

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

VANESSA VILAS BÔAS GATTI

**Mente engatilhada:
a formação do rap nacional gangsta.**

Versão corrigida

São Paulo

2024

VANESSA VILAS BÔAS GATTI

**Mente engatilhada:
a formação do rap nacional gangsta.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Miceli Pessoa de Barros

Versão corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Gm Gatti, Vanessa
Mente engatilhada: formação do rap nacional
gangsta / Vanessa Gatti; orientador Sérgio Miceli -
São Paulo, 2023.
260 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Cultura. 2. Música Popular. 3. Rap. 4. Produção
Cultural. I. Miceli, Sérgio, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

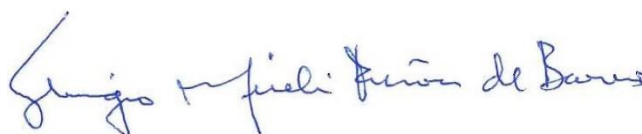
Nome do (a) aluno (a): Vanessa Vilas Bôas Gatti

Data da defesa: 08 / 12 / 2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Sérgio Miceli Pessoa de Barros

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26 / 02 / 2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

GATTI, V. V. B. **Mente Engatilhada: a formação do rap nacional gangsta.** Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Mário.

AGRADECIMENTOS

As questões apresentadas neste trabalho me atravessaram profundamente, não somente pela intensidade dessa experiência social, mas pelo contexto em que esta tese foi desenvolvida. Sem qualquer dúvida, essas palavras não estariam aqui presente sem a presença de cada uma dessas pessoas na minha trajetória profissional e pessoal. Elas me auxiliaram a refletir e a me pensar a partir das questões, me reconstruindo de alguma forma, cada um à sua maneira.

Aos meus pais, Marfiza e Cláudio, que me apoiaram e tornaram possível minha trajetória profissional. Agradeço a todo amor, cuidado e afeto que me formaram e me prepararam para encarar o mundo. Agradeço, principalmente, pelos cuidados com o Mário, para que eu pudesse ter calma para concluir este trabalho. À Patrícia, por ser a companheira e o sorriso de tia mais brilhante. Agradeço imensamente a vocês pela segurança e amor. Ao Ben, pelo amor e carinho que sinto mesmo antes de te ver.

Ao meu orientador, Sergio Miceli, pela liberdade, reconhecimento e confiança no meu trabalho, iluminando pontos estratégicos e potenciais da minha leitura. Suas considerações me foram essenciais para a conclusão desta tese. Ao Fernando Pinheiro, pela oportunidade de trilhar esse caminho que me parecia tão distante da trajetória acadêmica na sociologia. Agradeço também pelas críticas e sugestões sobre meu relatório de qualificação. Ao Luiz Jackson, agradeço pelas reflexões na disciplina de Sociologia da Cultura, que contribuíram muito para as reflexões deste trabalho, e também pelas sugestões preciosas no meu relatório de qualificação.

À Maria Helena Augusto Oliva, agradeço imensamente tanto pelas contribuições em meu projeto de pesquisa, como pela amizade, companheirismo e torcida desde as disciplinas na graduação. Agradeço aos colegas da disciplina de Análise de Projeto, pelas contribuições essenciais para as reflexões aqui presentes. Ao Lucas de Oliveira pelas sugestões iniciais no projeto de pesquisa.

À Vivi, essa minha amiga companheira, compreensiva e brilhante, agradeço demais as longas conversas sobre as questões desta tese e outras tantas infinitas questões, nos parquinhos, nos bares, no sofá. Sua amizade é um presente nos meus dias.

Ao Rafa, que foi meu primeiro interlocutor de questões sociológicas nos corredores da Sociais, e continua sendo nos caminhos tortuosos da vida. Agradeço demais pela amizade de tantos anos.

À Fernanda Buckridge, pelas tardes infinitas de não-cinema. Sua amizade é das coisas mais bonitas que tenho. Este trabalho traz um pouco de nossas conversas e do seu olhar inconformado e apaixonado sobre as coisas.

À Aline, Pedro e Allana, agradeço o companheirismo, as leituras e as conversas de pandemia desse nosso grupo paralelo, quase como uma facção, me dando confiança e me instigando sobre as questões desta tese. Essa coletividade se transformou em força e em amizade. À Aline, agradeço demais a sua amizade, companheirismo na maternidade e pelas leituras atentas e comentários acalentadores. Você é uma inspiração de caráter, coragem e inquietação sociológica. Ao Pedro, agradeço pelos comentários desempenados e francos, desde a disciplina até consultorias de instrumentos musicais pelo whatsapp. À Allana, eu não tenho nem palavras pra agradecer os comentários, sugestões e incentivos. Sua leitura, amizade e companheirismo me foram essenciais, durante todos os anos no doutorado e principalmente, para a finalização deste trabalho. É uma felicidade ter vocês nessa caminhada.

À Fernanda Patrocínio, pelas conversas musicais infinitas regadas a café e quindim, que se transformaram em afeto e amizade franca. Agradeço a parceria, aos incentivos e o companheirismo nesses anos de doutorado.

Ao pessoal que encarou esse desafio de questionar sociologicamente a música, agradeço a parceira e trocas constantes: Lucas, Marcelo, Sheyla, Leonardo. Agradeço à Érica, não somente pelas reflexões compartilhadas, mas pelo carinho e amizade. Agradeço à Daniela pelas reflexões que inspiraram as minhas e pelas conversas.

Ao Brian, que me incentivou a continuar nessa trajetória, ao me encorajar a entrar no doutorado. Agradeço imensamente as leituras, as conversas infinitas e podcasts divertidos e carinhosos. Seu incentivo, companheirismo e amizade foram essenciais nessa etapa da minha vida.

Agradeço aos amigos do grupo de Sociologia da Cultura, que contribuíram incessantemente para as minhas reflexões, tantas presentes nesta tese. Agradeço principalmente à Paula, pelas conversas e trocas sobre música e rap; ao Luís Antônio, pelas sugestões, trocas e pela amizade; à Perola, pelas trocas de ideias e conversas musicais; ao William, pela amizade e reflexões; Wellington e Dayana, pela amizade afetuosa.

Ao Leandro e à Carol, pela parceria e amizade, dos corredores da FFLCH à praia de Santos. Agradeço pelas tardes de parquinho e cerveja, principalmente pelo carinho com o Mário.

À Natália, essa minha amiga e companheira que a maternidade me trouxe. Agradeço pelo conforto, carinho, suporte e todo apoio, não somente para finalizar a tese, mas cotidianamente. Com você eu aprendo muito sobre solidariedade e amizade verdadeira. Você foi um presente na minha vida. Agradeço a acolhida da sua família, me fazendo me sentir em casa. À Maíra agradeço às conversas instigantes.

Uma feliz coincidência me trouxe um professor que me forneceu inquietações no mestrado e agora se tornou um amigo querido – Jefferson Agostini Mello –, agradeço a parceria e as orientações de bar e de festinhas. E a Hivy pela amizade e conversas sobre como andar na corda bamba da maternidade e da vida acadêmica.

Agradeço às famílias do G5 pelo apoio nessa longa caminhada do doutorado e compreensão com minhas ausências e atrapalhadas rotineiras. Agradeço especialmente a Ju pelo apoio e presença na vida do docinho de cachinhos Mário.

Agradeço aos meus alunos do SESI e da Faculdade Santa Rita, que tanto me ensinaram. Muito do que aprendi com vocês está presente nesta tese.

Agradeço ao WGI e Doctor X, que além de serem parte da inspiração para esta reflexão com sua produção artística, gentilmente me receberam para entrevistá-los. Essa interlocução foi parte essencial da construção dos argumentos aqui apresentados. Agradeço ao DJ Fábio Rogério pela entrevista e pela acolhida na 105FM.

À minha família, agradeço pelo afeto e carinho, pelos domingos de polenta e crostoli na casa da vó. Aos meus avós Jandyr, Emília, Matilde e João, que formaram meu olhar e meus valores. Aos meus tios Carlos, Sandra, Venício e Eliana, meus primos Gian, Lyncoln, Alê, Daniel, Renato, Felipe, Ju, Carlos Henrique, Samuel, Cae, Gigi, pelo carinho. Ao Lucas, Oto, Paulo e Dolores, pelo carinho, se tornando minha família também.

Por fim, cada palavra escrita nesta tese foi pensada, repensada, discutida, amada e odiada com meu companheiro de todas as batalhas, todos os sorrisos, todas as amarguras, todas as dificuldades e todas as maiores felicidades: Flávio. Sem seu amor, sua intensidade, seu companheirismo, seu comprometimento e seu cuidado eu não teria chegado até aqui. Amo você. Obrigada pelo seu abraço que me conforta todos os dias. Obrigada por fazer crescer o nosso amor que canta, dança e nos surpreende a cada passo, nosso Mário, a quem a gente não se cansa de olhar e sorrir.

A você, meu filho, Mário, todo meu amor. Você me ensina, todos os dias, o significado das coisas, a potência de uma palavra. Te dedico este trabalho e todo o meu olhar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) -Código de Financiamento 001.

Ó meu ódio, meu ódio majestoso,
Meu ódio santo e puro e benfazejo,
Unge-me a fronte com teu grande beijo,
Torna-me humilde e torna-me orgulhoso.

Cruz e Souza

RESUMO

GATTI, V. V. B. **Mente Engatilhada: a formação do rap nacional gangsta.** Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Esta tese tem como objetivo analisar a produção artística do rap nacional *gangsta*, concentrando-se na produção de quatro grupos: Racionais MC's, Sistema Negro, Consciência Humana e Facção Central. Trata-se de analisar a estrutura de sentimento do rap *gangsta*, evidenciando as tensões que permearam tanto a formação dos compositores como a constituição de uma formação opositora, categoria analítica de Raymond Williams. O objetivo deste trabalho é problematizar o processo ativo e dinâmico da constituição da ideia de cultura, permeado por pressões e limitações com certas intenções específicas e que acontece como uma resposta às transformações históricas. A experiência do rap nacional é paradigmática no sentido de questionar convenções e tradições sedimentadas, propondo novos significados a partir das tensões tematizadas e formalizadas nas músicas. Por meio de uma análise sobre a origem social dos compositores e das condições sociais e materiais de produção do rap, busquei delinear as substâncias necessárias para a elaboração de uma interpretação específica do mundo social, manejando de maneira própria uma forma estética renovada dentro do cenário da música popular brasileira. A partir da análise das músicas, tratei de evidenciar as tensões inscritas nas formas musicais e nos versos, relacionando-as tanto à configuração social enfrentada pelos rappers como às novas significações propostas, buscando caracterizar os princípios de sua estrutura de sentimento.

Palavras-chave: Cultura Brasileira. Música Popular. Rap. Produção Cultural. Estrutura de Sentimento. Raymond Williams.

ABSTRACT

GATTI, V. V. B. **Triggered mind: formation of national gangsta rap.** Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

This thesis aims to analyze the artistic production of national gangsta rap, focusing on the production of four groups: Racionais MC's, Sistema Negro, Consciência Humana and Facção Central. It is about analyzing the structure of feeling of gangsta rap, highlighting the tension that permeated both the formation of the composers and the constitution of an oppositional formation, Raymond Williams' analytical category. The objective of this work is to problematize the active and dynamic process of constituting the idea of culture, permeated by restrictions and limitations with certain specific intentions and which occurs as a response to historical transformations. The experience of national rap is paradigmatic in the sense of questioning established conventions and traditions, proposing new meanings based on the elevated themes and formalized in the songs. Through an analysis of the social origin of the composers and the social and material conditions of rap production, I sought to outline the permission for the elaboration of a specific interpretation of the social world, manipulating in its own way a renewed aesthetic form within the music scene. Brazilian popular. From the analysis of the songs, I tried to highlight the deep inscriptions in the musical forms and verses, relating them both to the social configuration faced by the rappers and to the new meanings proposed, seeking to characterize the principles of their structure of feeling.

Keywords: Brazilian Culture. Popular Music. Rap. Cultural Production. Structure of feeling. Raymond Williams.

SUMÁRIO

Depoimento.....	11
Capítulo 1. Caminhadas	37
1.1. Racionais MC's	39
1.2. <i>Soul, black, rap</i>	57
1.3. Celebrando a identidade negra.....	64
1.4. Sistema Negro	85
1.5. Consciência Humana	94
1.6. Facção Central	103
1.7. Condições materiais de produção	110
Capítulo 2. Estrutura de Sentimento: rap gangsta.....	125
2.1. “Meu ancestral sofreu! E o seu?”	125
2.2. “CNN Periférica”	133
2.3. “Brasil: um país em decomposição”	153
2.4. “Estricnina no seu whisky envelhecido”	158
2.5. “Gíria não, dialeto!”	211
Considerações finais.....	247
Bibliografia	259

Depoimento

“É uma gota de sangue em cada depoimento”. Esse verso, de autoria do grupo Facção Central, presente na música *Minha voz está no ar*¹, parece condensar um sentimento compartilhado por muitos grupos de rap nacional anteriores à sua elaboração e, também, posteriores a ele, e que desemboca numa espécie de projeto coletivo, não somente formal. Uma voz teimosa, cortante e pesada quebra o silêncio, anunciando que, ao invés de “poema”, como no livro de Mário de Andrade – “Há uma gota de sangue em cada poema” – o que está por vir serão depoimentos. Quero enfatizar aqui a palavra “depoimento”, para além do barulho que traz o verso. A palavra “depoimento” carrega diversos sentidos e nos leva pra um universo semântico distinto do autor modernista. A atenção se volta para um outro tipo de relato, muito distante do lirismo dos poetas, e mais próximo de um departamento de polícia, onde se ouvem relatos de pessoas comuns diante de situações ilegais. O uso do depoimento como um recurso poético visa chamar a atenção para a violência cotidiana sofrida pela população que os rappers querem representar, dar voz. Deslocando esses relatos de seu local típico, os rappers intencionam derrubar as paredes que os cercam, colocando-os à mostra numa forma estética modelada pelo ritmo e pela poesia. Ou seja, os rappers se tornam uma espécie de garimpeiros de relatos, dirigindo o olhar para uma visada crítica à situação.

Na referida música, Eduardo e Dum Dum, conversam por meio dos versos, somando suas intenções e elencando a que tipo de histórias e personagens suas vozes darão vida. Erick 12, DJ do Facção Central, encontra na música *Belle de Jour*, do grupo feminino francês da década de 1970, Saint Tropez, o sample² para a música. Com um arpejo de piano ao fundo, bateria linear marcando os compassos, um baixo ao estilo disco e uma orquestração sinfônica que desenvolve uma introdução dramática, a música originalmente serve de composição sonora para um diálogo de um casal apaixonado, trocando juras de amor. Contudo, como recurso de sample para a música do Facção Central, a orquestração ganha um significado totalmente renovado, com tonalidades de um épico cinematográfico. Erick 12 aproveita da introdução da música original para fazer a base da nova música. A voz de Eduardo inicia a música no primeiro segundo, quando a palavra “boca” coincide com um toque no surdo e chimal, conferindo uma dramaticidade

¹ *Minha voz está no ar*, presente no disco *Versos Sangrentos* (Sky Blue, 1999).

² Sample, do inglês “mostra”, é a base de composição dos raps, ou seja, um trecho recortado de uma música de outra autoria, utilizado como uma célula de composição para a nova música, muitas vezes sobreposta a uma base rítmica ou fraseados melódicos.

quase imediata ao primeiro verso. O rapper segue cantando os primeiros versos com um tom de resignação, mas sua voz vai ganhando força conforme as histórias que se somam vão entrando em cena, e ao terminar a primeira estrofe com “vai pra puta que o pariu”, sua voz já está tomada de ódio, quase num grito. A orquestração parece conversar com as cenas que Eduardo e Dum Dum descrevem e os repiques da bateria parecem respaldar a contundência das conclusões dos rappers.

Minha Voz está no ar

(Eduardo)

A boca só se cala quando o tiro acerta.
Eu sou o sangue e o defunto no chão da favela,
a oração da tia sem comida,
o mendigo com a perna cheia de ferida.
Eu rimo o ladrão que mata o playboy,
o viciado que toma tiro do gambé do goe,
o detento que corta o pescoço do refém,
o alcoólatra no bar bebendo 51 também.
Conto a história do traficante,
do ladrão no banco bebendo seu sangue,
do moleque com a testa no muro da Febem,
do nordestino tomando sopa na Cetem.
Canto o corpo que boia decomposto no rio,
a 12 que entra na mansão a mil.
“Cadê o dinheiro tio?
Não tem? Então, bum, vai pra puta que o pariu.”
O meu assunto é favela, farinha, detenção.
Sou locutor do inferno
até a morte Facção.
É uma gota de sangue em cada depoimento.
Infelizmente é rap violento.
Eduardo, Dum Dum, Erick 12, lamento:
Versos sangrentos!
Pode ligar, pode ameaçar,
enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar.

(Eduardo e Dum Dum)

A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

(Dum Dum)

Falo do mano com a PT carregada,
que por porra nenhuma te mata,
da criança vendendo seu corpo por nada,
da família que come farinha com água.
O humilde brasileiro aqui da periferia
que usa tênis da barraca, camisa da galeria.
Canta pro moleque com fome, sem conforto
não roubar seu Rolex, não cortar seu pescoço.
“Dá os dólares, senão vai pro inferno!”
É isso que eu tento evitar com meu verso,

que defende quem não pode se defender,
que tá do lado de quem assalta pro filho comer.
Não aceno bandeira. Não colo adesivo.
Não tenho partido, odeio político.
A única campanha que eu faço é pelo ensino
e pro meu povo se manter vivo.
Não enquadrar o boy de carro importado,
abaixar o revólver, procurar um trabalho.
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento
Eduardo, Dum Dum, Eric 12, lamento
Versos sangrentos
Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

(Eduardo)

Não canto pra maluco rebolar.
Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar
Não tô na tv, nem no rádio
Não faço rap pra cuzão balançar o rabo
Quero minha voz dando luz pro presidiário
Denunciando a podridão do sistema carcerário
Tirando a molecada da farinha
Não quero seu filho na mesa do legista
Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida,
que dá bote na burguesa e corre na avenida.
Sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino.
Um revólver, um motivo é só o que eu preciso
pra roubar seu filho, meter um latrocínio.
Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio!

