizada e o fluxo de pessoas que se estabelece na América, mas que mantém diálogos, ainda que interrompidos e suspensos, com outras partes do mundo.

É num desses navios simbólicos que a cultura *hip-hop* se desenvolve e ganha fôlego para fazer parte da realidade de jovens em todas as partes do mundo. Como um conjunto de saberes mobilizados por sujeitos do Atlântico negro, as linguagens do *hip-hop* são fruto do encontro dessas pessoas na realidade material e econômica da periferia de um bairro negro, latino e pauperizado de Nova York, mas que expande suas fronteiras rapidamente.

De um movimento localizado para algo efetivamente global, a cultura se fiou nas novas tecnologias que permitiram a propagação de suas linguagens como parte de um movimento que ia ganhando especificidades. Há um ponto de origem, negro e caribenho, mas essa origem não deve ser tida como guardadora de algo imutável e intransigente das diversas influências que se aglutinaram no decorrer da história do movimento. Nessa história, inclusive, os elementos que filiam as linguagens do *hip-hop* à diáspora negra se dão na prática das ruas, das batalhas de dança e dos estúdios. São atos conscientes de sujeitos racializados que defendem seu produto cultural do embranquecimento estético do conteúdo e da forma.

Isso posto, o *hip-hop*, diaspórico e cosmopolita, tem muito a ganhar se pensado a partir dos fluxos culturais do Atlântico negro, como cultura originada pelos negros, mas não exclusiva deles. Apartada dos nacionalismos ou do rótulo de oficial, a cultura *hip-hop* é um acontecimento que tem início no Bronx, em Nova York, mas se capilariza com a força das formas populares. A origem do *hip-hop* já foi descrita inúmeras vezes, por diversos trabalhos. Quem resume de maneira objetiva e sucinta essa primeira articulação do movimento, de Kool Herc ao início da sua incursão no Brasil, é

Guilherme Botelho, na sua dissertação “*Quanto vale o show? O fino do Rap de Athalyba-Man. A inserção social do periférico através do mercado da música popular*”:

Na década de 1970 nos Estados Unidos da América, mais especificamente na cidade de Nova York, emergiu uma das maiores manifestações artísticas urbanas da contemporaneidade, o *hip hop*. Nos bairros afastados do centro da cidade, como Bronx, Harlem, Queens e Brooklyn, locais com alta concentração de afro-americanos e latinos, jovens ocuparam praças, parques apartamentos abandonados, porões de prédios e promoveram atividades culturais, comunicando-se com o mundo moderno que os segregou. Em apenas uma década, tal ‘fenômeno’ cultural foi assimilado por jovens de boa parte do mundo, incluindo São Paulo, onde o hip-hop foi exposto aos paulistanos através de discos, revistas, videocliques e filmes. (Botelho, 2018, p. 8)

O que Botelho descreve no início do seu trabalho, e que será desenvolvido mais tarde quando ele analisa a obra de *Athalyba e a firma*, são elementos importantes para pensar o *hip-hop* como um movimento mundializado e radicalmente atrelado às tecnologias que permitiram a produção e a reprodução de seu produto mais popular: a música⁸.

Dentro do recorte específico da música, o DJ e o MC são as figuras mais relevantes. A princípio, era o DJ quem comandava as festas e tinha no mestre de cerimônias um apoio para apresentar as suas performances. No decorrer dos anos, a palavra sustentada pelo ritmo foi ganhando mais relevo na cultura *hip-hop* e o mestre de cerimônias assumiu maior protagonismo⁹. É no elemento MC que a análise sobre Sabotage se construirá mas os outros elementos não funcionam como mero acessório e devem ser considerados como parte do mesmo conjunto de saberes.

⁸ Não desprezamos aqui o fato do movimento *hip-hop*, na sua gênese, ser uma manifestação cultural ampla que envolve os saberes de várias linguagens, dentre elas a música. Por uma questão de enfoque, temos que privilegiar o Rap e a figura do DJ e, principalmente, do MC em detrimento do B-Boy e do grafiteiro. Para saber um pouco mais sobre a relevância da dança e do grafite para o desenvolvimento do *hip-hop* no Brasil, sugiro o documentário do mesmo Guilherme Botelho, *Nos tempos da São Bento*, produzido dentro da posse e coletivo Suatitudo. Botelho, Guilherme. *Nos tempos da São Bento*. DVD Documentário. São Paulo, 2010.

⁹ Ainda sobre as origens do movimento e essa tendência ao protagonismo do MC, há inúmeros depoimentos na série televisiva *hip-hop Evolution*, com destaque ao primeiro episódio que conta com entrevistas com Dj Kool Herc, Dj Grandmaster Flash e Dj Afrika Bambaataa, considerados os fundadores do *hip-hop*.

Dessa brevíssima introdução à gênese do *hip-hop*, antes de voltarmos a Paul Gilroy, vale passarmos por Dj Kool Herc:

Para mim, o hip-hop diz: “Venha como você é” Somos uma família [...] O hip-hop é a voz desta geração. Tornou-se uma força poderosa. O hip-hop une todas essas pessoas, todas essas nacionalidades, em todo o mundo. O hip-hop é uma família, então todo mundo tem que contribuir. Leste, oeste, norte ou sul - viemos de uma mesma costa e essa costa era a África. (Rose, p. X, 2021)

Kool Herc ressalta o caráter democrático, transnacional e, ao mesmo tempo, africano do movimento *hip-hop*. É uma forma de vincular as quatro linguagens do movimento à grande diáspora via Atlântico, à cultura negra e à cultura popular, declarando a potência de seu alcance como “voz de uma geração”. É uma interpretação endógena, formulada a partir de dentro do *hip-hop*, que atribui ao movimento um caráter democrático e aglutinador, mas não abdica de seu lugar de origem.

A origem descrita por Kool Herc é a África, a partir de onde o sequestro dos escravizados e a diáspora negra ocorreram na escravidão moderna. Pode-se intuir que temos aqui um sinônimo para negro, tendo como ponto em comum a viagem forçada que os nossos antepassados fizeram via Atlântico .

Para compreendermos o *hip-hop* e a música *Rap* no Brasil, compartilhamos dos mesmos pressupostos de Kool Herc, acentuando o caráter negro e transnacional da cultura.

O movimento desembarca no Brasil a partir de um complexo de trocas culturais promovidas pelos sujeitos do Atlântico negro, possível apenas por meio das tecnologias que são responsáveis por sua estética e forma, assim como por sua propagação e popularização no mundo. Digo isso tendo em vista os meios para a realização da música, como baterias eletrônicas e máquinas de samplear, e as mídias em que circulavam materiais sobre *hip-hop*, como revistas e fitas cassetes. Sobre o material midiático, Botelho detalha muito bem como se dá, num primeiro momento, a circulação dessas ideias e formas. Ele data o ano de 1984 como origem: “em que danças urbanas foram divulgadas genericamente como *Break*, a aparição de gravações voltadas para o tema com produção nacional.” (Botelho, 2018, p. 21) Essas

representações ainda não se nomeiam necessariamente como parte da cultura *hip-hop*, mas são o suficiente para criar uma publicação sobre o assunto:

A revista Dance Break, lançada em 1984, teve apenas dois números. A segunda edição contou com consultoria de Nelson Triunfo, da Funk Cia. e Ricardo, do Electric Boogies, que teve o privilégio de viajar para Nova York e captar informações. (Botelho, 2018, p. 23)

Segundo Botelho, temos que o *hip-hop* chega ao Brasil por meio da dança e da repercussão midiática do *break*, mesmo que essas mesmas mídias não compreendessem o que estavam lançando como parte de um movimento maior ou entendessem a origem do que estavam tornando público.

É válido dizer que as publicações sobre as danças urbanas descrevem um fenômeno que já estava ocorrendo há alguns anos. Nelson Triunfo, dançarino, músico e ativista social, considerado um dos precursores da cultura *hip-hop* no Brasil, comenta sobre as suas influências das décadas de 1960 e 1970 e seu primeiro contato com o *Rap*:

[...] mas todas essas danças aí, elas tiveram a origem no original soul funk. A partir de 79 que chegou *Rappers Delight*, as coisas já começaram com uma outra ideia, de que aquilo era Rap, que pertencia ao *hip-hop* e a partir dali, de 79 para oitenta e tudo, já ficamos sabendo o que era *Hip Hop*. Em 83, no comecinho, eu levei pra rua os primeiros dançarinos.¹⁰ (Triunfo, 2021)

A vanguarda está em contato com o fluxo de informações que vêm das periferias dos Estados Unidos, e é a partir delas que constrói o movimento. Serão discutidas mais tarde as formas que a cultura *hip-hop* assumiu no Brasil, com o foco específico na maneira como o *Rap* lidou com questões nacionais e, principalmente, denunciou as mazelas de um país pobre e periférico como o nosso. Mas para todos os efeitos, temos no *hip-hop* uma cultura mundializada que de forma fluída atravessa as fronteiras nacionais. É o que evidencia Paul Gilroy ao defender o caráter

¹⁰ Nelson Triunfo em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, comentando a estreia do *Break* nas olimpíadas de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9f5U2iUH4M> Acesso em 22 Jun. 2022.

transnacional do *hip-hop*, ao deslocá-lo para o lado oposto da forma nacionalista de interpretá-lo:

O mesmo problema do *status* desfrutado pelas fronteiras nacionais na elaboração da história cultural é evidente em debates recentes sobre a cultura *hip-hop*, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. (...) Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra igualmente uma grande parcela da indústria na música popular. Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência afro-americana autêntica? Como discutir o Rap como se ele brotasse das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isso seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa **forma cultural diaspórica** de maneira tão **agressivamente nacionalista**? (Gilroy, 2012, p. 89, grifo nosso)

A essa altura já emolduramos tanto o sujeito negro quanto a sua produção cultural - com foco evidente no *hip-hop*, mas não exclusivamente nele - como parte de uma dinâmica que adveio da diáspora e dos múltiplos contatos que ela estabeleceu entre subalternizados. O ponto nevrálgico dessa percepção é fugir das definições que folclorizam e estetizam as artes expressivas negras como parte de uma cultura genuína, imutável e imexível, para escaparmos de quaisquer essencialismos.

Sabotage denota esse caráter mutável das artes expressivas negras na própria produção cancional, ao dialogar com ritmos que não faziam parte, a princípio, do núcleo da estrutura composicional do *Rap*. *Dama Tereza* e *Cabeça de Nego* são exemplos interessantes de *Raps* cantados com a base instrumental do samba.¹¹ A parceria com o grupo de rock metal Sepultura é ainda mais categórica nesse sentido, por se tratar de um gênero pouco explorado pelos *Rappers* até então e, podemos dizer

¹¹ Ambas as canções foram lançadas em 2002, no disco Coleção Nacional do coletivo musical Instituto.

com alguma segurança, nos dias atuais.¹² A versatilidade com que ele emprega sua voz em ritmos distintos já demonstra sua vontade de explorar a canção para além da fronteira do *Rap*, que por sua vez, já nasce do hibridismo e da mistura afrocaribenha na América do norte.

O hibridismo de Sabote lembra que para nós, brasileiros, essa afirmação de que o *Rap* é uma cultura globalizada é muito evidente pelo fato de não termos sido o local de origem do movimento *hip-hop*, que já chegou até nós como um produto importado. Por isso mesmo interessa muito mais entendê-lo assim, como parte de uma “cultura moderna” que é, também, “contracultura antimoderna” advinda de uma tradição de linguagens e artes às quais Paul Gilroy chamou de “culturas expressivas desenvolvidas na escravidão” (Gilroy, 2012, p. 128).

Essa dualidade modernidade/antimodernidade aparece no bojo do colonialismo e da racionalidade técnica que impôs a mão-de-obra negra escrava como regra: “(...) o terror racial não é meramente compatível com a racionalidade ocidental, mas voluntariamente cúmplice dela” (Gilroy, 2012, p. 127). As formas artísticas que emergem dessa condição são distintas daquelas consagradas pela cultura dominante e pertencem a povos que sofreram com a tentativa de apagamento de suas vidas pregressas ao tráfico e à diáspora.

[...] a arte, particularmente na forma da música e da dança, era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime do *plantation*. As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. (Gilroy, 2012, p. 128-129)

Dentro da multiplicidade viva e pungente das artes negras que advêm do Atlântico, é importante que tracemos essa linha de continuidade: todas elas têm em

¹² Trata-se de uma versão da canção *Black Steel In The Hour Of Chaos*, do grupo estadunidense Public Enemy. Nela, permanece o *beat* da original, mas há instrumentação baseada em timbres típicos do rock, como guitarra e bateria. Além disso, Sabotage canta versos em português que não estão presentes na versão original.

potencial a capacidade de operar em outras dimensões do cotidiano do artista e do público, sem restringir-se ao palco ou outros lugares de mediação.

Sabotage faz isso ao cantar suas canções, sempre atreladas à sua experiência de vida e ao seu lugar de origem. Esses são fatores comuns a outros artistas do *Rap*, mas no Sabote estão expressos até mesmo no epíteto, maestro do Canão. A voz lírica presente nas canções se confunde com o sujeito que se expressa por meio delas e canta a vida do *Rapper*, ainda que de forma estetizada e ficcionalizada.

Formas musicais negras como o *blues*, o *jazz*, o samba e o *Rap*, por exemplo, são partes indistinguíveis da vida e do dia a dia dos homens e mulheres descendentes de escravizados. Seus temas e formas, originalmente, não poderiam pertencer a outros sujeitos que não aqueles que afirmam sua existência por meio da música, e a tem como um dos principais meios de interlocução e comunicação.

É evidente que há especificidades históricas e geográficas a se considerar na comparação de gêneros musicais tão díspares formalmente entre si. A questão de Gilroy, no entanto, é demonstrar que a escravidão de mulheres e homens negros, que os joga fatalmente numa miscelânea cultural advinda de partes distintas do continente africano, aparece como um imperativo para a forma de produção e fruição dessas artes que as faz diferentes da música feita no ocidente europeu.

A escravidão não é o imperativo único. Não podemos vincular as expressões culturais negras unicamente ao sofrimento do sequestro advindo da diáspora, pois teríamos como consequência uma arte que se manifesta a partir da tristeza ou por meio dela, alinhavada pela dor das centenas de milhares de vidas perdidas ou subjugadas na escravidão, extirpadas de suas respectivas origens. Certamente não é esse o caso¹³, mas se quisermos caminhar lado a lado do conceito elaborado por Gilroy, temos que destacar essas experiências de arte e cultura esmagadas pelo fato histórico da escravidão e dos modelos de existência e resistência criados a partir dele.

Outra pedra de toque do trabalho de Paul Gilroy para analisar a produção cultural do Atlântico negro é a experiência moderna e suas ambivalências. Para além da relação direta entre terror racial e razão, já explicitada por autores anteriores a ele,

¹³ Um dos casos mais didáticos sobre o assunto, nas artes afrobrasileiras, se dá com a escritora Conceição Evaristo que, para dar resposta à provocação da professora Edileuza Penha de Souza: “Ah, então a vida das mulheres negras é só tristeza?” escreve o livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* no qual apresenta personagens que, apesar de terem passado por suas dores, contam suas histórias a partir de uma perspectiva alegre, de quem conseguiu transformar a experiência em algo de valor para elas. A própria escritora conta essa história num vídeo para o canal *Leituras Brasileira* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: 19 jun. 2023.

Gilroy nos fala das permanências residuais dessa experiência, rearticuladas no campo da expressão artística e transformadas no que ele chama de “modernismos negros”:

A questão do terror racial sempre permanece em pauta quando esses modernismos são discutidos, pois a proximidade imaginativa do terror é experiência inaugural desses modernismos. Seu foco é um tanto refinado na passagem da sociedade escrava para a era do imperialismo. Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para as memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica. [...] - a música negra - exige essa orientação para o fático e o inefável. (Gilroy, 2012, p. 158)

Dessa experiência fundadora e inefável da violência racial resultam expressões artísticas que são, a um só tempo, modernas e antimodernas. Modernas, pois:

[...] têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido de prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana. (Gilroy, 2012, p. 159)

Há pontos de contato entre todas as formas de arte da modernidade e, o que dá especificamente à arte negra o rótulo de antimoderna é descrito por Gilroy da seguinte maneira:

A antimodernidade dessas formas, como sua anterioridade, manifesta-se na (más) cara de uma pré-modernidade que é ativamente reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloquentes oriundos do passado. Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais com a filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e,

com isso, transformar a relação entre produção e uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial. (Gilroy, 2012, p. 160)

Há uma dualidade patente na produção cultural negra do Atlântico que a faz negar os elementos da modernidade sem deixar de ser constituída por esses mesmos elementos. A reimaginação do passado pré-moderno nas formas e conteúdos culturais, e a indistinção entre arte e vida diferenciam o que é produzido, a partir do Atlântico negro e da diáspora, das demais expressões artísticas. A música assume um lugar importante nessa dinâmica e exerce funções comunicativas, expressivas e críticas na vida cotidiana dos escravizados e dos seus descendentes. O ato comunicativo fica potencializado, contando uma experiência que, segundo Gilroy, é própria da expressão negra atrelada à música:

A música, dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras - faladas ou escritas. (Gilroy, 2012, p. 164)

Não é leviano reiterar que experiência da escravidão não é o fator único, tão pouco determinante de toda a produção artística negra. Mas é a partir das consequências desse fato histórico que as artes expressivas negras devem ser entendidas dentro de uma certa estrutura que advém da tradição afrodiáspórica e em relação ao sistema das artes branco.

O sistema branco das artes aparece apenas como contraponto ao que se faz nas ruas e nos estúdios em que ecoam músicas: “os produtores de *Rap* não estão trabalhando deliberadamente contra a lógica cultural da música clássica ocidental, **mas dentro de práticas deliberadamente negras**” (Rose, 2021, p. 153, grifos nosso) A descrição dessas práticas virá no decorrer do trabalho, mas vale dizer que elas estão compreendidas numa noção viva e mutável da cultura popular, a qual se transforma e ganha novos contornos na medida em que se capilariza nas expressões culturais de outros países.

O *Rap* é um som urbano complexo e tecnologicamente sofisticado. Sem dúvida, seus antepassados se estendem até as tradições

influenciadas pela oralidade da cultura afro-estadunidense [sic]. Mas os aspectos orais do *Rap* não devem ser entendidos como elementares à lógica do *Rap*, tampouco devem estar separados de seus aspectos tecnológicos. O *Rap* é fundamentalmente letrado e profundamente tecnológico. Interpretá-lo como uma consequência direta ou natural das formas orais afro-estadunidenses [sic] é romantizar e descontextualizar o *Rap* como uma forma cultural. Isso contribui para o apagamento da presença sonora significativa do *Rap* e de seu papel na formação de questões tecnológicas, culturais e jurídicas que se relacionam com a definição e criação da música. A preservação das precedências culturais negras é um processo ativo e muitas vezes resistente que envolve a manipulação das políticas de gravação estabelecidas, técnicas de mixagem, construção das letras e a própria definição de música. (Rose, 2021 p. 152)

Os apontamentos feitos por Tricia Rose ajudam a compreender que, a preservação da precedência negra dentro da cultura *hip-hop* não se dá passivamente, na garantia de um rótulo que se descola ao primeiro sinal de chuva. O sujeito negro do *hip-hop* é ativo e se mostra tanto na forma quanto no conteúdo, mesmo que dentro da tempestade da indústria cultural, majoritariamente branca e avessa às práticas negras de música, canto e dança.

É nessa prática ativa que o *Rap*, como expressão musical do *hip-hop*, pode ser chamado de música negra ou, para usar o termo de Paul Gilroy, um dos modernismos negros possíveis. Dito isso, é preciso lançar uma premissa sobre o gênero: os artistas que cantam *Rap* e fazem parte da cultura *hip-hop* estão inseridos, consciente ou inconscientemente, em um conjunto de saberes que envolvem ritmo, poesia, arqueologia musical através do *sampling*, produção musical, mixagem entre outros fatores que são parte da cultura musical afrodiáspórica. É inescapável que homens e mulheres artistas estejam subordinados a esse conjunto de saberes, mesmo que sejam brancos e mesmo que digam o contrário. Isso não significa dizer que esses saberes são imutáveis e, dentro da dinâmica de mercado e da indústria cultural, não passem por um processo de embranquecimento. São os sujeitos negros que compõem as narrativas da negritude dentro do cenário do *Rap* e fazem com que ele caminhe no sentido contrário do apagamento embranquecedor.

Sabotage é um desses sujeitos ao compor canções que tematizam sua realidade e dialogam com os ouvintes e interlocutores do seu *Rap*. O apelo aos negros para que vivam mais e melhor, evitando algumas drogas, e as marcas da religiosidade de matriz africana são alguns dos elementos que aparecem em sua obra. A título de exemplo, destacamos alguns trechos de letras do *Rapper*:

Tem química na fita
 Contamina os brasileiros
 Criança de seis anos
 Com um cigarro nos dedos
 Só no descabelo
 Como disse o sem cabelo
 Eu creio (hé)
 Que o poder quer atitude e respeito
 Mas observe os pretos
 Sendo tirados no Brasil inteiro. (Sabotage, 2000)

E

Pedir pra Oxalá me preparar pra fama
 Bate cabeça no Congá só na manha
 Vou tomar banho de Abô, nas ervas de aruanda
 Quem não conhece enfim eu sei dê fama
 Mas nada contra
 Várias demandas arrematadas na umbanda
 Zé, em quem carrego a fé desde criança
 Deus menino meu pastor, console a nossa dor
 Guerras, intrigas de família é um horror. (Sabotage, 2000)

A primeira canção, “*Cocaína*”, funciona como uma espécie de alerta aos ouvintes para os males da droga. Longe do tom moralizante, o eu-lírico fala sobre o tema de uma perspectiva pessoal, como deixa explícito o refrão : “U, hahaha, com a cocaína vou parar/ Eu sei coca eu sei que mata/ por isso tenho que parar de cheirar/ Nessas eu não posso desandar” (Sabotage. 2000). O tom pessoal se aproxima dos interlocutores e humaniza o problema, coletivizado na frase: “Mas observe os pretos/ Sendo tirados no Brasil inteiro”.

A segunda canção, “*Cantando pro Santo*”, é uma ode aos orixás do Candomblé e às entidades da Umbanda. O eu-lírico ritualiza a vida pela fé, de Oxalá a Zé Pilintra,

demonstrando sua filiação aos cultos de matriz africana e fortificando sua posição como sujeito negro.

Com a ajuda da voz de Sabotage, posso adentrar mais um pouco no território do *Rap* e pensar nos elementos formativos dessa linguagem cancional. Espero, nesse movimento, descrever melhor o modo como o próprio Sabotage se apropria dessa linguagem e cria algo a partir dela.

Capítulo 2 - O compromisso como fundamento.

“Mas observe os pretos, sendo tirados no Brasil inteiro” (Sabotage, 2000)

Neste capítulo que se inicia, procuro destacar os fundamentos do *Rap* como linguagem musical afrodiáspórica, com reflexões sobre a centralidade do ritmo e do grave para a produção desse gênero musical. Há também alguns comentários sobre a vida de Sabotage que têm como intenção compreender a sua importância para o *Rap* nacional e seu lugar dentro dessa tradição. Mais tarde, os diálogos entre a vida e a obra do *Rapper* vão aparecer de modo mais evidente, fomentando o caminho para a interpretação das canções à luz do que já foi discutido sobre negritude e periferia. O conceito de “Compromisso” é central para essas interpretações e será pedra fundamental para a compreensão geral da obra do *rapper*.

2.1 “Quem é, é, quem não é cabelo avoa” (RZO, 2003)¹⁴

Com o esteio do Atlântico negro de Paul Gilroy, há a possibilidade de pensar as práticas e procedimentos formais do *Rap* que o tornam parte da cultura afrodiáspórica. Um elemento chave a ser levado em consideração é o ritmo, que compõe, junto com a poesia, o nome da expressão musical da cultura *hip-hop*.¹⁵

Para uma concepção mais abrangente sobre ritmo, usarei algumas ideias elaboradas por Muniz Sodré:

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência.

¹⁴ Canção do disco *Evolução é uma coisa boa*, RZO, Warlok Records, 2003. Para além da citação à Rapaziada da Zona Oeste, fica também o registro da banca de dissertação de mestrado de Guilherme Botelho, a quem tanto devo o meu trabalho. Ali, Botelho finaliza seu raciocínio citando essa frase para frisar a quem pertence e de onde veio seu trabalho com a cultura *hip-hop*.

¹⁵ Importante lembrar que o nome Rap é acrônimo do inglês *rhythm and poetry*. Apesar de auto explicativo e didático, esse nome gerou uma série de reivindicações *a posteriori* de paternidade do Rap, pois outros gêneros musicais têm o mesmo padrão formal. Reafirmo aqui que, apesar das semelhanças entre partido alto, embolada e o canto dos MC's, os primeiros não podem ser chamados de Rap, por pertencerem a um outro conjunto de saberes e expressões musicais que não advêm da cultura *hip-hop*, enquanto que o último é uma das performances em que o Rap é empregado.

As músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e, no entanto, plenamente musicais. Para G. Brelet, “sua estrutura rítmica, sutil e erudita não é de nenhum modo inferior à estrutura musical da fuga ou da sinfonia. (Sodré 1998, p.19)

Uma das implicações dessa concepção de ritmo é a conexão entre o modo de definir e circunscrever o mundo e o tempo das durações das notas que definem um ritmo. É, como ele mesmo afirma, ‘uma forma de inteligibilidade do mundo’. Ao atribuir às músicas africanas o ritmo como fundamento preponderante, Sodré sustenta que há musicalidade ali e que o rebaixamento frente às hierarquias sonoras europeias não existe.

Como contraponto, é imprescindível destacar que há tanta multiplicidade musical no continente africano quanto em qualquer outro. O fato de partirmos da premissa da centralidade do ritmo não nos permite ignorar a presença de instrumentos melódicos e harmônicos na linguagem musical dos países e dos povos pertencentes à África negra. As análises de Sodré, Gilroy e Rose, que fundamentam o protagonismo do ritmo, partem de recortes que levam em consideração a música num contexto diaspórico, em contato com o diapasão moral da linguagem musical europeia ou, no caso específico de Sodré, de uma música que advém das religiões de matriz africana e de sua ritualística.

Então, as expressões musicais do Atlântico negro têm no ritmo um elemento significativo na hierarquia de elementos sonoros e, no caso do *Rap*, a centralidade desse elemento se mostra no próprio nome do gênero musical. Esta hierarquia se dá numa espécie de contrapartida à proposta pela música europeia, mas não significa um esquecimento ou diminuição dos outros elementos nas sonoridades que atravessaram o oceano a bordo dos navios negreiros. A multiplicidade de povos que foram sequestrados e que se fizeram presentes nos territórios colonizados impediria, inclusive, quaisquer tentativas de homogeneização da experiência musical advinda da diáspora. O foco no ritmo é uma demarcação territorial-sonora da música negra, que não deve ser tomada como uma conexão telúrica ou uma aptidão natural dos negros. José Carlos Gomes da Silva faz um alerta importante sobre o tema:

Tomado de forma reducionista, o argumento poderia nos levar ao reforço de estereótipos nos quais o ritmo implica em simplificação e atividade física, enquanto a harmonia implica em complexidade e

esforço intelectual, algo nobre e superior. Na verdade, ao se afirmar a maior sensibilidade da música africana em relação ao ritmo não se está negando as formas específicas como a melodia e a harmonia nela se constituem. (Silva, 1998, p. 181)

Não reduzimos, portanto, a centralidade do ritmo das músicas afrodiáspóricas a uma espécie de essência que nos faz mais percussivos e menos melódicos. Há um conjunto de saberes, advindos da tradição e da cultura de alguns dos povos escravizados, que estão atrelados ao ritmo, tornando-o importante para a compreensão dessas manifestações musicais.

Sodré nos dá mais ferramentas para compreender os lugares de onde vem essa tradição ao comentar a relação entre as formas expressivas da música africana (fundamentalmente ritmo e dança) ao sistema religioso de algumas culturas tradicionais africanas:

A vinculação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas. Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente para atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração - é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (Sodré, 1998, p.23)

A polissemia dos ritmos africanos é vinculada ao corpo que dança e às concepções de tempo que não separam a experiência musical da experiência religiosa. Novamente, o ritmo, como elemento fundamental na hierarquia sonora dos sons afrodiáspóricos, é um dado que se manifesta no interior da cultura de alguns povos tradicionais africanos, não como forma essencial e imutável do ser negro no mundo.

Para além desta vinculação histórico/cultural do ritmo a uma tradição musical, é importante pensá-lo a partir de suas características físicas e materiais, como fator de composição da música e, para irmos na direção da análise da obra de Sabotage, da canção popular. Para isso, José Miguel Wisnik nos ajuda ao enunciar que:

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e variações. Mas se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, da *altura melódica*. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz), o ritmo “vira” melodia. (Wisnik, 2017, p. 22)

O aspecto físico dos elementos musicais ajuda na percepção das diferenças culturais atribuídas a cada um deles. Segundo Wisnik, a melodia e o ritmo são, tecnicamente, muito semelhantes, pois sua diferença está apenas na forma como a frequência é colocada no tempo. Os instrumentos melódicos têm a capacidade de reproduzir o ritmo numa frequência tão alta que ele passa a ser percebido como melodia, enquanto o instrumento rítmico reproduz a frequência de forma mais lenta. Ao atribuir a mesma origem material aos dois elementos musicais, a premissa de Wisnik estabelece que o privilégio de um em detrimento de outro só é possível dentro de um conjunto simbólico que funciona circunscrito a certas sociedades, logo não é algo inato e naturalmente posto e, portanto, tem seu funcionamento subordinado à ordem social/musical e às propostas de adesão ou ruptura a essa ordem.