(Dum Dum)

Meu ódio, meu verso: combinação perfeita.
A revolta do meu povo é o veneno da letra,
menos violenta que um prato com migalha
ou o ladrão te cortando com a navalha.
Eu canto o cortejo do carro funerário,
o pai de família sonhando com salário.
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento
Eduardo, Dum Dum, Eric 12, lamento
Versos sangrentos
Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

A música é longa e dramática. A somatória dos personagens da cidade que os rappers elencam como seus porta-vozes dão forma, cara e sentimento ao que se referem como “meu povo”. Não é à toa que a palavra utilizada para se referir ao relato prestado é “depoimento”, pois as imagens apresentadas se assemelham aos depoimentos prestados à polícia ou então revelam uma proximidade com a linguagem utilizada por jornais sensacionalistas e “populares”, como o *Notícias Populares*. A repetição de palavras que

se referem à morte, como “sangue”, “defunto”, “caixão” e “tiro” são acompanhadas pelo som de tiros ao final de cada refrão: “a boca só se cala quando o tiro acerta tá”. O refrão é apresentado depois de cada descrição dos seus representados ou aliados, e a cada vez repetido por quatro vezes, enfatizando assim a resistência e a persistência em cantar, por meio da combinação perfeita entre seu ódio e seu verso, a defesa de “quem não pode se defender”. Do outro lado das situações narradas está o “boy” ou por vezes o próprio ouvinte (ao ser utilizada a segunda pessoa do singular) prestes a sofrer um ato violento, como um assalto ou mesmo um homicídio, como resultado de um rompante de vingança, pois “quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”. Contudo, ainda que mencionado de diversas formas na música, o ato de vingança é evitado por conta dos seus versos. São situações limites desenhadas pela música, em que uma linha tênue separa a declaração ou não de uma guerra e o rap desempenha esse papel.

À primeira audição, o ouvinte se sente violentado pela música, um sentimento recorrente até mesmo entre os colegas de outros grupos de rap. Contudo, a revolta envenenada da letra é “menos violenta que um prato com migalhas”, avisam os rappers. As rimas toantes combinadas com a dramaticidade do sample compõem um lirismo que contrasta com o hiper-realismo das cenas expostas. Armados com figuras de linguagens, palavras e expressões atípicas da poesia, os rappers surpreendem a cada verso, mostrando um manejo sagaz de elementos expressivos próprios.

O recurso da contundência e da descrição de cenas de violência é frequentemente utilizado no rap nacional. E, nesse sentido, os depoimentos dos próprios compositores e os do “seu povo” serão os nutrientes de composição para muitos versos. São vários os depoimentos colhidos e musicados pelos rappers, de pessoas que os cercam: mães que perderam seus filhos, vítimas de discriminação racial, viciados, detentos, assaltantes em meio a ação, crianças privadas da infância, etc. Esses relatos são como que os nutrientes para a composição dos rappers, eles próprios “sujeitos comuns”, como se colocam, mas com algo a dizer. A transformação do significado da palavra depoimento colocada em ação pelos rappers é emblemática da operação que fazem: a transposição de um relato do universo jurídico para um universo estético torna aquelas vozes silenciadas ou somente requisitadas em situações extremas, em vozes amplificadas, rimadas, testemunhas de uma realidade partilhada pelos rappers, e que eles acham por bem colocar à mostra. Dessa forma, as próprias composições tem a função de depor, numa narrativa que legitima os múltiplos depoimentos, pois a intenção dos grupos com aquela letra de rap é se posicionar como uma testemunha ocular daquela realidade, aproximando-se da linguagem jurídica,

que de certo modo orbita no universo desses jovens compositores. Ao se aproximar esteticamente de um testemunho, os rappers também se afastam da pretensão de definirem suas composições como “versos”, mesmo que utilizem por vezes o termo. Trata-se de um posicionamento estético e político que funciona como um eixo estruturador desse gênero musical que surge no Brasil a partir de meados dos anos 1980.

À semelhança dos depoimentos, as composições miram certos personagens, acontecimentos, locais que passavam longe do horizonte dos versos da música popular feita até então no cenário musical brasileiro. A objetividade, a riqueza de detalhes, a contundência e a estratégia de choque são recursos usados pelos rappers para destoar de qualquer malemolência ou colorido alegre ostentado pelos seus antepassados musicais. Impulsionados por esse ideal de horizontalidade de vozes, os rappers aos poucos vão elaborando coletivamente um arsenal expressivo próprio, prontos para narrar a guerra urbana escondida nas vielas e becos de seus bairros, ou o “holocausto urbano” em curso, e que pretendem-se colocarem como testemunhas vivas. De um simples depoimento, chega-se à declaração de uma coletividade, um olhar de um indivíduo que está identificando vários como ele na mesma situação. Esse contrato vai sendo tecido por vários, criando posições de destaque, com um objetivo maior que a simples diversão. A música se torna um chamamento, um canal, que vai criando uma congregação, disposta a pôr em palavras o que os une, e o que os movimenta. Dessa forma, os rappers se posicionam como elaboradores desse depoimento coletivo, construindo uma resposta às contingências sofridas por eles e pelos seus: serem os preteridos do Estado, olhados como suspeitos a cada passo na cidade em que moram. E a partir da apresentação desses relatos cotidianos que os une, o rap transborda de seu papel de gênero musical e se torna uma espécie de canal de denúncias da estigmatização, racismo e violências de todos os tipos que sofrem e que não podem denunciar em qualquer outra instituição oficial. A música se torna um meio de elaborar uma coletividade, disposta a pôr em palavras o que os une, o que os movimenta, já que foram taxados pelo Estado como marginais, esquecidos, como fica expresso na ação da polícia. Desse modo, o rap deixa de ser um simples relato ou um depoimento, para se apresentar como um contrato selado entre o compositor e os demais que representa, e a responsabilidade desse papel é central. É um contrato “no fio do bigode”, como dizem. Está em jogo o peso da palavra, a honra de cumprir com a palavra. Esse contrato de pertencimento a uma coletividade vai sendo tecido e elaborado pelos grupos de rap ao longo do desenvolvimento do gênero, criando, assim, um exército de

rimadores que transformam em música, cada um à sua maneira e com base em suas experiências, o pertencimento e os propósitos do rap nacional.

Eles avisam: “Rap nacional é o terror”³. GOG, (Genival Oliveira Gonçalves), Flagrante (Marcus Guassu) e Japão Viela 17 (Marcos Vinícios de Jesus Moraes), elaboram uma definição para o rap nacional, apresentando a voz que querem representar e os ouvidos que querem atingir. Com um recurso de composição semelhante à canção *Gita*, de Raul Seixas, mas longe de seu esoterismo, os rappers personificam o gênero e se apresentam com diversas definições, apresentando assim a posição e a função do rap, conforme a interpretação de cada um. A composição foi feita a partir de um corte da música *Não creio em mais nada*, de Paulo Sérgio⁴, uma canção romântica com uma abertura composta por violinos em ascendente e descendente, harmonização de órgãos (ao estilo Roberto Carlos) e um baixo bem marcado, dando um ar dramático à canção. A base de *É o terror* foi composta a partir de um *sample* dos segundos iniciais, com a melodia ascendente, da canção de Paulo Sérgio em *looping*, adicionando uma bateria *boom bap*⁵ linear, anunciando uma entrada triunfal do rap corporificado.

É o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!

(GOG)
É o terror, meu estilo, meus pano de guerra.
Comunidade do morro que não se rende a lei da selva.
Eu sou mais um parceiro desse submundo,
trazendo à tona notícias. Ouçam por alguns segundos.
Falo do crime de um povo que sofre,
enquanto nas mansões da minoria
transbordam os cofres.
O burguês discrimina, fala mal
De mim, de você, da sua mina.
Apoia a chacina,
Desmerece o artista, o ativista,
Deturpa a entrevista.
Eu sou plebeu até a cabeça e o apogeu.
No negro escravo correu sangue meu.
Meu ancestral sofreu, e o seu?

Aí político, eu sou a faca
que arranca a sua pele;
a gaveta gelada do rabeção do IML;
a CPI da favela;

3 Música *É o terror*, do disco *CPI da Favela*, de GOG. (2000, Zâmbia Records).

4 Presente no disco *Paulo Sérgio Volume IV* (Copacabana Records, 1970)

5 Refere-se a uma frase rítmica produzida a partir da interação entre bumbo e caixa acústicos, numa disposição que marca a música soul e funk afro-americana dos anos 1970, usado como sample para composição do rap, internacionalmente.

a luta do vinil contra a alienação da novela.
Eu sou o povo então posso ser o que quero.
Eu sou o baixo salário. O incendiário
Ou a foice e o martelo.
Eu sou o barraco de madeira,
A Criança que chora por falta da mamadeira
O catador no final da feira.
O sequestrador sem resgate
O tumulto; a discussão no debate.
O pitbull que devora era a atração principal do Aqui e Agora
Eu sou o trator, o rolo compressor.
Eu luto pela paz em forma de terror.
Eu vim pra mudar o clima.
O talento na rima
Sai da reta, maluco eu vou passa por cima!
É o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!

(Flagrante)

Aí sistema, sou o rap nacional
Linha de frente. Trema!
Minha mente talvez algum humano não entenda.
Será que algum cientista desvende esse mistério?
Eu quero urgentemente
Eu quero o raio x do meu cérebro.
Eu quero saber porque eu penso diferente.
Quem morre no dia-a-dia, ladrão, é gente da gente.
um desespero
Um sonho, um pesadelo, o sangue
O crime está no ar e você é mais um herdeiro
Vou novamente me apresentar
Sou revolucionária sonora forma de pensar
Eu sou a papelote, a inscrição pra receber o lote
A bomba que explode o batalhão inteiro
A esperança, o orgulho do povo brasileiro
O sangue frio. se pan. um prato vazio
Um fato verídico
A letra que acelera seu batimento cardíaco
A sede de justiça, o ladrão que não deixa pista
Aquele que chega e aterroriza
Nesse momento, eu sou o constrangimento
Eu sou o detento, mendigo ao relento rah!
Eu sou o júri, o réu, o julgamento
A absolvição, o fim do seu tormento
Ladrão, eu sou o povo então posso ser o que quero
O verme que corrói a madame no cemitério
Até o osso, trabalhador sem nenhum real no bolso
Louco normal revolução mental, é o terror
Linha de frente eu sou o rap nacional
(Eu sou o rap nacional)
É o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
Rap nacional é o terror, é o terror
Rap nacional é o terror que chegou
É o terror!

(Japão)

Éh, eu sei não sou a Disneylândia
 Eu sou os becos das quebradas escuras da Ceilândia
 As ruas as famílias sem o básico
 O fim dos fins de semana trágicos
 Eu sou favela sou viela
 GOG, Flagrante, Japão
 Agora quem manda ideia
 Eu sou a cartilha que ensina. o livro que liberta
 Contamino o cadeado aliado a corrente
 O analfabeto que surpreende
 O trabalhador sem emprego
 O cidadão que levanta todo dia cedo
 Eu sou o crime em pessoa
 A saída pro moleque que era à toa
 Eu sou um fruto. descubra o meu valor meu real teor
 Eu sou o som que apavora o planalto
 Um invasor mãos ao alto!
 Se reagir você está contra a maioria
 Periferia meu compadi é a maioria!
 Se está do nosso lado será um vencedor,
 Mas se for adversário ladrão se liga na fita
 Com certeza na virada do novo milênio
 Futuro dos tolos eu aviso
 Porque serão horas de terror!
 É o terror, é o terror
 Rap nacional é o terror que chegou (éh...)
 Rap nacional é o terror, é o terror
 Rap nacional é o terror que chegou
 É o terror!

Logo nos primeiros segundos, em uníssono, os três rappers lançam o refrão mais gritado do que cantado, anunciando a chegada do “terror”: o rap nacional, respaldados pela bateria que repica ao fim de cada verso do refrão. O peso dos versos é acompanhado pela bateria estourando o grave dos falantes, mas logo aliviada pelo lirismo dos violinos do sample, que embala as definições listada pelos rappers, procurando delinear a contundência do rap. É o rap nacional que chegou e não está pra brincadeira. Após uma primeira estrofe em que GOG apresenta sua posição e sua intenção, pedindo nossa atenção por alguns segundos, ele explica os motivos pelos quais se apresenta como guerrilheiro e em nome de quem ele fala. Logo nos primeiros versos, GOG expõe seus aliados de guerra e também seus antagonistas: comunidade do morro, povo que sofre, descendentes de pessoas escravizadas, de um lado e, de outro, o burguês, a minoria residente de mansões, o político. Por meio de um recurso de composição comum entre os rappers, GOG, Flagrante e Japão desenham encenações de violência contra seus antagonistas, uma forma lírica de defesa dos seus aliados, em que o revide da violência que sofrem cotidianamente é colocado em cena. O rap transforma essa vontade de vingança da humilhação sofrida em encenação, materializando em palavras e, de certa maneira, dando forma ao sentimento subterrâneo de sede de justiça. Como um rolo

compressor, os rappers personificam o gênero musical e revelam os sentimentos que querem provocar no ouvinte, que ou está com eles e a maioria, e então “serão vencedores”, ou está contra eles, seus adversários, e então “serão horas de terror”.

“*É o terror*” é emblemática da mudança de clima que o gênero rap colocou em prática nos anos 1990 e nos apresenta a sedimentação de uma forma estética que foi se delineando ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000. A agressividade, o antagonismo encenado, a incitação à revolta, a busca pela racionalidade, a contundência são princípios que regem a composição das músicas da maioria dos grupos de rap nacional, definindo uma forma estética de um momento histórico específico.

Interessa ressaltar aqui que a música foi composta por GOG e por Flagrante a partir de uma ideia que surgiu numa viagem de carro do interior paulista, Hortolândia, para Ceilândia, Brasília. É do encontro de figuras provenientes de diferentes periferias que vai se construindo uma paisagem comum, tão distante geograficamente, mas que possui características sociais semelhantes. É a partir da aproximação dessas figuras, e da experiência cruzada, que vai sendo delineada a noção de periferia brasileira, grande palco, enredo e tema do rap nacional⁶. Por meio de um esforço coletivo dos grupos, a partir da elaboração do tom das narrativas e de uma conversa de referências entre eles, organiza-se um modo de apresentação dessa paisagem, a própria posição dos rappers enquanto sujeitos periféricos, o seu modo de vida e, principalmente, as razões sociais, econômicas e circunstanciais para o lugar social a que foram colocados, ocupando assim, de certa forma, a posição de analistas sociais/sociólogos internos, com propriedade de fala sobre aquela realidade⁷. Os versos em diálogo delimitam, então, quem serão os defendidos e quem serão os culpabilizados pela situação das periferias, inaugurando assim um discurso comum sobre uma comunidade (uma congregação a ser defendida). E, ao mesmo tempo que os grupos desenham as vicissitudes da periferia, a “quebrada” é exaltada e se torna um selo de legitimidade, dificilmente encontrada na fala de sujeitos com outras origens sociais. Por isso, a produção intelectual sobre a periferia vai ser colocada em dúvida, já que os intelectuais responsáveis por tal produção são majoritariamente provenientes de outros estratos sociais.

⁶ A questão do trânsito entre Brasília e São Paulo e o interior paulista será abordada ao longo do trabalho.

⁷ A proximidade com o Movimento Negro Organizado e o ataque a intelectuais devido aos caminhos que tomam a questão racial no Brasil impulsionam os grupos de rap a tomarem este posicionamento. Esse ponto será melhor discutido no trabalho.

A mudança de clima, que anunciou GOG nos versos, é inequívoca. Os rappers apresentam um Brasil cindido e se colocam prontos para defender esse equacionamento, principalmente por meio da elaboração de um idioma expressivo próprio, compartilhado entre os grupos e posteriormente exportado para toda sociedade brasileira, conforme o gênero ganha consagração no cenário cultural brasileiro.

Essa maneira de olhar para a sociedade brasileira a partir da periferia e, principalmente a partir da posição marginal e estigmatizada colocada pela totalidade da sociedade, é o principal veio de composição e constrói um caminho em comum entre os grupos. Um tratamento de choque é imposto por meio dos versos, “sem massagem”, ou seja, por meio de cenas descritas expondo ou levando ao extremo o lugar violento a que são relegados. Então, essa paisagem por contraste, com seus protagonistas e antagonistas, é desenhada pelos rappers de maneira coletiva a partir de uma conversa de referências, numa escalada de contundência ao tratar de várias facetas desse conflito, explorando tanto a subjetividade do “sofredor”, que enfrenta os mais penosos obstáculos, quanto uma visão mais panorâmica do conflito. Inicia-se, portanto, uma construção coletiva dessa paisagem “periferia” e, por consequência, do sujeito periférico (masculino predominantemente), em que os rappers se colocam a tarefa de, em certa medida, organizar uma visão sobre essa experiência e, a partir dela, direcionar os ingressantes nessa experiência a tomar decisões e caminhos menos danosos ou, pelo menos, mais informados sobre os perigos e as intenções dos antagonistas, descrevendo a armação da estrutura do “sistema”⁸. Em outras palavras, os rappers, ao colocarem o rap como uma “revolucionária sonora forma de pensar”, fazem da violência sua forma estética, já que a vida na periferia dificilmente poderia ser comunicada de outra forma, mimetizando de alguma maneira a experiência de seus moradores, na sua visão.

Vale ressaltar que essa estratégia de composição foi sendo tecida à medida que o gênero se desenvolvia, com o surgimento de novos grupos animados por tal tarefa. As primeiras composições estavam mais voltadas para o entretenimento em festas, tratavam de relacionamento amorosos, com uma ênfase pendida mais para a diversão juvenil. Principalmente inspirados pela experiência do rap estadunidense, o tema da marginalização dos negros e pobres da cidade vai tomando conta dos grupos iniciais,

⁸ “Sistema” é um termo recorrente nas falas e nas músicas do gênero, mas que por vezes tem significados diferentes, como “sistema carcerário”, “sistema capitalista” ou, de maneira mais geral, “sistema de relações de poder”. A definição manejada pelos rappers depende do contexto, por vezes como norteador de sua posição de oposição. Tal questão será explorada ao longo do trabalho.

abrindo uma veia de produção artística que definiria, em grande medida, o rap nacional. Importa frisar aqui que estou interessada em analisar essa comunidade cognoscível desenhada pelos grupos ao longo de duas décadas, nessa empreitada coletiva, em função do que é desejado mostrar e a forma como é mostrada, ou seja, em função de seus sujeitos, de seus elaboradores. A cada música a periferia ganha uma materialidade específica, ainda que seja alvo de muitos conflitos entre os rappers – acertar sobre a elaboração do que é a periferia e seu povo. A adesão do público àquela composição é a resposta que necessitam para se sentirem legitimados nessa elaboração, a despeito de críticas de outros grupos ou críticas da grande mídia.

A música *Istô di Volta*, do disco *Us Fraco Num Tem Veiz* (2004), do grupo Trilha Sonora do Gueto, apresenta o depoimento de um jovem negro que se apresenta como “guerreiro da favela”, narrando os encontros conflituosos (ou um único encontro que desencadeia memórias diversas) com agentes da Polícia Militar, descritos como “diabo de farda”. A música apresenta diversas camadas de sentido, a começar pelo seu título, bem como do nome do disco e das outras faixas que o compõem. Sua grafia é apresentada contrariando a convenção do português escrito, chamando atenção para a língua falada. O recurso da língua falada é usado como uma estratégia de posicionamento do rapper para apontar o empolamento da música popular que o precede e também marcar posição como uma composição proveniente dos iletrados. Uma encenação sonora é apresentada antes do início da música: barulhos de carros, motos e buzinas compõem a paisagem sonora da encenação. Dois sujeitos conversam sobre a ambientação, ao que parece conhecidos. Um deles pede: “Ae X Bacon, toma conta do carro que eu vou ali no patrão ali.” O outro responde: “Firmeza, vai lá”. O som da sirene de uma viatura, seguido de pneus cantando entram em cena. O policial questiona: “Tá fazendo o que aí?”. O sujeito responde que está tomando conta do carro e logo é cortado pelo policial: “Sai fora, eu falei sai fora”. Ao som de tiros, inicia-se a introdução da música, um andamento lento e linear se apresenta com a bateria, um sol suspenso pontuando o final de todos os compassos, tem a resposta de outro sol suspenso seguido de um dó suspenso, muitas oitavas abaixo, feitas num baixo, como um pêndulo entre o agudo e o grave. Ao fundo uma guitarra com eco, ao estilo *reggae*, no contratempo, pontua os compassos. Estruturada em duas notas, a música se constrói em cima da simplicidade harmônica, explorando mais o ritmo linear das notas, soando como uma paisagem sonora desértica para os versos. Contudo, mesmo antes do rapper apresentar a narrativa, um sintetizador fere os nossos ouvidos com um sol suspenso muito agudo que permanece, persistente,

sobressaindo daquela ambientação, depois sumindo lentamente, simulando o som agudo interno que precede a perda de consciência, um desmaio. A encenação em forma de sons adentra a música e os versos são quase declamados, explorando a ritmo dos sons assemelhados dos fonemas nas palavras “movimentada”, “rajada”, “calçada”, “quarta”, “farda”, “navalha” e, finalmente, “batalha”, um simulacro do som de tiros apresentado anteriormente. A narrativa oscila entre a descrição da situação do enquadrado policial, seguido de um final trágico em que repetidamente o sujeito é alvejado, e a visão subjetiva do eu-lírico a respeito situação: a revolta ou o lamento da mãe, ambos recorrendo a Deus para evitar o final trágico.

Istô di volta

(Trilha Sonora do Gueto. *Us fraco num tem vez*, 2004)

(X Bacon)

Rua movimentada, barulho de rajada.
Sou eu pela calçada, numa tarde de quarta.
Diabo de farda se coçou, puxou a navalha.
Guerreiro da favela não treme na batalha.
Eu descarrego
toda minha munição
Eu me levantei, resisti, vou pra missão.
Se Deus é por nós, quem for contra mim
não vai conseguir antecipar o meu fim.
São duas da tarde, ele já vem embaçar.
Espirrou o irmão do Cré, truta lá da praça.
Me registrou, perguntou se eu não ouvi.
O tapa na nuca eu nunca mais esqueci.
Vish
Vários pensamentos,
todos ao mesmo tempo.
O barulho da metranca
O frio não vem do vento
O sangue pela rua
Minha mãe tem que ser forte,
pois seu filho está entre a vida e a morte.
20 de maio de 98 pelo corredor,
vou guarda comigo
o preconceito pela cor.
Tomar conta de carros pra muitos é correria.
Pra mim não compensou: Mixaria.
Nada de bom o sistema tem pra oferecer.
Se bobear você mal vai vê
o novo dia amanhecer.
Você não quer morrer
Também quer sobreviver
Uma luz muito forte
Nada mais posso vê

(refrão)

Um olho brilhava, escorria lágrima
Pude sentir, meu coração disparava.
A despedida foi triste,
Mãe, ora por mim!

Pois Deus vai nos ouvir.
Um olho brilhava, escorria lágrima
Pude sentir, meu coração disparava.
A despedida foi triste
Mãe, ora por mim.

3 dias se passaram
Parece que eu ressuscitei
Não foi minha vez
Graça a deus eu voltei
Estado de coma
Intestino perfurado
Quem atira morre, aqui tudo é programado
Quantos querem ver seu futuro
Mas só cuzão permanece no seguro
Ontem me livre da uti
Logo mais visita
Vô vê minha mãe
Ela vai ver que eu tô na fita
O cenário São Mateus vem na mente
Mó gritaria lá fora tem uma par de gente
Um detetive apareceu investigando um fato
Se assustou, manifestação no pátio
PM agiu na hora errada
Sempre covarde, diabo de farda
Se empolgou: mais um preto no chão
Que foi na correria pro dinheiro do pão.
Deus, não deixa o diabo me dominar
Nem trombar, engatilhar pra matar.
Me guia pro caminho da justiça
Ocupar a minha mente,
a verdade sendo dita.
A coroa me viu, começou a chorar
Eu acredito e ela sempre vai orar
Dia e noite sem dormi
Sempre positiva
Fim da visita logo mais tô na ativa
Quero sai daqui vou orar Por mim
Tenho certeza, deus vai me ouvi.

Um olho brilhava, escorria lágrima
Pude sentir meu coração disparava
A despedida foi triste
Mãe, ora por mim.
Pois deus vai nos ouvir
Um olho brilhava, escorria lágrima
Pude sentir meu coração disparava
A despedida foi triste
Mãe, ora por mim.

Mãe, não quero te ver chorá.
Deus nos ouviu, seu filho tá de volta.
Parece até que foi ontem
A cicatriz ficou e o respeito foi de bonde.
Pedi a deus pra não me levá.
Dois puto discutia e eu caí em frente ao bar.
Mal posso andar
Vi a morte
Sobrevivi porque a fé foi mais forte
Vários ponto, mó prejuízo

sei que a morte não traz aviso
A corda arrebenta o lado mais fraco
De homem pra homem, jão, caixão fechado
Pra zé povinho, fardado é herói,
mas se sacar um finado não é boy
Mais um humilde que sangrou na calçada
A mãe chorou, Ribeiro deu risada
PM filha da puta também é vítima
Por isso não é bom cuspir pra cima
Meu olho brilhava e eu na correria
O inocente sou eu, mas o sangue escorria.

Rua movimentada, barulho de rajada
Sou eu pela calçada numa tarde de quarta
Diabo de farda se coçou, puxou a navalha
Guerreiro da favela não treme na batalha...

A música finaliza com a mesma estrofe que inicia, propondo uma situação que sempre se repete, em *looping*. Contudo, X Bacon não chega a completar a estrofe, a palavra “batalha” é cortada ao meio, deixando o ouvinte em suspensão, quando logo é jogado para a próxima música do álbum – *Guerra é guerra* –, com a voz de um repórter televisivo apresentando notícias sobre a guerra do Iraque. O rapper apresenta a visão subjetiva de um jovem negro “guerreiro da favela”, dispondo situações que o formaram como tal. O tapa na nuca, que nunca esqueceu; a risada o PM ao ver seu corpo no chão; a aflição em provocar o choro da mãe; o frio que sente ao ouvir o som de uma rajada de tiros; o clamor por Deus para evitar seu caixão fechado são algumas impressões que são cantadas na música, ao sobreviver depois de ser alvejado, resultado de um erro policial. A narração do acontecimento e as impressões do eu lírico são apresentadas com um ritmo linear e pouco melodioso, em que as rimas toantes soam como uma monotonia, em contraste com os sentimentos e as situações extremas narradas. Contudo, o refrão quebra com a monotonia da sonoridade dos versos e se apresenta como um louvor religioso, cantado melodiosamente. Diferente do tom enérgico e beligerante da música *É o terror*, X Bacon canta a melancolia de estar entre a vida e a morte, mesmo inocente, como “mais um humilde que sangrou na calçada”, encarnando um dos personagens elencados pela música *Minha voz está no ar*, do Facção Central. A injustiça cometida pelo representante do Estado é reduzida quando comparada à fé na salvação divina, única alternativa que restou ao personagem. Contudo, após sobreviver, o clamor se volta para uma orientação para o “caminho da justiça”, afastando de seu caminho qualquer tentação em vingar seu destino.

As três músicas apresentadas brevemente acima estão presentes em álbuns lançados entre 1999 e 2004 e, de certa forma, conversam entre si, pois os grupos e compositores

autores das músicas fizeram parte de um momento histórico que os animou a tratar sons e palavras de uma forma renovada no cenário cultural brasileiro, propondo novos significados para a cultura no país. Se ao longo do século XX, a música popular vai se constituindo como uma maneira privilegiada de cantar a nação, o gênero rap se constitui a partir de um ponto de vista sobre a sociedade brasileira até então pouco explorado. Essa “mudança de clima”, que GOG anunciou em *É o terror*, é significativa para se entender esse momento histórico específico, que os vários rappers encarnam, dão materialidade e que, ao mesmo tempo, são formados por ele. Essas músicas apresentadas, e muitas outras, dão a ver uma gramática de composição entre os grupos, tanto formal como temática, que pode ser entendida como a sedimentação da estrutura de sentimento⁹ daquele momento histórico, ou seja, a formatação (no sentido de dar forma, modelar) de uma consciência prática, a cristalização de “elementos afetivos da consciência e das relações” (WILLIAMS, 1979, p. 134), testemunho de uma experiência social em processo. Esses sujeitos elaboram, portanto, uma reação ou uma resposta a partir de uma forma estética inédita, às contingências e às possibilidades enfrentadas, das mais imediatas às mais gerais. As palavras e as situações descritas visam incomodar, cutucar as feridas, ir às últimas consequências da violência, mas também a estrutura sonora das músicas ataca pela simplicidade harmônica e melódica frente ao esperado da música popular brasileira. Os rappers e DJs exploram repertórios musicais pouco conhecidos, na maioria de músicas estrangeiras, com instrumentação que dão ares cinematográficos para a música. Ou seja, somente à primeira vista a composição pode ser taxada de “simples”, já que as composições exploram tanto o ritmo dos *samples* quanto o ritmo da língua falada, a sonoridade do fraseado e as rimas toantes, extraíndo das consoantes o efeito previsto do ritmo.

As três músicas apresentadas, portanto, deixam entrever a elaboração de uma forma renovada a partir de convenções de linguagem, formando um arsenal expressivo inédito. Não somente uma nova forma de composição musical se apresenta – a feitura da música com a colagem dos *samples*, o trabalho do DJ buscando outras as referências – mas também novas formas materiais de dramatização e narrativas estão em jogo e são

⁹ Esse conceito de difícil compreensão – estrutura de sentimento – é um instrumento conceitual profícuo para analisar produções artísticas e intelectuais, pois nos permite entrever, por meio das formas estéticas, “elementos afetivos da consciência e das relações”, a cristalização de um “pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado, a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (WILLIAMS, 1979, p.134). Ou seja, o conceito produz uma tentativa de apreensão dos elementos constitutivos de uma certa aclimatação de uma dada época, que provocam respostas aos processos sociais vividos, geralmente materializando (dando forma às) transformações sociais.

escolhidas pelos rappers. Por meio da musicalidade das palavras, esses jovens compositores buscam as rimas, o ritmo da língua falada, o andamento dos versos, usando da contundência ríspida das consoantes, com finalizações com palavrões poetizados. Portanto, os rappers põem em prática uma modelagem de uma nova forma estética, fazendo frente a um vocabulário poético típico. Por meio da escolha em trabalhar a articulação de sons, palavras e expressões da língua falada nas periferias, o rap constrói um sistema expressivo com recursos próprios, recuperando, a seu modo, recursos de linguagem, mas numa cifra própria. Dessa forma, o arranjo poético representa um levante coletivo contra o monopólio da palavra pela língua culta, ou pelos agentes falantes da língua hegemônica, fazendo das gírias, palavrões e expressões próprias sua poesia, afirmando, assim, uma identidade periférica por meio da linguagem. O uso de expressões que não se utilizam da concordância verbal e nominal torna-se comum tanto nos discursos quanto nos versos. E mais do que um simples uso da língua falada do dia-a-dia dos rappers para as poesias, tal uso marca uma posição de enfrentamento do que é considerado “cultura”¹⁰. Contudo, a necessidade de um conhecimento profundo e erudito de seu dialeto, suas expressões, suas malandragens de rimas e *flows* torna-se um requisito indispensável de pertencimento a esse universo. Os rappers, portanto, acionam o idiomatismo para interpelar o ouvinte, manejando as gírias e expressões como um marcador expressivo, cujo efeito é a construção da identidade entre os seus, e o estranhamento entre os forasteiros.

Além disso, os rappers compõem, a partir do diálogo entre duas vozes, muitas vezes em primeira pessoa, como numa conversa em que o depoimento do primeiro é complementado pela descrição do segundo, apoiando-se mutuamente. Frequentemente, cada rapper canta aquilo que compôs, portanto, muitas músicas são escritas como uma conversa. Diferente da composição da canção produzida até então, geralmente expondo os sentimentos de um único eu-lírico, o rap é composto a partir do encontro de diferentes figuras, dois compositores que trocam impressões, experiências vividas, sentimentos compartilhados¹¹. Tal como o surgimento do gênero, a composição surge do encontro nas ruas da cidade. Interessa apontar aqui que esse caráter de diálogo que compõe as músicas é apresentado como depoimentos de uma mesma situação, uma coletividade. E isso fica

¹⁰ É frequente o relato de rappers a respeito do julgamento de seus pais com relação ao gênero musical, apontando aquele palavreado como “de ladrão” ou “de malandro”.

¹¹ Mesmo que se trate de somente um compositor – como é o caso do grupo Facção Central e do Sistema Negro – muitas composições são feitas para ser cantadas em duas ou mais vozes, seguindo esse padrão de diálogo ou exposições que se complementam.

expresso também nas apresentações e shows, já que os rappers e o DJ são acompanhados de muitos manos em cima do palco, como se essa pequena multidão fosse um pequeno coro representante da mesma coletividade. Longe de apresentar uma canção com somente um banquinho e um violão, pelo contrário, os rappers fazem questão de mostrar que são “apoiados por mais de cinquenta mil manos”¹². Em outras palavras, as composições são constituídas por enunciações que não se reduzem a si mesmas, mas remetem a uma trama de referências, respostas e enunciações a partir de respostas, como nos improvisos de jazz, com citações em samples, versos cortados por outros versos, promovendo um diálogo coletivo¹³.

O diálogo que compõe as músicas, estabelecido entre os grupos, engrossa cada vez mais o coro dessa coletividade formada a partir de injustiças, desigualdades, marginalização e estigmatização. Contudo, não se trata de cantar um lamento da pobreza, mas, sim, apontar a conexão entre a miséria e o luxo, a discriminação e o racista, apontando os agentes do “sistema” que não dão oportunidades para os seus, diferente da vida facilitada dos “boys”.

A argumentação racional da situação, com dados objetivos para embasar suas impressões, buscando sempre evidenciar os depoimentos dos excluídos, é algo recorrente nas composições, principalmente no início da produção do rap nacional. De acordo com o desenvolvimento do gênero, análises e exposições mais subjetivas vão aparecendo na mira dos compositores, como é o caso da música *Istô di Volta*, apresentada acima. Contudo, as composições buscam narrar a vida de uma pessoa comum, visando a identificação do ouvinte com aquela personagem. Em outras palavras, há a pretensão de formar uma voz coletiva, mais do que seguir na constituição da noção de autor individual e autônomo. Por esse motivo, não é raro ouvir relatos de fãs que dizem ter suas vidas narradas pela voz dos rappers.

As ações são narradas, frequentemente, como uma encenação de uma peça cinematográfica, explorando o close-up de imagens, que colocam personagens controversos em cena, justificando suas ações ou explorando sua formação subjetiva que

¹² Verso da música *Capítulo 4, versículo 3*, de Racionais. *Sobrevivendo no Inferno* (Cosa Nostra, 1997).

¹³ Paul Gilroy chama a atenção para a estruturação da música negra, se aproximando da antífona: “Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso das 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 conversas que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.” (Gilroy, 2001, p. 168)

o levou até ali. Mais do que encher os olhos com as imagens dos versos, os rappers visam em grande medida discutir sobre “o certo no errado”, ou seja, para além do moralmente e legalmente incorreto, de que maneira aquela dada situação chegou a se configurar, a ponto de algo moralmente reprovável ser, de certa maneira, aceitável ou, pelo menos, justificável. E, assim, os compositores colocam em cena sequestros malsucedidos, assaltantes de banco, crianças em orfanatos, etc. Essa forma tem ecos do hiper-realismo de Rubem Fonseca, do jornalismo de Caco Barcelos, da linguagem de programas policiais como Gil Gomes, Afanásio Jazadji, de filmes de Hector Babenco, etc.. São de origens diversas os nutrientes formais das composições. Contudo, o que importa ressaltar aqui é sua originalidade, principalmente, na música. Essa produção cultural cumpre papéis societários profundos, inaugurando relações e maneiras de representação que dão sentido àquela configuração social, produzindo marcas importantes de reconhecimento e identificação. Ou seja, a inovação formal promovida pelo rap pode ser vista como uma sistematização de mudanças sociais em curso, como um elemento integrante de mudanças na estruturação social brasileira ou, pelo menos, das relações entre sujeitos sociais e seus agrupamentos. Por esse motivo, os raps cantados nos shows em uníssono transformam-se em celebrações coletivas de uma espécie de revide às injustiças vividas, como uma consolação lírica compartilhada.