A hierarquização dos elementos musicais provenientes da África e afrodiaspóricos reverbera no modo como o *Rap* se estrutura enquanto canção e, para melhor compreendê-lo, vou desmembrar a sua configuração sonora e ressaltar suas especificidades. O primeiro fator a ser levado em consideração é a organização sonora que se faz no momento da produção e da gravação das canções, e a forma como esses sons são hierarquizados. O que primeira chama atenção no modo de produção dos artistas do *Rap* é a fixação pelas baixas frequências e pelo grave:

Os produtores de *Rap* não apenas selecionaram as máquinas que permitem um alcance maior de projeção de baixa frequência, mas também forçaram os engenheiros de som a revisarem suas estratégias de mixagem para se adaptarem às precedências estilísticas do *Rap*. (Rose, 2021, p. 122.)

O protagonismo do bumbo (*Kick*) em detrimento dos outros instrumentos percussivos faz do grave a frequência mais marcante. Em relação a outros elementos que compõem a canção como melodia, harmonia e a voz do MC, a proeminência da baixa frequência é tão verdadeira quanto:

Steve Ett, engenheiro e coproprietário da Chung House of Metal, um estúdio popular entre os produtores mais proeminentes do *Rap*, detalha: ‘Eu sempre coloco aquele longo bumbo barulhento, sustentando 808 na faixa 2. Não coloco nada na 1 ou na 3. Se você colocar o bumbo da bateria na 2 e a caixa na 3, o vazamento do bumbo será enorme. É o único bumbo do mundo com o qual vou fazer isso [...] Para mim, o *Rap* é uma questão de bombear a porra da parte grave. O bumbo é a coisa mais barulhenta da gravação. Você definitivamente ouve os vocais, mas eles são muito mais baixos em comparação com o bumbo.’

Ett programa a bateria 808 sabendo que terá que vaziar para obter o barulho desejado. Esse vazamento significa que o grave ocupará mais espaço do que o “normalmente” pretendido e penetrará em outras faixas deliberadamente esvaziadas, o que dá ao grave um som mais pesado, mais sombrio e menos fixo. (Rose, 2021, p. 122.)

O protagonismo da 808 é amplamente comentado por criadores de *Rap*. Há um timbre específico no *kick* dessa bateria eletrônica que povoou as canções pensadas a partir da centralidade do grave. Botelho comenta sobre as inovações trazidas pelo equipamento:

Na passagem de 1980 para 1981, a Roland Corporation, fabricante japonesa multinacional de instrumentos musicais, cria uma caixa de ritmos programável (*Roland TR- 808 Rhythmn Composer*) (*groovebox*), que no projeto inicial era para ser utilizada como ferramenta de composição para músicas demo. (...) O que se fez de novidade foi a

construção de uma célula rítmica sintética, o *kick* de marcação, com extensão do *sustain* na execução e *reverb* na equalização, o que ressalta a amplitude do grave. (Botelho, 2018, p. 40)

A *Roland TR-808* é muito utilizada justamente pelo timbre mais grave, com *sustain* e *reverb*, que produz uma espécie de “deslizamento” para o próximo tempo do compasso. O “peso” adquirido com esse procedimento traz, para o primeiro plano da música, as frequências mais baixas.

Devo também a Botelho a ligação realizada com o trabalho de José Carlos Gomes da Silva que: “[...] notou a presença dos graves que dá suporte para um discurso politizado” (Botelho, 2018, p. 51) que sugere a relação entre o recrudescimento do discurso político e racial no *Rap* e a proeminência de batidas mais poderosas. Vale destacar alguns trechos propostos pelo autor:

A conscientização em torno da questão racial na Roosevelt coincide com o novo momento vivido pelo Rap norte-americano. A partir dos anos 90, a nova geração de Rappers passou a referir-se de forma mais agressiva a explicitar a temática racial, a luta pelos direitos civis e ao nacionalismo negro. (...) A presença do baixo eletrônico e do bumbo da bateria torna a música mais grave. **As frequências graves invadem em definitivo a expressão musical como suporte para um discurso mais agressivo.** (José Gomes da Silva, 1998, p. 65, grifo nosso)

O “peso” do som está imediatamente vinculado ao poder crítico das palavras e ao posicionamento político dos intérpretes. A forma como o som é produzido e reproduzido mais tarde nos estúdios deve endossar a mensagem e corroborar a agressividade entoada no canto.

Artistas e consumidores de *Rap* têm em comum o mesmo gosto pelo grave que Tricia Rose descreve, e Steve Ett relata ao produzir as canções em seu estúdio. Desde as primeiras festas de rua no Bronx até as que são realizadas hoje em casas noturnas de São Paulo, como *Sintonia*¹⁶, do DJ KL Jay, o grave é a condição *sine qua non* para

¹⁶ Festa que ocorre desde 2002 até o presente ano de 2023 na cidade de São Paulo. Os ritmos dançantes que embalam a *Sintonia* têm na escuta do grave um ponto fundamental. É comum entre os frequentadores o relato do grave que “bate no peito”, que “dá pra sentir no corpo”. Tive essa conversa em uma das vezes que a festa ocorreu no *Boteco Pratododia*, no centro de São Paulo. Segundo a definição postada na página oficial do Instagram da festa: “Desde 2002. No comando os Djs Kl Jay,

o som acontecer e apetecer ao público. As formas como esse som será produzido e gravado nos estúdios, na contramão do que se fazia na música popular em meados da década de 1980 e início da década de 1990, é aquilo que nos diz sobre o pertencimento do *Rap* à tradição do Atlântico negro.

É nevrálgico para o Rap nacional o ponto de tensão, relatado por Botelho, entre os produtores do disco *Sistemão* (Região Abissal, 1988), do grupo Região Abissal, e os engenheiros de som da gravadora Continental, selo pelo qual o disco sairia. Os padrões de gravação estabelecidos para a música popular comercial naquele estúdio não estavam em consonância com os timbres mais graves que os produtores do grupo tinham como ideais:

O primeiro empecilho se deu neste momento, o *pré-set* de gravação e os parâmetros de equalização estavam regulados para estilos de músicas populares-comerciais, como Sertanejo e Lambada. Tudo que estava na ideia dos DJs Giba e Kri não fazia sentido para os profissionais do estúdio. Aliás, suas predileções em timbres eram compreendidas como defeito, a busca por uma linha de marcação com baixa frequência de hertz não era aceita. (Botelho, 2018, p. 33)

Botelho traz algumas linhas sobre o mesmo fenômeno ao fim dos anos 1980 e início dos 1990, quando pensa o *Rap* na indústria nacional e dá um passo além ao falar de uma frequência ainda mais baixa de grave, o subgrave:

A partir do momento em que DJs tomam a frente de produtores, ou pelo menos ganham voz no processo produtivo, há uma busca intensa pelo grave. Nas produções candangas e paulistas, a partir de 1990, nota-se a introdução de uma frequência sub-grave na base rítmica em algumas peças musicais [...] (Botelho, 2018, p. 46)

O autor data o fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 para a introdução dessa frequência nas gravações comerciais, dentre outras, em discos de grupos como Região Abissal e Racionais MC's, num momento em que a indústria está se abrindo ao protagonismo dos DJs e absorve o que era considerado ruído, dentro da hierarquia sonora: “mas, percebe-se que suas composições [dos DJs] reabilitaram sons

considerados dissonantes, ruídos como característica na forma da música.” (Botelho, 2018, p. 50)

A composição sonora dos Raps a partir da presença dos DJ's e dos produtores no estúdio acentuou o que havia de original nas ruas, onde o movimento *hip-hop* se encontrava em efervescência, e possibilitou que os timbres endossassem o discurso combativo e politicamente engajado dos *Rappers*. Temos então, no ritmo e na centralidade do grave, duas premissas importantes para a formação do argumento que sustenta o *Rap* como um gênero cancional afrodiaspórico, ligado a tradições musicais negras e que, no momento em que começa a se tornar popular, também se prova sonoramente combativo em relação à indústria, na forma como ela se apresentava.

O terceiro elemento que faz do *Rap* um acontecimento musical, caracterizando-o como um dos modernismos negros é a utilização do *sampling*¹⁷ para a composição e produção musical. É verdade que essa já era uma técnica utilizada por artistas de outros gêneros musicais anteriormente, mas no *Rap*, o uso se torna sistemático e ganha maior relevância, como comenta Tricia Rose:

Na verdade, antes do *Rap* o uso mais conveniente do sample era para mascarar esse equipamento e sua origem, para enterrar a sua identidade. Os produtores de *Rap* inverteram essa lógica, usando-o como um ponto de referência, como um meio pelo qual o processo de repetição e recontextualização pode ser realçado e privilegiado. (Rose, 2021, p. 118)

A pesquisa de Rose abre muitas possibilidades de entendimento para pensarmos o *sampling* como ferramenta da música afrodiaspórica, tendo o *Rap* como elemento central de uma globalização sonora, capaz de realizar a interlocução e a ressignificação de obras e artistas do mundo todo. Mas o primeiro fundamento para seu uso vem das festas:

¹⁷ De forma simplificada, o *sampling* consiste na técnica de recortar um trecho de uma canção original e fazer uso dele para a produção de um outra canção, em que será ressignificado e recomposto com outros elementos musicais. Cabe também a definição das máquinas que permitem isso: “Os samplers são computadores que podem duplicar digitalmente os sons existentes e reproduzi-los em qualquer outro tom ou altura, em qualquer ordem, sequência e repeti-los indefinidamente. Eles também têm uma biblioteca pré-programada de sons digitais, os quais foram ‘retirados’ de outros materiais gravados previamente, mas que, de qualquer forma, também podem ser harmonizados” (Rose, 2021, p. 118.)

Os samplers permitem que os músicos de *Rap* desenvolvam umas das características musicais mais antigas e centrais do *Rap*: o breakbeat. Designada a “melhor parte de um grande disco” por Grandmaster Flash, um dos DJs pioneiros do *Rap*, o breakbeat é um trecho onde “a banda se decompõe [breaks down], a seção rítmica é isolada e, basicamente, o contrabaixo e o baterista fazem os solos”. (Rose, 2021, p. 118)

Era nos bailes que os DJs faziam o povo dançar com duas *pick-ups*, repetindo o trecho da música que mais empolgava pelo ritmo da bateria e pela melodia de marcação do baixo.

O *sampling* aparece como uma atualização que permite a reprodução do *breakbeat* em escala maior e facilita a vida do produtor nos estúdios. É importante que não nos esqueçamos da sua origem nas ruas e casas de show, na intersecção entre música e dança, pois é no momento do *break* que as B-girls e os B-boys executam seus movimentos.

Para além do aspecto estrutural para a produção de canções, o *sampling* é também uma espécie de arqueologia da música para os produtores e para o público, uma forma de interlocução com o passado e de resignificação das tradições, longevas e recentes, da música popular.

Para a maioria, (dos produtores de *Rap*) *sampling*, não muito diferente das práticas de versionamento nas músicas caribenhas, significa prestar uma homenagem, invocar a voz de outra pessoa para ajudá-lo a dizer o que você quer dizer. É, também, um meio de pesquisa arquivística, um processo de arqueologia musical e cultural. (Rose, 2021, p. 118)

Para além do ineditismo da técnica utilizada e já mencionada anteriormente, a homenagem é, no mais das vezes, rendida aos artistas da música negra. James Brown, George Clinton, Cynamade são só alguns dos exemplos usados em *Raps* do mundo todo.¹⁸

¹⁸ Sobre isso, há algumas listas que corroboram essa informação. As que seguem são apenas algumas delas: C.F. Parkin, Cris. As 10 músicas mais sampleadas na história. redbull.com, 2017.; RAPLV, Bob. As Tracks mais sampleadas da história. bocadaforte.com. 2019. Fábio, A.C. Quais são as 10 músicas mais sampleadas de todos os tempos. Nexo, 2016.

Aqui no Brasil, o *sampling* é largamente utilizado, com recortes de artistas daqui e de fora. A base da canção “Rap é compromisso” é construída num sample da canção “Diamonds are forever”, cantada por Shirley Bassey. “Homem na estrada” (Racionais MC’s, 1993), dos Racionais MC’s tem como base um trecho da canção “Ela Partiu” (Maia, 1977), de Tim Maia. “Oitavo anjo”, canção do grupo 509-E (509-E, 2000), é composta com base em “É proibido pisar na grama” (Jorge Ben, 1971), de Jorge Ben. Não continuarei a lista, pois teria que reservar todo o restante do trabalho para descrever os artistas usados por apenas alguns dos nomes do *Rap* nacional. O ponto é que há forte recorrência de artistas da música negra e afrodiáspórica, fundamentalmente estadunidenses e brasileiros que tingiram, aqui e acolá, a música popular com as suas presenças.

Falarei mais sobre o *sampling* na medida que a análise das canções ocorrer nos próximos capítulos. Mas volto a afirmar o ritmo, a centralidade do grave e a cultura do *sampling* como pontos fundamentais para o entendimento do *Rap* como uma das expressões dos modernismo negros, e como parte integrante da tradição afrodiáspórica.

Dados os pressupostos para o entendimento do *Rap* como música negra e sobre o lugar do negro na cultura mundializada do Ocidente, especialmente na periferia do capitalismo, passarei agora ao próximo capítulo, iniciando por uma breve discussão sobre a vida e obra de Sabote para que consigamos entender o seu lugar dentro do *hip-hop* e sua importância, dentro do *Rap* nacional, como um sujeito preto e periférico

2.2 Sabote e o *hip-hop*

Sabota era respeitado no meio do *Rap* muito antes de gravar seu primeiro e único disco em vida, *Rap é Compromisso!*. Sua carreira teve o respaldo de grandes nomes da cultura hip-hop da época, que já haviam conquistado algum lugar na indústria com prestígio e, principalmente, capital. Os Racionais MC’s foram responsáveis por vincular o Sabota ao seu selo Cosa Nostra, financiando a produção

do disco em um esquema de cooperação com alguns dos principais artistas da cultura hip-hop do Brasil¹⁹.

O grupo de *Rap* RZO já havia acolhido Sabotage em seus shows, e ele sempre cantava em suas apresentações. Foi com o grupo da zona oeste de São Paulo que realizou a principal parceria para a confecção do disco. Helião foi quem apresentou Sabota aos Racionais MC's e quem o ajudou na escolha dos *beats*, na produção dos refrãos e no acabamento geral das canções²⁰.

Importante salientar que Mauro Mateus dos Santos era um favelado, como ele mesmo dizia nas inúmeras entrevistas que concedeu. A afirmação sempre vinha em tom de orgulho e reconhecimento do lugar que nascera e dos que compartilhavam daquela experiência com ele:

Às seis horas e trinta -/minutos do terceiro dia do mês de abril de 1973, Dona Ivonete concebeu o terceiro filho na maternidade do Hospital São Paulo [...] Dona Ivonete e seus três filhos vivem num barraco de dois cômodos, moravam a menos de 10 Km do centro de São Paulo. Um imenso complexo de casas precárias e ruas estreitas de terra, conhecido como favela do Aeroporto, que começava na Marginal Pinheiros e se estendia até a Vila Santa Catarina no distrito de Campo Belo. [...] (Toni C. 2014, n.p.)

Boa parte das canções do disco *Rap é Compromisso* remete ao seu lugar de origem. Mauro Matheus era morador da Favela do Canão:

Cada pedaço da Favela do Aeroporto era chamado pelos moradores por um nome distinto. A ruazinha de terra com uma pequena porção de casas da ponte até o campo de futebol era chamada de Favela do Canão, apesar do aumentativo, o Canão não tinha mais do que cem moradores, ali ficava o barraco da família de Maurinho. (Toni C. 2014, n.p.).

¹⁹ Sobre o encontro com os Racionais MC's, há uma passagem na biografia feita por Toni C. que narra o primeiro contato entre eles: "Uma apresentação no evento beneficente promovido por Edi Rock, do grupo Racionais MC's, e o time de futebol 9 de Julho durante o dia das crianças, no Bairro do Jova Rural, foram o contato inicial entre Sabotage e o primeiro produtor do grupo Racionais MC's, Milton Sales, que acompanhou o show, da plateia, em pé no asfalto da rua interditada."

²⁰ Sobre a presença de Helião na vida de Sabotage, há uma interessante entrevista feita com o vocalista do RZO em que ele descreve os pormenores do começo da carreira e da produção do disco *Rap é Compromisso*. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=03j6skpbufg>. (Último acesso 15/07/2020)

Um fato curioso a esse respeito ocorre no documentário *Sabotage - Nós ao compromisso no Rap* quando Sabotinha (Anderson) e Tamires, filhos do *Rapper*, levam-nos para um passeio pela favela. Tamires diz as seguintes frases: “agora é uma favela pequena [...] hoje comporta umas dezoito pessoas mas de tanto meu pai cantar a música a favela se torna uma favela grande, ou até mesmo a favela mais conhecida do Brasil”²¹.

À época em que Mauro Mateus viveu nela, o Canão era uma favela pequena, localizada no meio da avenida Água Espraiada, na zona sul da cidade de São Paulo. Água Espraiada é o primeiro nome da avenida que, atualmente, chama-se jornalista Roberto Marinho.

A inauguração da avenida data do ano de 1996, época em que Paulo Maluf era prefeito da cidade de São Paulo. O ex-prefeito, em discurso proferido no dia da inauguração das obras, descreveu da seguinte forma seus atos:

Quero agradecer também aos favelados que moravam aqui. Não teve nenhum problema. Ninguém tirou ninguém à força, não. Todos tiveram sua vida melhorada. Eles são pobres, mas são gente que tem dignidade e tem direito a viver bem.[...]Eu agradeço, porque Deus está me vendo. Quando a gente chegar lá, Deus vai dizer pra gente: ‘olha, eu vi você lá na Água Espraiada, você melhorou a vida daquele povão. Vai ficar uns dez minutinhos no purgatório e pode ir para o céu. (Balza, 2012, n.p.)

O que está implícito no discurso autocondescendente é o fato da obra, desde sua fundação, já ter como efeito colateral o despejo de famílias que viviam ali em situação precária. O diálogo imaginado com Deus seguido de sua redenção, igualmente imaginada, não redimiu os mais de 30 mil moradores de favelas da região de serem retirados do local.

Algumas favelas persistiram na região, dentre elas a do Canão, mas a especulação imobiliária crescente e a valorização da região foram expulsando os moradores mais pobres. No ano de 2001, deu-se início a Operação Urbana

²¹ Documentário lançado no ano de 2013, disponível na íntegra no link: https://www.youtube.com/watch?v=7c_r6L1ro5M. Acesso em: 15 jun. 2023.

Consortiada Água Espriada, descrita da seguinte forma pelo site da gestão urbana da cidade de São Paulo:

A OUCAE surge com o objetivo de promover a reestruturação da região que contempla parte da Marginal Pinheiros, Avenida Chucri Zaidan, Avenida Jornalista Roberto Marinho, assim como a área ao longo do córrego Jabaquara. Prevê intervenções como a abertura e extensão da Avenida Roberto Marinho até a Rodovia dos Imigrantes, propondo a criação de um parque linear ao longo do córrego Jabaquara (Via Parque), um novo sistema viário e o reassentamento de centenas de famílias em projetos de Habitação de Interesse Social na proximidade. (Governo do Município de São Paulo, 2020)

As obras foram interrompidas onze anos depois e só voltaram a ocorrer no ano de 2022 (Secretaria Especial de Comunicação, 2022). Isso demonstra o quão volúvel é a iniciativa do poder público em parceria ou submetido aos interesses privados na região. As desapropriações e ordens de despejo continuaram no decorrer dessas duas décadas e a maioria das favelas da região já não existe mais²²²³.

A favela do Canão é uma das que sofreu nestes anos em que houve uma substancial modificação do território. Ela foi praticamente destruída para dar lugar a empreendimentos imobiliários da região, e seus barracos se transformaram em canteiros de obras. No entanto, o imaginário sobre ela continua por meio das letras do Sabote, que engrandece suas dimensões poeticamente e cristaliza sua quebrada nas mentes dos ouvintes de seus *raps*.

Cantar sobre o lugar de onde veio, seus parceiros e sobre sua própria experiência de vida são traços fundamentais da obra de Sabotage e correspondem a uma tradição de *rappers* que fazem a mesma coisa e que procuram interlocução com seus semelhantes a partir das experiências em comum: “Embora os *rappers* estejam cientes da diversidade de seu público e do contexto de recepção, os usos que fazem do gueto e de seus significados simbólicos são dirigidos principalmente a outros fãs negros de *hip-hop*.” (Rose, 2021, p. 27.)

²² PM cumpre ordem de despejo em favela da zona sul de SP. **Terra**. s.l. 19 set. 2013. Polícia. Disponível em: “<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/pm-cumpre-ordem-de-despejo-em-favela-na-zona-sul-de-sp,76c0f41e03731410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html> Acesso em: 12 out. 2023.

²³ JORNAL DA GAZETA. Acaba favela em área que valorizou. 12 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7fpNJ-RKnE>. Acesso em: 12 out. 2023.

No que diz respeito ao conteúdo ‘bairrista’ das letras, Sabote compartilha deste expediente com seus contemporâneos, antecessores e sucessores. Como uma temática recorrente em *raps* estadunidenses e brasileiros, cantar as quebradas causa identificação e cria interlocutores. São esses homens e essas mulheres que fazem com que o *Rap* aconteça, e é para eles e para elas que seu conteúdo é direcionado.

As faixas do disco contam com artistas importantes do hip-hop como Negra Li e Black Alien. Além desses, há uma faixa com Chorão, vocalista da banda Charlie Brown Jr. que orbitava a cultura hip-hop, mas não fazia música *Rap*. A produção foi realizada por Tejo Damasceno, Zé Gonzales e Daniel Ganjaman. Os *samples* de trechos de outras canções se mesclam aos de instrumentos tocados por Ganjaman e *beats* feitos em baterias eletrônicas²⁴. Para pensar algumas das faixas do disco, descreverei as sonoridades que dão forma às letras, procurando ressaltar de que maneira elas endossam a poesia, com seus elementos rítmicos e melódicos.

A intenção aqui é passar por algumas das canções que foram lançadas no disco e fora dele, destacando os temas mais recorrentes, como o “Compromisso” no *Rap*, por exemplo. A partir daí é que procurarei compreender Sabotage dentro do contexto do *Rap* nacional.

Na faixa de introdução de *Rap é Compromisso*, há alguns elementos sonoros a serem destacados. Não se trata exatamente de uma canção, mas de alguns diálogos entrecortados por um fundo sonoro que progressivamente sugere a ambientação. A parte final é cantada em cima de uma base lenta, em que há menor presença dos ruídos que tomam conta do restante da faixa.

Para melhor entendimento, segue abaixo a transcrição da letra e, entre colchetes e em itálico, os ruídos que compõem a massa sonora.

[Relâmpago]

[Um grito]

Sabotage

²⁴ Tanto os documentários já citados *Sabotage Maestro do Canção* e *Nós ao Compromisso do Rap*, quanto na biografia de Toni C. têm depoimentos sobre a produção de “Rap é Compromisso”. Há um relato mais recente na websérie *Sabotage Love Song*, em que Mano Brown nos conta como os Racionais bancaram o projeto a partir do aval de Helião do grupo RZO. SABOTAGE. Sabotage Love Song. 22 nov. 2018. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmM0fZCGBUK> . Acesso em 19 jul. 2020.

Nossa, mano, bicho feio

Helião

Hey, Dobote, vai vendo. O tempo tá feio, hein, mano [*Pessoas conversando ao fundo/Pessoas Tossindo*]

Sabotage

Novo milênio, Helião. Pode acreditar, irmão, só vai sobreviver escolhido, meu, he-he, tio

Helião

Muita arma, muita droga, pouco dinheiro e pouco perdão [*Relâmpagos/Gritos*]

Sabotage

É, é desse jeito, mesmo. Mas a nossa luta continua, aqui é Sabotage. Rap nacional, é nós

Mano Brown

Vim pra sabotar seu raciocínio ²⁵

Nego Vando

Ih, ih! Registrou, já era! [*Gritos/Sons de helicópteros*]

Ah, é favela!

É bela, mas é fera

Mas faz parte dela

Tem que aprender viver por aqui, se não já era

Fulano aperta! [*Tiros*]

²⁵ Esse é um trecho da canção “Capítulo 4, Versículo 3”, presente no disco *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MC's. Aqui, o sample é tocado mais lento, imprimindo um tom mais grave à voz de Mano Brown.

Ih! Registrou, já era! [*Máquina Fotográfica*]
 Repressão é a prova mais concreta que o sistema nos oprime
 [*Sirenes*]
 Nossos irmãos pro crime, vida de cão
 Eles querem o domínio, mas vai falhar (raciocínio) ! Faiá!

Lakers e Pá (Cantado)

A vida não é só de desvantagem [*Água da chuva*]
 Humilde malandragem
 Esse é o som do Sabotage (Do Sabotage)
 A vida não é só de desvantagem
 Humilde malandragem
 Esse é o som do Sabotage (Do Sabotage, do Sabotage)
 A vida não é só de desvantagem
 Humilde malandragem
Rap é o som, Rap é o som, Rap é o som, Rap é o som
 A vida não é só de desvantagem
 Humilde malandragem
 Esse é o som-om-om-om-om-om (Do Sabotage) (Sabotage, 2000)

26

A montagem de ruídos, falas, intervenções sampleadas, *beat* e, finalmente, um trecho cantado por Lakers e pá²⁷ funciona como uma apresentação para o que virá no decorrer do disco. Antes mesmo da primeira fala ou batida, ouvimos o começo do som da chuva, denunciado por um relâmpago. Essa espécie de prenúncio da tempestade (pontuado ao longo dessa faixa e na canção seguinte) é também uma denúncia. O grito que vem logo em seguida corrobora essa interpretação. Daí, passamos ao primeiro trecho falado: “*Nossa, mano, bicho feio*”. Sabota é a primeira voz a soar no seu disco, e assim o faz de forma pessimista. A negatividade das palavras do primeiro verso tem continuidade na fala de Helião: “Hey, Dobote, vai vendo. O tempo tá feio, hein, mano”. Além da clara ambiguidade na frase “O tempo tá feio”, a afirmação de

²⁶ Transcrição retirada do site genius.com, (modificada). SABOTAGE - Introdução - Lyrics. **Genius**. s.d. Disponível em: <https://genius.com/Sabotage-introducao-lyrics>. Acesso em:2020)

²⁷ Lakers e pá é vulgo de Alessandro, vocalista do grupo Código Fatal.

Helião nos prepara para o contexto de diálogo, respondida por Sabote “Novo milênio, Helião. Pode acreditar, irmão, só vai sobreviver escolhido, meu, he-he, tio”.

O ineditismo do novo milênio dito por Sabotage enuncia as dificuldades e as possibilidades de resistência a elas. Uma dessas possibilidades está no próprio modelo de produção e distribuição do disco, realizado de forma totalmente independente e coletiva, a partir de grupos bem sucedidos que, como dissemos acima, ajudaram a trazer Sabotage de volta ao *Rap*. Depois do sucesso comercial do disco *Sobrevivendo no Inferno*, o *Rap* vive um momento de expansão e, por que não, de democratização da sua escuta. Parte dos dividendos gerados nesse momento é reinvestido na cultura hip-hop, como no caso da Cosa Nostra que lança o primeiro disco de estúdio do RZO, *Todos são manos*, e, o próprio *Rap é Compromisso!*.

Na divisão histórica proposta por Márcio Azevedo, esse período está circunscrito na seção do livro chamada “Periferia é periferia (em qualquer lugar) - Hip-Hop como cultura periférica 1997- 2003”²⁸. O autor também dá relevo à obra dos Racionais para esse momento da cultura *hip-hop*, ressaltando o fato das diversas linguagens estarem mais presentes na mídia (especialmente o *Rap*) e em diálogo com os aparelhos culturais do Estado. Sabotage está totalmente inserido nessa lógica de produção e de propagação das suas músicas e não se absteve de participar de programas televisivos da grande mídia, incluindo atuações em duas produções do cinema nacional.

“Muita arma, muita droga, pouco dinheiro e pouco perdão”/ “É, é desse jeito, mesmo. Mas a nossa luta continua, aqui é Sabotage. Rap nacional, é nós”:no diálogo que antecede a entrada do *sample* com a voz de Mano Brown desacelerada, há o mesmo tom negativo, mas também uma afirmação de sobrevivência, a apresentação do *rapper* e uma expressão de coletividade. No contexto das mazelas já apresentadas, surgem alternativas. “Eu vim pra sabotar seu raciocínio”. A escolha é feliz pela duplicidade da união do substantivo próprio Sabotage com o verbo sabotar. Ficamos na iminência de completar com o verso: “e pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo”²⁹. A polissemia ocorre na presença do vulgo daquele que está sendo apresentado, tendo seu nome transformado em verbo na voz de Mano Brown, que já

²⁸ MACEDO, Márcio. “Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”. **vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**. São Paulo, Editora 34/ Fapesp, 2016, p. 23-53

²⁹ Verso seguinte da canção sampleada “Capítulo 4, Versículo 3”

era uma referência constituída no *Rap* nacional e introduzia comercialmente o álbum por meio da gravadora Cosa Nostra.

Os versos que se seguem formam um panorama espacial da enunciação do eu-lírico. É a favela que está sendo descrita numa concepção que separa “nós/eles” e que deixa sugerida, pela repetição do ruído que faz uma máquina fotográfica, ao ser acionada, uma espetacularização denunciativa daquela realidade. As lentes da máquina têm como função plasmar a realidade vista a olhos nus, capturando a imagem dos helicópteros que rondam, de sirenes policiais e do descaso deles que “querem o domínio, mas vai faiá”.