A partir dessa forma estética inédita no cenário musical brasileiro, os rappers se posicionam em oposição às convenções musicais e temáticas que marcavam a produção musical até então. E, dessa forma, propõem uma reflexão e uma revisão da definição de “cultura brasileira”, destoando ruidosamente do que era esperado. Vale notar que os grupos, compositores e adeptos preferem se referir a sua produção como “cultura de rua” ou “cultura da periferia”, e a noção de brasilidade vem acompanhada de críticas a partir do ponto de vista da periferia. Importa frisar também o uso da expressão “rap nacional” como recorrente entre os rappers, em vez do uso de “rap brasileiro”. O deslocamento do termo “cultura brasileira” para o termo “cultura de rua” ou “cultura periférica”¹⁴ operada pelos rappers traz para o centro do debate o processo de significação do conceito de

¹⁴ Márcio Macedo (2016) analisa o desenvolvimento do gênero rap ao longo das décadas de 1980 e 1990, percorrendo as mudanças de direção das temáticas que arregimentavam as composições. Segundo o autor, se no início da produção artística do rap (do hip hop como um todo) o lema da “cultura de rua” desponta como catalizador das temáticas, ao final da década de 1980 e início dos 1990, com a aproximação dos rappers do movimento negro, com uma profícua produção intelectual e de militância neste período, promove uma mudança de direcionamento a “cultura negra”. A partir de meados da década de 1990, a “cultura periférica” ganha proeminência entre os compositores, que se voltam para tematizar as precárias condições de vida nas periferias.

cultura, ou seja, em vez da questão nacional, o posicionamento dos rappers evidencia a cultura como um processo social constitutivo, reaproximando-a da vida material e das relações sociais estabelecidas a partir das diferenças no processo produtivo.

Uma leitura analítica do “sistema” e do lugar esperado para ser ocupado por eles, a oposição em ocupar tal lugar, a identidade entre seus iguais (promovido pelo encontro entre jovens negros de diferentes periferias) e a autoestima da subversão que se colocam vão se somando, numa espécie de construção coletiva não somente de um gênero musical, mas um modo de vida em construção. Alguns depoimentos iniciam a conversa, outros surgem a partir dos primeiros. A cada palavra proferida, gravada e repetida aos gritos em show por milhares de vozes, vai selando uma visão renovada de si, dos seus e de toda a conjuntura que envolve esses sujeitos.

Sendo assim, o rap vai se tornando um lugar de encontro, de potencialidade, muito além de um simples gênero musical. Por isso, não é raro ouvir declarações apaixonadas, devotas ao rap, transformando-o em uma força maior por seus adeptos, na frase proferida muito frequentemente “o rap salvou minha vida”, assemelhando-o a uma salvação religiosa. Cada depoimento importa, se soma aos demais e agrega força de sentido. E se, por um lado, o gênero soa como uma religião com seus fiéis, por outro lado, essa coesão se dá somente a partir da visão de cisão da sociedade brasileira, como um eixo estruturador dessa experiência social. E, por meio dessa visão de uma sociedade brasileira cindida, os rappers reclamam a legitimidade de fala e depoimento sobre um Brasil que ninguém quer ver ou que todos escondem, desviam o olhar, segundo eles. Constrói-se uma oficialidade própria e que põe em xeque as oficialidades do país, já que “seu povo” é marginalizado e visto como suspeito e ameaçador dessa ordem. Ou seja, não se trata apenas de uma revolução formal, trata-se de um questionamento sobre o Estado brasileiro que chega para eles como uma política de morte. Dessa maneira, tornam-se profetas, ou intelectuais da periferia (SILVA, 2012), forjando um sentido de população unificada e, principalmente, forjando sua própria língua interna. Trata-se de uma busca nas entrelinhas da estruturação social brasileira por argumentos que afirmam ser “seu povo” a população vista como “inimigos públicos”, explorando as ações e os sujeitos que miram o corpo negro como estorvo, como suspeito já desde seu nascimento. A partir disso é que se ergue uma voz desafiadora, questionadora e que põe em suspensão essa organização do Estado.

Facção Central, GOG, Japão, Flagrante e Trilha Sonora do Gueto empunham as canetas e microfones nas páginas iniciais deste pequeno preâmbulo, permitindo depurar os principais elementos que constituem a estrutura de sentimento do rap dos anos 1990 e

2000. O manejo de uma identidade periférica; a construção da figura coletiva dos *manos* (em oposição à figura dos *playboys*); a encenação da violência como uma consolação lírica; a construção de um idioma expressivo próprio como a principal arma de identificação e marcador; a produção de um código de conduta do “proceder” como temática das letras; o diálogo por meio de versos; a valorização do poder da palavra; a formação de um repertório próprio; a postura opositora frente à tradição da música popular e aos intelectuais são alguns princípios que pautam as ações, discursos e poesias dos rappers e regem essa estrutura de sentimento.

Dessa forma, por meio desse engajamento em cantar a periferia de forma “verdadeira”, contundente, propondo novas formas e significados de interpretação do mundo e da cultura brasileira, vai surgindo uma formação¹⁵, categoria analítica de Raymond Williams, num movimento mais ou menos organizado entre sujeitos que se encontram e se colocam numa mesma posição. Ao adentrar o universo do movimento hip hop, não é raro encontrar discussões sobre o seu caráter de movimento cultural e político, do qual o rap é parte significativa, talvez principal¹⁶. Longe de cravar uma definição para tal produção simbólica, interpretá-lo à luz do conceito de “formação” de Raymond Williams nos ajuda a analisá-lo inserido numa complexa rede das relações sociais de produção cultural e, dessa forma, dimensioná-lo na dinâmica do processo social de constituição da cultura. Ao analisar a insurgência do gênero rap brasileiro, nota-se que não há um manifesto formalizado e unificador de conduta ou de produção. Por outro lado, essa produção cultural extrapola uma simples reunião entre amigos. Contudo, é possível notar que algumas posições vão se definindo e se tornam elementos constitutivos da imagem do rapper brasileiro, como ficou expresso a partir dos elementos expostos acima¹⁷. Trata-se de interpretar a experiência da produção cultural do rap a partir das relações estabelecidas entre os agentes, pois parto do pressuposto de que o processo de

¹⁵ Para Williams (1992), movimentos culturais se formam frequentemente em oposição às instituições e concepções de arte dominantes em um determinado momento. Esses grupos podem ter uma organização formal, ou seja, um manifesto ou um estatuto, com objetivos bem definidos, ou podem ser fluidos, como um grupo de amigos e colegas que atuam numa certa direção simbólica, sob uma aclimatação produtora de significados. Segundo o autor, o conceito de formação consiste em “movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais” (1979, p. 120).

¹⁶ Para um exemplo sobre as tensões em torno da definição do movimento hip hop no Brasil, consultar o trabalho de Felix (2005).

¹⁷ Com o desenvolvimento do gênero ao longo de três décadas houve uma diversificação da imagem, pautas e posturas, mas nota-se que os novos representantes que se aventuram a questionar tais elementos se arriscam a serem acusados de “traidores do movimento” por fãs e produtores mais antigos.

constituição da consciência é social. O conceito de formação permite analisar esse processo, enfocando a dinamicidade da constituição do grupo, ou seja, mirando tanto a produção cultural que surge do encontro e da troca entre os agentes, como o caráter formador de subjetividades da produção cultural. Os compositores, DJs, produtores, radialistas e todos os agentes que estabelecem relações motivados pela criação da música rap, engendram ideias, posicionamentos e práticas dentro mesmo da constituição do grupo. Além disso, as relações externas do grupo, se opondo às instituições já estabelecidas e questionando as tradições seletivas¹⁸ como parte da história da música popular evidenciam as tensões que compõem essa arena da produção cultural brasileira. Por outro lado, importa jogar luz sobre elementos que fundamentam as relações estabelecidas no grupo não explicitados por seus membros, pois estes dão a ver a posição que ocupam em relação à sua classe de origem e acabam por evidenciar as relações de uma fração de classe com o todo social¹⁹.

Essa produção artística, portanto, mediou e criou relações sociais específicas. A estrutura de sentimento que aclimatou a produção do rap embalou também outros grupos sociais, que produziram outras respostas. O incômodo em cantar uma nação unificada também era partilhado pelo rock nacional, por exemplo, colocando em suspensão a temática nacional-popular presente nas décadas precedentes, a “brasilidade revolucionária”, como bem definiu Marcelo Ridenti (2010). A postura de rebeldia também era ostentada pelo punk brasileiro, vestido de acordo com a indumentária inglesa, mas também embebido num ufanismo crítico. Os sons e ideias de outras partes do mundo entram em jogo no cenário cultural brasileiro e transformam a paisagem sonora dos jovens, exaltando os ânimos de críticos e músicos adeptos de uma certa exaltação da

¹⁸ Apesar de sua concepção de cultura como algo em comum a todos de uma sociedade, Williams reconhece que há um processo de dominação que permeia a cultura, ou seja, a classe dominante se empenha em universalizar seus significados, valores e hábitos, atribuindo-lhes o estatuto de mais elevados ou ideais. São três os processos principais da hegemonia: a tradição seletiva, as instituições e as formações. O que Williams denomina por tradição seletiva é o principal mecanismo de elevação desses significados, valores e hábitos, a partir da construção da historiografia, promovendo assim a reprodução da ordem social em suas mais sutis tonalidades. O autor a descreve como “uma força ativamente modeladora e [...] uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979, p. 118). A tradição seletiva é, portanto, um processo ativo de seleção de alguns elementos do passado para compor e reafirmar o presente e que dá direções ao futuro e frequentemente está ligada à produção simbólica da classe dominante.

¹⁹ As formações estão em constante relação com as instituições, por vezes questionando-as. Apesar de relacionar as produções artísticas às classes e a partir daí observar um embate por reconhecimento e sedimentação de certo elemento e significação, Williams se distancia de um determinismo de classe, evidenciando as relações sociais e as condições de uma prática artística. Uma expressão artística pode se contrapor à sua classe de origem ou mostrar a estrutura de sentimento de uma fração desta classe.

música popular brasileira precedente. A redemocratização tem efeitos profundos na movimentação de novos sujeitos sociais e desenha outros caminhos para as repostas elaboradas pela produção artística da década de 1990. São diferentes áreas de práticas humanas, mas há uma correlação de forças. Mesmo que embebidos no mesmo caldo, no mesmo clima da estrutura de sentimento da época, os rappers, por meio das relações que vão tecendo, transformam esse incômodo em tensão, compondo um gênero musical enérgico e beligerante, que sugere a ação e o conflito, um estufar o peito de ódio e de palavras e justificativas que estancam qualquer deleite ou gozo de uma tarde tranquila com um violão. Mano Brown avisa: “tenho uma missão e não vou parar”. Por esse motivo, muitas músicas são compostas com samples de trilhas sonoras de filmes policiais da Blaxploitation²⁰, de compositores ligados ao movimento por direitos civis nos EUA. Trata-se de apontar os culpados pela miséria e aproximar aliados por meio de um idioma próprio. As encenações de violência, ainda que a mensagem explícita seja “o crime não compensa”, são uma espécie de desabafo, de alguma maneira, de materializar²¹ suas conclusões, já que a maioria dos raps está endereçada não somente para os seus manos que podem estar beirando o crime, mas também mira os ouvidos do “playboy”, que inferioriza e discrimina o seu lado da cidade, com intuito de lhe fazer sentir vergonha de pertencer ao lado corrupto da cidade.

Uma sociedade brasileira dual e conflituosa é elaborada por essa produção artística e a posição socioeconômica e racial é vista como determinante das condutas. O simples encontro entre um “mano” e um “playboy” coloca em cena o conflito da sociedade brasileira, e por mais vantagens que tenha o último, o primeiro ostenta o sentimento de honra em não se submeter a conchavos, heranças e atalhos. Para além da contundência da narração de vários compositores, é preciso colocar em perspectiva a sociodiceia resultado da elaboração coletiva dos grupos. A construção desse sujeito periférico é uma representação de si, que por sua vez é consequência da maneira como o olhar do outro é

²⁰ Blaxploitation foi um movimento de produção cinematográfica norte-americano da década de 1970 que tematizou a discriminação racial, invertendo papéis, com protagonistas e diretores negros.

²¹ Parto do pressuposto, nesta tese, apoiada na formulação teórica de Raymond Williams, de que a produção cultural é um manejo da forma e de significados de maneira integrante, e que fornece novo material formativo. De acordo com o autor, “[...]toda modelagem consciente, semiconsciente com frequência instintiva – num contexto intrincado de formas já materializadas e materializadoras – é a ativação de um processo social semiótico e comunicativo, mais deliberado, mais complexo e mais sutil na criação literária do que na expressão cotidiana, mas em continuidade com ela através de uma importante área de discurso e escrita direta (dirigidos especificamente). Por toda essa gama, desde a adoção indiferente de uma forma linguística de relação até a mais trabalhada e retrabalhada forma nova possível, o momento formativo final é a articulação material, a ativação e geração de sons e palavras partilhados.” (WILLIAMS, 1979, p. 190).

interpretado. A elaboração de si é fruto de um jogo de espelhos refletidos, colocando à mostra a arena de forças em que significados são colocados em tensão. Ainda que as composições quebrem com a concepção de uma “cultura brasileira”, o embate entre significados e posições acontecem inclusive e principalmente entre sujeitos com diferentes origens de classe. Ademais, alguns elementos que compõem a estrutura de sentimento do rap dos anos 1990 e 2000 são princípios valorizados pela cultura brasileira de longa data: o repúdio a uma cultura letrada, em contraposição à exaltação de uma cultura autodidata; o tom revolucionário inscrito nas produções artísticas, principalmente na música popular; a valorização do povo como fonte de autenticidade. Esses elementos são valorizados pelos compositores da música popular dos anos 1960. Ou seja, esses elementos que compõem a estrutura de sentimento do rap deixam entrever uma disputa pela hegemonia cultural brasileira, antes ocupada por uma fração artística e intelectual da classe média especializada.

Faz-se necessário, então, destrinchar os princípios da estrutura de sentimento para se compreender qual o posicionamento dos rappers no cenário musical e sob qual perspectiva almejam questionar significados e valores que compõem a arena simbólica da cultura. Para tanto, mobilizarei as músicas, letras e sons como a cristalização dessa estrutura de sentimento, relacionando-as às origens sociais dos rappers.

É exatamente por meio de tensões como as apontadas acima, na descrição de alguns elementos que compõem a estrutura de sentimento, que o rap vai se constituindo e construindo uma posição social paradigmática na música popular. É sobre a constituição dessa forma expressiva opositora que se trata essa reflexão. Já que o questionamento sobre a produção de novos significados numa arena de forças simbólicas é cara para o entendimento dos arranjos sociais, questionarei ao longo dessa exposição tensões como essas apontadas acima. O gênero rap surge e se desenvolve numa direção de questionar as bases formais e materiais da música popular, apresentando uma forma expressiva própria, criada coletivamente pelos grupos e pela competição entre os rappers, mas se utilizando de um repertório outro, ajudando a forjar, dessa maneira, um idioma próprio. Por isso, a o uso dos depoimentos como matéria-prima de composição e também a forma de comunicação entre os seus iguais são tão caras aos rappers. Ou seja, para ser rapper, não basta apenas compor, é preciso ser um observador, um garimpeiro de expressões, frases, gírias criadas e utilizadas por sujeitos que estão à sua volta, que se utilizam da palavra de maneira essencial no lidar do cotidiano entre os manos.

Vale ressaltar que, ainda que os grupos possuam uma gramática de composição em comum, existem diferenças entre eles que serão apontadas no trabalho. O intuito é ressaltar a produção artística que vai se tornando, ao longo de duas décadas de desenvolvimento, dominante no gênero rap, ou seja, sua vertente *gangsta*, uma categoria interna usada pelos próprios rappers para diferenciar músicas mais radicais, contestatórias e que tratam de conflitos sociais e raciais com personagens e narrativas hiper-realistas como uma estratégia de choque das composições. Portanto, ainda que o gênero rap tenha algumas diferenças internas, com vertentes românticas ou mais voltadas para um clima festivo, neste trabalho, trata-se de questionar a produção do rap nacional *gangsta* como uma formação emergente e opositora e que se relaciona de maneira específica com a cultura brasileira. A escolha em analisar os grupos de uma vertente *gangsta* justifica-se pela centralidade que possuem entre o público do rap e também pela proeminência que vem ganhando alguns nomes no cenário cultural brasileiro a partir dos anos 2010, fora de seu público de origem. Por isso, vale destacar os grupos que serão enfocados no trabalho: Racionais MC's, Sistema Negro, Consciência Humana, Facção Central e Sabotage, sem, contudo, deixar de apontar a produção de outros grupos e rappers. Vale ressaltar que me concentrarei na formação dos grupos e na sua produção artística até meados da década de 2000, já que, a partir desse período, uma nova configuração se estabelece com a entrada de novos agentes no cenário do rap (SANTOS, 2022).

Os discursos, práticas e formas estéticas opositoras tanto à concepção de cultura popular brasileira hegemônica na época, quanto opositora à organização social como um todo, coloca a questão das condições de possibilidade de existência dessa postura de enfrentamento dos rappers. Acredito que, se de um lado, a origem social dos primeiros rappers, advindos dos estratos mais baixos da cidade de São Paulo, produzido por um contexto sociopolítico bem específico da cidade dos anos 1980, contribui para essa postura de enfrentamento (D'ANDREA, 2015), por outro lado, a sociabilidade em torno da qual se formou tal postura, com raízes nos bailes *black* dos anos 1980 e relações com o Movimento Negro, também contribuíram significativamente para a construção de tal postura (FELIX, 2005). Em outras palavras, a posição de enfrentamento assumida pelos rappers se deu por uma construção simbólica de oposição tanto às piores condições de vida à que era submetida sua população, quanto ao desenvolvimento de uma autoestima da população periférica, com discursos antirracistas e antissistema gestados a partir da sociabilidade promovida pelos bailes *black* da noite paulistana.