Os versos finais são acompanhados pela progressão do som da chuva e de uma batida lenta, sem a profusão anterior de ruídos e soando mais melódico do que todo o restante da parte falada. Um bumbo vai marcando o primeiro tempo do compasso quaternário enquanto a voz vai sumindo em *fade out*, dando lugar ao ruído cada vez mais presente da chuva... primeira referência a aparecer na canção seguinte, antes da voz de Negra Li: “*Na zona sul, zona sul zona sul/Hoje choveu nas Espraiadas/ Mas mesmo assim ninguém sabe de nada*”. Negra Li começa a canção com uma descrição espacial específica “zona sul; Espraiadas” que nos insere no lugar em que a poesia se desenrola.

A zona sul é cantada por Sabota no decorrer de todo o disco e, para além dessa função descritiva, serve para que saibamos em que contexto social e geográfico o eu-lírico se encontra. A chuva, presente na faixa anterior, possivelmente trouxe problemas para os moradores daquela favela que sofreram com as incompetências dos administradores da cidade. São os moradores das favelas e das ocupações irregulares os que mais sofrem com as consequências das chuvas na cidade de São Paulo. As residências que margeavam a antiga avenida Águas Espraiadas passaram a sofrer com esses problemas por conta das obras, iniciadas pelo ex-prefeito Paulo Maluf:10

No Brooklin Novo, próximo ao córrego Água Espraiada, a água subiu cerca de 30 cm e inundou várias casas.

O contador Antonio D'Aloisio, que há 30 anos mora em um sobrado na esquina das ruas Castilho com Conceição do Monte Alegre, disse que as enchentes só começaram com as obras para a construção da av. Água Espraiada. (Gaspar, 1996, n.p.)

O problema prossegue na favela da Espriada de forma imperceptível aos que não são moradores, “mas mesmo assim ninguém sabe de nada”. A forma de resposta de Sabota ao anonimato do sofrimento, nos versos de Negra Li, introduz a polícia não como agente organizador do Estado, mas como instituição que atrapalha ainda mais a situação, problemática por si só : “Polícia sai do pé/Polícia sai do pé/ Que eu vou dar um pega no”.

A resposta também tem tom afirmativo e se coloca, de forma clara, contra os agentes do Estado que vão à favela. A polícia está ali como corpo estranho para atrapalhar o eu-lírico que quer “Dar um pega no”. A palavra interrompida é maconha ou baseado, imagina-se. Vou me deter mais sobre esse aspecto da letra posteriormente, mas posso adiantar que não é à toa que há essa interrupção. No decorrer da canção, percebemos que esse ato de insubordinação e consumo de uma substância ilícita não é autoafirmativo, não se basta em si mesmo como revolta antissistêmica. Ele pertence a uma espécie de *ethos* do sujeito da canção que tem seus hábitos, por assim dizer, desestimulados pela ação policial.

Interessante ressaltar também a forma de pergunta e resposta dessa estrofe em que a cantora Negra Li representa uma espécie de voz coletiva de denúncia e apreciação direta dos fatos reais, enquanto Sabota canta de modo mais expressivo, passando pelo crivo da individualidade. A esse respeito, é produtiva uma observação de Paul Gilroy ao ressignificar o termo grego antífona:

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno momento de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e fraturado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. (Gilroy, 2008, p. 168)

Negra Li cumpre papel fundamental na narrativa apresentada, lembrando ao ouvinte o lugar de esquecimento a que o eu-lírico está submetido, mas não determinado. Suas intervenções no começo e no fim da canção colaboram com a voz do Sabote na medida em que emolduram a estória contada.

O refrão é ainda mais sintomático da voz comunitária que atravessa e prepara a canção para o solo de Sabotage. “Rap é compromisso/não é viagem/se pá fica esquisito/aqui Sabotage/Favela do Canão/ ali da zona sul/Brooklyn”. Cantada por Sabote, Helião e Sandrão, a afirmação é coletiva e feita para a coletividade, tornando-se, dessa forma, um axioma do *Rap* nacional. Farei posteriormente uma reflexão específica sobre quais termos estão no mesmo campo semântico de “compromisso”, e alguns dos porquês desse ser um dos lugares poéticos mais importantes da obra de Sabotage. Por ora, basta uma apreciação mais genérica.

É constante a discussão sobre os temas do *Rap* e seu comprometimento com causas políticas e sociais. O compromisso do *Rap* no momento histórico do Sabota está na descrição e denúncia do que ocorre na periferia. Para além do conteúdo direto, denotativo, há uma espécie de reconhecimento impalpável da frase que ecoa, pelos artistas e pelo público do gênero, que tem um entendimento moral do artista, baseado em seu proceder e credibilidade. A resposta para o que vem a ser o compromisso do *Rap* é larga e dependente do contexto em que a canção se coloca, mas é sabido que “não é viagem/ se pá fica esquisito”. Há variados exemplos de como as questões de identidade e autenticidade aparecem na história do *Rap*: Só quem é de lá/ Sabe o que acontece”. (Racionais Mc’s, 1990); Pode colar mas sem arrastar, se arrastar a favela vai cobrar”. (Criolo, 2011); Quê? Não entendi. Ah tá, entendi, entendi! Você vai ser tão real, mas tão real/Que os cara vão achar que você é de mentira!” (Emicida, 2010); Favelado legítimo escravo do ritmo/Dos becos e vielas eu sô amigo íntimo” (Dexter, 2005)”

Sabote canta o devir desse sujeito periférico que é também o sujeito da enunciação dos *raps* citados. Ele é: “Um mano que vai levando/se criando sem falhas/Não deixa rastros/Segue só no sapatinho/Conosco é mais embaixo/Bola logo esse fininho”. Apesar da quebrada estar tumultuada, tomada de policiais como anunciado no diálogo com Negra Li, tem um sujeito que continua “se criando”, com retidão e correção na sua caminhada. Esse sujeito é descrito no decorrer da canção como alguém ligado ao crime: “Com dezesseis, já foi manchete de jornal, Rapaz/Respeitado lá no Brooklin, de ponta a ponta/ De várias broncas, mas, de lucro, só leva fama/ Hoje de Golf, amanhã, Passat metálico/ De Kawasaki Ninja, às vezes, 7 Galo”. Desde garoto ele está envolvido com a criminalidade e era reconhecido por ela. Mais do que isso, era respeitado. Os símbolos de sucesso estão no automóvel e

na motocicleta identificados na periferia como ferramenta garantidora de *status* a quem os possui. Além disso, as marcas citadas por Sabota são reconhecidas como pertencentes a indivíduos muitas vezes ligados ao crime, pois são veículos potentes e facilitadores para a fuga³⁰.

O que garante a sobrevivência desse sujeito é o proceder correto: “exemplo do crime, eu não sei se é certo/Quem tem o dedo de gesso, trombar ele é o inferno”. Sua moral se estende aos outros e reage aos atos deles. O que tem o dedo de gesso é o cagueta, aquele que dedura à polícia o trabalho do crime. Não há perdão para quem, mesmo conhecendo o proceder e os caminhos morais da criminalidade, denuncia, privando o outro da liberdade.

A forma musical que acompanha os versos de Sabota é constituída de alguns elementos melódicos e outros rítmicos. Todos orbitam um trecho recortado da canção “Diamonds are forever” de Shirley Bassey³¹, um recorte de órgão tocado em *looping* e que, junto a uma guitarra, formam as duas linhas melódicas da canção. O *beat* é formado pela caixa e pelo bumbo.

Paul Gilroy, em seu subcapítulo “Algumas obras de arte negra na era da simulação digital” escreve diretamente sobre esse potencial composicional baseado na fragmentação e bricolagem de *beats*, *samplers* e melodias:

Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores - tanto vocais como instrumentais -. (Gilroy, 2008, p. 211)

É o que ouvimos aqui em apoio à voz de Sabote. A produção sugere o tom agressivo e didático e pontua os lugares em que a entoação deve soar mais firme ou mais leve.

³⁰ Não conheço um estudo que tenha feito a descrição desses veículos como símbolos de poder, por vezes atrelados ao crime, mas quem é da periferia sabe a carga simbólica desses automóveis e motocicletas. O Rap tem outros autores que fazem essa descrição: “Liguei o **golfão 00 GTI...**/ Aí neguinho encosta aí/documento RG i bilitação” (Trilha Sonora do Gueto, 2003); “Tava eu mais dois truta e uma mina. Num **Tempra prata** show filmado, ouvindo Guina” (Racionais, 2002); “um gti azul com cinco mano é suspeito/assim eu vejo os mano eu tô no **Monza preto!** puta que pariu os home tão do outro lado, se vim na nossa agora vai ficar embaçado, cheio de flagrante armado até”(Ndee Naldinho, 2000).

³¹SABOTAGE'S Rap É Compromisso. **Whosampled.** s.d. Disponível em: <https://www.whosampled.com/sample/349442/Sabotage-Rap-%C3%89-Compromisso-Shirley-Bassey-Diamonds-Are-Forever/>, acesso em 18 jul. 2020.

A segunda parte cantada por Sabotage segue a mesma linha narrativa, com a diferença de que a personagem tenta retroceder, dar um tempo do crime de alguma forma: “Temendo alguma zica, foi descansando o revólver/Não se envolve, não é loc /Sem banca, sozinho/Do tipo zé povinho, até na missa de domingo/ tava indo Rezar, se arrependeu e pá:/— E aí, ladrão, e aquela lá?

— Nem dá, tô devagar/ **Passasse uma semana e tudo começava/ e no lugar que nasceu/ a fama só aumentava.**” Até aqui, seguimos a jornada mais ou menos comum de um sujeito periférico que recorre à vida criminosa. Mas há dois fatores importantes que fazem dessa canção ainda mais notável: o sujeito cantado não tem um fim trágico e há uma associação direta entre o crime e a música: “O crime é igual o Rap/ O Rap é minha alma”. Uma mensagem está intimamente associada a outra, pois o MC se confunde com o eu-lírico de tal forma que equipara e nivela os trabalhos realizados. Não há um fim punitivo e pessimista a esse sujeito, pois ele representaria a linha final para o próprio ato de cantar que está ali colocado e que constitui apenas a primeira canção de um disco, uma apresentação às demais narrativas.. Pensando junto com Guilherme Botelho, Walter Garcia e Alexandre Rosa, dentro das possíveis denúncias a que se propõe o gênero *Rap*, essa faixa de Sabote se encontra em pelo menos três constelações de canções:

Um primeiro grupo de canções denuncia e revida, no plano simbólico, a violência policial, a parcialidade do sistema judiciário ao perseguir e punir “quem usa chinelo”, assim como a crueldade da prática do sistema penitenciário. [...] Um segundo conjunto denuncia a racialização da pobreza e a segregação dos negros e das negras no Brasil [...] Um terceiro grupo denuncia a concorrência brutal dos sujeitos no mercado capitalista, onde a lei do “compre mais, compre mais, supere seu adversário” transforma a liberdade pessoal em liberdade implacável de cultuar o superconsumo e de exercê-lo não importa a que custo. [...] Enfim, um quarto bloco denuncia as condições de vida nas periferias de São Paulo, como parte integrante da estrutura econômica do país e da atuação do Estado por ela determinada. (Botelho, Garcia et Rosa, 2015)

Apesar de não haver explicitado o segundo elemento até aqui, procurarei estabelecer essa relação na análise das outras canções de Sabotage, destacadas neste trabalho, para além de notar elementos implícitos de denúncia racial e afirmação

identitária no material já analisado. A organização temática sugerida pelos autores ajuda a compreender de modo mais amplo o que genericamente pode ser chamado de engajamento político, e facilita a visualização das canções dentro de categorias mais amplas.

Antes de uma análise mais profunda da canção, é preciso traçar mais algumas linhas sobre a vida de Mauro Mateus, e entender como o artista era visto, por si mesmo e por seus pares, como parte integrante da cultura *hip-hop* e como sujeito ciente de sua negritude, sempre com o intuito de perceber nas canções e a partir delas as imagens desse sujeito racializado e periférico, consubstanciado pelo ritmo e pela poesia.

Sabotage, apelido recebido ainda na infância³², teve seu talento reconhecido por outros nomes do *Rap*. Mesmo levando em consideração o tom laudatório que os documentários biográficos costumam ter, os depoimentos de seus contemporâneos dados em *Sabotage: Maestro do Canção* são unânimes e ajudam a desenhar os primeiros aspectos de sua personalidade e de sua obra:

Teje Damasceno: “Ele sabia que era melhor que os outros caras. Os outros tinham que comer muito arroz feijão e ele não precisava, ele nasceu com aquilo”

Paulo Milkos: “Você quer saber o que é o *Rap* nacional? Sabotage. É o cara mais esperto. A poesia mais cortante e mais brilhante que você vai poder encontrar”

Daniel Ganjaman: “Ele é um dos artistas mais geniais que o Brasil já teve. Acho que em termos de criatividade ninguém bate o Sabotage.”

Mano Brown: “Ele ouvia música brasileira da melhor qualidade. O bicho ouvia Caetano Veloso, Chico Buarque e Noel Rosa. (...) Porra, mano. nego é malandro e a diferença tá aí.”

Thaíde: “Ele mostrou pra um monte de gente que tinha cara fechada que sorrir é bom. Ele mostrou pra todo mundo que, além do *Rap*, você pode trabalhar no cinema.” (*Sabotage: Maestro do Canção*, 2015)

³² Devo boa parte das informações biográficas de Sabotage ao excelente livro de Toni C. **Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage**. São Paulo: LiteraRUA, 2013.

Mas as opiniões de seus pares, por maior a credibilidade que tenham, estão longe de explicar o legado simbólico e musical que Sabotage deixou. A intersecção entre a vida pessoal e a obra é imprescindível para entendermos o lugar em que o *rapper* foi colocado na história do *Rap* nacional, pois é fator decisivo, para a credibilidade de sua poesia, o fato do eu-lírico confundir-se sempre com o homem Mauro Mateus. Esse sujeito real porta a legitimidade necessária, por ser preto e periférico, para que o sujeito da canção tenha a sua voz ouvida por seus pares. Vale ressaltar que essa intersecção existe, mas não deve ser tomada como verdade absoluta ou como interpretação direta, sem mediações, das canções de Sabotage. O eu-lírico não é espelho biográfico do intérprete, mas esse alimenta e traz vivacidade às descrições e afirmações daquele. Walter Garcia nos alerta sobre isso em sua interpretação de *Diário de um detento*, dos Racionais MC's:

Não custa sublinhar que a voz que canta sempre é a voz de uma personagem, mesmo quando achamos que o intérprete viveu de fato aquilo que a letra diz, com o sentido que ela assume do modo como é cantada e em conexão com todos os outros elementos musicais e extramusicais. (jornalísticos ou publicitários, por exemplo) que sustentam a realização de uma obra fonográfica. (Garcia, 2007, p. 180)

Sabotage nos entrega uma presença maior de sua *persona*, a depender da canção e da forma como a realiza. Vale citar alguns versos de “Rap é Compromisso!” como exemplo:

Rap é compromisso, não é viagem
se pá fica esquisito Aqui, Sabotage
Favela do Canão, ali na zona sul.
Sim. Brooklyn.
Tumultuada está até demais a minha quebrada
Tem um mano que vai levando, se criando sem falha
Não deixa rastro, segue só no sapatinho
Conosco é mais embaixo, bola logo esse fininho (Sabotage, 2000)

O eu-lírico enuncia quem é e se apresenta por meio do lugar de onde fala. Quem canta é o Sabotage da favela do Canão, homem e personagem ao mesmo tempo. O que virá a seguir na letra é uma caracterização de como se vive neste lugar

e das outras personagens próximas do sujeito da enunciação. É dentro da estrutura cancional de ritmo e poesia que o sujeito Maurinho aparece e se apresenta ao Rap, de forma semelhante ao que fez Mano Brown, em Capítulo 4, Versículo 3:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
 eu tô em cima eu tô afim, um dois pra atirar.
 eu sou bem pior, do que você tá vendo.
 Preto aqui não tem dó, é 100 % veneno.
 A primeira faz bum a segunda faz tá.
 Eu tenho uma missão e não vou parar.(Racionais MC's, 1997)

Quem chama a atenção à apresentação do *rapper* como sujeito da enunciação poética, atribuindo ao procedimento um traço comum ao Rap brasileiro é, novamente, Walter Garcia: “dizendo de modo simples, ‘Capítulo 4, versículo 3’, terceira faixa do quarto disco do Racionais, *Sobrevivendo no inferno*, faz a apresentação do Rapper Mano Brown. O disco foi lançado em 1997 e o tema é comum no *hip hop*.” (Garcia, 2013, p. 94).

Nesse ensaio, Garcia aponta para diferenças enunciativas entre uma canção de Thaíde, chamada *Corpo Fechado* e *Capítulo 4, Versículo 3*, dos Racionais MC 's. De um modo geral, pode-se dizer que Brown tem uma dicção mais agressiva do que a de Thaíde, apesar de ambos procurarem intimidar por meio das palavras. A análise segue apontando a religião como parte integrante dos dois discursos. No caso de Thaíde, do cotidiano para os símbolos religiosos. No caso de Brown, “do auxílio sobrenatural para o cotidiano” (Garcia, 2013, p. 95).

Mas o que mais interessa e que ficará como efeito de comparação com *Sabotage*, é o que Garcia chama de “forma ambivalente” no discurso de Brown:

A segunda diferença entre “Capítulo 4, versículo 3” e “Corpo fechado” é que, após as estatísticas, o canto de Mano Brown nos apresenta o seu papel de forma ambivalente, entre o sentido figurado e o literal, de tal modo que inicialmente somos levados a achar que ouvimos não um Rapper, mas alguém que está armado (com uma pistola automática?) e que tem a intenção de atirar [...] (Garcia, 2013, p. 96)

A interpretação de Walter Garcia aponta aos sentidos possíveis da canção a partir de aspectos denotativos e conotativos. O que nos faz confundir o microfone com a arma é a ambivalência, construída por contrários que, no limite, geram o paradoxo: “Violentamente pacífico”³³. O *rapper* representa um perigo, mas que se mostra pelo ato de cantar, artisticamente pacífico.

Sabote canta com uma ambivalência semelhante à de Brown. O narrador que entoia *Rap é Compromisso* não tem, na dicção, a mesma agressividade de Brown, mas faz da história contada uma espécie de construção metalinguística para o próprio ato de se cantar *Rap*. O sujeito que: “vai levando, se criando sem falhas. Não deixa rastro, segue só no sapatinho” (Sabotage, 2000) é um outro que compartilha a quebrada e os valores daquele que canta, que por sua vez nomeia e atribui qualidades a ele. Ele está no crime, mas sabe como se movimentar dentro dessa estrutura social para seguir com retidão e moral. Ele tem um compromisso com a matéria cantada e com o mundo que é alimentado e se alimenta das suas palavras e dos seus atos como *rapper/bandido*. A linguagem metaforizada serve ao MC e ao personagem, criando, a partir da ambivalência, uma experiência de leitura que propositalmente intersecciona as vidas de um e de outro.

Vale ressaltar que essa ambivalência de Sabotage se resolve num verso final, que aponta para a junção das duas camadas interpretativas: “O crime é igual o *rap*, *rap* é minha alma./ Deitem-se no chão, abaixem suas armas”.

O questionamento acerca da identidade desse sujeito e de como constrói essas ambivalências, bem como o tema da constituição do “compromisso”, enquanto um conjunto de saberes coletivos, são alguns dos temas das linhas que seguem.

2.3 - “Compromisso” e “Viagem” como chave de leitura dos antagonismos na obra de Sabotage.

Das frases que seguem ecoando das canções de Sabotage, a mais presente é “Rap é compromisso!”. Isso é verdade tanto na lembrança da letra da canção quanto no peso das palavras que a afirmação suscita, pois ela sempre nos faz perguntar: que compromisso é esse cantado por Sabote? Com quem ou com o que é esse

³³ Essa reflexão eu devo também ao professor Walter Garcia que, em uma de suas aulas voltadas à pós-graduação no ano de 2021, comentou o início de Capítulo 4, Versículo 3 enumerando as antíteses: juiz/réu; malandro/otário; antigo/moderno que culminam no paradoxo: violentamente pacífico.

compromisso? São perguntas que podem ser respondidas na recepção de sua obra pelo público, e por meio da análise da canção “Rap é compromisso!”, dentro do contexto do disco homônimo.

O debut de Sabotage para o grande público se deu no programa *Yo*, da emissora MTV³⁴. Em sua primeira performance, canta uma versão da canção “Rap é Compromisso!” que teria sua base modificada mais tarde, na gravação do disco lançado em 2000. Ao seu lado, os integrantes do grupo RZO (Rapaziada da Zona Oeste) fazem o coro para alguns dos versos cantados e cantam juntos o refrão: “Rap é compromisso/Não é viagem/ Se pá fica esquisito/_ (to) Aqui, Sabotage/ Favela do Canão, ali na zona sul/ Brooklyn.”

A oposição explicitada no primeiro verso “compromisso/viagem” resume a ideia do que será cantado no decorrer da letra e no restante das canções do disco e em algumas das canções lançadas postumamente. Sabotage leva em suas letras uma série de temas como consumo de drogas, polícia, criminalidade, bens de consumo e negritude que pertencem à tradição do *rap* e que têm seus ecos nas vivências periféricas. Os temas se expressam num conjunto de práticas e de modelos de comportamento que caracterizam e complementam o sentido do substantivo “compromisso”, quando descritos de forma positiva. Para se opor a isso, esses mesmos comportamentos e essas mesmas práticas, quando descritas de forma negativa, caracterizam e complementam o substantivo “viagem”.

Esquemáticamente, vou organizar os elementos semânticos que se dão por aproximação ao “compromisso”, e os que estão mais próximos de “viagem”, considerando os primeiros como aqueles que estão de acordo com o que se espera do *Rap* de um modo geral e, por extensão, do *rapper* de modo específico. Já os elementos do campo semântico da “viagem” são aqueles que têm a capacidade de desvirtuar e descaracterizar o comprometimento. Os elementos, tanto os positivos quanto os negativos, correspondem a uma espécie de posição moral que coloca o eu-lírico, as personagens e, por extensão, os ouvintes que pertencem à situação social

³⁴ O vídeo é de 1998 e, nele, Sabote é apresentado por KL Jay, DJ dos Racionais MC 's, e comandante do programa, e pelos integrantes do grupo RZO com quem o rapper fez seus primeiros shows e dividiu os palcos no início da carreira artística. LOURENÇO, Diego. Rap é compromisso Sabotage - Primeira Versão. Youtube. 27 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tQuxF7GiH4M> Acesso em: 13 jun. 2023.

semelhante àquela cantada inseridos numa hierarquia de valores e comportamentos. Siga a letra da canção para entendermos como esses elementos se organizam:

Rap é Compromisso! - Sabotage. ³⁵

Negra Li & Sabotage

Na zona sul, zona sul, zona sul, zona sul
 Hoje choveu nas Espraiadas
 Ah! Polícia sai do pé, polícia sai do pé
 Mas, mesmo assim, ninguém sabe de nada
 É, polícia sai do pé, que eu vou dar um pega no

Refrão: Sabotage, Sandrão RZO & Helião

O Rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na zona sul
 Sim, Brooklin
 O Rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na zona sul
 Sim, Brooklin

Sabotage

Tumultuada está até demais a minha quebrada
 Tem um mano que vai levando, se criando sem falha
 Não deixa rastro, segue só no sapatinho
 Conosco é mais embaixo, bola logo esse fininho
 Bola logo esse fininho e vê se fuma até umas horas
 Sem miséria, do verdinho
 Se você é aquilo, tá ligado no que eu digo

³⁵ As transcrições das letras dos discos foram realizadas, em um primeiro momento, com base nos sites musixmatch (<https://www.musixmatch.com/pt-br>) e genius (<https://genius.com/>). Em um segundo momento, a escuta atenta das letras permitiu que eu fizesse comparações entre uma transcrição e outra e corrigisse o que eu julguei necessário.

Quando clareou pra ele, é de cem gramas a meio quilo
Mano cavernoso, um catador eficaz
Com dezesseis, já foi manchete de jornal, Rapaz
Respeitado lá no Brooklin, de ponta a ponta
De várias broncas, mas, de lucro, só leva fama
Hoje de Golf, amanhã, Passat metálico
De Kawasaki Ninja, às vezes, 7 Galo
Exemplo do crime, eu não sei se é certo
Quem tem o dedo de gesso, trombar ele é o inferno
Disse muitas vezes: não, não era o que queria
Mas andava como queria, sustentava sua família
Vendendo um barato de campana
Algo constante que ele insiste
Na resposta, não desanda, não pode tomar blitz
Insiste, persiste, impõe que é o piolho
Na zona sul, é o terror, ele é o cara do morro
Com a mente engatilhada, o álibi estudava
E, ao mesmo tempo, registrava quem deixava as falhas
Dizendo que os manos que foram
Ficou na memória
Por aqui, só fizeram guerra toda hora
Acontecimentos vêm, revelam
A vida do crime não é pra ninguém
Enquanto houver desvantagem
Só ilude um personagem, é uma viagem
A minha parte não vou fazer pela metade
Nunca é tarde, Sabotage, esta é a vantagem
Aí, Rapper de fato grita e diz:

Refrão: Sabotage, Sandrão RZO & Helião

O Rap é compromisso, não é viagem
Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
Favela do Canão, ali na zona sul
Sim, Brooklin

Mas o Rap é compromisso, ladrão, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na zona sul
 Sim, Brooklin

Sabotage

O dia a dia, então, reflete esperança
 E quando usava de avoadá, aí, longe das crianças
 Ele deslança, tanto no campo ou na quadra
 Morreu mais um na sul, o boato rolava
 Cabreiro, ligeiro, trepado e esperto
 Tamanduá quer te abraçar, quer te lançar no inferno
 Com o tempo, se envolveu em várias áreas
 BNH, Espriadas, Conde, Canão, Ipiranga
 Zona leste, oeste, Jaraguá e Taipas
 Mas é, tio, quem viu, viu
 O crime não é Bombril
 Que acionado, ativa mais de mil utilidades
 Na alternativa, se eu sei, você sabe
 Deus ajuda, é verdade; vai na fé, não na sorte
 Temendo alguma zica, foi descansando o revólver
 Não se envolve, não é loc
 Sem banca, sozinho
 Do tipo zé povinho, até na missa de domingo tava indo
 Rezar, se arrependeu e pá:
 — E aí, ladrão, e aquela lá?
 — Nem dá, tô devagar
 Passasse uma semana e tudo começava
 E, no lugar que nasceu, a fama só aumentava
 Não era o Pablo Escobar, mas era o cara e pá
 Nunca a milhão, a profissão não exige, calma!
 O crime é igual o Rap, Rap é minha alma
 Deitem-se no chão, abaixem suas armas
 Porque

Refrão: Sabotage, Sandrão RZO & Helião

O Rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na zona sul
 Sim, Brooklin
 O Rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na zona sul
 Sim, Brooklin

[Ponte: Negra Li & Sabotage]
 Hoje choveu nas Espriadas
 Ah! Polícia sai do pé, polícia sai do pé
 Mas mesmo assim ninguém sabe de nada
 Ah, polícia sai do pé, que eu vou dar um pega no

[Saída: Sabotage]
 Vô fumar um beck
 Vô fumar um beck (Brooklyn)
 Beck (Brooklyn)
 Beck (Brooklyn)
 Beck (Brooklyn) (Sabotage, 2000)

Compromisso	Viagem
“Favela do Canão”	“Polícia”
“um mano que vai levando, se criando sem falha”	“Tumultuada está até demais a minha quebrada.”
“um mano que vai levando, se criando sem falha”	“Dedo de gesso”
“Se você é aquilo (...) bola logo esse fininho.”	“Blitz”
“Respeitado lá no Brooklin, de ponta a	“De várias broncas, mas, de lucro, só

ponta”	leva fama”
“Exemplo do crime”	“Quem deixava falhas”
“Sustentava sua família”	“só fizeram guerra toda hora”
“Resposta”	“A vida do crime não é pra ninguém/ Enquanto houver desvantagem”
“Mente engatilhada”	“Tamanduá quer te abraçar, quer te lançar no inferno”
“os manos que foram ficou na memória”	“E aí, ladrão, e aquela lá?”
“E quando usava de avoadá, aí, longe das crianças”	“Morreu mais um na sul, o boato rolava”
“Ele deslança, tanto no campo ou na quadra”	“Morreu mais um na sul, o boato rolava”
“Cabreiro, ligeiro, trepado e esperto”	“Tamanduá quer te abraçar, quer te lançar no inferno”
“Temendo alguma zica, foi descansando o revólver”	
“Não se envolve, não é loki Sem banca, sozinho Do tipo zé povinho, até na missa de domingo Tava indo rezar, se arrependeu e pá.”	

Nota-se uma construção feita por opostos. Cada elemento, ou conjunto de elementos semânticos, carrega valores e comportamentos morais. Para fins

expositivos, nomeamos a coluna do "compromisso" de tese e a coluna da "viagem" de antítese. Não há, necessariamente, um complemento antitético para cada um dos termos positivos que denotam o compromisso, e há algumas sentenças que são antitéticas a mais de um dos termos. Logo nos primeiros versos notamos esse procedimento: "favela do Canão/polícia". A localização geográfica, seguida do complemento "ali na zona sul, brooklin" é imediatamente seguida pelo imperativo "polícia, sai do pé!". O bairro é o "compromisso" e a polícia, a "viagem", o que fica evidente pelas caracterizações que o eu-lírico faz de si mesmo. O lugar de origem do *rapper* é cantado pelo eu-lírico como uma afirmação com sentido em si mesma, como se a partir de sua espacialidade pudesse emergir a voz que canta seus becos e vielas. O elemento externo, instituição repressiva do Estado, é intruso e deve ser evitado.