Se, como afirma Paul Gilroy, a música é um instrumento de elaboração de si, de comunicação e de reflexão das populações afrodiáspóricas, figurando como um eixo criativo fundamental da contracultura da modernidade no Atlântico Negro, trata-se de questionar aqui os processos de ressignificação promovidos pelo rap nacional *gangsta* como parte fundamental da produção cultural brasileira e que tem efeitos e reverberações importantes na arena cultural do século XXI. Foi necessário um trânsito de ideias, valores e sentimentos com diferentes origens, tanto da produção artística e intelectual nacional negra precedente ao rap, como referências musicais, cinematográficas, intelectuais e de movimentos sociais e políticos estadunidenses, o que promoveu a transposição de barreiras nacionais por conta da condição de negros assemelhadas aos afro-americanos. Inspiro-me, portanto, nas proposições de Paul Gilroy (2001) sobre as funções da música negra como uma veia crítica à modernidade operada pelos negros da diáspora, promovendo uma troca de saberes e materializando uma “sensibilidade cultural distinta e entrincheirada”, responsável por comunicar as múltiplas experiências em diferentes locais e formações históricas distintas. O fluxo de sons permite ver um mapa de referências, formados por enunciações e respostas, constituindo uma identidade negra, mesmo em diferentes contextos sociais e históricos.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e a relações sociais que tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (...) As tradições inventadas de expressão musical, que constituem aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque ela tem apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes, sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente tem sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam a classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, tem se apresentado como guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como recurso político e filosófico. (...) a música, o 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, 2001, p. 163)

Tal como apontado acima, pretendo, portanto, refletir sobre a constituição do papel do rapper ao longo do desenvolvimento do gênero no Brasil, tendo em vista os fluxos de ideias, sons, estilos, indumentárias, posicionamentos que se estabelecem a partir do canal de irrigação mútua da música afro-americana, do norte para o sul e vice-versa. O rap

figura como uma produção artística fruto desse desaguadouro e os rappers se localizam simbolicamente como figuras-chave deste processo de ressignificação de aspectos centrais de elaboração da cultura brasileira, por vezes exercendo a função de intelectuais, como apontou Rogério Silva (2012), a respeito da trajetória de Mano Brown, mas por vezes para além disso, atuando como figuras de autoridade que tomam a responsabilidade de elaborar um senso coletivo de identidade e ação no mundo com um olhar renovado, reelaborando ou relendo a tradição musical brasileira, convertendo lamentos em levantes. Se a música popular brasileira, de maneira geral, foi parte essencial na construção de uma identidade nacional, o gênero rap, por meio de uma música beligerante e ríspida, surge propondo uma inflexão na harmonia desta narrativa, colocando em pauta os desafinos que sustentam um “Brasil em decomposição”.

Capítulo 1. Caminhadas

James Brown foi a música mais forte que eu ouvi, mais forte. O estilo de música mais forte, mais...que deu orgulho memo. Tudo que você ouviu na escola, sobre preto, tudo que você ouviu dos vizinhos, do mundão no geral, quando você ouve James Brown, você esquece tudo, você passa a ficar forte. Eu acho que isso fazia os preto naquela época, nos anos 70. [Eles] saiam do salão se sentindo o *super man*: orgulho. Quando eu vi a capa do James Brown, ouvi as batida, o som, eu vi a figura dele no disco assim, dava orgulho né?! Ver o salão todo cantando aquilo, dava um arrepio. Eu imaginava, porque eu não entrava no salão. Eu ficava na rua imaginando como era. Eu via a rapaziada com cabelo afro, blackão, calça boca de sino indo pra festa e voltava falando. Eu era pequeno. Então eu fazia aquele castelo: ‘Nossa! Quero entrar no salão, quero ver como é que é’. Eu ouvia as música em casa. 3 mil preto dançando. Era forte, parecia um barato tribal. África, fundão, mili anos atrás.²²

Este trabalho não poderia começar de outro jeito senão com o encontro de dois Browns, ou melhor, a partir do barulho que causou James Brown na constituição de Pedro Paulo Soares Pereira em um outro Brown. No decorrer deste trabalho, iremos ouvir declarações semelhantes de outras pessoas ao se referir a Mano Brown, apontado-o como um elemento irreversível nas suas formações, não somente enquanto músicos. Na fala acima, retirada do programa *Ensaio*, Pedro Paulo – Mano Brown do grupo *Racionais MC's* – apresenta momentos de sua infância que determinaram o restante de sua trajetória, inclusive compondo o seu *self*. Mesmo sem compreender o que James Brown cantava, aquele garoto de onze anos ficou completamente enfeitiçado pelo som, o ritmo, sua figura e todo o sentimento de orgulho e reconhecimento que provocava não só nele, como nos jovens negros frequentadores dos bailes, a quem se refere. Esse sentimento se torna mais vivo ao ser colocado em contraste com o que era apontado na escola, na vizinhança e em demais ambientes de sociabilidade sobre a condição de ser negro. A música se torna então uma abertura de possibilidade de um orgulho não vivido até aquele momento, uma quebra com um estigma sofrido, que Mano Brown constantemente se refere em entrevistas. A sociabilidade que é consequência do funk de James Brown é também parte importante da formação de Mano Brown. A música e a sociabilidade em torno dela, somadas, formam consciências, estéticas, direcionamentos, valores, opiniões e significados renovados entre os jovens, como fagulhas que os incendiam a repensar sua posição social, tal como a fala de Mano Brown deixa entrever. Esta fala dá indícios dos elementos que compõem um repertório próprio e que, em grande medida, servem para questionar repertórios e formações já dados e acomodados.

²² Fala de Mano Brown no programa *Ensaio*, da TV Cultura. Exibido em 28/01/2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pf0YKPvz6YE>>. Acesso em 18/05/2022.

Na introdução, apresentei composições de três grupos formados após as primeiras gravações de Racionais MC's com o intuito de jogar luz sobre a produção do rap nacional *gangsta* como um todo, já que muitos trabalhos acadêmicos enfocam a produção artística do *Racionais*. Ainda que o grupo tenha proeminência no cenário cultural brasileiro, extrapolando o seu público e seu circuito de origem, acredito que se concentrar sobre essa produção seja perder de vista o caráter formativo das relações sociais que teceram, em grande medida, essa forma estética e a posição de cânone que o grupo vem galgando. Embora cada grupo tenha uma trajetória diferente, esses caminhos se cruzam e se reforçam, formando significados por meio da troca de sons, referências, citações e relações de trabalho. Apesar de *Racionais* serem apontados como “a locomotiva que conduz o trem²³” do rap nacional e terem sido um elemento motivador de muitas carreiras entre outros compositores, Racionais não receberiam a alcunha de “os quatro pretos mais perigosos do Brasil²⁴” sem a existência de todo um conjunto de produções que também o impulsionaram a seguir na sua trajetória. Portanto, torna-se incompreensível olhar essa experiência social a partir da perspectiva de um único ator, já que as relações tecidas entre essa malha de sujeitos e posições vai definindo lugares sociais específicos, com maior ou menor proeminência.

Contudo, ao se tratar de rap nacional dos anos 1990 e 2000, o grupo *Racionais* possui uma centralidade incontornável devido tanto à definição de uma vertente dentro do incipiente gênero à época de seu surgimento, por meio já das primeiras composições, como devido à atuação de impulsionador do movimento de forma deliberada, produzindo outros artistas, investindo em álbuns de outros rappers, facilitando a estreia de iniciantes. Não é raro ouvir relatos de outros rappers que tiveram suas músicas sampleadas por KL Jay (DJ do Racionais) definindo tal fato como a maior legitimação que poderiam receber na sua caminhada no rap. As primeiras músicas gravadas rapidamente se tornaram hinos para o público e para os outros grupos, e Racionais se tornou o cânone do rap nacional. O grupo definiu, em grande medida, a postura dos rappers de seu entorno e iniciantes, assumindo uma atitude opositora à mídia, ao racismo e à grande parte da tradição da música popular tocada nos anos 1990. Por outro lado, conforme o grupo ganha os ouvidos de outros estratos, galgando uma posição de cânone da música em geral, ele será apontado como “traidor do movimento”, um incômodo frequentemente expresso por Mano Brown em entrevistas.

²³ Tal como Doctor X, do grupo *Sistema Negro*, definiu o grupo em entrevista realizada em 15/03/2022.

²⁴ Como se autodefinem no documentário *Das ruas pro mundo*, Netflix, 2022.

Para se compreender este arranjo de forças em que os rappers constroem uma posição opositora, faz-se necessário delinear uma caracterização social dos membros dos grupos, sua origem social, buscando correlacionar esses elementos com as contingências enfrentadas pelos compositores e também as condições de produção artística. Ainda que as músicas intentem descrever uma paisagem, com o cotidiano dos estratos mais baixos urbanos daquelas décadas, pincelando personagens e suas histórias, como colocado acima, há que se questionar os nutrientes a partir dos quais se deu a formação dos compositores e músicos, responsáveis por uma erudição própria e pela quebra de paradigmas importantes no cenário cultural brasileiro, que tem efeitos profundos em produções subsequentes. Tratarei, portanto, de analisar as trajetórias dos grupos enfocados, com maior proeminência neste cenário, sem, contudo, me restringir a eles ou muito menos sugerir que o rap nacional na vertente gangsta se restrinja a eles. A escolha de poucos grupos é como puxar alguns fios que enredam esse nó de relações, tentando questionar sobre as propriedades sociais dessa formação e assim apresentar suas trajetórias a partir das relações travadas entre eles.

1.1. Racionais MC's

“Os quatro pretos mais perigosos do Brasil”. Assim se definem Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay com a formação do grupo *Racionais MC's* em 1989. De forma sintética e explosiva, a definição já expõe de imediato muitas tensões sociais que o grupo toma para si como composição, tanto musical como política, transformando estigmas em armas de combate. Interessa apontar aqui que a trajetória do Racionais vai se desenhando ao longo de três décadas com inconstâncias de exposição a mídias, concessão de entrevistas, o que tem efeitos no processo de consagração do grupo. Se nas décadas de 1990 e 2000 poucas são as entrevistas concedidas pelo grupo, a partir de meados dos anos 2010, Racionais entram em cena para responder às questões que ficaram no ar durante os anos precedentes. Dessa forma, muitas entrevistas em que os membros do grupo expõem suas trajetórias são em retrospecto, na tentativa de compor uma narrativa coerente e justificadora de seu prestígio atual, principalmente relacionando-a à construção da paisagem da periferia. A ilusão biográfica²⁵ dessas narrativas dá a ver a constituição dessas pessoas públicas que, conforme se reposicionam no cenário cultural brasileiro, buscam reelaborar os significados, ações e posições de formas diferentes. A escola das

²⁵ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). Usos e abusos da história oral. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 183-191.

ruas é sempre ressaltada como a grande protagonista em suas formações, presença constante nas composições, grande tema da vertente do rap que inauguram. Ou seja, faz-se necessário atentar para a origem social dos membros do grupo, buscando refletir sobre a caracterização da formação de maneira geral e relacionar suas trajetórias com as condições de produção na época da incipiência do gênero.

Mano Brown nasceu Pedro Paulo Soares Pereira, no bairro da Liberdade, na capital paulista, em 22 de abril de 1970. Sua mãe, Ana Soares, nasceu em Riachão do Jacuípe, município baiano situado a 180 quilômetros de Salvador. Filha de vaqueiro e parteira, Ana ainda menina cantava junto a outras lavadeiras à beira de rio Jacuípe, mas mudou-se para São Paulo com 16 anos, depois de desavenças com o pai por ter ido a uma festa. Dona Ana, imortalizada em diversos versos do Racionais, deixou em sua cidade natal alguns irmãos célebres: Feliciano, vendedor de farinha e exímio tocador de cavaquinho da tradicional roda de samba da cidade, *Sufoco da Fumaça*; e Bernardete Soares (Dona Chea), ilustre porta-bandeira da festa histórica da cidade Lavagem de São Roque²⁶. Pedro Paulo conheceu a cidade natal de sua mãe e seus parentes somente em 2020 por ocasião de apresentações em Salvador, o que sugere que sua mãe não mantinha contato frequente com sua família.

Dona Ana se instalou no bairro da Pedreira, zona sul de São Paulo, e trabalhava como empregada doméstica, função que exerceu por quase meio século. Assim como os irmãos, o gosto pela música veio na bagagem e, assim, Ana frequentava bailes da cidade, tecendo suas relações longe da família. Uma das amigas de festas de samba e da vizinhança viria ser a mãe de Ice Blue, que também frequentava o mesmo terreiro de candomblé. Nos bailes, conheceu e se relacionou com um italiano, pai de Pedro Paulo, mas que a abandonou com a criança, mesmo antes do seu nascimento. O menino nasceu quando Ana tinha 41 anos, e nunca chegou a conhecer o pai. Filho de mãe preta e pai branco, a identidade racial irá acompanhar seu desenvolvimento. A ausência da figura paterna é apontada por Mano Brown, frequentemente, como um vazio que ele procurou preencher se aproximando de pessoas em busca de algum conselho que, de alguma maneira ofereciam um norte ou, por vezes, deixando-se levar pelas palavras de sons de figuras importantes em sua formação, como Bob Marley, James Brown, Jorge Ben,

²⁶ Informações disponíveis no artigo “Samba de roda, pagodão e churrasco: as aventuras de Mano Brown no sertão da Bahia”, do Correio 24 Horas. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/samba-de-roda-pagodao-e-churrasco-as-aventuras-de-mano-brown-no-sertao-da-bahia/>. Acesso em 30/02/2022.

Malcolm X. Nota-se que a música se torna um lugar de refúgio, um lugar idealizado, uma fuga da realidade árida que enfrenta, mais do que uma simples fruição²⁷. Depois, conforme a carreira musical vai ganhando forma no horizonte, ela realmente se torna uma alternativa. Um trecho da música *Privilégio 2. O tempo é rei* presente do álbum *KL Jay na Batida Vol. 3*, em que Mano Brown discorre um livre pensamento, deixa expresso esse trânsito entre a ausência do pai e deixar-se afetar pela música de Tupac, que, como ele, não tem pai, além de ser um ídolo do rap.

Tem dia que eu acordo daquele jeito: inimigo do mundo. Só a música pra tipo dá uma aliviada. E eu, quando eu tô meio derrubado eu gosto de ouvir Tupac, tá ligado? Não sei se é porque o cara é filho sem pai também que nem eu, morô? Sem pai assim, né, truta, não conhece o pai. Pai todo mundo tem. Eu tive um canalha que foi meu pai, mas eu não conheci. Aí eu vou dar um role na quebrada.

A privação da figura paterna é apontada como mais um elemento, dentre muitos outros, de desprivilégio, causando não somente a revolta contra um desconhecido “canalha”, mas também a instabilidade e a vulnerabilidade. Contudo, ao olhar em retrospecto, Mano Brown nota a identificação acima apontada entre ele e Tupac ao se aproximar de famílias iguais às dele: chefiada por mulheres com filhos sem pai.

Não sei se [o pai biológico] está vivo. Na infância, eu morava em um bairro de branco e lá todo mundo tinha pai, menos eu. Depois mudei para um bairro de preto e vi que ninguém tinha pai. Me encaixei na sociedade certa.²⁸

Sua fala deixa entrever a constituição de sua visão analítica do seu entorno e das histórias de vida que se assemelham não por acaso, resultando numa operação recorrente que enxerga realidades diferentes a partir de situações de privação ou de favorecimento²⁹, sempre relacionados com os marcadores raciais. Tal visão pode ser resultado da profissão de sua mãe, prestando um serviço doméstico para famílias com muitos privilégios, em sua maioria brancos, se comparada aos percalços que faziam parte do seu cotidiano.

Por outro lado, a ausência do pai e as adversidades enfrentadas aguçaram o sentimento de admiração do garoto pela mãe, personagem frequente nos seus versos, exaltada como a “rainha nagô” ou como uma voz em contraponto ao menino sonhador. A devoção por sua mãe, expressa não só nas músicas como em entrevistas e declarações,

²⁷ Relatos de Mano Brown em diversas entrevistas e conversas, principalmente em seu PodCast, *Mano a Mano*, Spotify.

²⁸ Em entrevista concedida à *Veja* em 18/07/2019. Disponível em: <<https://veja.sp.abril.com.br/cultura-lazer/mano-brown-rationais-condenacao-juiz-semideus/>>. Acesso em 12/03/2023.

²⁹ Vale notar que o podcast *Mano a Mano*, programa em que entrevista pessoas escolhidas por ele (na grande maioria negras), a fim de discorrer principalmente sobre suas histórias de vida, Mano Brown aponta a ausência ou a existência do pai como algo determinante naquela trajetória.

é notável, ocupando uma posição de segurança e conforto em oposição a um cenário de adversidades, traições e injustiças.

Como diversas vezes relatado em entrevistas, Pedro Paulo e Dona Ana moraram em diversos locais da zona sul de São Paulo, por vezes inclusive na casa dos empregadores de sua mãe.

Essa música foi feita em 96, eu morava na Cohab. Já não moro mais. Pode parecer até contraditório. O problema de moradia na minha vida sempre foi muito constante. O problema da minha vida foi a moradia. Eu jurando lealdade a uma quebrada é até estranho, porque eu morei em trezentas quebrada. Eu morei de aluguel a vida toda, na mesma rua eu morei em três casas assim, às vezes. Então eu optei por ser leal.³⁰

A instabilidade da moradia atuava como um agravante da situação financeira da pequena família. Contudo, a rede de relações tecidas nos bairros onde moraram, frequentemente na região do Capão Redondo, colaborou com a formação do garoto, não somente social, mas também musical e material. Dona Ana frequentava o candomblé, e foi nos terreiros que Mano Brown teceu suas relações, principalmente, para sua trajetória, com Paulo Salvador, posteriormente Ice Blue. Além disso, o terreiro aparece em seus relatos como uma comunidade fraterna, em que a função do pai de santo extrapolava a religiosa, exercendo o papel autoridade em meio a uma rede de apoio para seus filhos de santo.