Mais do que uma mera descrição espacial, a favela do Canão é um lugar enunciativo a partir do qual o eu-lírico fala. O Canão foi uma das muitas favelas que sofreram com a operação Águas Espriadas que, como indiquei anteriormente, produziu o despejo das famílias pobres para dar lugar a outros empreendimentos imobiliários. O território ao qual pertencia a favela se encontra próximo ao centro de São Paulo e é uma espécie de enclave, cercado pela riqueza ostensiva do próprio Brooklin e de bairros próximos, como Moema, por exemplo.

É por meio desse lugar que ele percebe o mundo e os elementos que o rodeiam para só então nos contar um pouco da vida dos personagens, que têm atitudes que podem ou não caber dentro do esquadro moral proposto. A polícia é uma das responsáveis por eventuais falhas nesse procedimento moral e uma das mais violentas pois, no limite, impede a existência do sujeito construído pela canção, por meio do encarceramento ou da morte.

Antes da descrição e análise mais detalhadas de outros pares de opostos, vale tecer algumas linhas sobre a estrutura poética da letra da canção, nosso alicerce formal para pensar o conteúdo da letra. Para fins analíticos, deixando de lado brevemente a canção em sua forma particular, tomo a letra isoladamente e, assumindo a estrutura de gêneros literários como uma possibilidade para a classificação de textos poéticos, utilizo as ferramentas teóricas propostas por Anatol Rosenfeld. Há um caráter substantivo do texto, mais associado à estrutura do gênero e um caráter adjetivo, mais associado aos traços estilísticos de uma obra. O caráter substantivo orienta a leitura de uma obra a partir de uma definição e o caráter adjetivo

ajuda na descrição dos elementos que a compõem. “Rap é compromisso!” é uma canção substantivamente lírica, pois:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um “Eu” - nele exprimir seu próprio estado da alma. [...] Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por um discurso mais ou menos rítmico. (Rosenfeld, 2010, p. 17)

Dada essa definição, chamarei de eu-lírico a *persona* criada para dar voz à canção. No entanto, o *Rap* se faz, dentre outras coisas, como gênero cancional que conta uma estória, apresentando uma certa temporalidade narrativa. Para seguirmos com Rosenfeld, a categoria da poesia Lírica pode apresentar maior ou menor presença de características narrativas, como temporalidade, espacialidade e personagens. São os significados adjetivos dos gêneros ou seus traços estilísticos: A segunda acepção dos termos lírico, épico e dramático, de cunho adjetivo, se refere a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (Rosenfeld, 2010, p. 18).

A canção “Rap é compromisso!” tem forte presença narrativa, pois a expressão do eu-lírico se dá num espaço determinado e com personagens evidentes: “Um mano que vai levando/se criando sem falhas”. Esse mano acompanha o eu-lírico numa espécie de deriva pela quebrada, lugar a partir do qual os elementos positivos e negativos emanam. O verso “Se criando sem falhas”, portanto, funciona semanticamente dentro do campo do que se espera de um sujeito que opera numa lógica específica, num bairro pauperizado e marginalizado, onde crime e *rap* se equivalem e têm parâmetros semelhantes de moralidade e de ascensão financeira.

Há um caráter normativo, até didático se quisermos, na forma como o eu-lírico dispõe esses elementos que, como procurei demonstrar até agora, são parte da estrutura social que circunda o cantor e compositor da canção. Mesmo com as ferramentas que Rosenfeld proporciona, dado o caráter mais narrativo do *Rap*, não é o caso de fazermos uma transposição imediata entre o lirismo da canção e a sociedade que o cerca. É preciso lançar mão de outro suporte teórico que se mostra na concepção de Adorno sobre lírica:

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até dos seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem que ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. (Adorno, 2012, p. 67)

As descrições e interpretações partem da compreensão das letras das canções - momentaneamente desconsiderando o acompanhamento musical - e das maneiras como elas podem ser consequência e subproduto de uma experiência histórica e de uma matéria social. Em outras palavras, é a obra que determina os contornos sociais que a circunscrevem.

Voltemos ao verso: “Segue só no sapatinho/conosco é mais embaixo/bola logo esse fininho”. O eu-lírico se faz presente no uso do pronome pessoal “conosco” e atribui uma coletividade à expressão “é mais embaixo”³⁶. Com eles o “buraco é mais embaixo”, a situação é outra, o problema é mais grave, as coisas são diferentes. Essa autoafirmação é seguida do imperativo “bola logo esse fininho.” O “fininho” tem ainda seu complemento: “sem miséria/do verdinho” que torna explícito o ato social e ilícito de fumar maconha. O compromisso com a moral virá mais tarde, na segunda parte da letra: “E quando usava de avoadada, aí, longe das crianças”. A normalidade da maconha naquele lugar, entre seus pares, não anula o fato de haver uma conduta adequada, um procedimento correto para o seu consumo, “longe das crianças”. Há, nesse sentido, um conjunto de regras não escritas a ser seguido e que não têm ligação com as leis ou com as determinações do sistema judiciário, mas ainda assim é formador de alguns dos laços comunitários dos indivíduos que as compartilham. É o que Danilo Cymrot, em seu trabalho *O Funk na batida: Baile, rua e parlamento* chama de subcultura:

³⁶ Dado o contexto, a expressão certamente é uma contração de “o buraco é mais embaixo”. Segundo o dicionário informal: “ Expressão popular que significa : o problema não é bem este; a situação é bem diferente. O buraco é mais embaixo. Em: Dicionário Informal. s.l. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/o%20buraco%20%C3%A9%20mais%20em%20baixo/#:-:text=1.,buraco%20%C3%A9%20mais%20em%20baixo&text=Express%C3%A3o%20popular%20que%20significa%20%3A%20o,buraco%20%C3%A9%20mais%20em%20baixo>. Acesso em: 10 mai. 2023.

As teorias subculturais sustentam que a sociedade não é homogênea, mas plural e atomizada, composta por vários subgrupos, cada qual com o seu próprio código de valores, que nem sempre coincidem com os valores majoritários e oficiais. A conduta criminosa não seria, portanto, reflexo da ausência de valores, e sim estaria amparada pelos valores da subcultura da qual o criminoso faz parte. Esses valores seriam internalizados da mesma forma que os valores que guiam o comportamento não criminoso. Faz parte do código de conduta de estudantes, por exemplo, passar cola; já para os pichadores, é condenável pichar em cima de uma pichação alheia, ato chamado de “atropelo”. (Cymrot, 2022, n.p.)

Importante ressaltar que a subcultura aqui não está expressa de modo pejorativo, mas como um conjunto de saberes, ações e modos de vida que está circunscrito a um determinado grupo e que rege as relações interpessoais dos indivíduos que pertencem a ele.

O subgrupo em questão aqui é o do sujeito que vive na periferia e conhece seus saberes e códigos. É claro que há diferenças fundamentais, atreladas aos territórios e aos sujeitos que vivem neles e que tornam a experiência periférica diversa, nossa intenção aqui não é tornar essa experiência homogênea. Trata-se apenas de pontuar o que há em comum, a partir de certos tópicos poéticos que atravessam a canção popular.

Alguns artistas da canção popular brasileira trataram o uso da erva e suas implicações sociais em suas canções e, dentre eles, Bezerra da Silva é um caso notável. É preciso fazer algumas ressalvas quanto à geografia e quanto ao gênero musical de Bezerra. O sambista descreve os morros do Rio de Janeiro e as pessoas que os habitam, enquanto Sabote canta a sua própria quebrada em São Paulo e não é o caso de afirmar que um era ouvinte da obra do outro. O foco segue sendo na descrição da conduta correta e adequada para os sujeitos periféricos, o que pode ser tomado como um tema comum aos dois artistas, especialmente se levarmos em conta a obra realizada nos anos 1980 e 1990 por Bezerra da Silva.³⁷ Sua reflexão sobre o

³⁷ Interessa aqui a carreira de Bezerra da Silva como sambista e sua relação com os compositores dos morros. Sobre o tema, há um documentário chamado “Onde a Coruja dorme” em que, logo nos minutos iniciais, o cantor relata seu propósito: “Então o que que faz os cantores do morro? Ele diz cantando aquilo que ele queria dizer falando. E eu sou o porta voz.” ONDE a coruja dorme. Dir: Simplício Neto, Márcia Derraik. Brasil:Canal Brasil, 2012.

uso da maconha está imediatamente atrelada à noção de uma malandragem³⁸ que sabe se portar e não impede que a polícia o capture em flagrante delito: “Tem nego que dança até de careta/ Porque fica marcando bobeira/Quando a malandragem é perfeita ela queima o bagulho e sacode poeira”³⁹.

O sujeito que sabe a hora de “queimar o bagulho” tem como contraponto quem o delata à polícia. Tanto Bezerra quanto Sabote têm algumas formas de representar essa antítese à boa conduta do “malandro” e do “mano que vai se criando sem falha”. O “x9”, “cagueta”, “dedo duro” é chamado por ambos pela expressão ‘dedo de gesso’. Aquele que, pertencendo à comunidade, e sabedor dos seus códigos de conduta, incrimina o outro por conveniência ou como consequência da tortura realizada pela polícia: “Quem tem o **dedo de gesso**, tromba ele, é o inferno” (Sabotage, 2000, grifo nosso). E: “Vovó falou.. Falou../E o que Vovó fala não falha!/Que todo o **dedo de gesso** é pilantra e é canalha. “(Silva, 1992, grifo nosso). E ainda:

Vejo meu povo correndo assustado
Com salsero, medo, na quebrada
Aperta a caça aos **dedos de gesso**
Pode crer, um terrível pesadelo. (Sabotage, 2016, grifo nosso)

Esse sujeito é um fator importante do campo semântico “viagem”, pois estabelece conexão com outros elementos como “polícia”, por exemplo. Ele é o culpado por incriminar um semelhante - aquele que divide o mesmo território mas não o mesmo proceder⁴⁰ - ao braço armado do Estado.

Temos, portanto, a convivência das pessoas que compartilham da sociabilidade proporcionada e vivenciada pelo uso da maconha, sem perder de vista

³⁸ Há uma longa e profícua discussão sobre a malandragem na música popular brasileira que, por uma questão de foco e tamanho, não cabe neste trabalho. Procurarei, no entanto, demonstrar como Sabotage dá a sua contribuição, de dentro da tradição poética do hip-hop, ainda que não intencionalmente e sem nomear seu personagem como malandro, ao anunciar um modelo de compromisso no Rap.

³⁹ Bezerra da Silva *A fumaça já subiu pra cuca*, do disco *Meu samba é duro na queda*. 1996, Som Livre.

⁴⁰ Esse verbo, no vocabulário do Rap nacional, é transformado num substantivo que indica o sujeito que faz a coisa certa, que tem legitimidade para dizer e agir como se deve. Nesse sentido, a palavra aparece em trechos como de “Na zona sul”: “Mantenha o proceder/Quem não conter tá fodido” (Sabotage, 2000). Ou na canção declaradamente intertextual do grupo Trilha sonora do gueto, “Programado pra morrer”, título que faz referência direta ao verso homônimo de *Vida loka parte II*, dos Racionais MC’s. O trecho diz o seguinte: “Firmeza, a questão é essa, nego,/ o proceder é o passaporte pra você sobreviver.” (Trilha sonora do gueto, 2003).

o proceder. Os obstáculos para o uso, sem grandes pretensões políticas ou revolucionárias nas obras desses dois artistas, estão na ilegalidade que criminaliza a erva e naqueles que contribuem para que os usuários sejam julgados e encarcerados por esse aparato legal.

Torna-se importante lembrar quais são os alvos historicamente preferenciais dessa criminalização, ao menos, desde as décadas de 1940 e 1950 do século XX:

Dentre as profissões de 61 “maconheiros” presos nas penitenciárias da capital em 1949 listados no relatório de Parreiras, 50 são definidas como: colchoeiro, jornaleiro, taifeiro, barbeiro, vendedor ambulante, engraxate, aguadeiro, carregador, funileiro, motorista, coveiro, marítimo, mecânico, peixeiro além de tecelões, carpinteiros, pedreiros, alfaiates, açougueiros e sapateiros. Todas são ocupações das classes subalternas. Pode-se encontrar também boa parte dessas categorias funcionais na linha de frente das manifestações e dos conflitos sociais contra a carestia de vida ao longo de toda a Bahia republicana até então. (Santos, 2001 *apud* Souza, 2020. p. 92)⁴¹

É um grupo de indivíduos marginalizados, que não necessariamente faz da ilegalidade seu ganha pão, mas que é encarcerado pela contravenção de portar ou fazer uso da maconha. Daí a necessidade de estar “só no sapatinho”, sem levantar suspeitas ou tornar público o ato ilícito.

Seus “afeiçoados” seriam, sobretudo, naturais da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Pará e Maranhão e, predominantemente, “negros e pardos”; poderiam ser os “canoeiros, pescadores” e todos os tipos de embarcações, acusados de serem os maiores responsáveis pela propagação do vício; poderiam ser os sertanejos, bem como os adeptos dos catimbós, xangôs e candomblés; estariam também entre o vasto e heterogêneo conjunto dos trabalhadores urbanos; e sem dúvidas a maconha seria encontrada em posse de “gatunos”, malandros, boêmios, “larápios”, “mundanas” e “decaídas. (Curiosa, 1958 *apud* Souza, 2020. p. 92)⁴²

⁴¹ SANTOS, M. A. S. A república do povo: sobrevivência e tensão Salvador, (1890-1930). Salvador: EDUFBA, 2001.

⁴² **INSERIR REFERÊNCIA DE CURIOSA, 1958**

Segue a descrição do mesmo tipo social, em sua maioria advinda de estados do nordeste, trabalhadores braçais, gente preta, adeptos de religiões afrocentradas e gente ligada à contravenção.

Dados mais recentes mostram a ascensão de mais um perfil de usuários de maconha no Brasil:

Pesquisadores da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), em parceria com Universidade do Texas, analisaram os dados do I Levantamento Nacional sobre os Padrões de Consumo de Álcool na População Brasileira e perceberam que o consumo de maconha tem crescido relativamente, se comparado com outros países da América Latina.

Segundo os resultados, ser homem, ter entre 18 e 30 anos, entrar na universidade, estar desempregado e morar nas regiões Sul e Sudeste são alguns dos fatores que aumentam a probabilidade do consumo da droga. (Rangel, 2023, n.p.)

Essa mudança, no entanto, não tem como consequência uma alteração do perfil dos indivíduos que sofrem algum tipo de repressão pelo uso da droga. O encarceramento continua fundamentado na classe e na cor do indivíduo:

[...] o Artigo 27 da norma fixa que “para determinar se a droga destinava-se a consumo pessoal, o juiz atenderá à natureza e à quantidade da substância apreendida, ao local e às condições em que se desenvolveu a ação, às circunstâncias sociais e pessoais, bem como à conduta e aos antecedentes do agente”.

De maneira geral, quem está sendo preso no dia a dia é o jovem negro. Se a polícia pega um menino branco, que é um estudante universitário, frequenta uma universidade privada e está em seu veículo próprio, mesmo se estiver portando uma quantidade grande de drogas, ele não vai ser considerado um traficante porque a reflexão imediata que o policial faz é: ‘esse cara não precisa traficar’. Enquanto que um menino negro, da favela, pego na rua, não importa que justificativa ele der para estar portando aquela quantidade de droga, ele vai sempre ser considerado um traficante [...] (Martins, 2018, n.p.)

São esses sujeitos, alvos preferenciais das políticas de repressão do Estado, que são e devem ter compromisso. É com eles que o eu-lírico, ali na periferia de São Paulo nos anos finais da década de 90, fuma um baseado.

Persisto nessa imagem, pois ela é central na letra da canção. Ela é expressa na rima final, pontuada pela última sílaba forte, da primeira parte do canto de Sabotage, que antecede o refrão, e que sustenta uma afirmação que se faz como contraparte à polícia: “Polícia sai do **pé**, que eu vou dar um **pega** no”. (Grifo meu) O sentido do verbo pegar aqui não é o denotativo, mas uma gíria para o ato de fumar maconha, “dar um pega”. A palavra final que poderia ser uma variante qualquer da maconha enrolada no formato de um cigarro, como *beck* ou baseado, por exemplo, não é cantada e dá lugar à afirmação categórica, que também é o nome da canção: “*Rap é compromisso!*”. Ao fim da canção, quando a afirmação já está cristalizada - e o proceder já foi estabelecido -, ainda que sussurrada e “dichavada”, Sabotage finalmente canta: “Vô fumar um beck /Vô fumar um beck/ Brooklin”.

A postura do eu-lírico, que se estende para o mano cantado por ele e para o restante da comunidade, é de alguém que sabe dos gozos e perigos do lugar onde vive, evitando ao máximo a “caguetagem” e a polícia. Quando o foco vai para o “mano”, o eu lírico assim o caracteriza: “Cabreiro, ligeiro, trepado e esperto”

Note que sua desconfiança - “cabreiro” - é justificada por sua intuição “ligeiro e esperto”. O quarto elemento “trepado” precisa de uma explicação um pouco mais detalhada. Segue a definição do dicionário informal:

1. Andar trepado: Andar com o canhão na cinta. Andar armado. Carregar ou empunhar arma de fogo. Exemplos: "O cara veio trepado pra festa"
"Os policiais nunca andam sem arma, tão sempre trepado"
"Os caras vieram trepado até os dente pra pegar o maluco da rua de cima" (Andar trepado, s.d.)

O sujeito, portanto, está armado e é perigoso. Ele não está na ilegalidade apenas pelo consumo de drogas, mas porque porta uma arma e, levando em conta a narrativa que se desenvolve na letra, está há algum tempo na vida do crime: “com dezesseis já foi manchete de jornal, Rapaz”. Suas funções, a princípio, não ficam claras: “mano cavernoso, um catador eficaz”. Mas com o desenrolar de sua descrição, vão ficando mais evidentes:

“Disse muitas vezes: não, não era o que queria
 Mas andava como queria, sustentava sua família
 Vendendo um barato de campana
 Algo constante que ele insiste
 Na resposta, não desanda, não pode tomar blitz (Sabotage, 2000)

É provavelmente um traficante: “vendendo um barato de campana” que pode se vestir e ter os bens materiais que deseja - “andava como queria” -, assim como cumprir seu papel como provedor: “sustentava sua família”. Apesar disso, ele vive alguma ambiguidade ao negar o convite para um trabalho: “- E aí, ladrão, e aquela lá?! Nem dá, tô devagar”. Alguém que vive sob constante ameaça: “Acontecimentos, vem revela que a vida do crime não é pra ninguém/enquanto houver desvantagem/ Só ilude o personagem/ é uma viagem.”, mas que também representa, ele mesmo, um outro tipo de perigo.

Trata-se de um semelhante ao eu-lírico de uma outra canção, dessa vez dos Racionais MC's, em que também aparece a palavra *trepado*:

Uso uma blusa, preta de couro puro
 Se eu vazar ninguém vai me encontrar no escuro
 Eu tô **trepado, armado, pente estufado**
 Inteligência e Q.I. pós-graduado
 Cocão, uma violação do código penal
 Eu sou parceiro de Ice Blue e Mano Brown (Racionais MC's, 2002, grifo nosso)

Aqui, assim como em “Rap é compromisso!”, confunde-se, a figura do cantor, com a do eu-lírico, com o adendo de Edi Rock especificar ainda mais a sua presença, parceiro de Ice Blue e Mano Brown, que, junto com o DJ KL Jay, formam os Racionais MC's. O sujeito que aqui se apresenta não esconde a agressividade e a companhia violenta da arma de fogo, mas o perigo que ele representa é mais uma resposta aos problemas que o cercam e um aviso a quem queira “testar a sorte”. Assumindo o risco de incorrer num lugar comum, há uma máxima que possui o poder de síntese para

esse conjunto de ideias: “Não confunda a reação do oprimido com a violência do opressor”⁴³.

Para trazer mais água para esse moinho, vale citar a forma como Walter Garcia resume a atitude do eu-lírico na forma cancional do *Rap*. Num texto em que reúne elementos críticos para a estética dos Racionais MC’s, Garcia usa o termo “revide”:

[...] uma experiência concreta num bairro de periferia quando a área, de espaço público com livre circulação, se transforma numa espécie de condomínio, com acesso restrito (será que caberia insistir na pergunta “o que esse otário ’tá fazendo aqui”?). Mas isso não é tudo. Deve-se acrescentar que o rap canta o revide, a tática de *conseguir a paz de forma violenta*. Um comportamento, ao que parece, aprendido na própria luta contra as formas de violência que valorizam ou depreciam a cor da pele e que não respeitam delicadeza, inteligência, bondade, timidez, fraqueza. (Garcia, 2011, p. 89, grifo do autor.)

A atitude dos manos que têm um encontro com o *boy* da canção é demonstrar os perigos que ele corre ao andar por um território desconhecido e francamente inóspito à sua presença. Não há uma forma “suave” de dizer o que precisa ser dito e não há relação de compreensão e entendimento, mas de antagonismo. O eu-lírico explica o porquê ao enunciar:

A vida aqui é dura
 Dura é a lei do mais forte
 Onde a miséria não tem cura
 E o remédio mais provável é a morte
 Continuar vivo é uma batalha
 Isso é se eu não cometer falha (Racionais MC’s, 1993)

Não há experiência compartilhada possível. É preciso explicar ao interlocutor que vive do outro lado da cidade quais as dificuldades de viver naquele lugar e quais perigos espreitam os sujeitos que ocupam aquele território. Enquanto eles vivem o “compromisso” cantado por Sabote, vivendo sem “cometer falha”, onde a lei é a do mais forte, o *boy* não faz ideia do que é essa realidade. A conciliação de classes não

⁴³ Esta é uma frase atribuída ao ativista estadunidense Malcom X que teria sido dita em um dos seus discursos contra a violência policial. Nos limites desta pesquisa, não encontrei a fonte exata onde Malcom teria dito a frase, mas a validade das palavras extrapola a exatidão biográfica.

é uma opção, já que o abismo está dado e a presença do oprimido só se faz notar na medida em que ele se torna um perigo.

É a partir da periferia e de seus moradores que se constrói o “compromisso”. Assim o é, pois os jovens negros e periféricos ao fim do século XX, início do XXI, quando as canções descritas foram lançadas, continuam achacados e sistematicamente eliminados pelos dispositivos de racialidade⁴⁴ que estruturam a realidade brasileira. Novamente, os dados sobre homicídio são reveladores dessa realidade. Quem nos conta isso com clareza e objetividade é Sueli Carneiro:

No mapa da violência número 4, realizado pela Unesco com dados coletados em 67 países, o Brasil figura em quarto lugar, atrás apenas de Colômbia e, Ilhas Virgens, Salvador e Venezuela. Aqui, os jovens entre quinze e 24 anos são os que mais são mortos. Ocorre que, quando os dados são desagregados segundo a cor, revelam a negritude imbricada nessa mortalidade. Entre os jovens negros, as mortes violentas são 74 % superiores às dos jovens brancos. O “deixar morrer” se realiza, nesse caso, pelo abandono dos jovens negros na guerra do tráfico de drogas, na qual comparecem como soldados destinados a morrer e matar, confirmando a afirmação de Foucault de que “o direito de vida e de morte só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte”. (Carneiro, 2023, p. 83)

Para amparar esses dados a respeito da mortalidade da juventude negra brasileira, Sueli Carneiro se baseia no conceito foucaultiano de biopoder. Não há espaço aqui para discutir as premissas desse conceito nos textos filosóficos do autor francês, mas nos termos de Carneiro, pode-se elucidar como os jovens negros são objeto desse “deixar morrer”. Para além de matar de forma sistemática:

[...] a morte do outro - que é Outro porque degenerado e de raça inferior - permite ao biopoder promover a vida da raça mais sadia e mais pura. Em outras palavras, o racismo é indispensável para que o

⁴⁴ Apesar do dado estatístico utilizado não estar imediatamente subordinado às premissas da abordagem filosófica do livro de Sueli Carneiro, julgo importante descrever brevemente a proposta inscrita nele para partir desse entendimento em citações futuras. “A minha proposta é a de que essa noção de dispositivo oferece os recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira, a natureza dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam ou se realinham para cumprir um determinado objetivo estratégico, pois, em síntese, o dispositivo, para Foucault, consiste em ‘estratégias de relação de força, sustentando tipos de saberes e sendo por eles sustentadas’”. (Carneiro, p. 28, 2023)

poder, enquanto biopoder e com função primordial de promover a vida, venha a tirar a vida. (Carneiro, 2023, p. 64)

O direito de matar numa sociedade como a nossa está intimamente atrelado à diminuição de indivíduos e aglomerados humanos à categoria de sub-humano. Mas como é possível que o poder político produza a morte?:

É aí que intervém o racismo, que embora já existisse muito antes do século XIX, foi inserido nos mecanismos internos do Estado pela emergência do biopoder. O racismo cumpre o papel de fragmentar o campo biológico, do qual o poder tomou conta, para dividi-lo conforme “raças” e assim introduzir um corte entre quem deve viver e quem deve morrer. (Carneiro, 2023, p. 63)

Se o biopoder é uma forma de gestão da vida, o racismo é a forma eficiente de determinar quem vive e quem morre. Jovens negros e favelados no Brasil são sistematicamente mortos e, nesse mecanismo, deixados para morrer.

Há formas de resistência, no entanto. No caso de Sabotage, ele expressa a sua forma de resistir por meio do *Rap* e do revide agressivo, ainda que poético-literário, às formas de opressão e abandono a ele imputadas.

Voltando ao âmbito da canção, há formas distintas de expressar a agressividade, que podem ser percebidas se novamente aproximarmos as obras de Sabotage e dos Racionais Mc's. No caso de *Hey boy*, os manos ainda explicam, de forma didática, qual é o proceder da quebrada ao boy:

As vozes de Mano Brown e Ice Blue se revestem de agressividade. Porém a ideia substancial do que se canta é a conscientização do boy, o qual, se não conhece cada um dos moradores do bairro, tem a sua vida diretamente ligada às vidas de todos. (Garcia, 2011, p. 86 e 87)

Sabote, por sua vez, apresenta o “mano que vai levando, criando-se sem falhas”, mas não o coloca em confronto com o outro como no caso de *Hey Boy*, que constrói uma estrutura narrativa, como bem percebeu Walter Garcia, dramática, baseada no diálogo. O eu-lírico de “Rap é compromisso!” está em meio à narrativa, junto aos personagens e ao espaço cantados, vivendo as cenas de sua quebrada, com o enfoque delimitado aos seus e às suas ações. Ele informa, descreve e educa

seus ouvintes e seus pares, narrando em primeira pessoa o que vê e o que pensa sobre sua vida e a de seus pares.

A polícia, o dedo de gesso, a vida no crime que só produz desvantagem são os elementos que conduzem ao erro, à “viagem” e vêm à reboque do “compromisso”, como desvio da conduta correta para aquele grupo social. Para que o crime não seja uma desvantagem e para desviar seu caminho da polícia e do dedo de gesso, o sujeito deve ter alguma ética, mesmo que esteja na vida errada e que precise sobreviver por meio do crime. Nesse sentido, o “compromisso”, entre outras coisas já citadas, pode ser o que o sociólogo Gabriel Feltran chama de “o certo”, ao comentar as estruturas morais que compõem o PCC:

Em universo moral fundado nessas bases, como tem sido o caso paroxístico do “mundo do crime” paulista dos anos 2000, o que faz com que uma pessoa seja considerada, expressão intransitiva que indica ter prestígio e reputação positivas, é sua capacidade de demonstrar aos pares que tem toda a disposição e coragem, além de compromisso e força para, em prol daquilo que “**é certo**”, enfrentar qualquer opressão sem jamais desrespeitar ou humilhar os seus pares. Disposição, coragem e compromisso com o “**certo**”, para enfrentar as vicissitudes da vida, e força para enfrentar a guerra que isso implica. No ideal compartilhado pelos “irmãos”, a virtude aparece, portanto, exatamente na atitude de se colocar como igual a todos os seus pares, ou encenar essa igualdade para, simultaneamente, demonstrar as capacidades incomuns de exercer sua diferença – seja econômica, seja armada, seja política – em prol do “certo”. (Feltran, 2013, p. 66, grifo nosso)

Não à toa o crime está aqui para efeito de comparação ao canto do rapper. Não se deve estabelecer relação direta entre as duas práticas, muito menos uma ligação do eu-lírico/compositor com o Primeiro Comando da Capital, mas compartilha-se de um certo lugar social, produzido pela opressão, e que faz com que os indivíduos se façam perceber por sua reação armada - poética ou literal - aos descaminhos que foram obrigado a trilhar.

“O crime é igual o *Rap/Rap* é minha alma/ deitem-se no chão/abaixem suas armas”: lembro novamente que são esses os versos que aparecem antes do refrão final. É uma declaração ambivalente que nos faz imaginar quem são as pessoas que

devem se deitar. Vítimas de um assalto ou ouvintes do *Rap* que devem escutar atentamente ao homem que empunha o microfone?

Como mencionei no começo da análise dessa canção, não é possível esgotar os sentidos de “compromisso”, pois eles extrapolam a canção que nomeia o álbum e aparecem profusamente na obra de *Sabotage*. Caso esse seja o recorte que o crítico queira observar, há muitos outros caminhos a percorrer. Deixo aos meus pares outras “descobertas” a esse respeito, mas não me furtarei de ressaltar quando esses elementos aparecerem novamente no decorrer da obra.

Capítulo 3 - As várias faces de um artista na periferia da diáspora negra.

Neste capítulo realizo a análise de mais duas canções de Sabotage: “Mun-rá” e “Cabeça de nego”. Nelas, retomo aspectos do modo de composição do *rapper* e procuro pensar os conteúdos das letras como parte de uma forma consciente de ressaltar aspectos de sua negritude e territorialidade, bem com a de seus pares, interlocutores e personagens dos *raps*.

3.1 Eu-Cinema-Canção.

“Por que o cinema foi uma novidade. Abriu as portas pra mim e foi muito bom. Porque com o cinema a periferia vai poder se conscientizar que a grande tela é a denúncia, e a denúncia mais rápida, tá ligado? É via expressa.” (Sabotage - Maestro do Canção, 2015, 01h15 min)

Além da obra como *rapper*, Sabotage teve uma rápida trajetória pelo cinema, participando de dois filmes: *Carandiru*, do diretor Hector Babenco (2003) e *O Invasor*, do diretor Beto Brant. No primeiro, Sabote interpreta o detento Fuinha, preso por tráfico de drogas. Aqui, cabe uma descrição mais detalhada do personagem e de Sabotage para a economia narrativa do filme. Fuinha, numa cena em que é entrevistado dentro do presídio, resume assim sua participação no crime:

Sou viciado e traficante. No meu negócio, se o cara não pagar, eu não posso pegar o que vendi pra ele. O desgraçado já fumou, já cheirou, vai saber...Eu pego tudo que ele tiver, chefe. Se não tiver nada, eu mato ele. (Carandiru, 2003, 00:15 min.)

A atuação do personagem no mundo do crime é revelada por ele mesmo, em primeira pessoa, num diálogo olhando diretamente para a câmera que simula o olhar do entrevistador, feito pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos. Luiz, por sua vez, interpreta o papel de Dráuzio Varella, médico responsável pelo tratamento dos detentos no período retratado no filme e autor do livro que inspirou o filme.

No diálogo, Sabotage interpreta Fuinha com os cabelos espetados para cima e sem os dentes da frente, marcas características pelas quais o *rapper* ficou conhecido. Os dentes foram perdidos quando uma delegada aplicou uma violenta cabeçada em

seu rosto⁴⁵ e só foram repostos, segundo Sabotage, porque as crianças queriam imitá-lo, quebrando seus próprios dentes⁴⁶. Os cabelos espetados são uma forma imediata de identificação. Coolio, *rapper* estadunidense que teve o ápice da sua fama em 1995 com o filme *Dangerous Mind*, provavelmente foi a referência de estilo, mas no *Rap* brasileiro, Sabotage era único⁴⁷. Camisas, grafites e quaisquer referências imagéticas ao *rapper*, de um modo geral, representam o Sabote ostentando o mesmo cabelo espetado, o que dá uma pista do quão relevante foi essa forma de se apresentar como indivíduo e como artista. Essa imagem é um dos fatores performáticos que ajudam a entender Sabotage como um sujeito que transforma elementos corporais e cotidianos em linguagem artística.

Para uma melhor compreensão desse entrelaçamento entre arte e vida, pode-se lançar mão da hipótese de que há uma espécie de transitividade entre a vida cotidiana do artista e as linguagens artísticas nas quais ele opera, evidenciada na sua curta incursão no cinema nacional, no papel de dois personagens que imitam, emulam e expandem algumas das características de Mauro Mateus e na sua carreira como *rapper*. É sempre importante ressaltar que essa transitividade ocorre no corpo, na voz e na estética artística de um sujeito negro e periférico que tem como principal forma de expressão o *Rap*, arte afrodiaspórica.

O conceito de transitividade que utilizarei aqui é aquele formulado por Muniz Sodré em seu livro *Samba - Dono do corpo* para comentar a obra de artistas do samba que não falam *sobre a existência*, mas falam *a existência*. Sodré associa as letras de samba a provérbios, que

[...] nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada

⁴⁵ Essa é uma história contada pela *rapper* e parceira de palco na época do RZO Negra Li, no documentário *Sabotage Nós*, no minuto vinte e dois. Segundo a *rapper*, Sabotage teria contado a ela que: “Alguns, não foram todos de uma vez, ele perdeu com uma cabeçada de uma delegada negona, fortona, gordona.” (*Sabotage Nós*, 2013, 00:22 min)

⁴⁶ Essa história foi contada pelo *rapper* no documentário *Sabotage: Maestro do Canção* (2015, 1h 00min).

⁴⁷ Sobre isso, Anderson, filho de Sabotage, comenta no podcast *Gringos*, Disponível em: CORTES do Gringos. As tranças do sabotagem parecia as do Coolio. Youtube. 3 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ubv7D6bogU> Acesso em: 10 mai. 2023.

na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social - o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza.

[...]

Ao lado desse aspecto proverbialista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética.

Essas características semióticas fazem do samba tradicional um discurso *transitivo*. **Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, *fala a existência*, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata e utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo - em seu plano de relações sociais.** (Sodré, 1998, p. 44 e 45, grifo nosso.)

Primeiro, há a questão do provérbio. Sodré ressalta a importância desse gênero para as sociedades tradicionais como um meio para acessar sabedorias coletivas e ancestrais. Assim como fez Sodré ao comparar os provérbios com letras de samba, digo que não há uma transição imediata entre esses ditados que encerram uma experiência ancestral e a letra de *Rap*, mas, como no samba, as letras podem ter a capacidade de chamar atenção a algum valor comunitário ou relembrar algum tipo de sabedoria coletiva. Dessa forma, quando ouvimos: “Um bom lugar/ se constrói com humildade/ é bom lembrar/ aqui é o mano Sabotage/ vou seguir sem pilantragem/ vou honrar, provar.” temos um ensinamento e uma forma desenvolvida de algumas mensagens conhecidas: é preciso ter humildade. É preciso saber em que lugar você está entrando. É preciso manter uma conduta correta para honrar a sua própria quebrada.

A minha hipótese aqui é a de que, na obra *Sabotage*, ocorrem certas máximas com o poder de síntese de formas poéticas - consolidadas pela escuta repetida e pela afinidade com o cotidiano de seus interlocutores - que carregam em seus significados algum tipo discurso coletivamente validado tanto esteticamente quanto na experiência dos indivíduos. Assim como “Um bom lugar”, “Rap é Compromisso!” e “Respeito é pra quem tem”. contêm exemplos dessas máximas com a capacidade de

permanecerem como ensinamentos. Sobre o primeiro, já desenvolvi algumas linhas acima. Sobre o segundo, falarei mais tarde.

Para melhor fundamentar a transitividade como conceito que explica parte da obra de Sabotage, aproximo o pensamento de Sodr e ao de Paul Gilroy sobre as artes negras que as toma como uma linguagem moderna e antimoderna ao mesmo tempo. Vale lembrar o cerne da ideia utilizada na frase que sintetiza as artes negras da seguinte forma: “Em oposi o   suposi o do Iluminismo de uma separa o fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do est tico em outras dimensões da vida social” (Gilroy, 2012, p. 128 e 129). Sabotage, como artista da diáspora negra, sabe de seu papel como compositor e cantor de *Rap*, criando e contando histórias a partir das ferramentas dadas pelo *hip-hop* e, de forma concomitante e não contraditória, sabe que sua realidade e sua vida cotidiana estão absolutamente comprometidas na linguagem artística.

Há, portanto, um caráter didático e pedagógico em certas letras de *Rap* que ajudam a compreender os códigos de sociabilidade dos sujeitos que produzem e consomem esse gênero musical, para além da fru o imediata. Lupe Fiasco, produtor musical e rapper do mesmo Atlântico Negro, mas falante da língua inglesa, discorre sobre a importância do *Rap* como ferramenta de aprendizado num curso ministrado no MIT:

O *Rap* ensina muito. Ele é uma das mais bem acabadas ferramentas de ensino. Ele te ensina como dançar, te ensina como se vestir, ele te ensina como falar, ele te ensina como andar, ele te ensina como pensar. Ele é ridiculamente, ridiculamente eficiente. Pode também te ensinar como matar pessoas, te ensinar a vender drogas, te ensinar como morrer, te ensinar como ir para a prisão, ensinar como sobreviver na prisão. Ele pode te ensinar política, em quem votar. Ele é uma ferramenta de ensino. (Lupe Fiasco presents, 2022, 00:26 min, tradu o nossa)

Esses elementos listados por Fiasco resumem bem o caráter de enunciado coletivo do *Rap*. Pela heterogeneidade (dança, vestimenta, forma de agir, forma de pensar, forma de votar) pode-se pressupor que o produtor atribui ao *Rap* características do movimento *hip-hop* como um todo. Ele deixa evidentes até algumas

atitudes negativas que podem ser ensinadas por meio do *Rap* para deixar clara a vocação de ferramenta pedagógica da linguagem.

Assim como para Sodré, na hipótese do *Rap* pertencer à mesma linhagem de canção que produz um ensinamento, “o ato pedagógico (é) aplicado a situações concretas da vida social” (Sodré, 1998, p. 44), ou seja, numa dimensão imediatamente próxima daqueles que participam do gênero como produtores ou consumidores das canções. Acrescento aqui que, no caso de *Sabotage*, o ensinamento é realizado a partir da perspectiva de um sujeito negro e periférico, na intenção de produzir um discurso coerente com um modo de viver com compromisso e respeito, na periferia. Como eu-lírico e sujeito da enunciação, o *rapper* tem a credibilidade de quem vive a realidade cantada e sobrevive nela. É aqui que o conceito de transitividade se faz presente e, como disse anteriormente, faz borrar a fronteira entre vida e linguagens artísticas.

É bastante evidente a forma como *Sabotage* transita no cinema, costurando sua atuação, seus personagens e seu trabalho nos bastidores a elementos de sua vida pessoal. Ao interpretar Fuinha, no filme *Carandiru*, *Sabotage* constrói seu personagem com trejeitos e performances que ele conhece de sua vivência na rua. Sabe-se por diversas fontes biográficas⁴⁸ das histórias de Maurinho como criminoso, anterior à sua trajetória como *rapper*. Numa delas, o próprio *rapper* conta um pouco de sua relação com os parceiros do crime:

E eu passei por isso. Eu tive... os conselhos meus foram os caras do morro que falaram pra mim: você não serve pra isso. Vai trabalhar e vai cantar *Rap* que você é bom. (...) O *Rap* me tirou dessa vida do crime. Por que desse lado nós tem a Chácara Flora, aqui nós tem Campo Belo, ali nós tem o Brooklyn, aqui nós tem a Granja Julieta, Indianópolis, e aqui nós tem a favela. Nós crescemos no meio do bagulho. No meio da burguesia, da dinheirada. Então você passando necessidade no meio de tudo isso, dos espigão e tal. Aquele prédio ali deve ter visto até a gente ir no banheiro, aquele prédio ali, ó (*Sabotage* - *Maestro do Canão*, 2015, 00h25min)

⁴⁸ Para aquelas e aqueles que quiserem conhecer um pouco mais a vida pessoal de *Sabotage*, sugiro três fonte, já citadas anteriormente neste trabalho. A biografia feita por Toni C. *Sabotage - Um bom lugar* e os documentários: *Sabotage: Maestro do Canão*, de Ivan 13 P e *Sabotage Nós*, de Guilherme Xavier Ribeiro.

Dalva, sua esposa, continua imediatamente depois com seu depoimento sobre a continuidade de Maurinho no tráfico:

Ele falava: Eu vou largar do tráfico, mas eu quero ter um propósito que vai ser esse, cantar *Rap*, e é com esse dinheiro que eu vou dar um lar para os meus filhos, uma casa pros meus filhos viver sossegado, pros meus filhos não passe necessidade de nada. (Sabotage - Maestro do Canção, 2015, 00h24min)

É notória a clareza que Sabotage tem sobre causas e consequências da desigualdade e da necessidade que o fez entrar para o crime. A descrição do bolsão de pobreza em meio a bairros de classe média alta e classe alta na zona sul de São Paulo dá o aspecto espacial dessa necessidade. Sua casa fica à vista dos moradores dos prédios que, se olharem com cuidado, conseguem ver os moradores da favela até mesmo indo ao banheiro. O *Rap* é, segundo o próprio Sabote, a barca de salvação para ele e para a sua família, reconhecido pelos companheiros criminosos como o caminho ideal para alguém com ele. Há uma vivência individual e comunitária que credibiliza Sabotage a falar sobre a periferia, sobre o crime e sobre as dificuldades que a pobreza proporciona, transformando essa experiência endógena em performance artística.

Não estou afirmando, e nunca é demais lembrar, que a performance como ator ou cantor é a transposição exata do ser humano Mauro Matheus, mas que o lugar de origem e de vivência do homem, preto e periférico contribui decisivamente no ato de criação ficcional. Isso se dá de forma parecida no filme *O Invasor*, no qual a vivência é ainda mais acentuada na curta cena em que Sabote interpreta ele mesmo, cantando a canção “Um bom lugar”, com *beat box* feito por Anísio, personagem de Paulo Miklos (*O Invasor*, 2001). Sobre essa cena, farei um comentário mais à frente mas, por ora, basta saber que a sua presença como cantor colabora para a criação ficcional, de maneira que fronteira entre ator/cantor/sujeito está ainda mais borrada. Voltemos ao filme *Carandiru*.

Para além da atuação, Sabote contribuiu para que o filme fosse gravado com gente sua, parceiros da sua própria quebrada, que ajudaram com a figuração. É o que relata Cleberton Clic Clé, amigo de infância de Sabotage, num mini documentário feito na favela do Boqueirão, favela em que Maurinho passou os últimos três anos de sua vida, localizada no bairro do Ipiranga, e onde sua família vive até hoje:

Mano, cola na figuração lá. (...) Chegamos a aparecer. Tem uma imagem da cena, ali no corredor do Carandiru. Meu irmão também aparece... Baguio de outro mundo. Pra nós, né. Nós nunca tinha visto aquilo. (...) Ele até falou: Não, mano. Vocês não vão fala nada. O Hector (Babenco) só vai falar pra vocês fica ali na cena, vocês vão ficar normal. Vocês não vão falar nada, não tem texto pra vocês decorar, não tem nada. Só pra vocês fazer a figuração mesmo. E tinha ensaio, tudo. Não tem o que falar. O bagulho muito pesado, sem palavras, sem palavras, só agradecimento. Até hoje Sabotage vive. (Da Rua Pra Rua, 2020, 00h17min)

Outros parceiros relatam atitudes semelhantes para envolvê-los nos filmes. Na ocasião da escalação de atores para *Carandiru*, ele vai até a casa de Rappin Hood com a produção do filme, e a cena seguinte se passa:

Ah, esse aqui é o Rappin Hood, ator, cantor e tal. Aí ele insistia em falar que eu era ator, né. [...] Aí eu chamei ele de cantor, dentro de casa, falei: você é louco? Você tá falando pra mina que eu sou ator, cara? Aí ele falou: E não é ator, mano?! Não sabe imitar um ladrão? Neguinho de periferia, tá louco? Nós é tudo ator! (Sabotage - Maestro do Canção. 2015. 01h19min)

Para onde Sabotage fosse, iam com ele as pessoas que o cercavam na sua quebrada e no mundo do *Rap*. Era uma ocasião, mesmo que não declaradamente militante, de tornar esses lugares mais pretos e mais periféricos. Isso não se dava apenas numa perspectiva visual, mas estética, num sentido amplo, pois além de povoar o *set* com gente de sua cor e de sua classe, ele ajustava a performance dos atores para dar mais naturalidade às atuações a partir de sua experiência de vida. Pode-se questionar o lugar estereotipado que o audiovisual brasileiro atribui a esses indivíduos na maior parte das vezes, mas é preciso dizer que, da parte de Sabote e dos seus, ser “neguinho de periferia” confere credibilidade e verossimilhança aos gestos dos figurantes e personagens do filme.

Tanto é assim que Mauro Matheus desenvolveu um trabalho de bastidor importante para o desenvolvimento do filme. Entre muitas falas a esse respeito, a de Rodrigo Santoro chama muita atenção:

Você chegou a trombar o Sabotage?

- Trombei, cara. Duas vezes. O Sabotage deu palestra lá pra gente. Foi lá conversar com a gente no Carandiru.
- Qual a importância de ter o Sabotage?
- Porra, toda mano. O Sabotage era a alma desse filme. Ele inclusive foi o testemunho. (...) Ele veio conversar com os atores, e a gente ali, cara, só absorvendo, só aprendendo aquele profeta, aquele cara ali. (...) Foi, sem dúvida... Sabe o tom? O músico quando vai tocar numa banda e diz dá o tom aí? Ele que deu. Ele que deu pra gente. (Cortes Podpah, 2022)

É ele quem dá o tom e o transmite a partir de sua vivência. É claro que esse elemento não atribui validade artística a Sabotage, pois outros milhões de indivíduos vivem realidade parecida proporcionada pelos abismos sociais do Brasil, mas não têm a mesma capacidade de transmitir esteticamente aspectos de sua vida ou de tornar seu cotidiano matéria-prima para uma obra de arte⁴⁹.

Dessa forma temos que Mauro Matheus e Sabotage são sujeitos que se entrelaçam e se manifestam de modo complexo. Para deixar claro, sugiro pensar o nome próprio agregado ao sujeito histórica e geograficamente construído, residente de favelas na zona sul de São Paulo, radicalmente próximas de bairros de classe alta e classe média alta, e pensar o vulgo como o sujeito que tem a sua performance artística manifesta, principalmente no *Rap*, mas não só. Não se trata da separação autor/eu-lírico, mas uma forma de descrever a agência da vida Maurinho nas artes que ele praticou. É a transitividade do sujeito como vivente daquela realidade que permite cantá-la e performá-la, atrelando a qualidade estética ao sujeito que, como diz Sodré em seu enunciado acima, fala o popular e não *sobre* o popular.

A outra participação de Sabotage no cinema, no filme *O invasor*, difere-se de *Carandiru* pelo fato dele representar a si mesmo numa única cena. Insisto, no entanto, que essa representa o   também uma forma de performance que mistura estética e vida cotidiana, tanto quanto a que ocorre em *Carandiru*. Fuinha, como procurei mostrar acima, é uma extensão do fazer poético de Sabote em seus gestos, que se espraiam

⁴⁹ Devo essa reflexão ao professor Walter Garcia que, no curso ministrado para a gradua o no primeiro semestre de 2023, fez um comentário semelhante a respeito da obra dos Racionais Mc 's. Segundo ele, muitos compartilham da realidade vivida por Mano Brown, mas apenas ele teve a técnica e a eficiência para transformá-la em linguagem cancional tão bem acabada.

didaticamente pela atuação de Maurinho nos bastidores, ensinando aos outros atores uma performance mais verossímil. Em *O Invasor*, a cena conta com a presença do próprio *rapper* que é apresentado pelo vulgo, Sabotage, pelo personagem de Paulo Miklos, Anísio. Sabote canta um trecho de “Um bom lugar”, enquanto Anísio faz o *beat box*. Miklos também precisou da ajuda especializada de Maurinho para compor seu personagem e adequar o roteiro à realidade de seu personagem, ligado à vida do crime:

Eu chegava e falava pra ele assim. Olha, o que tá escrito no papel é o seguinte: Olha, aquela menina é bonita, uma coisa assim bem... Po, tem que ser uma mina, e ela tem que ser bacana. Como faz? Então, pra menina, pra bonita e pra menina gostosa e tesuda ele tinha uma quantidade de sinônimos de possibilidades que iam de uma coisa barra pesada que não dava nem pra encaixar, até uma coisa maravilhosa, poética, **mas que era uma coisa da rua mesmo. Não era uma coisa inventada.** (Sabotage - Maestro do Canção. 2015, 01h12min)

É o saber específico de Sabote que ajuda na criação esteticamente adequada ao que se pretende no filme. Como tudo que elenquei até agora é parte da criação profícua e multifacetada do corpo, da história e da vivência de Sabotage, pode-se dar ainda mais um passo para chegarmos novamente à sua obra cancional. Importante lembrar que Sabote também foi responsável por parte da trilha sonora do filme de Beto Brandt e que, com seu trabalho, ganhou uma série de prêmios em festivais de cinema. A canção que escolhi para comentar e analisar à luz do que foi discutido neste capítulo é “Mun-rá”. Para isso, segue a letra abaixo:

Mun-Rá - Sabotage

Menina Leblon, vermelho batom
Foi vista com jow, malhando na praça
Sabote, Canção, convoca no som
A paz pros irmãos de toda quebrada

Sabotage, mano Anísio
Eu vejo diabólico, confiro, analiso
Um branco e um preto unido

Respostas que calam o ridículo

Vejo assim, confisco, mundo submisso
Eu adquiero alívio, paz para os meu filhos
Na decente, atenciosamente eu sigo em frente, tipo assim
Regenerado delinquente lá do Brooklyn

Não sou Mun-rá mas tenho sim uns pit bull por mim
Sei que até lá, liberdade já, pros meus irmãozinhos
Representei com um do verdinho na mente, ok
Não desandei, eu me empenhei, me dediquei também
Conheço o povo, de sampa, RJ, BH, baixada, porto

Sou gavião fiel de origem louco, nada bobo
Não brigo pelo jogo, sou fogo contra fogo
Mais vale uma família e um qualquer no bolso
Medo, talvez desemprego, sofrimento, lamento
Vai ser demais, vou viver sem paz
Pagar veneno, nas ruas falcatrua zé-povinho

Um isqueiro, o itinerário de um puteiro é o Brasil brasileiro
Se infiltraram, as portas se fecharam
Quem rima está aqui, quem não rima aplaude o adversário
Tipo Jagunço, Chabu, Neguim
Até lá liberdade já pro Nu e o Baiano

Se liga na fita, Nonato, otários estão maquinados no morro
Falaram que podem atirar na sequência, se pá vão prestar nem
socorro
Mas abre olho, o cara piolho é sempre um mano dos nossos
O inimigo meu tem Astra, barca, Blazer, também tem moto
Sul Canão meu bairro, pinotei não deixei rastro
Comentaram, sim, forjaram que eu vi, doze parangas no bafo

No bairro eu pego meu fino, na fé vinha vindo, na fé vou seguir
Deus que me livre, da mira dos tiras

Mas nego eu não fico, não brinco, nem mosco
Medo, só vejo os destroços
Do pobre que acorda com ódio
O anjo do céu não pode ser réu
Quem vem das ruas, não joga fácil
Tipo invasor tenebroso, fogo contra fogo
Lúcio Flavio louco, o corvo

Sou maloqueiro sou, e lá vou eu, jow
É um dois pra pegar, então polícia sai do pé
Pra meu alívio eu quero um beck
Mais uma vez o enxame quem provoca é o zica

Sou maloqueiro sou, e lá vou eu, jow
É um dois pra pegar, então polícia sai do pé
Pra meu alívio eu quero um beck
Mais uma vez o enxame quem provoca é o zica

Menina Leblon, vermelho batom
Foi vista com Jow, malhando na praça
Sabote, Canão, convoca no som
A paz pros irmãos de toda quebrada

Sabotage, mano Anísio
Eu vejo diabólico, confiro, analiso
Um branco e um preto unido
Respostas que calam o ridículo

Verde sem confisco, mundo submisso
Eu adquiro, peço alívio, paz para os meu filhos
Na decente, atenciosamente eu sigo em frente, tipo assim
Regenerado delinquente lá do Brooklyn
Não sou Mun-rá, mas tenho sim uns pit bull por mim
De zona oeste a Capão, de leste à região
Norte oeste tipo Canão, hé, é embaçado, né, ladrão?

Canão ou Boqueirão, é várias vezes, jow, treta
Eu vi, jow, se a ideia não trocou, gançou, dançou
Eu vi colou bola de meia, não teve isqueira
Só não bobeia você lembra, do que tu queiras
Eu, Deus e a Mary Jane, versus
Os dezesseis que se iludirem, perde a fé
Mas muitas vezes assim que é
Sei que tem gambé, dá pano em super-homem
Que também se esquece toma bonde
Canão lembra a igreja, o bar do Bé, as breja
Cobiça, polícia, as mágoas, os deixa, jow
Moscou, sujou, foi pro saco, ficou embaçado
É, ninguém trinca, é embaçado, eu embaço

Na história várias vezes faço hits, dum som muita treta
É, você lembra, bate-cabeça e a zica quem curte é da família
Ladrão proceder não se arrisca, corri na lama
Eu, sim, sou Brooklyn, no *Rap* eu sou um terror
Domino Eminem, Shaquille O'neal, lembro Deda
Finado, meu mano, tipo morse na vida do crime um estopim

Verdade, Brown, o gosto tá cruel, o crime não é mel
O medo vem do céu, como foi cruel
De arrec-cléu click-cléu, o povo é algo fel
Eu sou um problema, pra quem pensa que o *Rap* é pra lóki
Demorô, vem ver, filhos de mãe se envolvem
Se não me viu no sapatinho, mentiu, tô sempre na maior
Guerreiro ando só, samurai sem sacatró

Também lembrei das vezes eu, Durval, Chicó
Quem pisa na malote, eu sei que dava dó
Quem for lá no Canão Brooklyn sul me vê
A lei das ruas é rude, faz você aprender
Proceder pra vencer, pra crescer, prevalecer

Sou maloqueiro, sou, e lá vou eu, Jow

É um dois pra pegar, então polícia sai do pé
 Pra meu alívio eu quero um beck
 Mais uma vez o enxame quem provoca é o zica

Pode acreditar, Instituto outra vez de pé
 Sabotage, Brooklyn Sul Canão
 Representando a favela no cinema nacional
 A grandes tela e tal, é isso aí (Sabotage, 2001)

Essa canção foi composta para a trilha sonora do filme. Decidi analisá-la aqui por gosto pessoal e pela impressão, à época de seu lançamento e a posteriori, de que é uma das mais ouvidas pelo público que se dedica à escuta de Sabotage.⁵⁰ Abaixo transcrevo o refrão todo novamente, destacando em negrito a parte a que dedico um comentário sobre a levada em *Speed Flow*:⁵¹

Menina Leblon, vermelho batom
Foi vista com jow, malhando na praça
Sabote, Canão, convoca no som
A paz pros irmãos de toda quebrada

Sabotage, mano Anísio
Eu vejo diabólico, confiro, analiso
Um branco e um preto unido
Respostas que calam o ridículo

Na decente, atenciosamente eu sigo em frente, tipo assim
 Vejo assim, confisco, mundo submisso
 Eu adquiro alívio, paz para os meu filhos

Regenerado delinquente lá do Brooklyn

Não sou Mun-rá mas tenho sim uns pit bull por mim

⁵⁰ Para efeito de comparação, *Mun-Rá* perde apenas para *Rap é Compromisso!* entre as músicas mais ouvidas do artista no aplicativo de músicas *Spotify*. No momento em que este texto está sendo escrito, são 40.351.293 reproduções de “Rap é Compromisso!” e 36.062.852 reproduções de “Mun-Rá”. Elas são seguidas de “Um bom lugar”, 29.566.201 e “Canão foi tão bom”, 26.104.851.

⁵¹ O *Flow* é a forma com que o MC canta a canção e como ele encaixa as palavras no ritmo e na melodia que a acompanham. O *Speed Flow* é o momento em que se canta mais rápido a letra, demonstrando apuro técnico, domínio da linguagem, boa dicção e capacidade de cantar sem perder o fôlego.

A velocidade com que as palavras são cantadas é o elemento que chama atenção imediatamente na escuta dessa parte do refrão. São 44 palavras em 11 segundos para ser mais preciso. Para efeito de comparação, as próximas 44 palavras são cantadas em 16 segundos, o que acaba se tornando uma média para o canto no restante da letra. Pode-se dizer que o *rapper* está destacando sua habilidade, mostrando seu domínio com as palavras cantadas dentro do ritmo, sem abdicar da dicção e do significado da letra, destacando os elementos musicais que o acompanham e complementam.

Antes do comentário a respeito do acompanhamento, é importante dizer que tenho limites claros em relação à linguagem musical e não tenho intenção de utilizar meu parco repertório teórico para uma análise das estruturas rítmicas e melódicas da canção. Tudo que será dito a esse respeito terá como papel refletir a relação da música com o canto, ressaltando a forma como aquele pode endossar, complexificar e ressaltar o significado desse.

Esse trecho que abre a canção se repete uma vez mais para introduzir a segunda parte, e as características descritas do *beat* que acompanha a letra, em ambos os casos, mantêm-se. Não pude identificar se o acompanhamento é um *sample* recortado de alguma outra canção ou se a guitarra e o piano que aparecem são tocados no estúdio. O som da caixa é o primeiro a aparecer, sem acompanhamento de voz, marcando o tempo fraco do compasso. A voz surge apenas meio compasso depois, junto ao tempo forte marcado pelo bumbo que, a partir daí, soa solitário no campo rítmico, acompanhado apenas de uma nota de guitarra que funciona como uma espécie de resposta ao grave do bumbo. Há, dessa forma, uma redução da massa sonora que será utilizada mais tarde, para que o canto do MC possa “correr” livremente, interrompido apenas pelo toque de um piano que marca o fim da introdução e o início da primeira parte da canção. Até o primeiro acorde de piano, há apenas dois instrumentos sendo reproduzidos, o que traz destaque à voz, ao conteúdo e ao modo como a introdução é cantada. A partir daí, a canção se mantém com o mesmo acompanhamento de bumbo, caixa, guitarra e piano, a não ser quando há novamente redução da massa sonora, no início da segunda parte.

Para a primeira cena cantada há duas hipóteses: a primeira é a de que a poesia ali tem um sentido primariamente paronomástico, com foco nas rimas entre

Leblon/Batom/Jow/som e praça/paz/quebradas. Ou seja, a fonética tem um peso maior do que a semântica, assim a cena construída é apenas uma imagem que não necessariamente faz parte de uma narrativa. A segunda é a de que há correlação entre a “menina Leblon” e o “mano Anísio” que virá logo depois. Anísio, como dito anteriormente, é personagem do filme *O Invasor* e, na canção, faz uma “ponta” para ajudar na construção de sentido da letra. A “menina” pode ser uma referência à Marina, personagem interpretada por Mariana Ximenes que se relaciona intimamente com o matador de aluguel, Anísio, contratado para matar seu pai. Nesta hipótese, “Menina Leblon” seria uma forma encontrada por Sabotage para caracterizar uma mulher abastada, loira e de olhos azuis, como é o caso de Marina na trama.