Olha, eu fui criado em três terreiros [de candomblé]. E dentro dessas pessoas que me deram abrigo, a mim e à minha mãe, eu tenho como exemplo de seres humanos de primeira qualidade. Por exemplo, Seu Isaac de Santa Rita, que é um patriarca de uma grande família de um terreiro, que nos criou né? Ele foi um cara.. um pai de santo que praticamente inaugurou o bairro, onde é lá hoje Jardim Valquíria. E ao longo da vida eu vi ele praticamente carregar aquele morro nas costas, levando mulher pra ter filho, acidentado pro hospital, socorrendo com comida, com remédio, com benzedura, com material de construção. Foi um benfeitor, um sacerdote.³¹

Nos terreiros ele vivenciou a rede de relações que compunha a comunidade, formando parte de suas crenças religiosas e também muito de sua formação musical. No candomblé, os toques são o código de acesso, a chave para o mundo espiritual. Portanto, o letramento no significado dos sons constituiu grande parte de sua formação intelectual. Sua formação religiosa, no entanto, não se restringiu ao candomblé. Mesmo frequentando a religião de matriz africana, desde os primeiros anos do ensino fundamental, Pedro Paulo frequentou a Escola Adventista do Capão Redondo em regime de internato – uma escola particular, apesar da renda familiar precária. Além dos costumes adventistas seguidos na

³⁰ Depoimento de Mano Brown ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, veiculado em 27/09/2007. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg>>. Acesso em 15/05/2019

³¹ Ibid.

escola, Pedro Paulo passou a ter educação religiosa cristã, com aulas de religião e interdições alimentares. Essa dupla formação religiosa marca profundamente os interesses, questionamentos e reflexões de Mano Brown³², o que fica expresso também em suas composições, com referências constantes a ambas as crenças. Quando questionado em entrevistas a respeito de sua religião, ele conta a história de sua formação e afirma não seguir nenhuma, respeitar todas, apesar de frequentar igrejas evangélicas.

Pedro Paulo frequentou a escola até a oitava série, afirmando ser um aluno interessado, porém questionador. Ele afirma em entrevistas o fato de ser um dos únicos alunos negros que frequentavam a escola, o que causava o sofrimento pela discriminação racial, ajudando a formar seu senso crítico.

[o colégio] era adventista. Mas não era o lado classe A do adventista. Era a sobrinha do adventista. Tinha aula de bíblia, aula de religião, mas era sistema cruel, não era igreja não.³³

Ao ingressar no Ensino Médio, Pedro Paulo já trabalhava e bancava seus estudos, contudo as matérias tratadas já não o interessavam e a esperança de uma profissionalização a partir da formação educacional estava longe de seu horizonte. Antes de iniciar sua carreira artística, Pedro Paulo trabalhou como empacotador de supermercado, entregador de paletós no Brás, *office-boy*, entre outras funções que exigiam pouca qualificação, baixa remuneração e pouca estabilidade. São vários os relatos de Mano Brown sobre situações de discriminação racial nos ambientes em que trabalhou que, somados às condições financeiras precárias, faziam fermentar uma visão crítica expressa alguns anos depois em suas composições.

O estigma de uma posição de inferioridade no mundo que se apresentava ao garoto era atestado nas abordagens de policiais – os “enquadros” –, que são elencados por Mano Brown em entrevistas. É como se esses encontros violentos com representantes do Estado, que o compositor afirma acontecer desde seus 12 anos, fizessem parte de sua formação, desenhando sua posição naquele arranjo societário, enquanto o outro lado da cidade deveria ser protegido. Seus relatos sobre situações de discriminação são ricos em detalhes, em que o compositor deixa entrever o sofrimento formador de sua postura de revolta contra esse papel que lhe era desenhado externamente.

³² Contudo, nota-se que as religiões, histórias bíblicas e questões a respeito de sua ancestralidade, bem como uma visão analítica sobre as religiões seguidas pela população periférica, são assuntos constantes em seu programa de entrevistas *Mano a Mano*, realizado em 2022 e 2023. Os convites para entrevistas a um rabino, um pastor, duas mães de santo do candomblé atestam tal interesse, além de ser um assunto frequentemente questionado a outros convidados.

³³ Fala de Mano Brown no programa *Ensaio*, da TV Cultura. Exibido em 28/01/2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pf0YKPvz6YE>>. Acesso em 22/02/2022.

Mano Brown revela em entrevistas que chegou a cometer pequenos crimes na adolescência, assim como alguns amigos de bairro, que ele lamenta terem seguido tal caminho. Contudo, “contrariando as estatísticas³⁴” para o jovem negro e pobre,

Posso dizer que o rap me salvou. E o casamento foi minha segunda salvação. Me casei com 18 anos, em um momento em que eu estava com um pé no crime e outro fora. Minha mulher me deu um rumo³⁵

Se, por um lado, as condições financeiras precárias da pequena família e a discriminação racial fechavam muitas portas ao entrar na vida adulta, por outro lado, uma formação se dava em paralelo, dirigindo o olhar do garoto para o questionamento da posição ofertada. Suas impressões sobre a música de James Brown apresentadas acima, ainda que elaboradas em retrospecto, ajudam a compor um trânsito de elementos que contribuiu significativamente para a ressignificação de sua identidade racial. Não somente o precursor do funk transformou paisagens sonoras, mas também os bailes *black* são apontados frequentemente pelos rappers como locais de reconhecimento da identidade racial, a partir da sociabilidade juvenil e do gosto pela música *soul* e *funk*, aguçando a curiosidade a respeito da cultura negra norte-americana.

A partir de seu interesse pela música *black*, Pedro Paulo passa a frequentar os bailes *black*, como Club House, Chic Show, Palmeiras, Transa Negra, vivenciando a fermentação cultural do início do hip hop no Brasil, principalmente por intermédio do *breaking*, passando a frequentar também a estação São Bento de metrô, local de encontro entre jovens. Dessa forma, a música abria outras portas, mais atraentes e acolhedoras, na entrada da vida adulta do garoto do Capão Redondo, como um caminho alternativo entre, de um lado a hostilidade das vias de uma profissionalização, e de outro, os caminhos tortuosos do crime, seguido por alguns amigos do bairro.

Pedro Paulo recebeu o apelido de Paulinho Brown por volta dos 16 anos, portanto, devido ao seu encantamento pelo rei do *funk*, admiração que sempre enche seu olhar. Foi tocando o ritmo funkeado de James Brown com um repique de mão, nos intervalos dos ensaios de um grupo de samba, que Pedro Paulo recebeu a alcunha. Mano Brown conta sobre o grupo de samba com descontração, muitas vezes fazendo um batuque em viagens de ônibus pela cidade, ainda muito jovem. Tal experiência no samba não é inflacionada

³⁴ Como afirma em *Capítulo 4 Versículo 3*, música de *Sobrevivendo no Inferno*, 1997.

³⁵ Trecho da entrevista concedida a André Camarante, na revista Rolling Stones. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil/>. Acesso em 04/09/2021.

nas primeiras entrevistas, apontando sempre seu pouco conhecimento musical, e afirmando sua veia no rap.

Sou um ‘rapeiro’. Não sou músico. Não estudei. Sou um batuqueiro da vida, aquele cara da antiga, malandro, que fica na esquina e fala das coisas que vê na rua...³⁶

Porém, tal formação musical foi de grande importância, não somente para as composições, com uma sonoridade de rap mais abasileirado, mas também para seu repertório musical e cultural, situando o samba como a cultura da periferia, o que é ressaltado nas últimas entrevistas.

Se o vulgo Brown surgiu de seu interesse pelo *funk*, o complemento “Mano”, adotado pelo garoto, surgiu em outras batucadas, ao frequentar os encontros da São Bento. E a composição de seu apelido já vem como resultado da formação de sua consciência social e racial, remetendo à informalidade e incorporando como nome uma gíria essencial do dialeto popular paulistano, além de carregar o sentido de irmandade, como ressaltou Maria Rita Kehl (1999), presente nas músicas e princípio da estrutura de sentimento do rap.

Mano Brown tem sua formação constituída por meio de uma visão sempre cindida entre universos e pessoas que se relacionam a partir de oposições– escola adventista e terreiro de candomblé; brancos e negros; centro e periferia; profissionalização e crime; manos e playboys; pessoas exercendo funções domésticas e pessoas em altos cargos de prestígio –, imprimindo em suas composições o tom beligerante e crítico ao colocar como alvo ideologias implícitas da cultura brasileira. Ainda assim, sua formação se deu paralelamente sob uma rede de solidariedade entre pessoas próximas ao seu convívio que, da mesma forma, o impulsionaram a contribuir no fortalecimento dessa rede, seja por meio das composições, dando materialidade a uma língua própria, seja diretamente se relacionando com sua “banca”, ou seja, seus aliados envolvidos na profissionalização do grupo e no desenvolvimento do movimento rap como um todo. Dessa forma, para ele, sua caneta vai se tornando uma espécie de missão revolucionária, mais do que música simplesmente. Essa avaliação sobre seu papel vai se configurando a partir do encontro com figuras-chaves na sua trajetória, que o estimulam a tomar tal caminho.

A irmandade que vai sendo tecida como uma das formas de representação do rap começa nos quintais. Pedro Paulo conheceu Paulo Eduardo Salvador ainda criança, pois cresceram no mesmo terreiro de candomblé.

³⁶ Ibid.

Eu e o Brown já andávamos juntos, porque minha mãe e a mãe dele são amigas de baile. Nós não conhecemos nossos pais. Quando nossas mães se conheceram, foram morar perto desse terreiro que elas frequentavam. O pai que a gente tinha era emprestado, um pai de santo, Seu Isaac – que chamamos de pai até hoje. Crescemos juntos, começamos a frequentar os bailes juntos.³⁷

“Irmãos de mães diferentes”, como se referem mutuamente, assim se formou a primeira parceria com Paulo Eduardo Salvador, mais conhecido como Ice Blue, que cresceu no bairro Vaz de Lima, no Capão Redondo. Paulo Eduardo nasceu no hospital do Campo Limpo, em 1969, filho de empregada doméstica e cozinheira mineira, que se instalou em São Paulo na década de 1960. Conheceu seu pai num baile de gafeira, onde tocava trombone, nas horas vagas. Paulo Eduardo não chegou a conhecer o pai, que exercia a função de pintor na construção civil, pois veio a falecer quando ele tinha apenas nove meses, num acidente doméstico. Seu pai era muito amigo de Seu Isaac, pai de santo do terreiro de candomblé que frequentavam, que abrigou mãe e filho frente à situação de vulnerabilidade. Sua mãe desenvolveu uma depressão por conta da morte de seu pai. Assim, a mãe de santo Dona Lourdes foi sua mãe de leite nesse período, estabelecendo laços familiares com Paulo Eduardo³⁸. Aos oito anos, sua mãe casou-se novamente e o padrasto passou a fazer as vezes de seu pai. Fruto desse casamento, Paulo Eduardo ganhou um irmão. Contudo, as relações familiares eram conturbadas devido ao alcoolismo de seu padrasto, que ocasionava brigas conjugais. O garoto estudou em escolas públicas da região³⁹ e, aos 12 anos, foi iniciado no candomblé. Assim como Mano Brown, Ice Blue teve sua formação musical no samba, com rodas que aconteciam como que derivadas do terreiro onde cresceram. Alguns primos faziam parte do grupo *Pulsar do Samba*, com Negro Bira como compositor e músico.⁴⁰

Aos 15 anos, sua mãe notou que as amigas poderiam desencaminhar o garoto e optou por mandá-lo morar com o pai de santo, no morro do Piolho, afastando-o dos amigos de infância. Dessa forma, Paulo Eduardo estabeleceu relações de amizade também neste novo bairro, mesmo notando que existia uma rivalidade entre estes novos amigos e os do seu bairro natal.

³⁷ Entrevista de Ice Blue concedida à Revista Cult em 16/08/2013. Disponível em : <<https://revistacult.uol.com.br/home/estrutura-da-evolucao-de-ice-blue/>>. Acesso em 01/03/2022.

³⁸ Dona Lourdes é apresentada como sua mãe no documentário biográfico do Racionais, *Das ruas pro mundo*, Netflix, 2022.

³⁹ As escolas E.E. Octalles Marcondes Ferreira e na E.E. João Sussumu Hirata, como revelado em entrevista ao podcast PodPah, transmitido ao vivo em 8/04/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0eEC42Lotfg>>. Acesso em 09/10/2021.

⁴⁰ Informações presentes nas entrevistas com Ice Blue nos podcasts Azideia, PodPah e Programa Ensaio.

No início da vida adulta, Paulo Eduardo iniciou sua carreira profissional em uma fábrica de roupas, optando por estudar design de moda. Contudo, sua carreira musical falou mais alto e, aos 18 anos, formou com seu parceiro Mano Brown a dupla *BB Boys* e aventurando-se a cantar em apresentações improvisadas e na São Bento. Aos olhos da sua mãe, a opção pela música foi um passo arriscado.

Acordei um dia e falei “não vou trabalhar, é isso que eu quero fazer”. Vou fazer música e ponto. Aí eu pedi demissão da empresa que eu trabalhava e minha mãe ficou louca. Com o Brown foi a mesma coisa. Nos dedicamos cem por cento desde o primeiro instante, quando entendemos que éramos um grupo. Tudo bem que passamos os maiores venenos da vida nesse tempo, ficamos sem dinheiro pra cortar o cabelo, a gente juntava cinco caras para comprar um pacote de bolacha. Mas mesmo sem termos condições, mesmo sem fazermos dinheiro, nós acreditávamos naquilo.⁴¹

Paulo Eduardo foi batizado por Brown como Ice Blue, inspirado na música de Jorge Ben “Negro é lindo”, por sua preocupação com a aparência. Em paralelo à sua carreira musical, Ice Blue manteve o gosto por moda, depurando um olhar estético para roupas dos membros do Racionais a fim de marcar um estilo, atenuado com a moda do rap americano. Ao longo de sua trajetória, empreendeu algumas grifes de roupa, como a *XXL*, *Kaos* e *Manos*. Por volta do início dos anos 2000, seguindo sua veia estética da moda, firmou sociedade com Turco Loco, sócio-fundador da grife *Cavalera*, também composta por Igor Cavalera, lançando roupas no estilo *hip hop* pela marca.

As composições de Ice Blue, apesar de partes curtas das músicas, são versos emblemáticos por incorporarem uma linguagem cotidiana, que estabelece uma ligação emocional com o ouvinte, cantados em uníssono pelo público em shows.

Por volta do final da década de 1990, Ice Blue passou a comandar o “Balanço Rap”, juntamente com KL Jay e DJ Fábio Rogerio, programa de música *black* aos domingos, na rádio 105 FM⁴², ainda hoje no ar. Seguindo a cultura do rádio que está presente no início de muitas carreiras dos rappers, Ice Blue foi responsável por uma pesquisa musical, apresentando novidades no cenário internacional, atuando como uma espécie de curador musical das novas tendências.

A dupla *BB Boys* transitava entre os encontros na São Bento, onde arriscavam algumas rimas, e as casas de shows, com as primeiras apresentações de rap na cidade, interessados em se inserir de alguma maneira. Numa dessas noites, os amigos assistiram

⁴¹ Entrevista de Ice Blue à Amanda Massuela e Patrícia Homsy, à Revista *Cult* publicada em 16/08/2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estrutura-da-evolucao-de-ice-blue/>. Acesso em 23/04/2022.

⁴² O papel da rádio 105 FM no desenvolvimento do rap será ressaltado mais à frente.

uma apresentação de Edi Rock e KL Jay, dupla da zona norte da cidade, no *Clube do Rap* e se impressionaram com o som e a destreza como DJs.

Edivaldo Pereira Alves nasceu no bairro do Jaçanã, São Paulo, em setembro de 1970, em meio a uma família grande e festeira, como relata em entrevistas. Sua mãe veio de Recife, Pernambuco, com 15 anos, e foi trabalhar como doméstica, função que exerceu ao longo da vida. Seu pai se radicou em São Paulo com 16 anos, originário de uma cidade rural do interior da Bahia. Nove dos onze irmãos seguiram o caminho de seu pai e resolveram tentar a vida na capital paulistana. Estabeleceram-se na Vila Mazzei, zona norte. Seu pai era mecânico de elevador, conheceu sua mãe em um baile de jovem guarda. Edivaldo foi o único filho do casal. No entanto, a convivência familiar não se restringia aos pais, pois eles e os irmãos do pai, com suas famílias, moravam num conjunto de casas, dividindo o mesmo quintal.

Edivaldo relata que as festas eram frequentes, envolvendo todos os primos e tios, já que todo aniversário era motivo de comemorações. Ele define a família como “pobre, mas feliz”. O interesse pela música black veio de família. As festas em casa eram costumeiras nos anos 1970 e 1980, as quais reuniam não somente a família, mas vizinhos e amigos, como muitos rappers mencionam em suas narrativas. Edi Rock narra com detalhes a primeira vez que foi a um baile black, considerando uma experiência transformadora.

O baile negro, o baile black foi tão fodido, que ele fazia um ensinamento musical. Você aprendia ali, porque tinha seleção de funk, anos 70, 80, aí tinha samba rock, tinha melodia, anos 70. Cada coisa que você ouvia num baile, você falava: ‘caralho!’. A primeira vez que eu fui num baile black, na época da função, a primeira coisa que eu ouvi quando eu pisei dentro do salão foi Tim Maia, *You dont know*, o [tum tum, cantando] aquele grave, aquele baixão, eu com 15 anos. E o salão dançando assim tudo igual, no passinho. Mano arrepiada. Eu lembro como eu me senti, eu fiquei louco, paralisado ⁴³.

Assim como conta Mano Brown, a emoção causada não somente pela música, como também pelo rito social do baile, soa como formador de suas escolhas, preferências e caminhos do garoto Edivaldo. E ainda que nas festas de sua família diversos estilos musicais soassem nos falantes, Edi Rock se vê arrebatado pela música *black*.

Dessa maneira, Edivaldo passou o período da adolescência transitando entre as atribuições de *office-boy* no centro de São Paulo, e os bailes e festas *blacks*, onde começou a atuar como DJ com fitas cassetes. Estudava na escola estadual E.E. Luiza de Godoy, mas não chegou a completar o ensino médio, pois os caminhos da música o levavam para

⁴³ Entrevista com Edi Rock realizada por Alexandre Potascheff, em 30/08/2019, na Revista Trip. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/edi-rock-fala-sobre-o-encontro-com-os-rationais-periferia-rap-drogas-crime-e-politica>>. Acesso em 05/08/2021.

longe do cotidiano escolar. Ao final da década de 1980, o hip hop embalava os interesses dos jovens da cidade, principalmente o *breaking*. Foi dessa forma que ele conheceu Kleber Simões, mais conhecido como Michael, que já tinha certa fama na zona norte por ser um habilidoso dançarino, como seu ídolo Jackson.

Kleber Lelis Simões também cresceu na zona norte, Tucuruvi, nasceu no ano de 1969. Seus pais vieram de Minas Gerais e se estabeleceram no bairro, onde criaram Kleber e seus dois irmãos. As condições financeiras da família eram mais estáveis, se comparada aos de seus futuros colegas. E quando questionado sobre sua infância, Kleber se adianta em afirmar que nunca morou no gueto ou numa favela. Como o emblema do grupo foi se delineando como a voz da periferia, Kleber admite que sentiu culpa por muito tempo por não compartilhar a mesma origem social. Numa entrevista coletiva realizada em 2017, quando questionados sobre as características das “quebradas” onde moravam, Kleber revelou suas impressões.

KL Jay: Eu nunca morei em gueto, favela. Vim de uma família classe média baixa. Ia nas festas que tinha em quebrada, mas meu bairro sempre foi mais calmo. Eu carreguei muito essa culpa de não ter vindo do gueto. Isso se quebrou quando eu descobri que o Jorge Ben também não veio. Isso me tirou essa culpa. Eu morava ali na zona norte, ia nos bailes que tinha da Vila Constância, no JD. Brasil, no Edu Chaves, Jaçanã.

Edi Rock: que era quebrada, só que não era de barro.

KL Jay: Então tipo assim, era mais calmo pra mim, do meu lado ali, ali Vila Mazzei. Existiam alguns problemas, mas não era tanto, o bairro deles era bem mais tenso.⁴⁴

A redenção vem com a descoberta da origem social de Jorge Ben, uma das grandes referências do grupo. Antes de se tornar um dos DJs mais importantes do país, Kleber era um garoto que gostava de bicicross, sonhava em ser astronauta e, aos 12 anos começou a frequentar um centro espírita, mesmo sua mãe sendo católica praticante. Estudou na escola pública E.E. Albino Cesar, no Tucuruvi, completando o ensino médio no período noturno, já que trabalhava como office-boy durante o dia. Apaixonado pelo centro da cidade desde seus 12 anos, começou a trabalhar com 16 anos no ofício, o que o mantinha circulando pelas ruas e galerias.

Ao ser questionado a respeito da música em sua família, ele é categórico na negativa e conta que aprendeu a gostar de música ouvindo rádio AM com sua mãe. Descobriu que seu pai mantinha um rádio Sony escondido na gaveta e, ao saber do estilo musical funk que agitava os bailes, burlou os cuidados do pai com o aparelho, e conseguiu acessar um

⁴⁴ Entrevista coletiva com Racionais MC's por Andre Caramante, promovida por Red Bull Station, realizada e transmitida ao vivo em 05/06/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic&t=2017s>. Acesso em 03/10/2020.

leque maior de estilos musicais sintonizando as rádios FM's. Alguns amigos mais velhos faziam festas em casa ou na vizinhança e Kleber tomou contato tanto com a música que embalavam as festas quanto com o equipamento necessário para tal.

O envolvimento com a música e com o break foram potencializados com seu encontro com Edivaldo, em 1986, a quem Kleber deu o apelido no estilo rap de Edi Rock. Depois de trocar figurinhas sobre as músicas que animavam os bailes, os garotos juntaram os poucos equipamentos que tinham e começaram a animar as festas de família e acabaram conhecidos no bairro como os garotos DJs. Kleber também fazia encontros de *breaking* na sua casa, onde treinavam os movimentos, compartilhavam as técnicas do *break* e trocavam conhecimento musicais.⁴⁵

A partir daí, suas andanças no centro de São Paulo foram direcionadas para as lojas de discos e lojas de equipamentos de som. Os discos eram inacessíveis para o jovem *office-boy*, pois eram importados, com o valor de seu salário do mês. Percebendo o interesse do garoto e a frustração em estar fora de seu alcance, um dos donos das lojas que frequentava ofereceu gravar as principais músicas dos discos cobiçados em fitas cassetes, pelo preço de um único disco. Dessa maneira, Kleber foi montando seu pequeno repertório. Seu sonho de adquirir um toca-disco Technics MK2 foi logo frustrado pelo alto preço, mas pôde comprar um toca-disco três em um Garrard, mais acessível.

Lojas de discos, rodas de *break*, bailes *black*, festas da vizinhança eram os ambientes que Kleber passou a ser frequentador assíduo, despertando seu faro para desvendar as músicas que poderiam ser novidades, mesmo que lançadas há décadas. Uma espécie de descobridor de diamantes esquecidos e empoeirados em algum lugar da história: essa é uma das atribuições fundamentais do DJ, que lhe dá notoriedade entre os pares, numa corrida pela melhor descoberta de “raridades”, como um arqueólogo musical. A revalorização de uma música esquecida no baú da história, que de alguma forma caiu no ostracismo, se torna, além de um recurso para a composição do DJ, como também um movimento no sentido de ressignificação da história, imprimindo um tom crítico no uso de certo *sample*. Kleber embarcou nessa corrida com afinco e o gosto musical se transformou em atuação política e artística. Ele conta que o a vocação do DJ KL Jay surgiu quando ele descobriu que era possível fazer uma música a partir de um *sample* de uma música brasileira.

⁴⁵ Entrevista com KL Jay por Celso Loducca, no programa *Quem somos nós*, realizada em 10/10/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VB9REiTqZcw&t=788s>>. Acesso em 13/10/2020.

Anos 80 tinha essa tradição não só dos grandes bailes dos finais de semana, mas também das festas em casa. Muita gente fazia festas em casa (...). As pessoas vinham de outros bairros na casa de tal cara, que ia tá fazendo a festa em tal lugar. Eu cresci vendo isso porque eu não ia, era muito novo, tinha 13, 14 anos. Daí quando eu fiz de 17 pra 18 anos eu comecei a entrar nessa onda também de fazer as festas, eu e o Edi Rock. A gente já andava junto, já gostava de rap, o rap já tava chegando no Brasil, em São Paulo principalmente. (...) A gente já ia na São Bento, mas antes a gente ia na Pop Korn 2, na Vila Maria (...)

Quando eu vi o DJ do Kool Moe Dee fazer scratch ... (...) Kool Moe Dee tocou no Palmeiras no sábado e tocou no Club House no domingo. Eu não fui no Palmeiras. Daí eu fui no domingo no Club House. Eu precisava ver! E eu vi o DJ dele fazer scratch na música do Tim Maia “*Você mentiu*”. Ele tocou a música e na hora que entrou o refrão da música *Você mentiu*, ele fez o scratch “você mentiu, tiu” [cantando]. Falei “porra, é possível fazer scratch com uma música brasileira, com qualquer disco!” A gente não sabe dessas coisas. Eu achava que só era possível numa base gringa. Quando eu vi ele fazendo, aí você se vê no cara. E falei “é isso aí (...) Eu sou isso aí, eu quero subir no palco e fazer isso aí que ele tá fazendo.” E aí eu tô até hoje.⁴⁶

A arte da melhor seleção de músicas do DJ já vinha sendo praticada pelas equipes de baile desde meados dos anos 1970 no Brasil, o que as faziam entrar em competição entre si. Entretanto, a chegada do rap ao cenário musical abriu novas possibilidades para a atuação do DJ. Além da busca por raridades musicais, KL Jay, ao perceber a transição do *funk* para o rap, se empenhou em observar a prática do *sample* e do *scratch*, como descrita por ele acima. Assim, com a ajuda do seu pai e de sua namorada na época, conseguiu adquirir um *mixer* Gemini, equipamento essencial na mixagem das músicas. A essa altura, KL Jay e Edi Rock, além das festas nas vizinhanças, se apresentavam como KL Night e Edi Night, e Edi Rock assumiu a função de MC, improvisando seus primeiros versos, além de também atuar como DJ.

Ao longo da sua carreira com o Racionais, KL Jay transformou as *pick ups* em seu pandeiro, fazendo a cama sonora para os versos contundentes do grupo. Também se tornou apresentador do programa *Yo!* na MTV⁴⁷, programa especializado em rap, entre os anos de 1998 e 2001, numa época em que a emissora resolveu dar maior visibilidade ao rap nacional. O conhecimento que tinha dos grupos e circuitos do rap foi colocado na pauta do programa, com entrevistas e divulgação de shows e eventos. Além de ajudar a projetar o nome de grupos do rap nacional que orbitavam esse universo, KL Jay favoreceu a projeção da imagem do Racionais, principalmente fora do seu público já cativo. Em

⁴⁶ Entrevista a KL Jay realizada por Djalma Campos, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iXXdyFtarac&t=283s>>. Acesso em 10/05/2019.

⁴⁷ O programa *Yo!* MTV foi pioneiro no gênero rap no Brasil, sendo lançado em 1991, paralelo ao nascimento do canal MTV Brasil. Contudo, sua existência não foi algo orgânico, mas sim uma imposição da MTV americana para a existência do canal. O programa *Manos e Minas*, da TV Cultura também foi responsável pela legitimação e consagração do rap fora de um circuito mais restrito. O programa foi ao ar 2008, o que mostra uma certa consagração tardia do gênero.

1997, em parceria com o MC Xis, KL Jay criou a produtora de eventos *4P: Poder Para o Povo Preto*, e através dela promoveu por 10 anos o Campeonato Paulista de DJ, o DJ Hip Hop, num movimento de criar instâncias de consagração internas à prática, colocando-se, desse modo, numa posição de autoridade neste cenário. De produtora de eventos, a *4P* tornou-se gravadora e também uma grife de moda, contribuindo para a independência financeira e tonando-se bandeira do ativismo hip hop contra o racismo.

Foi na primeira apresentação da dupla da zona norte, final dos anos 1980, no *Club do Rap*, onde havia um microfone aberto, que a dupla BB Boys encontrou seus futuros parceiros musicais. O *Clube do Rap* era uma casa noturna frequentada principalmente pelo pessoal assíduo da São Bento, já motivados a fomentar o próprio cenário do hip hop brasileiro. A dupla do Capão Redondo se impressionou com o som e a destreza como DJs. Mano Brown narrou qual foi a impressão que teve com a dupla da zona norte.

Eu trombei ele [KL Jay]. A segunda vez que eu vi ele foi no clube da cidade, eu tava do lado de fora, eu vi ele saindo. Eu fui na reta dele: “DJ” [gritando]. Abracei e levantei ele. Nois tinha visto ele fazendo esse show [do Clube do Rap]. Ai nós: ‘Nossa, esses cara é os cara, cê é louco!’. Como eles tinham as pick-up, eles faziam uma... Uma coisa que marcou muito. Ninguém tinha DJ. Os dois são DJ. Já é uma coisa que foge muito do normal da época. E tinha equipamento próprio: mais ainda. E são preto: mais ainda. Entendeu? Muita coisa em dois cara. Eu falei ‘pô, olha os cara aí mano!’. Parece com nós. ⁴⁸

Vale notar que os pontos positivos elencados por Mano Brown ao descrever a dupla ajudam a desenhar as condições de produção dispostas entre os grupos. É possível notar que existe uma regularidade de formação dos grupos de rap, em que o DJ, geralmente, tem melhores condições financeiras que os MCs, pois ele precisa dispor dos equipamentos e dos discos necessários para as composições. É possível notar nesta e em outras falas dos rappers que existe uma disputa pelos DJs entre os grupos, em que a prosperidade do grupo atesta ou não a permanência do DJ.

O encontro definitivo que selou a amizade entre Mano Brown e KL Jay, no entanto, aconteceu por meio da intervenção de uma figura-chave na trajetória do Racionais: Milton Sales. O ativista e produtor cultural de Guarulhos, atento ao movimento artístico insurgente, buscou a dupla da zona sul na São Bento, devido à pequena fama por seus versos e os levou a um apartamento no Copam, onde estavam Edi Rock e KL Jay, operando uma bateria eletrônica⁴⁹. Se a primeira impressão de KL Jay sobre Mano Brown

⁴⁸ Trecho de entrevista coletiva ao Racionais no evento Red Bull, concedido a André Camarante, em 12/06/2017. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic&t=3538s>>. Acesso em 15/07/2021.

⁴⁹ Segundo KL Jay, a bateria eletrônica pertencia a Gilberto do grupo Região Abissal, grupo que teve o primeiro disco gravado totalmente pelo grupo: Hip Rap Hop, em 1988. Gilberto também era responsável

não foi das melhores, ao cantar seus versos, com uma temática política, o DJ se impressionou⁵⁰. Ali, eles gravaram uma fita demo, sem muita pretensão. Ainda assim, o encontro promoveu a aproximação de KL Jay e Mano Brown, assim como dos jovens rappers com Milton Sales, que viria a se tornar empresário do grupo posteriormente.

KL Jay conseguiu uma vaga de *office-boy* para Mano Brown na corretora de valores em que trabalhava, também como *office-boy*. A troca de sons, ideias e projetos passou a ser vivida diariamente, selando assim a junção das duplas. Entre um trabalho e outro, Mano Brown apresentou um nome para o grupo: Racionais, em referência ao álbum de Tim Maia, *Racional*. Essa escolha já indica a direção tomada pelo grupo, tentando apresentar argumentos objetivos por meio de versos, mirando o racismo e a desigualdade, no intuito de conscientização política. A palavra “consciência”, não por acaso, paira sobre todos os agentes ligados à produção cultural do rap do final da década de 1980 até meados dos 1990, um dos princípios da sua estrutura de sentimento. A finalidade aventada, não somente pelos grupos, mas presente na cultura daquela geração, era descortinar as relações de poder presentes na sociedade, combatendo a alienação da indústria cultural e atacando o mito da democracia racial, senso comum neste período e o principal alvo do Movimento Negro Unificado. Dessa forma, a ligação estabelecida entre Mano Brown e Tim Maia a partir do nome do grupo, apontava tanto para uma conscientização política, quanto para uma valorização da produção artística de Tim Maia em sua fase ancorada no black, de um disco com produção independente⁵¹. Nota-se que esse disco, mesmo que renegado por Tim Maia fazia sucesso nos bailes (como citado por Edi Rock e KL Jay sobre suas experiências), tido como “raridade” entre os colecionadores de disco, pois foi tirado de circulação assim que Tim Maia deixou de seguir a seita da Cultura Racional.

Vale destacar também a forte influência de Milton Sales na concepção do grupo a respeito de sua posição. O ativista e produtor cultural era ligado ao movimento sindicalista do ABC, já havia sido empresário de grupos de *reggae* em Guarulhos, sua cidade de origem, e estava envolvido com a distribuição de álbuns de grupos de samba

pela festa do Clube do Rap, em que KL Jay e Edi Rock se apresentaram pela primeira vez, e tinha como sócio Rodrigues, dono da casa DJ Club, casa noturna precursora do rock alternativo em São Paulo, inaugurada em 1999.

⁵⁰ Nesta ocasião, estavam presente Os Gêmeos, que viriam se tornar importantes grafiteiros da cultura *hip hop* brasileira, com projeção internacional. Contudo, neste momento, Os Gêmeos se apresentavam como rappers.

⁵¹ Tim Maia tinha um contrato com gravadora RCA quando apresentou os discos Racional 1 e 2, contudo a gravadora se recusou a lançar por conta de suas mensagens místicas. Tim Maia então quebrou o contrato com a gravadora, comprou as fitas gravadas (com uma verba cedida por Manoel Jacintho, mestre da seita Racional Superior) e criou o selo Seroma Discos, para lançar Racional 1 e 2. (MOTTA, 2007)

ligados às equipes de baile. No fim da década de 1980, Milton Sales, com pouco mais de 30 anos, promovia bailes *black* em Guarulhos e acompanhava a movimentação cultural da São Bento, quando conheceu KL Jay e promoveu o encontro das duplas. Milton Sales se tornou um ativista do movimento *hip hop* no Brasil e empresário do grupo Racionais.

Segundo Mano Brown

Essa visão politizada veio depois, até considerando nossa idade. Eu mesmo tinha 18 anos. A gente conheceu uma pessoa logo no começo que fez a diferença: Milton Sales. Ele tinha toda a bagagem política de outras bandas. (...) O Milton falava: ‘Vocês são bons, vocês poderiam usar este ritmo, este talento para orientar as pessoas. Tipo o Bob Marley na Jamaica...’ (...) na sequência, vinha o Public Enemy. Foi o mesmo que ver o surgimento do Pelé para o moleque que jogava futebol. E tudo aquilo que o Milton falava, os caras do movimento falavam, e eu não sabia fazer, os caras do Public Enemy já faziam bem demais. Foi o nocaute.” (FIDELES, 2014, p.9)

Ele [Milton Sales] dizia que eu tinha de usar meu talento para mudar as coisas, igual ao Bob Marley fez na Jamaica, lutar pelo oprimido. Era disciplina de esquerda. Ele e Malcolm X foram os caras que me ensinaram as coisas mais importantes de política.⁵²

A reviravolta causada pela comparação do garoto de 18 anos com versos rascunhados num caderno e seu ídolo maior – Bob Marley – é constantemente lembrada em entrevistas, como algo que promoveu uma metamorfose de sua autoimagem, instigando o jovem compositor a tomar uma posição impensável antes da frase. Milton Sales fortaleceu uma veia crítica, ainda em formação, no grupo.

Outra figura constantemente citada por Mano Brown como responsável por sua formação política chega por meio das mãos de KL Jay, que por sua vez havia recebido de seu irmão: a autobiografia de Malcolm X, em quem Mano Brown enxerga sua vida através dos olhos do ativista por direitos civis dos afro-americanos⁵³. Publicado em 1965, o livro ganha tradução em português pela editora Record, que lançou sua segunda edição em 1992, ano de lançamento do filme *Malcolm X*, dirigido por Spike Lee e protagonizado por Denzel Washington. A referência à autobiografia não se restringe às descrições de Mano Brown a respeito de sua formação, sendo também presença constante entre os rappers ao serem questionados sobre suas principais referências.

As declarações de Mano Brown colocam a obra como um elemento chave para a constituição de seu olhar crítico sobre o racismo brasileiro. Nota-se que a construção de uma narrativa sobre sua trajetória carrega o tom cinematográfico e combativo impresso

⁵² Artigo de André Caramante, “Os quatro pretos mais perigosos do Brasil”, publicada em 05/04/2016. Revista Medium.