De qualquer forma, e assumindo que há poucas evidências para que a segunda opção deixe de ser hipótese e se torne premissa, os versos seguintes fazem referência direta ao filme, citando o personagem de Paulo Miklos: “Sabotage, mano Anísio/Eu vejo diabólico confiro analiso/Um branco e um preto unido/Resposta que cala o ridículo.”

Anísio está lado a lado com o eu-lírico, que por sua vez observa o que há de errado: diabólico/ridículo. A união dos dois é marcada por uma afirmação: “um branco e um preto unido.” Para lembrar um pouco como os personagens se encontram no filme, a união se dá em cena quando Anísio leva Sabotage para conhecer Ivan e Gilberto, donos societários de uma construtora e representantes de uma classe abastada e, no caso deles, inescrupulosa. Os dois homens haviam contratado os serviços de Anísio para matar o outro sócio, Estevão, contrário às movimentações ilegais que ambos estavam propondo para a empresa. Anísio faz o serviço, mas cobra seu preço, participando ativamente da nova dinâmica da empresa e chantageando seus contratantes, além de buscar ascensão por meio do relacionamento com Marina, filha do sócio morto (*O Invasor*, 2001).

Numa das chantagens feitas por Anísio, entra Sabotage. Sabote se apresenta cantando um trecho de “Um bom lugar” aos olhos e ouvidos atônitos de Ivan e Gilberto, que são obrigados a financiar o *rapper* com cinco mil reais, fechando uma parceria involuntária com o artista (*O Invasor*, 2001).

Evocar Anísio na letra da canção faz com que a obra assuma uma relação de intertextualidade com o filme, vinculando a análise às possibilidades produzidas a partir dessa interrelação. “Um branco e um preto unidos” numa sala, performando um

rap e exigindo que dois homens brancos, ricos e moralmente comprometidos, concedam parte dos seus lucros ilegalmente conquistados para financiar a arte do *rapper*. Não se pode esquecer que Anísio é também um criminoso, afinal, ele é o matador contratado pelos dois sócios. Mandantes e assassino se distinguem por sua classe social, e a fronteira que os separa só é transposta pela esperteza e ardilidade de Anísio que, como bônus, ganha dois “mecenas” para o seu parceiro que está iniciando sua vida no *rap*.

“Um branco e um preto unido”, aos mais desavisados e se analisada deslocada do contexto, pode soar como um elogio à democracia racial e aos seus danosos dividendos para a sociedade brasileira. Naquela cena, Anísio e Sabotage emergem como personagens de uma mesma classe social que propiciam um ato de revide contra sujeitos economicamente abastados e brancos. A união de ambos se dá para incomodar seus dois algozes e produzir a arte, preta e periférica, do único preto que habita aquela cena e aquela sala.

Mas a letra continua e na sequência dos versos nota-se a presença transitiva de Maurinho: “Na decente, atenciosamente eu sigo em frente tipo assim/Regenerado delinquente lá do Brooklyn” É a trajetória dele que está sendo descrita, regenerado pelo *rap* da delinquência de ter que vender drogas e pertencer ao tráfico. É preciso ressaltar que a confluência entre criminalidade e canção não é algo circunscrito à obra de Sabotage ou ao contexto brasileiro especificamente, mas que são características de um subgênero do *rap*, o *Gangsta rap*.

“Mun-rá” apresenta contornos desse sub-gênero que, dentre outras características, expõe a violência a partir da perspectiva de quem está de alguma forma vinculado à ilegalidade, estabelecendo uma série de normas comportamentais para indivíduos inseridos na vida criminal, de forma a abordar tópicos poéticos que pertencem àquela realidade, como “polícia”, “viciados”, “quebrada”, “drogas”, “traficantes” entre outros. Há nuances que diferenciam a gênese desse tipo de *rap* e o que é feito por Sabotage, no Brasil, ao fim do século XX. A cultura de gangues na Califórnia se diferencia simbólica e territorialmente do tráfico numa favela em São Paulo, por exemplo. No entanto, cabe um breve comentário sobre o subgênero para a compreensão mais aprofundada desta canção e de boa parte da obra do *rapper*.

Os rappers californianos foram os responsáveis pelo surgimento e consolidação do *Gangsta rap*. O episódio 4 da primeira temporada da série

documental *Hip-hop Evolution* (*Hip-hop Evolution*, 2016) narra esse período, entrevistando artistas importantes da época, como Ice-T, que contextualiza a transição entre uma música mais *techno*, chamada por ele de “aeróbica”⁵² e o rap que trazia o conteúdo das gangues para o holofote. Apesar de não pertencer a uma gangue, ele usava as cores dos *Crips*, que disputavam território com os *Bloods*, e compõe a partir desse lugar de proximidade com o conflito e a violência⁵³. Essas não eram cenas narradas pelos *raps* até então e a vinculação das letras ao cotidiano dessas gangues ocorre pela intersecção entre seus membros e os cantores de *rap*, que passavam a cantar o que viviam. Sobre isso, o *rapper* nos conta que: “o hip-hop começava a acontecer, e ele me deu a chance de dar um passo atrás e perceber que eu não podia apenas viver o jogo. Eu tinha que documentar o jogo.” (*Hip-Hop Evolution*, Temporada 1, Capítulo 4, 2016, 00h07 min)

Documentar o jogo por dentro dele, vale ressaltar. Ice-T vivia junto com outros membros da gangue e passou a fazer um tipo de música para entretê-los, para descrever a sua realidade e mostrá-la:

“Eu era considerado um afiliado da gangue. Um afiliado da gangue usava as cores, mas não era um membro da pesada da gangue. Se você se liga aos jogadores, o mundo vira ao contrário. Fazer o que é certo é para os trouxas. E você vive num mundo com bandidos, drogados e malandros e se orgulha disso. É realmente estranho.” (*Hip-Hop Evolution*, Temporada 1, Capítulo 4, 00h07 min)

É a essa construção da realidade que se sabe negativa, avessa ao “fazer o certo” que o *Gangsta rap* está conectado. Como comentei anteriormente, ao analisar a canção “Rap é compromisso!”, há uma moral e uma visão de mundo pertencente a um subgrupo social, que subverte as leis pelo “proceder” e pela necessidade de sobrevivência.

Nos Estados Unidos, o grupo *NWA* (*Niggas with attitude*) seguiu trilhando o caminho de Ice-T. Um dos seus MC 's, Eazy-E, é um conhecido traficante que, além

⁵² O nome se deve às vocalizações que compunham as músicas que, segundo Ice-T, lembram gemidos de uma aula de aeróbica. Interessa mais saber a que tipo de imaginário musical o *Gangsta rap* se construiu por oposição do que efetivamente saber a quais músicas Ice-T estava se referindo.

⁵³ Segundo o próprio *rapper* e alguns de seus contemporâneos, como Ice Cube, entrevistado no documentário, a canção que iniciou o *Gangsta rap* foi *6'N the Mornin*, que narra o dia a dia de membros de gangues que, entre outros delitos, traficam drogas para sobreviver.

do trabalho artístico, financia o início da carreira do grupo. Arabian Prince, um dos fundadores do grupo, assim o descreve:

Dre conheceu Eazy. Eazy era um gangster. Do tipo que não se brinca. Eazy era um pouco ditador, como Napoleão. Ele era louco. Ele era louco de pedra. Eu me lembro de estar na garagem de Eazy. Tinha uma garagem nos fundos. Estávamos conversando. Ele disse: ‘eu tenho uma grana. Eu posso dar a grana para comprar uns equipamentos’ Tipo: ‘vamos fazer o álbum e ver se funciona (Hip-Hop Evolution, Temporada 1, Capítulo 4, 00h10min)

O ramo em que atua no mercado possibilita a Eazy-E ajudar seus companheiros de grupo e a impulsionar as primeiras gravações do *NWA*. Há um vínculo entre a realidade que permeia a vida dos componentes do grupo, a estética *hip-hop* a qual ele pertence e as letras cantadas. Não há espaço para grandes elucubrações sobre a obra realizada pelo *NWA* ao fim da década de 80, mas basta lembrar títulos das canções de seu primeiro disco para notar como o *Gangsta rap* está entranhado em suas produções: “Fuck tha police” (Foda-se a polícia), “Straight Outta Compton” (Direto de Compton) e “Gangsta gangsta”.

Nesta hipótese, portanto, Sabotage dá continuidade a uma tradição do *rap* atenta aos temas atrelados ao crime, a partir de uma perspectiva endógena, geográfica, social e racialmente demarcada. Algumas de suas letras demonstram isso de modo mais evidente, como é o caso de “Mun-rá”:

Não sou Mun-Rá mas tenho sim uns Pit Bull por mim
Sei que até lá, liberdade já, pros meus irmãozinhos
Representei, com um do verdinho na mente ok
Não desandei eu me empenhei me dediquei também
Conheço o povo, de Sampa, RJ, BH, Baixada, Porto
Sou Gavião Fiel de origem louco

Há muitas referências aqui, a começar pelo título da canção que é repetido no primeiro verso e mais uma vez mais tarde, na segunda ocorrência do refrão. Mun-rá é uma alusão à cultura pop, mais especificamente a um desenho chamado

Thundercats, exibido nos anos 80 e 90 pela TV Globo⁵⁴. O personagem é o vilão do desenho e “os pitbull” são os seus capangas, que tentam inviabilizar os planos dos heróis, os Thundercats. Interessante a escolha semântica de Sabote ao se comparar ao vilão e, podemos supor, nomear os parceiros que estão ao seu lado de pitbull. Não se trata de um maniqueísmo simplista, mas de uma noção realista do cotidiano, em que se faz necessário carregar consigo alguma ferocidade, tal qual a raça do cão que aparece antropomorfizada, para sobreviver. No verso seguinte, ele continua caracterizando os seus parceiros, pedindo “liberdade já, pros meus irmãozinho”. Liberdade para quem está privado dela, encarcerado.

É a eles, os “parceiros/pitbull/irmãozinho” que o eu-lírico representa, sempre aliado a este outro elemento, apresentado na análise “Rap é Compromisso!”, do verdinho. A erva cumpre esse papel agregador novamente, como um hábito que permeia o cotidiano dessas pessoas, interrompido pela violência policial.

Antes de dar o passo seguinte na análise, volto ao verso anterior. “Representei” é, como eu disse, uma referência aos seus, àqueles que estão ao seu lado o protegendo ou encarcerados. Em termos gramaticais, um verbo transitivo direto que necessita desses complementos que, por ocultos que estejam na canção, são percebidos pelas descrições que o antecedem. No entanto, o termo aparece aqui como um verbo intransitivo, sem necessidade de complemento. Pode-se supor que já é de conhecimento do ouvinte as pessoas e demandas que o eu-lírico representa, assim não há a real necessidade de complementar o que já está subentendido de forma fragmentada no decorrer da letra. Essas partes formarão metonimicamente o todo que é a própria experiência estetizada da vida de um sujeito periférico.

Aqui, abro outro espaço para mais uma hipótese para aprofundar a análise da obra de Sabotage como um todo. Esse conteúdo fragmentário que paulatinamente vai alinhavando uma narrativa num processo metonímico se dá a partir da técnica de composição e gravação do *rapper*. Todos os relatos apontam para o caráter quase improvisado das gravações, baseado em composições feitas em diferentes cadernos em que Sabote anotava seus versos e ia encaixando no desenrolar das batidas,

⁵⁴ Essas informações foram retiradas do artigo da Wikipedia a respeito do desenho. THUNDERCATS Em: **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/ThunderCats> Acesso em: 20 jun. 2023. Apesar de não funcionar como fonte, a memória deste que escreve imediatamente viajou às manhãs de desenho na década de 90 quando ouvi pela primeira vez a palavra *Mun-rá*, que até então imaginava inusitada para uma letra de *rap*.

conforme a instrumentação e o *sample* se ofereciam. Tejo Damasceno conta um pouco da experiência de como foi produzi-lo;

Nenhuma vez ele repetia a rima. Ele falava: 'eu tenho uma música.' Ele grava o primeiro *take*. Nossa, do caralho. Vamo continua gravando. Só que tu errou aqui e aqui. Tu grava de novo? Ele começava a cantar outra música. Presta atenção, meu. Tu vai cantar aquela que tu cantou de primeira. 'Não, mas aquela eu já esqueci'. Como já esqueceu? (Sabotage Nós, 2013, 00h41min)

Daí a imprevisibilidade das letras e a dificuldade de repetir alguns dos *takes* gravados, pois entre uma e outra gravação, ele sempre trocava uma palavra ou até um verso inteiro. É como se os termos escolhidos fossem pinçados por seu encaixe rítmico e fonético, de um determinado campo semântico, do qual emergia a coerência interna da letra.

Helião, um dos grandes responsáveis pela lapidação de Sabotage como MC e um dos produtores do disco *Rap é Compromisso!*, descreve da seguinte forma a experiência de estúdio com o Sabote:

O disco foi todo assim, mano. Improvisado. O disco foi tudo improvisado. Porque tinha bastante letra, mas tinha várias folha [...] O negão tinha várias folha, tinha uma pasta com várias folha, tinha uns caderno espalhado. Juntava uma parte com a outra. O bagulho era de improviso, tá ligado? Aí eu vinha com o refrão, cantava uma parada, outro cantava outra. (Sabotage Nós, 2013, 00h42min)

Pelos relatos, chegamos à conclusão de que havia uma escrita prévia, algum grau de planejamento, mas as letras iam se encaixando no momento da gravação de forma improvisada. *Um bom lugar* nos serve de exemplo aqui, por ter explicitado o método de criação de Sabotage em duas versões distintas. As duas versões que seguem são da primeira estrofe, logo após o primeiro refrão. A primeira é a letra como ela foi gravada no disco *Rap é compromisso!*. A segunda é uma transcrição do que Sabote cantou no filme *O invasor*:

Não sei qual que é, se me vê dão ré
Trinta caras a pé, do Piolho vêm descendo lá na Conde, ferve
Pisca e clack, enlouquece, breck

Só de arma pesada, inferno em massa
 Vem violentando a minha quebrada, basta
 Eu registrei, vim cobrar, sangue bom
 Boa ideia quem tem, não vai tirar a ninguém
 Meditei, mandando um som com os irmãos da Fundão
 Volta ao canção se os homens vim
 Disfarça o grandão (Sabotage, 2000)

E:

Não sei qual que é, se me vê dão ré
 Trinta caras a pé, do Piolho **desce lá pra** Conde, ferve
 Pisca e clack, enlouquece, breck
 Só de arma pesada, inferno em massa
 Vem violentando a minha quebrada, basta
 Eu registrei, vim cobrar, sangue bom
 Boa ideia quem tem, não vai tirar a ninguém
**Roubada, alguém causava o fim abala o desespero de um canalha
 deixou falha, sujou a quebrada.**
O mais cruel, o cara quando cresce a mãe perdeu
Sem casa, na vala, mataram um orfeu.
Mas é de lei, sim, respeito aqui, também sei que tem (O Invasor,
 2001, 00:53 min, grifo para diferenciar as versões)

Como mencionei acima, transcrevo a letra aqui apenas para trazer água ao moinho da minha hipótese: o *rap* de Sabotage é realizado a partir do fragmento, arranjado metonimicamente, criando um todo narrativo que expressa a união fragmentária entre as partes. Em outras palavras, nota-se o fio narrativo pela composição de termos pertencentes ao mesmo campo semântico, mas ainda fica a sensação das partes compondo um todo. É como se estivéssemos diante de um filme com uma taxa baixa de *frames* por segundo, acompanhando a história e com a sensação de perceber as fotografias que compõem a imagem.

Fica a minha predileção pela versão que Sabote canta no filme, pois nela as referências cruzadas entre a vida e arte estão mais explícitas, e é ainda mais evidente a forma de composição pela aglutinação de elementos que vão compondo um todo coerente a partir do fragmento. O caráter transitivo da matéria cantada está na aproximação do conteúdo com a vida de Mauro Matheus, tornando a canção,

novamente, parte inalienável da vida do sujeito que canta. Os versos “O mais cruel, o cara quando cresce a mãe perdeu/ Sem casa, na vala, mataram um orfeu” têm o poder de síntese de contar uma história do passado de Maurinho e que, infelizmente, torna-se uma profecia do seu futuro. Maurinho perdeu sua mãe ainda jovem, aos 19 anos, como relata Toni C:

Sua mãe, Dona Ivonete Mateus de Melo, havia falecido. Maurinho escreveu dias depois nas costas de um documento, como se tentasse se convencer ou consolar a si mesmo: ‘Doze de junho de 92/ Minha mãe se foi./ A dor corrói/ Mas nego não para no tempo/Teve o tormento/ A dor foi forte/ E sente lá dentro.’ (Toni C., 2014., n.p.)

As anotações que serviram de referência pertencem ao acervo da família e revelam versos que serão mais tarde utilizados na canção “Cabeça de nego”, fornecendo mais uma pista para colocar à prova a hipótese do método de composição fragmentário e metonímico.

Se o primeiro verso descreve a dor do passado, o segundo aponta para o futuro trágico e profético: “Sem casa, na vala, mataram um orfeu”. Orfeu é um personagem da mitologia grega que tem o poder do encantamento por meio da música. Seus dons o fazem passar incólume pelas sereias e atravessar o Hades à procura de sua amada, Eurídice. “Um Orfeu” que é morto na vala é um artista que perde sua vida e deixa de expressar sua arte⁵⁵. É um dentre vários, como sugere o artigo indefinido usado na letra, mas veio a ser “o” Orfeu Sabotage, tragicamente assassinado dois anos depois do lançamento do filme.

Feito esse longo parêntese para comentar o método de composição de Sabotage e alguns dos significados da letra de “Um bom lugar”, volto à “Mun-rá” para alinhar os pontos finais da análise desta canção, a partir da seguinte estrofe:

No bairro eu pego meu fino, na fé vinha vindo, na fé vou seguir
Deus que me livre, da mira dos tiras
Mas nego eu não fico, não brinco, nem mosco
Medo, só vejo os destroços
Do pobre que acorda com ódio
O anjo do céu não pode ser réu
Quem vem das ruas, não joga fácil

⁵⁵ OVÍDIO, P. *Metamorfoses*. Tradução por: Domingos Lucas Dias. Editora 34, 2017. p. 527

Tipo invasor tenebroso, fogo contra fogo
Lúcio Flávio louco, o corvo

A escolha dessa estrofe se deu pelo fato dela demonstrar diferentes usos fonéticos das palavras associadas à batida, tanto nas rimas como no ritmo, e pelas referências externas à cultura popular e ao *rap* nacional que encontram reverberações em outros momentos do texto poético. A segunda parte da letra repete boa parte dos conteúdos da primeira, com variações que poderiam tranquilamente ser trocadas por palavras da primeira parte, em concordância com o método de composição que já citei.

Nos três versos iniciais, as rimas ocorrem internamente: “fino/vindo” e “fico/brinco”. O canto nesta seção ocorre numa velocidade maior do que no restante da estrofe analisada, sendo que o segundo e terceiro se dão numa pausa no *looping* da batida que volta a se desenvolver normalmente a partir daí. Esse bloco fonético/semântico funciona como uma consequência de imagens trazidas na estrofe anterior, novamente evocando à polícia: “os otários estão maquinados”, “O inimigo meu tem Astra, barca, Blazer, também tem moto”; e às formas de escapar dela: “pinotei, não deixei rastro”.

O eu-lírico segue em sua caminhada pela quebrada e as imagens comuns à obra retornam nesses versos. O “fino” e os “tiras” seguem sendo elementos antitéticos, pertencentes ao campo semântico de “compromisso” e “viagem” respectivamente. Quem porta o cigarro de maconha é o próprio eu-lírico que, para não ser importunado pela polícia, segue na fé e não “fica”, não “brinca” e nem “mosca”⁵⁶. Há um didatismo sobre como viver e um alerta sobre como não morrer. Retorna aqui a preciosa fala de Lupe Fiasco a respeito do *rap*: “O *Rap* ensina muito. Ele é uma das mais bem acabadas ferramentas de ensino” (Fiasco, 2022, minutagem).

Os dois versos seguintes descrevem sobre quem se fala na letra, incluindo aí novamente o próprio eu-lírico: “pobre que acorda com ódio” num cenário de “destroços”. As palavras finais, do ponto de vista fonético, compõem rimas imperfeitas entre si: “mosco”, “destroços” e “ódio”, configurando uma mescla entre rimas internas

⁵⁶ “Moscar” é uma gíria com vários significados. O que mais se encaixa com o contexto é o seguinte: “Quando alguém está vacilando, despercebido com alguma coisa ou com alguém.” MOSCAR Em **Dicionário Informal**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/moscando/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

e externas no decorrer dos versos da estrofe analisada, que pode ser notada também no restante da canção.

O verso seguinte está isolado dos demais, com apenas uma rima interna: “Um anjo do **céu**, não pode ser **réu**”. Esse isolamento e o destaque às duas monossílabas acentuadas, provavelmente, dão-se para destacar a afinidade deste trecho com um outro do *rap* nacional, na canção “Capítulo 4, Versículo 3”: “Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico./ Um juiz ou um **réu**, um bandido do **céu**”(Racionais MC's, 1997). Mais tarde, na mesma letra, Sabotage cita diretamente Mano Brown e repete a mesma rima com palavras diferentes: “Verdade, Brown, o gosto tá **cruel**, o crime não é **mel**”. É uma evidência de que a unidade temática pode ser corroborada pelas reminiscências que a homofonia das rimas provocam, além de um tributo ao Mc do grupo de *rap* mais importante do Brasil, os Racionais Mc 's.

Os três versos que encerram a primeira parte são mais um lugar em que se cruzam o Maurinho, Sabotage e o personagem da ficção. Todas as partes corroboram para que se conte uma história de vingança, de revide e de conexão entre os manos que conhecem o “compromisso”. “Quem vem das ruas, não joga fácil/Tipo invasor tenebroso, fogo contra fogo/Lúcio Flávio louco, o corvo” O pronome indefinido “quem” abre espaço para a especulação. Aquele que vem das ruas não joga fácil, ou seja, não se “dobra” facilmente, não está para brincadeira. As pistas para essa conclusão são dadas pelos versos seguintes, pois “quem não joga fácil” é “tipo invasor, tenebroso” e, por justaposição, “Lúcio Flávio louco”. O invasor é Anísio que invade, com seu banditismo, a lógica perniciosa dos dois sócios que o contrataram como matador, e agora se veem obrigados a vê-lo convivendo livremente em seu meio social. “É fogo contra fogo”, pois do lado de cá há bandidos tão perigosos quanto do lado de lá, separados apenas pela convivência que o dinheiro compra dos agentes do estado. Lúcio Flávio, inclusive, viveu essa realidade na própria pele. O bandido citado por Sabotage existiu e faz parte do imaginário brasileiro:

Trinta anos, 32 fugas, 73 processos, 530 inquéritos - por roubo de automóveis, assaltos variados, estelionatos e co-autorias - um homicídio *sui-generis* - o cadáver de Armando Areias Filho, a quem ele teria morto, até hoje não apareceu, e não pode haver crimes sem cadáveres - e o Q.I. mais alto - 131 - já registrados em penitenciárias

cariocas. Dados suficientes para se acreditar que Lúcio Flávio não era um delinquente comum. (Silva, 1974, n.p.)

Conhecido por sua inteligência e por sua disposição para realizar vários tipos de delitos, muito se diz sobre a morte de Lúcio Flávio. Aguinaldo Silva descreve um bandido que procurava “denunciar as injustiças e os corruptos” (*idem, ibidem*) e vincula sua morte à queima de arquivo realizada por policiais que Lúcio teria denunciado. A moralidade de Lúcio, à revelia de sua jornada criminal e de seu histórico como homicida, dá ao bandido o estatuto de “compromisso”, dentro da dicotomia proposta para compreender a obra de Sabotage⁵⁷. É mais um personagem pertencente ao subgrupo, citado na análise anterior e amparado pelo gênero *Gangsta rap*, que responde a códigos morais próprios, procurando fazer o certo, mesmo estando na vida errada.

Anísio, Sabotage e Lúcio Flávio são parte de uma mesma empreitada em que o revide serve para fortalecer os seus e causar um abalo, ainda que pequeno, nas estruturas que mantêm os que estão do lado de lá no conforto da impunidade. Sabemos que nesse jogo, os policiais corruptos e os sócios da construtora, seus corruptores, continuam ganhando. A pergunta que fica é a seguinte: num jogo em que você já nasce derrotado, vale a pena arriscar? Ou, nas palavras de Mano Brown: “Viver pouco como um rei, ou muito como um zé?”⁵⁸.

⁵⁷ É relevante ressaltar que o imaginário sobre Lúcio Flávio foi reforçado pelo filme: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, lançado no ano de 1978 e dirigido por Hector Babenco. As histórias de sua inteligência e moralidade na vida criminosa são retratadas no filme de forma romantizada, mas ajudam a compreender a quem o eu-lírico se vincula ao citá-lo na canção.

⁵⁸ Referência à canção *Vida loka (Parte 2)* do disco *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais Mc's.

3.2“Cabeça de nego” - O “Dr. Negão” e as religiões de matriz africana.

Souza: “O maurinho era candomblecista nato, filho de Oxossi, devoto do seu Zé. (Sabotage: Maestro do Canão, 2015, 00h54min)

Brandão: “[...] Ele começou a contar que quando ele era moleque, se não me engano quando um dos irmãos dele faleceu, ele sofreu muito e ele não conseguia comer. Ele foi internado. Ele passou um tempão no hospital e, durante esse tempo, todo dia o pessoal insistia pra ele comer, e ele não comia [...] Aí ele falou que um dia chegou um doutor negão, começou a trocar ideia com ele de um jeito diferente, virou e falou pra ele: ‘Come aí, você tem que comer.’ Com um prato de comida na mão. Ele foi, levantou da cama, sentou e comeu o prato. [...] Começaram a perguntar pra ele: O que que fez você levantar? [...] O doutor veio, com a comida na mão, disse que eu tinha que comer e eu comi. [...] - Quem é o doutor? O doutor negão. Pô, mas não tem nenhum médico aqui que é preto.

Passou um tempo, ele disse que um dia mostrou pra mãe dele. Viu uma imagem na parede e disse: ‘mãe, esse aqui é o doutor negão. ele tá com as roupas diferentes, mas foi esse médico aqui que fez eu levantar. A mãe falou pra ele: ‘filho, essa aqui é uma imagem de um orixá chamado Oxóssi.’” (Sabotage: Maestro do Canão, 2015, 00h55min)

Sabotage é um sujeito negro, artista de um movimento cultural e de um gênero cancional afrodiaspórico e faz um tipo de arte que se caracteriza, na forma e no conteúdo, como uma expressão negra que floresce na periferia do capitalismo. As canções aqui descritas, comentadas e analisadas são permeadas por uma vivência pessoal e coletiva específica, de um homem que se realiza como artista a partir de suas experiências, estabelecendo uma relação de transitividade com os conteúdos cantados e explicitando o caráter das expressões culturais negras que se relacionam com o imperativo da escravidão e se manifestam como estratégia de existência e sobrevivência. Cabe uma explicação de Paul Gilroy sobre arte negra que se estende para o entendimento da obra de Sabotage:

Podemos perceber agora que a arte negra aparece no Ocidente no momento em que a modernidade se revela ativamente associada com as formas de terror legitimado por referência à ideia de “raça”. Devemos nos lembrar de que, por modernas que possam parecer, as

práticas artísticas dos escravos e seus descendentes também são fundamentadas fora da modernidade. (...)

Esses gestos articulam uma memória da história da pré-escravidão que pode, por sua vez, operar como mecanismo para destilar e focalizar o contrapoder daqueles mantidos em servidão e seus descendentes. Essa prática artística, portanto, está inevitavelmente tanto dentro como fora da proteção duvidosa que a modernidade oferece. (Gilroy, 2001, p. 30)

As artes expressivas negras que vêm do Atlântico são um fator importante para a sobrevivência do sujeito negro no contexto colonial e racializado de uma economia sustentada pela mão de obra escrava negra e nas sociedades que sucederam esse modelo de produção. Nunca é demais pontuar que esse não é um fator determinante a partir do qual todas as linguagens realizadas por pessoas negras operam, mas um recorte analítico que explica, ainda que parcialmente, as características de obras realizadas por pretas e pretos do Atlântico negro.

O caso de Sabotage é notável, pois sua ligação com as artes era de vivência e sobrevivência, fazendo-se notar esteticamente e possibilitando que ele permanecesse vivo, longe do tráfico de drogas e de outros meios ilícitos.

Numa dessas intersecções entre a arte e a vida, nota-se a presença das religiões de matriz africana na fé que Maurinho professava e, em especial, em duas canções de sua obra, “Cabeça de nego” e “Cantando pro santo”. Farei agora um comentário seguido de análise da primeira música, que não pertence ao álbum *Rap é Compromisso!*, mas ao disco *Coleção Nacional*, do Coletivo Instituto. Sobre essa parceria, Tejo Damasceno tece o seguinte comentário:

Só que com a gente a proposta era sempre apostar em outras coisas. O *Rap* tu faz sozinho. Sabotage faz *Rap*. O *Instituto* gosta de fazer mistura. Então tu topa fazer samba, fazer *drum and base*. E ele fazia quase que com a maior facilidade do mundo. A relação que ficou conhecida pro público com a gente nunca era o padrão, o *rap gangsta* que ele amava. Com a gente ele queria trazer o lado mais Brasil dele, que ele tinha, amava [...](*Rádio Mun-Rá Especial Sabotage*. - Ep. 2, 00h07min)

Essa é uma das canções que Sabotage realizou, junto ao Coletivo Instituto, que utiliza elementos de samba na sua produção. *Dama Tereza*, do mesmo disco, tem o mesmo procedimento estético que é a premissa da parceria entre o *rapper* e o coletivo. Mas antes de qualquer comentário sobre o acompanhamento musical e sobre a forma da canção, transcrevo abaixo a letra para termos uma ideia ampla da linguagem verbal ali presente.

Cabeça de Nego - Sabotage e Instituto

eiêeo iê Obá, Olorum modupé, Odá odara iêeee....

O nêgo não pára no tempo, não suas origens vêm de Angola há um bom tempo

Sabo/tiziu Brasil, bem Brasil, no Rio, do verdinho cabeça de nêgo!

Desfecho conforme vive o vento se mostra respeito pro povo um ofenso universo

protetor do Orun, que colheu o ouro, ouro no Olorum modupé...

Nêgo não pára no tempo teve um tormento,

a dor que é forte, se sentiu lá dentro

Maracutaia lá do norte, o mano vai viver

Maracutaia segue a seco um dia irá chover sabe por quê?

Nêgo não paga veneno pode acreditar, se você já sabe a um bom tempo,

o nêgo pára um bom tempo, seja África, Brasil, brasileiro

maracutaia em toda parte, vejo no governo

tem Acm, Lalau, pra deixar tormento

tem muito tempo, o pobre pagando veneno

mesa branca, aruanda, que canta com fama

que manda a mensagem ao Canãô êeeeeeeeeeee...

Nêgo não pára no tempo teve um tormento,

a dor que é forte, se sentiu lá dentro

Maracutaia lá do norte, o mano vai viver

Maracutaia segue a seco um dia irá chover sabe por quê?

Eeee ei bêbe um bebezín' tiriri lonã eu vi um bebezín' tiriri lonã!

Faço o que faço há um bom tempo, chegado,
 eu tô com carro parado, uma preta do lado
 empapuçado de mato. Rica (chegado) chega
 presta um cigarro, se pá, não falo besteira
 Brasil tô na palma, pandeiro não pára
 de Porto Alegre à Candelária, um bom tempo na praia.
 Porque o nego não pára, não pára não pára, há um bom tempo
 O nego não pára, África vejo o momento.

Tipo: Anastácia, Tereza, relembra Mãe Meninha
 o Gantois pode crer, cê sempre vai ter vida,
 Maracanã lotado, o desastrado, por isso ja é sabado
 tudo o que eu faço é torcer mais vai ver: a trajetória do Timão vencer
 (Periferia sofre em vida, mas tira um lazer)
 Quem é o defensor do Ôrum vai saber dizer
 quem é o protetor da guerra vai sabe viver, hey...

Nêgo não pára no tempo teve um tormento,
 a dor que é forte, se sentiu lá dentro
 Maracutaia lá do norte, o mano vai viver
 Maracutaia segue a sede um dia irá chover sabe por quê?

Faço o que faço, não quero pedaço
 Sou nêgo véio chegado, talvez tô com mato,
 enlricado, empapuçado, muita sede do lado
 chegando sempre vejo um preto, vou mandando o recado:

"Sabote, vejo sim, quero dizer que vim,
 do Brooklin surgi aqui, reivindiquei estou aqui porque
 um novo tempo vai pode dizer que, é,
 sobre um passado de um tempo presente"

Moleque de black, descalço, vou chapando o coco,
 correndo no morro, Aeroporto vivo vivo, Água Espriada é assim, é,

o tempo todo Deus está por mim.
 Porque eu faço o que faço não mando recado,
 E faço o que faço, não mando recado,
 (Diz) faço o que faço não mando recado
 (Sim) faço o que faço não mando recado.

Nêgo não pára no tempo teve um tormento,
 a dor que é forte, se sentiu lá dentro
 Maracutaia, lá do norte, o mano vai viver
 Maracutaia, segue a seco/sede, um dia irá chover sabe por quê?
 (Coletivo Instituto, 2002) ⁵⁹

Os primeiros recursos sonoros utilizados são os percussivos. O *beat* é criado a partir de dois sons centrais: o grave do bumbo e a variedade de alturas do pandeiro que continuam no decorrer de toda a canção. Paulatinamente outros elementos vão se juntando ao acompanhamento percussivo. São eles: a voz sussurrada do próprio *rapper* (que não está atrelada ao canto, mas ao acompanhamento), o coro de mulheres repetindo a palavra “nego” de um *sample* que não consegui identificar, *scratches* feitos pelo DJ e as palmas. Esse acompanhamento quase exclusivamente percussivo endossa o conteúdo das palavras seguintes presentes no campo semântico das religiões de matriz africana e cantadas originalmente nos terreiros de umbanda e candomblé.

Entro aqui numa temática que se faz presente de modo direto na canção “Cabeça de Nego” e numa outra que não será analisada neste trabalho, “Cantando pro santo”. Os comentários que caracterizam e contam as histórias a respeito das entidades citadas liricamente servem para fundamentar a análise do ato poético/cancional expresso no objeto artístico pelo *rapper* e não têm a pretensão de aprofundar-se em questões internas aos diferentes cultos aos orixás que existem no Brasil, mas de fundamentar a compreensão do texto poético⁶⁰. Apesar desse não ser

⁵⁹ Há uma outra versão para essa canção que, apesar de manter a mesma letra, traz outros instrumentos de acompanhamento como a cuíca e a flauta, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuvYZvhaGzM> Acesso em: 10 set. 2023. Optei por utilizar a versão original, que saiu pelo disco do Coletivo Instituto no ano de 2002, disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3PHCUrJJrQOezPUkID0tpu?si=6hWFISfOQc6gojE-7UN7w> Acesso em: 10 set. 2022 .

⁶⁰ Devo a minha aproximação à temática do sagrado nas religiões de matriz africana ao amigo Hélio Menezes e à amiga Bruna Amaro, ambos antropólogos, que, por serem do Axé, me ajudaram a trilhar com mais tranquilidade, confiança e respeito os caminhos para a análise dessa canção.

o objetivo final da pesquisa, a presença dos orixás é um fonte importante para compreender alguns aspectos da obra de Sabotage e de sua presença como artista.

A voz de Sabotage entra no início do primeiro compasso e o primeiro verso cantado é uma forma de saudação aos orixás, que vão estar presentes no restante da canção.: *eiêeo iê Obá, Olorum modupé, Odá odara iêeee.*

Nos terreiros em que se cultuam os orixás, Exu é o primeiro a ser cantado. Vagner Gonçalves da Silva em sua pesquisa *Exu: Um Deus Afro-atlântico no Brasil* descreve da seguinte forma a sua origem: “Na África ocidental, Exu ou Elegbara, para os iorubás, ou Legba, para os fon-ewe, é um deus tido como *trickster*, mensageiro, dinamizador, temido e respeitado, que deve ser saudado sempre em primeiro lugar” (Silva, 2022, p.40).

São muitos os caminhos que o culto a Exu percorreu e muitas as variáveis possíveis para a sua representação a partir da diáspora atlântica. A confluência de povos africanos no Brasil, a partir do imperativo da escravidão, fez com que os cultos aos orixás ganhassem especificidades, mas a tradição de Exu como deus mensageiro e dinâmico permanece:

No Brasil, Exu nos terreiros de nação queto pode ser invocado sob inúmeros nomes ou “qualidades” (avatars). Mesmo sem haver consenso sobre alguns de seus nomes e significados, pode-se dizer que fazem referência a epítetos, títulos, funções, atributos míticos, lugares e esfera de regência. (Silva, 2022 p.78)

Os caminhos são abertos com uma reverência a uma corruptela de um dos seus títulos, *Obá*:

Obá Oritá Metá é um dos vários títulos concedidos a Exu, esse o define como o rei da encruzilhada de três caminhos. O que seria então a encruzilhada? Para alguns, a morada do dínamo do universo, ponte de força, caminhos de interseções e possibilidades. (Rufino, 2019, p. 41)

Como senhor dos caminhos e guardião das portas, *Exu* é aquele que faz a conexão entre a dimensão humana *Ayê* e a dimensão divina, o *Orun*. “orixá da comunicação entre os humanos e as energias sagradas. O Rei do corpo humano” (Azevedo, 2021, p.48). É aquele que possibilita a relação entre humanos e orixás,

sendo sempre o primeiro a ser citado, louvado e reverenciado quando se abrem os trabalhos num terreiro.

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, os orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. (Prandi, 2001, p. 20-1)

A canção estabelece, portanto, uma relação de contiguidade com a liturgia do terreiro. Os caminhos trilhados pelo eu-lírico foram abertos por Exu, e é a partir da reverência à comunicação, ao movimento e à mudança que os demais signos se organizam.

A saudação seguinte é para Olorum, também chamado Olodumare, orixá responsável pela criação e por atribuir demandas aos demais orixás:

Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (Prandi, 2001, p. 20)

A saudação, que se inicia no orixá mensageiro, responsável pelo movimento e pela conexão entre humanos e divindades, passa ao Ser Supremo, descrito por Prandi como aquele que cria e governa o mundo. Para que o eu-lírico possa ser ouvido, sua mensagem deve ser imbuída no ato comunicativo invocado por Exu e deve reverenciar o orixá mais velho, pois é nessa prática que se reconhecem emissor e interlocutores. Nos terreiros, o início da prática religiosa se dá dessa mesma forma, e é a continuidade do fundamento litúrgico que está a serviço da estética da canção, preenchendo-a de significados codificados de uma cultura afrodiaspórica que filia o próprio objeto artístico a uma mesma origem, negra e africana.

O verso termina com uma menção ao Exu Odara, nome que carrega certas características do orixá: “Exu Odara: senhor da beleza, da felicidade, das coisas boas, milagreiro.” (Silva, 2022, p.80). A felicidade de Exu Odara vem do fato dele ter uma

faca no lugar da cabeça e, por isso, não carregar preocupações, ebós e maledicências.

Exu Odara é o Exu da felicidade, é o Exu que não tem cabeça. Cabeça pra carregar carrego, pra carregar coisas ruins.No lugar da cabeça ele é Olobé, ele tem um facão e o facão corta tudo. É uma linda metáfora, porque Exu Odara é sempre feliz, porque ele não tem cabeça pra carregar problema, pra carregar coisa ruim, pra carregar ebó. (Prof. Sidnei de Xangô, 2019, 00h02min)⁶¹

Desse verso introdutório de saudações e referências aos orixás pode-se apontar para alguns aspectos da canção que virão como complemento às qualidades da entidade mais citada, Exu. A comunicação e o movimento são os fundamentos mais importantes para esse sujeito, pois trata-se de uma canção que descreve sua origem, a partir da qual se pode supor seus pares e interlocutores, suas fraquezas e virtudes que são dispostas numa espécie de suspeição entre o que há de mau e bom no mundo, viagem e compromisso segundo o léxico da obra do próprio Sabotage⁶².

É importante para a economia de sentidos da canção um verso que se dedica ao Exu Odara, à felicidade e às coisas boas, antecedendo a descrição de uma “dor forte” e de um “tormento” que traz à tona um fato trágico e dramático da vida do cantor.

Mas antes, vê-se que o eu-lírico, por proximidade do ato litúrgico, dá destaque ao orixá mensageiro, que expressa o próprio movimento das coisas e que tudo transforma. Sua presença é um pedido de licença para que se cante aos outros orixás e aos ancestrais; um meio para que se cante as mazelas e as belezas da vida:

Conta-se, ainda, que Olodumaré, ao criar o universo, deu a Exu Odara uma cópia do axé, da força divina, com a qual construiu o mundo. Exu seria também o senhor do *agbára* (poder neutro), e nessa condição de Elegbára é representado por uma cabaça que contém o poder de realização. Como Osije-Ebo, é quem transporta o carrego, o ebó. Na

⁶¹ Essa informação, conhecida pelos praticantes do candomblé, foi retirada de uma fala do professor Sidnei Barreto Nogueira, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zDDGWhL7FQ> Acesso em 05 set. 2023.

⁶² Para efeito de comparação, novamente pode-se pensar no disco *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MC 's que traz um elemento importante ao reverenciar, em sua primeira palavra cantada, o orixá Ogun, abrindo a canção *Jorge da Capadócia*, de Jorge Ben. O projeto estético neste caso dos Racionais tem fôlego maior, pois a relação com o orixá guerreiro vai ter consequências no disco todo realizado, dentre outras coisas, no campo do revide e da violência pelas armas dos oprimidos contra os opressores. No caso de Sabotage, temos uma canção que, por maior que seja sua força metonímica para o entendimento de sua obra, tem seus significados restritos nela mesma.

condição de Enugbarijo representa a boca coletiva que tudo come e devolve ao orum. Exu é, assim, o vigia líder dos orixás, a quem competiria abrir as portas do orum, o Olupá Orum, isto é, porteiro e mensageiro divino. Exu Bara seria o senhor que traz movimento ao corpo. (Silva, 2022, p.79)

Cotejados alguns epítetos e qualidades de Exu, sabe-se resumidamente a quem se presta a primeira reverência da canção e a que tradição ela se filia. Novamente, é o orixá mensageiro que vai permitir ao eu-lírico a comunicação com seus ouvintes que, por sua vez, estarão diante de um conteúdo permeado pela sabedoria coletiva da ancestralidade, simbolizada nas referências afro-atlânticas, de um sujeito que canta suas origens. Os próximos versos definem melhor quem é esse: “O nêgo não pára no tempo, não suas origens vêm de Angola há um bom tempo/Sabo/tiziu Brasil, bem Brasil, no Rio, do verdinho cabeça de nêgo!”

Quero chamar atenção primeiro ao verso grifado, já citado num outro momento de análise no capítulo 2 deste trabalho. “O nêgo não pára no tempo” e à sua continuação que irá ocorrer no refrão: “a dor que é forte se sentiu lá dentro” que foram versos escritos logo após a morte da mãe de Sabotage, Ivonete Mateus de Melo. Relembrando o seu modelo de composição metonímico e fragmentado, vemos, a partir dos versos, a memória de uma tragédia da vida pessoal sendo retomada como forma artística a partir de escritos esparsos e sentenças possivelmente memorizadas pela repetição e pela visitação aos papéis, cadernos e anotações.

É uma forma de cantar o conteúdo a partir de uma personalidade que não se faz notar de forma imediata, transformada em linguagem poética quando emoldurada pela forma canção - numa produção que privilegia elementos rítmicos que endossam o conteúdo litúrgico/religioso - para só então fazer aparecer o sujeito, reforçado por características coletivas: é o “nêgo” que “vem de Angola há um bom tempo”.

Então, há o Maurinho que compôs um verso para aplacar a dor de perder a mãe e que escolheu esse mesmo verso para produzir uma série de significados que não sabemos, e nem precisamos saber, se estavam previstos no ato da composição, mas que emerge do seu método de gravar suas letras. Esse método é descrito por produtores e músicos que gravaram com Sabotage, como já destaquei no capítulo anterior. Isso posto, é importante dizer duas coisas a seu respeito: primeiro, não há a possibilidade de atrelar todas as canções gravadas em estúdio por Sabotage a essa

forma de composição, e nem é esse o meu objetivo. Essa forma está descrita neste trabalho como uma maneira de compreender a presença transitiva do sujeito na linguagem cancional.

Segundo, não quero atrelar esse método à desorganização ou à uma espécie de espírito criativo idealizado e romantizado do *rapper*, que não poderia ser mensurável pela crítica. Pelo contrário. Quando Helião fala do caráter improvisado do canto de Sabotage no documentário *Sabotage - Nós*, em trecho já citado anteriormente, o que transparece é o sentido musical propriamente dito da técnica. Tal qual um instrumentista, um virtuose da guitarra ou do saxofone, por exemplo, que improvisa dentro do tom da música e do campo harmônico possível a partir daquele tom, Sabote escolhe as palavras a partir do campo semântico no qual se dispõem as palavras da canção e as escolhe a partir de um conhecimento de termos, frases e versos que são fruto das anotações de suas vivências e memórias.

As vivências e memórias são específicas do sujeito, mas se tornam públicas na medida em que são propagadas pelo eu-lírico que se apresenta e se define: “Sabo/tiziu Brasil, bem Brasil, no Rio, do verdinho cabeça de nêgo!”. Há uma interrupção na terceira sílaba do nome que introduz a palavra “tiziu”, originalmente um substantivo próprio que dá nome a um pássaro⁶³, mas que aqui remete a um apelido de cunho pejorativo atribuído a pessoas negras de pele muito escura⁶⁴, assim como são escuras as penas do pássaro. A ambivalência do termo pejorativo utilizado como afirmação positiva é um recurso linguístico de resistência e de revide ao racismo que aqui ganha potência na qualidade da metáfora do pássaro que, além da coloração escura, é conhecido popularmente por seu canto belo.

Como amparo sonoro, a rima que se repete contextualiza o lugar de onde se fala e o modo que advém desse lugar: “tziu/Brasil/Brasil/Rio”. O *rapper* é brasileiro e canta como um, o que está expresso no advérbio de modo “bem”, na segunda ocorrência de “Brasil”, e na menção ao Rio que, apesar de consistir numa rima menos

⁶³ O tiziu (nome científico: *Volatinia jacarina*) é uma ave neotropical da família *thraupidae* que ocorre do sul do México até o Argentina/Brasil. Observada em todas as regiões do Brasil, sendo muito comum em áreas de vegetação antropomorfizada. TIZIU Em: **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiziu> Acesso em: 31 Ago. 2023.

⁶⁴ Significado de Tiziu: Gíria preconceituosa. Gíria atribuída a pessoa negra. Muito preta; escura. TIZIU Em **Dicionário Informal**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tiziu/1055/> Acesso em: 31 Ago. 2023.

interessante e mais apressada, ajuda na caracterização do sujeito brasileiro, anunciada no canto do pássaro preto.

Temos, até agora, a junção de elementos que ajudam a classificar a arte de Sabotage como parte do conjunto de saberes, linguagens e resistências do negro da diáspora. O ritmo como fator dominante na produção musical, a reverência aos orixás e a presença transitiva na canção são alguns desses elementos. As reminiscências de sua origem estão instituídas na memória coletiva da liturgia dos cultos aos orixás advindos de diferentes partes do continente africano, tendo adquirido características próprias no Brasil. Essas memórias são representadas e rerepresentadas esteticamente na forma como as negras e os negros da diáspora sobrevivem na arte, e por meio dela e da saudação aos orixás, para além da emulação do ato litúrgico, realiza-se um ato de filiação à cultura desses sobreviventes da diáspora. Sobre a memória como ato de existência, o historiador Luiz Antonio Simas tem uma fala que traz mais água ao moinho da discussão:

Nas culturas africanas, o contrário da vida não é a morte. O contrário da vida é o esquecimento. Então, a rigor, você é aniquilado quando é esquecido. Nesse sentido você precisa sempre da coletividade para que alguém conte a sua história e assim você permanece. Então a vida sem a dimensão coletiva, não faz sentido. Agora você imagina o horror da diáspora, porque ela quebra o sentido coletivo. Ela quebra os laços de construção da sociabilidade. Ela quebra a identidade e ela joga aquela pessoa na aventura solitária do esquecimento. Mas se toda a diáspora é um fenômeno que desestrutura, é um fenômeno que quebra é um fenômeno que fragmenta a identidade, toda a cultura de diáspora faz o inverso. Toda a cultura diaspórica se fundamenta na reconstrução daquilo que foi fragmentado, daquilo que foi perdido, daquilo que foi aniquilado. (Simas, 2023, 00h15min)

É por meio dessas memórias coletivas que o eu-lírico apresenta os elementos que constituem a sua realidade, que continua a ser definida a partir da descrição dele próprio: Sabotiziu, “do verdinho, cabeça de nego”. Já tracei algumas linhas no capítulo anterior sobre a relação de pretos e periféricos com a maconha na obra de Sabotage, as consequências e violências do proibicionismo e a forma como ela aparece como tópica poética na canção popular. Aqui, ela introduz uma ambiguidade que se relaciona ao substantivo cabeça: o primeiro sentido ligado ao consumo da erva, o

segundo, ao campo semântico das religiões de matriz africana. Quem “fuma o verdinho”, “faz a cabeça”. Cabeça essa que, nesse verso e no título da canção, carrega um adjunto adnominal que a qualifica: “de nego”. No âmbito do candomblé e da umbanda, a cabeça (*Ori*) é um símbolo da individualidade do sujeito e expressa a sua relação com o sagrado a partir dessa especificidade:

O nosso Orí é um elo crucial na ligação entre o que te cerca e o que você incorpora dentro de sua essência. A partir das qualidades e defeitos com os quais nascemos, o sacerdote equaciona sua caminhada por algo mais satisfatório.

Reza a lenda que o orixá *Bàbá Ajalá* modelou as nossas cabeças de maneira diferente, pois esquecia os moldes que havia aplicado a cada uma delas. Isso tornou Orí em nosso orixá individual e tornou todos os seres humanos em seres especiais. Afinal de contas, somos uns diferentes dos outros e, do mesmo modo, se diferem as nossas potencialidades. (Azevedo, 2021, p. 44)

A qualidade “de nego” atribuída à cabeça é preenchida de sentido pelos outros recursos poéticos utilizados anteriormente que remetem aos orixás, o que volta a ocorrer nos versos seguintes: “Desfecho conforme vive o vento se mostra respeito pro povo/um ofenso universo/protetor do Orun, que colheu o ouro, ouro no Olorum modupé...”

A saudação a Olorum novamente e a referência ao Orun, espaço em que habitam as divindades do candomblé e da umbanda, juntam-se aos dois versos anteriores, foneticamente. As ideias poéticas desses repetem as anteriores e serão complementadas mais tarde:

Nêgo não pára no tempo teve um tormento,
a dor que é forte, se sentiu lá dentro
Maracutaia lá do norte, o mano vai viver
Maracutaia segue a seco um dia irá chover sabe por quê?

A afirmação “Nêgo não pára no tempo”, agora que a canção está emoldurada na memória comunitária da liturgia, tem efeito pessoal e coletivo. Esse “nêgo” é o eu-lírico, mas é também uma representação mais ampla da negritude, um sujeito coletivizado que, numa informação justaposta no mesmo verso, “teve um tormento e uma dor forte”. No caso de tornar o verso em prosa, fazendo as adequações

necessárias, seria possível acrescentar o advérbio com função sintática de conjunção: “Nêgo não pára no tempo, *apesar* do tormento e da dor forte que sentiu”

A “maracutaia”⁶⁵ é mais um elemento negativo elencado no refrão e que testa a resiliência do eu-lírico. O significado do termo será complementado mais tarde, abarcando inclusive seus sinônimos “ato ilícito” e “ação ilegal” quando o eu-lírico vier a citar nomes conhecidos dos noticiários nacionais⁶⁶: “maracutaia em toda parte, vejo no governo/tem Acm, Lalau, pra deixar tormento /tem muito tempo, o pobre pagando veneno”

Daí, pode-se apontar outro elemento nas composições de Sabotage: a independência relativa entre sintaxe e semântica do que se é cantado. Com isso quero dizer que, em certos momentos, Sabotage canta uma palavra que não terá seu significado imediatamente complementado na sintaxe ordinária da língua portuguesa (às vezes ocorre exatamente o contrário e o termo imediatamente posterior é o contrário do que afirma seu antecessor), e que vai reverberar seu sentido em termos semelhantes no decorrer da canção. É, de certa forma, a maneira pela qual procurei explicar a disposição das noções de “compromisso” e “viagem” através da análise da letra de “Rap é Compromisso”.

Tomando esses versos como exemplo, pode-se perceber que “lá do norte” e “segue a seco” não complementam o sentido de “maracutaia”, mas parecem, primeiro, localizar espacialmente o eu-lírico há pouco apresentado e, segundo, caracterizar um obstáculo que por ele será superado. Não há espaço aqui para um desenvolvimento

⁶⁵ Para melhor definir o termo, vale citar seus sinônimos: substantivo feminino [Brasil, Informal] Negócio ilícito ou ação ilegal, geralmente nas áreas política ou administrativa. = FALCATRUA, FRAUDE “maracutaia”, Em **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/maracutaia>. Acesso em: 23 out. 2023.

⁶⁶ ACM é Antônio Carlos Magalhães, um dos políticos mais importantes do estado da Bahia de meados dos anos 1950 até 2007, ano de sua morte. A complexidade de sua vida pública não cabe em um comentário, mas ficou mais de 50 anos na política, atuando como deputado estadual, federal e senador. Disponível em: ACM foi personagem forte na política por 53 anos. **G1**. 20 jul. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,AA1591580-5601,00-ACM+FOI+PERSONAGEM+FORTE+NA+POLITICA+POR+ANOS.html> Acesso em: 10 Out. 2023. Na canção, está no campo semântico de fatores negativos que prejudicam o “nego”.

⁶⁷ Lalau é Nicolau dos Santos Neto, “O ex-juiz Nicolau ficou conhecido pela condenação em três processos relacionados a desvios de R\$ 170 milhões (mais de R\$ 1 bilhão em valores atualizados) das obras do Fórum Trabalhista de São Paulo na Barra Funda. À época, o magistrado era presidente do Tribunal Regional do Trabalho de São Paulo.” Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/05/31/interna-brasil,859884/morre-em-sao-paulo-o-ex-juiz-nicolau-dos-santos-neto.shtml> Acesso em: 10 out. 2023. Na canção, pertence ao mesmo campo semântico de ACM, associado ao tormento e a fatores negativos que prejudicam o “nego”.

mais complexo sobre as migrações internas do país para a constituição das periferias paulistanas, mas a afirmação de que esse sujeito, ao mesmo tempo individual e coletivo, vem do norte é também uma descrição das classes subalternizadas e pauperizadas que compõem essa periferia. O “norte” aparece como forma popular e genérica de se referir ao nordeste e provavelmente foi a palavra escolhida pelo *rapper* pelo encaixe no ritmo que a trissílabo “nordeste” não teria.

A consistência de significados vem com a expressão “segue a seco”, que aponta para um problema político arquiconhecido da região, assolada pela falta d’água causada pela gestão privativa do período de secas, mas afirma o seu contrário nas palavras que completam o verso: “um dia irá chover”, marca da resistência e da crença do eu-lírico da canção, que se espraia para os interlocutores, possíveis semelhantes. “Acm” e “Lalau”, representantes da classe que faz a “maracutaia”, completam o sentido do que foi enunciado na estrofe acima.

A independência relativa entre ordem sintática e semântica aparece em outras canções, como “Na zona Sul”, por exemplo:

O Ceará sofre com a seca, Berlim derruba a cerca
 Enchentes no Japão não registraram alguns cometas
 Zona Sul, primeiro independência em vaidade
 Criança na escola, é Hitler na tendência
 Ter paciência é a chave do problema
 Mas não esquenta, ai ladrão, é nós na ativa em qualquer treta
 El niño na Itália, na Sul polícia mata
 Não tem emprego periferia falta vaga
 Ladrão se arma só de fuzil e de granada (Sabotage, 2000)

As informações justapostas estão à serviço de uma descrição que se equilibra entre problemas e soluções. Berlim, anunciada no primeiro verso, vai se resolver semanticamente três versos depois: “é Hitler na tendência” que, por sua vez, não tem conexão imediata com o elemento positivo que o antecede: “criança na escola”. O eu-lírico deixa parte do trabalho da organização de sentidos para o ouvinte que precisa intuir, a partir dos contextos, a que os termos aludem, aspecto reiterado a partir de outras escolhas lexicais: “Hitler, nazismo, polícia mata, El niño na Itália, etc”.

Para voltar à canção, recorro a uma estrofe em que o eu-lírico se apresenta como concretização poética da presença transitiva do *rapper*.

Faço o que faço há um bom tempo, chegado,
 eu tô com carro parado, uma preta do lado
 empapuçado de mato, Rica (chegado) chega
 presta um cigarro, se pá, não falo besteira
 Brasil tô na palma, pandeiro não pára
 de Porto Alegre à Candelária, um bom tempo na praia.
 Porque o nego não pára, não pára não pára, há um bom tempo
 O nego não pára, África vejo o momento.

Do ponto de vista fonético, é uma estrofe de rimas paralelas que se alternam a cada dois versos de modo bem definido, sem grandes “quebras” no ritmo. O modo de se cantar certos acentos leva a rimas inusitadas e imperfeitas, como no terceiro e quarto verso “chega/besteira”, e no quinto e sexto “pára/praiá”, em que a repetição do som vocálico (toante) permite que se identifique uma rima.

O canto é acompanhado por quatro elementos: o bumbo marcando o grave; a caixa, o agudo; o pandeiro alternando entre graves e agudos; uma voz sussurrada e indistinguível. Descrevo aqui esses elementos apenas para estabelecer uma diferença em relação à próxima estrofe, que introduz as palmas como elemento rítmico.

Do ponto de vista semântico, é a apresentação do *rapper*, esteticamente construído no eu-lírico, que parece mostrar o porquê de sua habilidade com a rima: “faço o que faço há um bom tempo” a um interlocutor “chegado”, demonstrando sua condição material: “tô com um carro parado” e sua performance masculina e racializada: “um preta do lado”, que não é reflexo da realidade do *rapper*, casado com uma mulher branca, mas um indício do modo como ele gostaria de apresentar o eu-lírico a partir dos marcadores raciais que compõem o conteúdo da letra. Novamente, não se trata de caracterizar o sujeito que canta como um personagem direto do que se canta, mas dotar de transitividade os conteúdos poéticos, apresentados de forma mais ou menos deliberada como parte da realidade concreta do artista.

O verso seguinte caminha mais na direção dessa realidade: “empapuçado de mato, Rica (chegado) chega”. Novamente a maconha aparece como elemento poético, agora na gíria “mato”, do qual o sujeito encontra-se cheio, “empapuçado”. Provavelmente pelo excesso, ele pede ao seu amigo, Rica, um cigarro emprestado “pra não falar besteira”, balanceando assim a “brisa” da maconha com um trago no “careta”. Rica Amabis é o nome de um dos produtores e idealizadores do Coletivo

Instituto e aparece como personagem e interlocutor do eu-lírico da canção, algo semelhante com o que acontece com Anísio em “Mun rá”, canção já comentada no capítulo anterior.

Os dois versos seguintes ajudam novamente a localizar o *rapper* dentro da tradição a qual ele se filia, do samba, do pandeiro, do Brasil e do *Rap* como expressões do negro. É bastante significativa a rima interna escolhida para se corresponder à “praia”: o substantivo próprio “Candelária”. Em meio às afirmações de brasilidade na “palma”, no “pandeiro” e na “praia”, aparecem dois lugares específicos: “Porto Alegre” e “Candelária” a primeira mais aleatória (pode-se supor que representativa de um Brasil mais branco e distante do eu-lírico, mas não há mais evidências para uma afirmação mais categórica) e a segunda precisa, pois a Candelária está no imaginário coletivo do brasileiro desde a chacina ocorrida em 1993 no centro do Rio de Janeiro. Os arredores da igreja da Candelária, reduto de pessoas em situação de rua, dentre elas menores de idade, foi o local de uma ação sanguinária e violenta:

Seis menores e dois jovens que faziam parte de um grupo de mais de 40 pessoas que dormiam nos arredores da Igreja da Candelária, no Centro do Rio, foram mortos na madrugada de 23 de julho de 1993. Eles foram alvo de tiros de quatro homens — três policiais e um ex-PM — que foram condenados como autores do crime. (Boeckel, Rodrigues, 2023)⁶⁸

A referência à chacina reatualiza a construção poética composta por opostos, de forma semelhante à “Rap é Compromisso”. A canção se organiza a partir de conceitos que estão ligados à resistência do negro escravizado e de seus descendentes, da menção ao candomblé ao conforto material e afetivo do “carro” e da “preta do lado”. Os signos negativos “ACM”, “Lalau”, “Candelária” são obstáculos para a existência desse sujeito que, apesar de tudo, “não pára no tempo”.

A rima “Candelária”/ “praia” é mais uma pista para o modo de composição fragmentado e metonímico, e para a sobreposição de sentidos não necessariamente complementares e, nesse caso, antitéticos. Assim o é, pois “praia” pertence a um

⁶⁸ Trecho retirado da reportagem: Boeckel, C. Alves, R. Rodrigues, S. *Chacina da Candelária, 30 anos: Menores ainda estão vulneráveis no Brasil, segundo pessoas próximas das vítimas*, G1, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/07/23/chacina-da-candelaria-30-anos-menores-ainda-estao-vulneraveis-no-brasil-segundo-pessoas-proximas-das-vitimas.ghtml> Acesso em: 10 set. 2023.

campo semântico nitidamente oposto à “Candelária”, representando o lazer desse sujeito que, para além da praia, vai ao Maracanã ver seu time de coração vencer, como veremos na próxima estrofe. Aquele cigarro pedido ao parceiro Rica impede o eu-lírico de “falar besteira”, de continuar explanando sobre as violências, denunciando seus culpados, que estavam nublando sua mente. No entanto, a crítica deixa-se entrever por uma fresta, na escolha de uma única palavra: “Candelária”. Lembremos o fato de que, no Brasil, ainda que no equilíbrio entre o que há de bom e ruim, o eu-lírico está lidando com uma máquina de matar gente preta e periférica. Mas é preciso andar, e é por isso que se repete que “o nego não pára no tempo”. É por isso que há a praia e o Maracanã lotado que, em meio ao massacre, representam momentos em que a alegria se manifesta. E para quem ainda não entendeu, o eu-lírico deixa claro na estrofe seguinte: “Periferia sofre em vida, mas tira um lazer”.

E para caminhar de fato ao fim desta análise, passo à estrofe seguinte. Escolhi terminar nela por julgar que os outros elementos que aparecem na canção repetem ou enfatizam os que estão presentes aqui e nos que já descrevi. Lembrando o comentário que fiz logo acima, o acompanhamento musical da estrofe anterior era feito apenas de bumbo, caixa, pandeiro e uma voz sussurrada. Na estrofe que segue, assim que Sabote canta a primeira palavra, as palmas passam a acompanhar o canto:

Tipo: Anastácia, Tereza, relembra Mãe Meninha
 o Gantois pode crer, cê sempre vai ter vida,
 Maracanã lotado, o desastrado, por isso já é sabado
 tudo o que eu faço é torcer mais vai ver: a trajetória do Timão vencer
 (Periferia sofre em vida, mas tira um lazer)
 Quem é o defensor do Ôrum vai saber dizer
 quem é o protetor da guerra vai sabe viver, hey...

As palmas são batidas no samba de roda, na roda de capoeira, nos terreiros de umbanda e de candomblé, dentre outras manifestações culturais afrodiaspóricas. São muitos os seus significados, e não tenho pretensão de circunscrevê-los, mas aqui elas introduzem personalidades negras femininas, como que chamando-as à roda. Anastácia, supostamente, foi uma mulher escravizada, representada em seu martírio com a máscara de flandres, pelo pintor Jacques Etienne Victor Arago. O objeto consistia numa máscara de ferro que cobria a boca e era retirado apenas nos momentos em que a torturada precisava se alimentar.

Há um vasto debate sobre se a imagem feita pelo francês era de fato de uma escravizada chamada Anastácia ou se foi a representação de uma história de mulher preta e rebelde que ganhou um rosto a partir de uma exposição que ocorreu na Igreja do Rosário, em 1967, em ocasião dos 80 anos da abolição da escravatura. Para melhor definir a imagem de Anastácia, vale trazer a descrição citada por Grada Kilomba em seu *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*:

Este é um retrato da Escrava Anastácia. Esta imagem penetrante vai de encontro ao (à) espectador(a) transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanos(as) escravizados(as). Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana de açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de outros(as) escravizados(as); outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. A ela é alegada a história de possuir poderes de cura imensos e de ter realizado milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizados(as) africanos(as). Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço.

[...]

Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. (Handler & Hayes, 2009 *apud* Quilomba, 2010, p. 173)⁶⁹.

⁶⁹ INSERIR REFERÊNCIA DE HANDLER & HAYES

É relevante pensar a forma como a narrativa foi incorporada à pintura em razão de um certo vazio imagético na representação das figuras históricas que resistiram à escravidão no Brasil, culminando em uma série de versões sobre a vida de Anastácia, e até numa disputa sobre onde seus restos mortais estão enterrados. Em suma, não se sabe quem de fato ela foi ou se há relação entre a litografia e as narrativas, mas é importante pensar o efeito imaginário que a figura pintada ali nos deixa como legado, a ponto de estar presente nos cultos e liturgias de religiões populares brasileiras e na compreensão de resistência e representação negra de um *rapper* paulistano no início do século XXI⁷⁰. Anastácia, para além da história factual, é um recurso mnemônico e estético que representa o martírio do sujeito escravizado e sua resistência. Tornou-se santa, orixá e ancestral cultuada por estar presente no imaginário de pretas e pretos como um símbolo, engendrado nas narrativas populares a seu respeito.

Nos versos, Anastácia está acompanhada de mais duas figuras: Tereza e Mãe Menininha do Gantois. Pela ordem de entrada na roda chamada pelas palmas, Tereza aparece como a próxima a ser cantada. É certo que, quando lidamos com a linguagem poética, algumas interpretações ficam no campo da incerteza e da hipótese, mas pela evidente relação de significado com as outras duas mulheres, também negras e também representativas da resistência negra às agruras da escravidão e suas consequências, assumo que o eu-lírico está citando a figura conhecida pelo nome de Tereza de Benguela, líder do quilombo do Piolho, localizado na região do Vale do Guaporé em Mato Grosso, no século XVIII:

A escravidão negra no vale do Guaporé não se restringia à vida econômica. Os escravos negros foram utilizados em forças militares, a fim de guerrear contra os vizinhos castelhanos, que também disputavam os territórios de fronteira.

[...]

Para além dos relatos de conflitos envolvendo portugueses e espanhóis, são também diversos os relatos de fugas de escravos negros para o interior das matas e dos rios, formando quilombos, criando novas formas de sociabilidades. São diversas, também, as bandeiras e expedições punitivas enviadas para combater e destruir

⁷⁰ Devo essa minha aproximação à figura de Anastácia novamente ao amigo e pesquisador Hélio Menezes, que dentre outras coisas, notou essa defasagem existente entre representações imagéticas e narrativas de resistência à escravidão.

os quilombos. A fuga não foi a única estratégia de resistência à escravidão. No vale do Guaporé, registra-se também o assassinato de donos de escravos. (Farias, 2011, p.88)

Nesse artigo, Emanuel Farias faz uma análise de documentos da época que descrevem um combate realizado por bandeirantes, a mando da coroa, para desbaratar os quilombos da região:

O combate aos quilombos está relatado em diários de expedições punitivas e bandeiras. O ofício datado de 5 de novembro do mesmo ano, do governador da capitania de Mato Grosso, Luís Pinto de Sousa Coutinho, noticia a “inteira destruição de hum grande quilombo de negros, que desde o princípio desta capitania se tinha formado”, ao secretário de estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Esse quilombo era o do Piolho. Tal descrição possibilita vistas sobre a organização social do quilombo e seus modos de vida. (Farias, 2011, p.89)

Dentre os relatos que expõe a crueldade dos homens que mataram às dezenas os aquilombados é que surge o nome de Tereza:

De acordo com essa fonte, o quilombo do Piolho tinha rei e rainha. O rei tinha falecido. A rainha, seu nome era Tereza, da nação Benguela, tinha sido escrava do capitão Timóteo Pereira Gomes. Tereza reinava soberana no quilombo, com firmeza e rigor. (Farias, 2011, p.90)

É ela também quem organiza a resistência de negros e indígenas contra as constantes invasões bandeirantes. Numa dessas, Tereza é capturada:

[...] posta aí em prisão, pá vista de todos aqueles a quem governou naquele reino, lhe diziam estas palavras injuriosas, de forma que, envergonhada, se pôs muda ou, para melhor dizer, amuada. Em poucos dias expirou de pasmo. Morta ela, se lhe cortou a cabeça e se pôs no meio da praça daquele quilombo, em um alto poste, onde ficou para memória e exemplo dos que a vissem. (Anais de Vila Bela do ano de 1734-1789 *apud* Amado e Anzai, 2006, p. 140)⁷¹

⁷¹ AMADO, Janaína; ANZAI, Leny Caselli. Anais de Vila Bela (1734-1789). Cuiabá: Carlini e Caniato, EdUFMT, 2006

Novamente, há a transformação simbólica da violência vivida no corpo de uma mulher negra em ferramenta de luta e resistência. O martírio ao qual Tereza foi submetida é transfigurado em memória histórica da coletividade do negro brasileiro e, nos versos de Sabotage, é o compromisso no qual o *rapper* está imbricado.

Para completar a tríade, Mãe Menininha do Gantois é citada e tem seu nome completado pelo verso que segue: “o Gantois pode crer, cê sempre vai ter vida”. Maria Escolástica da Conceição Nazaré foi uma importante lalorixá do candomblé de Salvador. Sua atuação como líder religiosa fez do terreiro do Gantois uma referência e um local de encontro de nomes importantes da política e da cultura nacional. Para se ter uma dimensão da relevância de Mãe Meninha, seu aniversário de 90 anos foi realizado no próprio terreiro do Gantois, no bairro da Federação, em 10 de fevereiro de 1984 e, dentre as figuras ilustres que frequentaram a casa nesse dia, estão Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, além de Antônio Carlos Magalhães, coincidentemente já citado na canção⁷².

Essa influência foi importante para a resistência do candomblé e um fator para a permanência do culto aos orixás na cidade de Salvador. O contexto histórico em que se insere Mãe Menininha é muito amplo, assim como os aspectos específicos do terreiro Ilê Iomim Axé Iamassê, o Gantois, nas suas dimensões litúrgicas. Ambos não cabem na análise da canção, mas alguns elementos servem de ferramentas para compreender a presença de Mãe Menininha para completar a tríade de mulheres citadas pelo eu-lírico.

A associação realizada entre as três mulheres é uma afirmação de negritude e resistência, que se inserem na canção pelo acompanhamento das palmas, numa estrofe completa de significados positivos (compromissos, dentro da semântica da obra) festivos: “maracanã lotado” “o coringão vencer”, “lazer” e beligerantes: “defensor do orum” e “protetor da guerra”.

Anastácia, transformada em ícone e imagem de adoração pelo simbolismo de seu martírio; Tereza de Benguela, como uma das histórias de resistência dos aquilombados que enfrentaram o Estado colonial brasileiro e, agora, Mãe Menininha,

⁷² VEIGA, Edson. *Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos* BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929> Acesso em: 10 Out. 2023.

como uma representante das religiões de matriz africana que ajudou a criar um território de sobrevivência da cultura afrodiáspórica em Salvador:

Em respeito à morte de Menininha, o prefeito da cidade de Salvador decretou luto oficial de três dias. Mais de cem telegramas, de várias partes do mundo, chegaram ao terreiro do Gantois, somente na manhã seguinte à morte da ialorixá. De todos os cantos do Brasil, filhos-de-santo desembarcaram no terreiro para as cerimônias fúnebres.

Filhos de Menininha que viviam em São Paulo e no Rio de Janeiro encontraram-se no mesmo avião para Salvador, todos vestidos de branco, num vôo de triste memória e lágrimas. (Nóbrega e Echeverria, 2006, p. 264)

A confluência de filhos e filhas de santo na ocasião da morte de Mãe Menininha para o Gantois e a relevância cívica da ocasião, com o feriado decretado pelo prefeito, demonstram a importância da ialorixá, e fazem as pessoas se deslocarem até o terreiro. É a partir desse território que ela operava litúrgica e socialmente e é nele que se expressa a sua tradição e legado após a morte. Sobre o terreiro como um território de tradição negro-brasileira, Muniz Sodré diz:

Do lado dos ex-escravos, o *terreiro* (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque, além da diversidade existencial e cultura que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e da sua originalidade diante do espaço europeu, obtém-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil. (Sodré, 2019, p. 21)

No verso em que o Gantois é mencionado, o eu-lírico complementa: “cê sempre vai ter vida”. É nesse território, que para Sodré “afigura-se como a forma social negro-brasileira”, que se cultiva uma tradição com raízes nos antepassados que vieram pelo atlântico e puderam criar laços de convivência entre si e com o sagrado, insubordinados à ordem social escravista. A vida, ali, prossegue no culto e na memória dos orixás e ancestrais e na obediência às tradições de cada território. Mãe Menininha substitui sua avó como ialorixá do Gantois numa linha sucessória que só poderia ser

ocupada por mulheres, em similaridade com os versos de “Cabeça de nego”, que apresenta as mulheres em sequência, como símbolos virtuosos, compreendidos na relação entre o eu-lírico e os ouvintes.

Então, dentro da dinâmica de composição de Sabotage, há uma costura de elementos que estão anunciados pela saudação aos orixás nos primeiros versos, que elucidam o significado do título da canção, e que vão ganhando forma na escolha lexical que o eu-lírico imprime nos versos. São palavras complementares, como Mãe Menininha, por exemplo, que preenchem o significado do ato litúrgico, emulado na canção, e funcionam como referência de quem canta para quem escuta, definindo os parâmetros do que é “compromisso” e do que é “viagem” no processo.

É uma canção exemplar na obra de Sabotage, pois é a que mais mobiliza significados atrelados às religiões de matriz africana e a que filia, nominalmente, a sua poética à tradição do terreiro a partir da emulação da liturgia que ocorre nele. A promessa da “vida que segue”, no verso em que o Gantois é cantado, é ainda mais importante se pensada inserida nos valores de resistência e sobrevivência inerentes ao território negro-brasileiro e, apesar da “maracutaia”, da “dor que é forte” ou de quaisquer outra mazelas imputadas a ele, “o negro não para no tempo”.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

- ADORNO, T.W. **Notas de literatura I**. Trad: Jorge de Almeida. Editora 34, 2012.
- AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Salomão Jovino da, Um raio X do movimento Hip-Hop. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, vol. 7, nº 15. [S. l.], nov. 2014/ fev. 2015, p. 212-239.
- AZEVEDO, Joaquim. **Eu, você e os orixás**. periferias, 2021.
- BOTELHO, Guilherme. **Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 236 p., 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/publico/Corrigida_GuilhermeBotelho.pdf, acesso em 23 out. 2023.
- CAMARGOS, R. Se a história é nossa, deixa que nós escreve: os Rappers como historiadores. **Artcultura**, Uberlândia, v. 20, n. 36, 2018, p. 78-92. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/45590/24392> , acesso em 23 out. 2023.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/ FFLCH/USP, 2006
- CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade - A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. In: CÉSAIRE, Aimé; MOORE, Carlos. (Orgs.) **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CYMROT, D. **O funk na batida: Baile, rua e parlamento**. São Paulo: Edições Sesc SP; 1ª edição, 2022.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em sociologia). Faculdade Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 309 p, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/publico/2013_TiarajuPabloDAndrea_VCorr.pdf, acesso em 23 out. 2023.
- ECHEVERRIA, Regina e Nóbrega, CIDA. **Mãe Menininha do Gantois: uma biografia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

FARIAS, E. A. Negros do Guaporé: o sistema escravista e as territorialidades específicas. **Ruris**, Campinas, Volume 5, número 2, p. 85-116, 2011.

FELTRAN, G. **Irmãos: uma história do P.C.C.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FERNANDES, Rhuann O Rap nacional e o caso Djonga: Por uma sociologia das ausências e das emergências. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society** V. 05, nº 03, p. 1-25, 2019, Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1657>, acesso em 23 out. 2023.

GARCIA, W. Diário de um detento: uma interpretação. *In*: NESTROVSKI, A. (org.) **Lendo música**. São Paulo: Publifolha, p. 179 -216, 2007

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006) **Ideias**, vol.1, nº7. Campinas: IFCH - Unicamp, p. 81-108, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

GUEDES, R. F. **Rádio Mun-Rá especial Sabotage**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção em Comunicação e Cultura), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 42 p., 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26879>, acesso em 23 out. 2023.

GUIMARÃES, Antonio. **Modernidades Negras: A formação racial brasileira (1930 - 1970)**. São Paulo, Editora 34, 2021.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva &. Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

KILSZTAJN, S.; CARMO, M. S. N. do; SUGAHARA, G.T.L.; LOPES; E.Z. Vítimas da cor: homicídios na região metropolitana de São Paulo, Brasil, 2000. **Cad. Saúde Pública**, v. 21, n. 5. p. 1408-1415, 2005. Disponível em: [Shttps://www.scielo.br/j/csp/a/XfBjM3tCqnrqnfQpLW6JKtC/?lang=pt#ciELO - Brasil - Vítimas da cor: homicídios na região metropolitana de São Paulo, Brasil, 2000](https://www.scielo.br/j/csp/a/XfBjM3tCqnrqnfQpLW6JKtC/?lang=pt#ciELO - Brasil - Vítimas da cor: homicídios na região metropolitana de São Paulo, Brasil, 2000)

[da cor: homicídios na região metropolitana de São Paulo, Brasil, 2000](#), acesso em 07 nov. 2023

MBEMBE, Achille; **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). Em: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR., Heitor (org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**. São Paulo, Editora 34/ Fapesp, p. 23-53 2016,

OVÍDIO, P. **Metamorfoses**. Tradução por: Domingos Lucas Dias. Editora 34, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Companhia das Letras, 2001.

KILOMBA, Grada. A máscara. Tradução por: Jessica Oliveira de Jesus.: Em: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

ROSA, Alexandre; BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter. Três Raps de São Paulo: 'Política', AthalybaMan (1994); 'O menino do morro', Fação Central (2003); 'Mil faces de um homem leal (Marighella)', Racionais MC's (2012). Em: LACERDA, Marcos (org.). **Música (Ensaio brasileiro contemporâneo)**. Rio de Janeiro: Funarte, p. 171-201, 2016,

ROSE, T. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneo**. Tradução por: Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. Perspectiva, 2021.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do Rap**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 150 p., 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/publico/2015_MarceloSegreto_VCorr.pdf, acesso em 23 out. 2023.

SILVA, V. G. **EXU: Um Deus Afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2022.

SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz A. C. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998

SODRÉ, Muniz A. C. **O terreiro e a cidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019

SOUZA, J.E.L **Sonhos da Diamba, controles do cotidiano: Uma história da criminalização da maconha no Brasil republicano**. Salvador: Edufba, 2020

SILVA, J.C.G. **Rap na cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana.** Campinas: Unicamp, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.** São Paulo: Duas cidades/São Paulo: Ed. 34, 2000.

TONI C. **O Hip-Hop está morto!: a história do Hip-Hop no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: LiteraRUA, 2012.

TONI C. **Sabotage: Um bom lugar.** São Paulo: LiteraRUA, 2015.

WISNIK, J.M **O som e o sentido: Uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Discografia:

509-E. Provérbios 13. Mano Brown et al. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/23gdpNjl66f8AiHQ9HyHqJ>, acesso em 24 out. 2023.

BASSEY, Shirley. “Diamonds are Forever” Em: BARRY, John. Diamonds are Forever. EUA: EMI, 1971. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5Ekn0VinHi7JQTZECFC10k>, acesso em 24. out. 2023.

BEN, Jorge. Negro é lindo. Phillips, 1974, 34 min. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/72gN1rKSLa00sDq8fmGQF4>, acesso em 24 out. 2023.

COLETIVO INSTITUTO. **Coleção Nacional.** São Paulo: Instituto 2002. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5CHjBx7rnBj7hIKekRKGy4>, acesso em 24 out. 2023.

CRIOLO. Nó na orelha. São Paulo: Oloko Records, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/35okb1xF4DPiYtWCL9cAI>, acesso em 24 out. 2023.

DEXTER. Exilado sim, preso não. São Paulo: Atração Fonográfica, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7FVrGa7PMjkbdkAXbWR9Bd>, acesso em 24 out. 2023.

EMICIDA. **Emicídio.** Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1xTiVYWuLx7GkZN9NLRVEs>, acesso em 24 out. 2023.

GOG. **Dia a dia da periferia**. São Paulo: Só Balanço, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ow01IXar8x0NDo4vHpKzb>, acesso em 24 out. 2023.

MAIA, Tim. **Tim Maia e convidados**. Rio de Janeiro: Underground 9, 1977.

MV BILL. **Traficado informação**. Rio de Janeiro: Natasha Records, 1999. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0TI0xR97QwbyY6YU5Q70mV>, acesso em 24 out. 2023.

NDEE NALDINHO. **Preto do Gueto**. Independente. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/45JoFHuQTEcG4CQNO49xUZ>, acesso em 24 out. 2023.

RACIONAIS MC's. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Boogie Naípe, 2002. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4HcPzKyKVtcZCwJgesoZWn>, acesso em 24 out. 2023.

RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1UzruOmZfBgXyS3pgKD10>, acesso em 24 out. 2023.

RACIONAIS MCs. **Raio x do Brasil**. Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2QMZRtm35gtG3ZJs0yI9EM>, acesso em: 24 out. 2023.

RAPPIN' HOOD. **Sujeito Homem**. Trama. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0sctseQHsxIPSQjwDp7cRs>, acesso em 24 out. 2023.

REGIÃO ABISSAL. "Sistemão" (Athalyba). In: *Hip Rap Hop*. São Paulo: Continental, 1988

RZO. **Todos são manos**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/63Gr4jBoIAXKU8DsZDqDVf>, acesso em 24 out. 2023.

SABOTAGE. **Rap é compromisso!**. São Paulo: Cosa Nostra, 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4KJARfekEfYH6zGKus6zvz>, acesso em 24 out. 2023.

SABOTAGE. **Sabotage**. Independente. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/78FGMj1ZqjV8J8AgKcej93>, acesso em 24 out. 2023.

SILVA, Bezerra. **Presidente caô caô**. Rio de Janeiro: RCA, 1992. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2dOxQF1LrkTv8M4RarCH3i>, acesso em 24 out. 2023.

TRILHA SONORA DO GUETO. **Us Fracu num Tem Veiz**. São Paulo: Vida Loka Produções, 2003. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6OEmE2inCSPbP7nnk1LmP0>, acesso em 24 out. 2023.

Filmes, séries e vídeos:

ACADEMIA Brasileira de Letras.SIMAS, L.A. Raízes Africanas da MPB. Youtube. 15 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l-kVSp8VBAo>. Acesso em: 20 Ago. 2023.

BARULHO TV. João Gordo e Sabotage - Piores Clipes do Mundo (2002). Youtube, 13 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rueNxDBwihM&t=314s>. Acesso em 23 out. 2023.

CARANDIRU. Direção: Héctor Babenco. Prod: Héctor Babenco. Sony Pictures, Globo Filmes, 2003, (147 min).

DA RUA PRA RUA. Programa Da Rua pra Rua 007/2020 - Sabotage Boqueirão, SP. Youtube, 03 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ba8CYHk9mw>, acesso em 25 out. 2023.

FIASCO, Lupe. Lupe Fiasco presents "Rap Theory & Practice: an Introduction" Youtube (1:29:45). 06 dez. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBHRsYhYb-o> Acesso em: 10 jul. 2023.

HIP-HOP Evolution. Direção: Darby Wheeler, Rodrigo Bascunan. Produção: Banger Films. Canada: HBO/Netflix, 2016.

JORNAL da Gazeta. Acaba favela em área que valorizou. Youtube, 12 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7fpNJ-RKnE> Acesso em: 12 Out. 2023.

NOS tempos da São Bento. Direção:Guilherme Botelho. São Paulo, 2010, DVD.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Alexandre Borges et al. Pandora Filmes, Europa Filmes, 2002 (97 min).

ONDE a coruja dorme. Direção: Márcia Derraik e Simplício Neto, Brasil: Canal Brasil, 2012.

OMR - O mundo Rap. Sabotage - Matéria Domingo Espetacular Record. Youtube, 23 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JeaPxVSTTcU> Acesso em: 24 Ago. 2022.

OMR - O mundo Rap. Time Sabotage FC / Matéria do Esporte Espetacular da Globo. Youtube, 15 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsbvIqugrJU>. Acesso em: Ago. 2022.

NOGUEIRA, S.B. Èşù Odara não tem cabeça para carregar problemas. Youtube. 14 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zDDGWhL7FQ&t=2s>. Acesso em: 07 set. 2023

SABOTAGE: Maestro do Canão. Direção: Ivan V. Ferreira. Globo Play, 2015.

SABOTAGE - Nós. Direção: Guilherme Xavier Ribeiro. Produção: Guardachuva e MTV Brasil, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7c_r6L1ro5M&t=6s Acesso em 23 out. 2013.

REDE TVT. Da Rua Pra Rua. TVT, 2020.

Entrevistas e matérias jornalísticas:

ACM foi personagem forte na política por 30 anos. **G1**. 20 jul. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,AA1591580-5601,00-ACM+FOI+PERSONAGEM+FORTE+NA+POLITICA+POR+ANOS.html> Acesso em: 10 out. 2023.

BALZA, G. Obra do Metrô na avenida Água Espraiada repete gestão Maluf e 'empurra' famílias à periferia. **UOL**, 21 nov. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/11/21/obra-do-metro-na-agua-espraiada-repete-gestao-maluf-e-empurra-familias-a-periferia.htm> Acesso em: 10 Out. 2023.

BRANDÃO, C.; SÁ, C. A última entrevista de Sabotage. **TRIP**, 01 mar. 2003.. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-ultima-entrevista-do-rapper-sabotage> Acesso em: 08 out. 2023

BOESCKEL, C. ALVES, R. RODRIGUES, S. Chacina da Candelária, 30 anos: Menores ainda estão vulneráveis no Brasil, segundo pessoas próximas das vítimas, **G1**, 23 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/07/23/chacina-da-candelaria-30-anos-menores-ainda-estao-vulneraveis-no-brasil-segundo-pessoas-proximas-das-vitimas.ghtml>. Acesso em: 10 set. 2023.

GASPAR, M. Avenida vira rio de 2 m de profundidade. **Folha de São Paulo**, 28 fev. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/28/cotidiano/27.html> Acesso em 12 Out. 2023.

MARTINS, H. Lei de drogas tem impulsionado encarceramento no Brasil - Aumenta o número de mulheres presas por tráfico. **Agência Brasil**, 24 jun. 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-06/lei-de-drogas-tem-impulsionado-encarceramento-no-brasil#:~:text=As%20estat%C3%ADsticas%20tamb%C3%A9m%20mostram%20isso,no%20Brasil%20em%202016%20anos>. Acesso em: 08 out. 2023.

MORRE o ex-juiz Nicolau dos Santos Neto, o Lalau, com suspeita de Covid-19. **O Tempo**. Estadão Conteúdo. 31 mai. 2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/morre-o-ex-juiz-nicolau-dos-santos-neto-o-lalau-com-suspeita-de-covid-19-1.2344180> Acesso em: 10 Out. 2023.

Operação Urbana Água Espreada completa 20 anos com R\$ 3,8 bilhões em investimentos à cidade. **Gestão urbana SP**. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/noticias/operacao-urbana-agua-espraiada-completa-20-anos-com-r-38-bilhoes-em-investimentos-a-cidade/> Acesso em: 10 Out. 2023.

PM cumpre ordem de despejo em favela na zona sul de SP. **Terra**, Polícia, 19 set. 2013. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/pm-cumpre-ordem-de-despejo-em-favela-na-zona-sul-de-sp,76c0f41e03731410VqnVCM10000098cceb0aRCRD.html> Acesso em: 12 Out. 2023.

RANGEL, L. O usuário padrão da maconha. *Ciência Hoje*, 2023.

SILVA, A. A morte de Lúcio Flávio Vilar Lírio no Instituto Penal Hélio Gomes, no Rio. O Fim Amargo. **Opinião RJ**, 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=2654&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em: 08 out. 2023.

VEIGA, Edson. Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos. **BBC News Brasil**. 6 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929> Acesso em: 10 Out. 2023.