⁵³ Mano Brown conta em entrevistas que, depois da leitura transformadora da autobiografia, o livro foi emprestado para algum amigo detido no Carandiru. Ele se orgulha em afirmar que o livro correu de mão em mão o Carandiru.

na figura de Malcolm X por meio do livro. Escrito pelo jornalista Alex Haley, em colaboração com Malcolm X, segundo Rodrigues (2010), trata-se de um texto biográfico, em que o jornalista, por meio de uma construção literária, dá ao personagem Malcolm X contornos heroicos:

que conheceu o inferno das drogas e da marginalidade, que passou pela prisão e lá encontrou o caminho da religião e da alfabetização que o levaram, mais tarde, para a liderança de um movimento político-religioso de massas negras marginalizadas pelo sistema social norte-americano para, mais tarde, ser brutalmente assassinado em uma mesquita muçulmana, e em condições obscuras até os dias atuais. (RODRIGUES, 2010, p. 4)

O livro se inicia com a descrição de um ataque da Klu Klux Klan à sua mãe, grávida de Malcolm, ameaçando a vida de sua família por conta da atuação política de seu pai, um reverendo batista negro ligado a Marcus Garvey, um dos maiores ativistas do movimento nacionalista negro. O livro, em primeira pessoa, reconstitui a origem e a ideologia dos pais, a infância de Malcolm com seus irmãos, o assassinato de seu pai por seu envolvimento com a Associação para Melhoria Universal do Negro, o desespero da mãe ao se ver sozinha e sem condições financeiras com seus quatro filhos, descrevendo detalhadamente impressões subjetivas que vão delineando a formação do futuro ativista. O fato de sua mãe ter sido fruto de uma relação interracial (um pai branco desconhecido) é destacado no texto, pois Malcolm possuía a pele clara e suas considerações sobre ser um homem negro de pele clara vão desenhando ao longo do livro o percurso da inversão de sua autoimagem, que tem consequências em seu posicionamento.

Eu era a criança mais clara da nossa família (mais tarde, saindo pelo mundo, em Boston e Nova York, tornei-me um dos milhões de negros que eram insanos o bastante para pensarem que ter a pele clara era algum símbolo de status, que se era afortunado quando se nascia assim. Posteriormente, aprendi a odiar intensamente cada gota do sangue daquele estuprador branco que há em mim.) (X, 1992, p. 16)

A ascendência branca desconhecida pesa como herança maldita na vida de Malcolm, o que por vezes é apontado como a causa de alguma predileção de seu pai, porém é colocado como motivador dos espancamentos de sua mãe, que se via refletida no clareamento da pele do filho. A ambiguidade de não pertencer inteiramente à raça negra, portanto, é abordada pelo ativista, expondo as diferentes posições que são construídas socialmente a depender do tom de pele a partir do olhar dos personagens que encontra em sua trajetória.

As conclusões de Malcolm X feitas a partir da análise sobre sua constituição racial e a postura de combatente dos lugares construídos e ocupados conforme a cor cruzam o caminho de Mano Brown de maneira arrebatadora, resultando numa identificação que

não se limita ao tom de pele. A doutrina da Igreja Adventista do Sétimo Dia, seguida pela mãe de Malcolm, com as interdições alimentares; o esfacelamento da família por intervenção do Estado (a mãe de Malcolm perde a guarda das crianças por a julgarem sem condições financeiras e psíquicas); a atração pela música e pelos bailes como definidor dos caminhos futuros; o universo das drogas e da marginalidade; e muitos outros pontos aproximam a trajetória de Malcolm aos passos de Mano Brown, àquela altura de sua vida, aos 21 anos.

O Malcolm pra mim foi o resumo, pra mim foi quando eu entendi todo o caos que eu vivia dentro. Você [Seu Jorge] é um pouco mais velho. Na fase que eu li o Malcolm, com 21, minha cabeça deu um 360. Eu fiquei empoderado, fiquei forte, fiquei destemido.⁵⁴

Além de revelar os caminhos que levaram à constituição subjetiva do posicionamento do ativista, Malcolm apontou abertamente a responsabilidade dos brancos como protagonistas do racismo, discriminações e violências sofridas, o que, aos olhos do garoto brasileiro formado a partir da auto-imagem do Brasil como a nação da miscigenação, poderia soar como uma verdade escandalosa, algo óbvio, mas dificilmente escrito com todas as letras.

Não importa quão amigo e generoso um branco possa lhe parecer, o que não pode esquecer é que quase nunca ele realmente o considera como um igual, raramente o vê como às outras pessoas da sua cor. Pode ficar do seu lado nas questões pequenas, mas jamais estará nas fundamentais. No momento da decisão, você vai descobrir que tão enraizada quanto a estrutura óssea está a sua convicção, às vezes subconsciente, de que é melhor do que qualquer negro. (X, 1992, p. 38)⁵⁵

Tal como o trecho acima apresentado, o texto é explícito em denunciar a posição de inferioridade construída pelos brancos, nas mais diversas situações, para acomodar o povo negro, inclusive por vezes na autoimagem dos negros, resultado de uma “lavagem cerebral” promovida pelos primeiros, nas palavras de Malcolm X. Esse discurso denunciativo cai como uma bomba para os garotos iniciando a vida adulta e sofrendo diversos tipos de discriminações e dificuldades, fornecendo à revolta sentida um resultado prático de reação e levante. Contudo, ainda que a temática do racismo tenha forte presença nas composições dos grupos daquele período, vale notar que ao se referir aos sujeitos que praticam a opressão dos negros, os rappers muitas vezes nomeiam o sujeito da opressão

⁵⁴ Trecho do podcast Mano a Mano com Seu Jorge. Publicado em abril de 2022. Disponível em <https://open.spotify.com/episode/1ouDDsLA5JUYg0tIIYZx49>. Acesso em 13/03/2023.

⁵⁵ Não quero dizer aqui que a questão racial e o racismo brasileiro não tenham sido discutidos por brasileiros até aquele momento, mas apontar que, por meio do trânsito promovido pelo hip hop de elementos da cultura negra norte americana, o livro de Malcolm X chegou às mãos dos garotos iniciantes das rimas daqui, promovendo uma “revolução metal”, como dizem, ao oferecer novos elementos para pensar o racismo e a condição de negros no Brasil.

como “playboy”, principalmente a partir de meados dos anos 1990, com o desenvolvimento do gênero e adesão de novos grupos que se empenham na construção simbólica da “periferia”, revelando assim as tensões entre diferentes perspectivas críticas⁵⁶.

Mesmo assim, as similaridades encontradas nas páginas da autobiografia de Malcolm X com o que Mano Brown e seus manos viviam em terras brasileiras desembocavam numa proximidade de conclusões que o senso comum da época teimava em contrariar, afirmando que a sociedade norte-americana vivia o racismo de maneira muito distinta. Não somente o equacionamento das relações de poder descritas pelo ativista eram identificadas por aqui, como também a cultura dos afro-americanos desenhada a partir de sua experiência com a música, os bailes e salões de jazz, encontravam ecos do que os rappers haviam presenciado nos bailes *blacks*, constantemente lembrados como os primórdios dos encontros e do gosto musical que o levaram às composições.

Dessa forma, os nutrientes que municiaram, tanto Racionais como outros grupos de rap no final da década de 1980, estavam fermentando num ambiente propício para essa produção artística, já desde os anos 1970. Tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro e Brasília, o *soul*⁵⁷ entrava no cenário musical, ocupando alguns salões cativos da música romântica, samba-rock e do samba. Em torno dos bailes que surgiam nessa década nos centros urbanos brasileiros, diversos agentes emergiram e se profissionalizaram, como os DJs, profissionais especializados em equipamentos de som, vendedores de discos “raridades”, radialistas. Além da rede de agentes responsáveis pela produção material do rap, os bailes foram palcos da gestação de uma identidade negra e tiveram importância fundamental na constituição de uma rede submersa de relações do movimento negro (FELIX, 2000).

1.2. *Soul, black, rap*

⁵⁶ Tal predileção pode soar como um resultado da sedimentação, no senso comum, da longa discussão a respeito das caracterizações da questão do negro no Brasil, desembocando na aproximação das questões sobre a desigualdade social.

⁵⁷ *Soul* é um estilo musical que surgiu na década de 1950 nos EUA, originário do *rythm and blues* e do *gospel*. Porém, o vocábulo “soul” também designava afro-americano, e música dos negros, independente do gênero musical.

Para compreender o entroncamento da questão racial com a música e os bailes é preciso analisar as relações de poder que permeavam o cenário político e artístico dos anos 1970. Assim como sugere Flavia Rios (2014), a questão racial durante a década de 1960 até meados dos anos 1970, ficava restrita às redes subterrâneas, já que, durante o regime militar, a questão sofreu fortes abalos no debate público devido à repressão e à disseminação de uma imagem de democracia racial como um dos pilares do nacionalismo político de Estado e também como agenda de pesquisas acadêmicas devido à censura aos intelectuais que vinham questionando a democracia racial.

Nota-se que, em sua análise sobre o percurso das pautas do jornal *Versus*⁵⁸, tabloide nanico paulistano de onde viriam alguns dos principais intelectuais que formariam o Movimento Unificado contra a Discriminação Racial, Rios (2014) aponta que a pauta das questões raciais, inicialmente, tinha pouco espaço no jornal, que, por meio de um jornalismo literário, relatava experiências das ditaduras nos países vizinhos - Argentina, Chile, Peru e Paraguai. De acordo com a autora, ainda que gestado na rede da Convergência Socialista, imprimindo uma forte influência dos grupos de esquerda no discurso negro, ela evidencia

O conflito político entre esses agentes [grupo de esquerda e intelectuais negros] nas diversas tentativas de construção de uma luta conjunta, sendo essa possibilidade muitas vezes frustrada devido à baixa permeabilidade dessas correntes partidárias em absorver demandas de caráter não-classistas. (RIOS, 2014, p. 51)

O jornal foi lançado em 1975, mas somente em 1977, com a chegada de Hamilton de Cardoso, Thereza Santos, Eduardo de Oliveira e Oliveira e Oswaldo de Camargo⁵⁹, intelectuais e jornalistas negros ligados a movimentos culturais, é que houve uma guinada no jornal para abordar a questão racial no Brasil. Flavia Rios (2014) aponta que esses militantes e intelectuais frequentavam os bailes *black* e clubes recreativos da comunidade negra paulistana, locais onde se estabelecia uma sociabilidade e uma troca de ideias e materiais ligados à questão racial.

⁵⁸ O tabloide, idealizado por Marcos Faerman, foi gestado em sua casa em São Paulo, com a participação de Moacir Amâncio, também jornalista, seu cunhado Vitor Vieira e Omar de Barros Filho. Caco Barcelos também juntou-se a eles posteriormente, que assim como Marcos Faerman, tinha como cidade natal Porto Alegre, e estabeleceram-se em São Paulo para desenvolvimento da carreira de jornalista, trabalhando em outros jornais maiores. Importa ressaltar a participação de Caco Barcelos, que posteriormente será uma das grandes referências em jornalismo investigativo da violência policial e se tornou referência para as composições dos rappers, constantemente citado em entrevistas.

⁵⁹ Eduardo Oliveira e Oliveira (responsável pela formação de muitos intelectuais e jornalistas negros) era sociólogo, negro de pele clara, colega de José de Souza Martins, foi responsável pelo intercâmbio de material sobre os direitos civis norte-americanos, aproximando a fermentação política de lá com a formação do movimento negro brasileiro. Thereza Santos era atriz, tinha passado pelo Teatro Experimental do Negro no Rio, em 65 chega a São Paulo e, junto com Oliviera, funda o Centro Cultural de Arte Negra.

Herdeiros de uma longa tradição política de mobilização coletiva, a militância negra, que foi ganhando pouco a pouco forças ao longo da década de 1970, valeu-se de uma ampla rede de organizações já estruturadas, a exemplos dos tradicionais clubes recreativos e associações socioculturais. (...) essa juventude militante frequentava os espaços de sociabilidade negros, como bailes *black*, escolas de samba, sarais literários, círculos artísticos e pequenas reuniões sociais mais ligadas à constituição de uma mobilização com pretensões contestadoras do racismo brasileiro. Nesses espaços, os jovens tinham a oportunidade de socializar leituras de importantes estudiosos sobre a questão racial no Brasil, a exemplo de Roger Bastide e Florestan Fernandes, mas também tinham a oportunidade de conhecer e debater autores protagonistas de lutas de outros contextos nacionais, como ativistas e intelectuais norte-americanos engajados na luta pelos direitos civis e do movimento Black Power. Nesses mesmos círculos faziam a recepção da poesia negra revolucionária das nações em processo descolonização, bem como as teorias de libertação inspiradas no marxismo ou mesmo grandes intérpretes da descolonização, como o caso dos escritos Frantz Fanon. (RIOS. 2014, p. 47 e 49)

Se, por um lado, os anos iniciais da revista *Versus* mostram um certo desinteresse com a questão racial (o que se modificou ao longo de sua existência), por outro lado, havia uma fermentação subterrânea da identidade negra por meio da música e da moda. Dessa maneira, nota-se que os bailes, clubes da comunidade negra e mesmo festas familiares promoviam uma sociabilidade em torno de uma produção cultural norte-americana ligada ao movimento por direitos civis, promovendo uma estética que enaltecia a autoestima dessa população.

Antes de discorrer sobre o desenvolvimento dos bailes *blacks* paulistas, importantes instituições que forneceram as bases de sustentação material do rap insurgente dos anos 90, faz-se necessário voltar os olhos para o movimento Black Rio, movimento cultural dos anos 1970 que embalou o cenário musical no Rio de Janeiro, mas que deixa pistas sobre a arena de tensões que permeavam a produção simbólica do período.

A música *soul* embalou e promoveu o movimento Black Rio, no Rio de Janeiro, como conta Dom Filó, DJ, jornalista e produtor cultural e ativista pela valorização da identidade e cultura negras. Responsável pela equipe de baile *Soul Grand Prix* e pela idealização da Banda Black Rio, Dom Filó tomou conhecimento da cultura *black* norte-americana no início da década de 1970 por meio de gosto pelo rock. Foi no Clube Renascença, um clube da comunidade negra fundado em 1951 (por não poderem frequentar os clubes brancos), que Dom Filó deu início às festas de soul com a noite do *Shaft*, em 1972, mudando a paisagem sonora do Morro da Tijuca, onde predominava o samba.

Eu comecei a trabalhar o conceito [da festa]. Naquele momento a comunidade negra, isso em 1972, tinha um personagem na televisão, veio do cinema pra televisão, chamado Shaft, que era um policial do Harlem, mas com toda aquela manha preta, aquele swingue. (...) o Shaft naquele momento considerado o

nosso herói. O que é o Blaxploitation? Os americanos sacaram que tinha dois caminhos pra vencer: segregação total. (...) Eles criaram música e imagem, filmes que foram marcos. (...) E criaram nesse sentido o Blaxploitation, que é: ‘vamos criar os heróis negros’. E aqueles heróis negros, sempre na linha do branco, mas só que com aquela pegada preta. Então o Blaxploitation foi uma indústria de cinema que teve muito sucesso no mundo, e chegou aqui. Um deles foi o Shaft. Então me impressionou muito aquela pegada ne? Autoestima pura, um negão bonito, um negão todo marrento [risos]. Era nosso querido. Aí vamos fazer a festa Noite do Shaft.⁶⁰

A cultura negra norte-americana despertava o olhar para a condição dos negros daqui e um forte sentimento de reconhecimento e de pertença que arrebatava esses jovens, o que os impulsionam a estabelecerem relações entre eles, um pertencimento mútuo. E os nutrientes vindos dos EUA aos fragmentos eram perseguidos como peças de um quebra cabeça, que os ajudavam a compreenderem a si próprios. Vale ressaltar que não somente a música fazia as noites no baile, como também a referência ao filme *Shaft* (1973), como o nome da primeira festa organizada por Dom Filó, marca posição. Tal como descreve, *Shaft* é um dos principais filmes da Blaxploitation, um movimento de produção cinematográfico produzido, encenado e dirigido por negros, colocando a temática racial no enredo e também fortalecendo as iniciativas e produtoras independentes negras. A trilha sonora do filme *Shaft* foi produzida por Isaac Heys, compositor fundamental na composição dos samples utilizados pelos rappers brasileiros, assim como as trilhas sonoras das outras produções cinematográficas da *Blaxploitation*. Ao ser questionado sobre a recepção da questão racial pela massa no Rio dos anos 70, Dom Filó responde:

A autoestima foi a minha ferramenta. Mexeu com a tua autoestima, meu irmão... ele podia não ter consciência, mas a estética já fazia um grande papel, dentro da própria casa que ele morava. A minha casa por exemplo, a minha mãe, minha família toda esticava o cabelo. Era aquele ferro: shii [imitando o barulho do ferro]. No final do soul, 78, minha mãe tava lá de *black power*. A estética. Ela não sabia direito o que era, mas ela achava lindo (...). Entende a importância desse movimento? Esse movimento não foi a música pela música, ele foi revolucionário. Eu acho que... eu não vejo um movimento que agregou uma população tão grande. E guardo até hoje uma grande referência. Vou te dizer três sambistas que iam no baile: Leci Brandão, Arlindo Cruz, Marquinhos Oswaldo Cruz. Não tinha essa de *soul* contra o samba, tava tudo em casa.⁶¹

A aproximação com a cultura negra norte-americana, ainda que malvista pela hegemonia cultural brasileira, funcionava como um desaguadouro da questão racial, já que ainda a produção cultural da época sustentava uma certa exaltação da miscigenação racial⁶².

⁶⁰ Podcast do Gringos Podcast com Dom Filó, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x5gDNm6oh8w>>. Acesso em 12/10/2022.

⁶¹ Ibid.

⁶² Uma matéria de 1976, publicada no *Jornal do Brasil*, escrita pela jornalista Lena Frias, apresenta detalhadamente a fermentação cultural dos bailes soul e as bandas formadas em torno da sonoridade no

Nesse contexto, os DJs e donos das equipes de bailes, como Dom Filó, se tornam não somente agentes que difundem uma nova sonoridade, mas também figuras centrais na criação de um movimento cultural, fornecendo bases materiais e ideológicas para a produção artística do rap nacional⁶³. A Banda Black Rio, idealizada por Dom Filó, integrada por músicos do movimento Black Rio, teve grande repercussão no cenário musical, formando um repertório musical incontornável, que serviria de base para os *samples* utilizados pelos rappers, resgatando e evidenciando a *black music* brasileira⁶⁴.

Apesar dessa produção artística do Rio de Janeiro deixar um legado importante para o insurgente gênero musical – o rap nacional – não somente com a banda Black Rio, mas com todos os artistas que orbitavam o movimento Black Rio, como Carlos Dafé, Tony Tornado, Sandra de Sá, Gerson King, Cassiano, Hyldon, Tim Maia, entre outros, interessa apontar aqui que a formação de grupos de rap no Rio de Janeiro se deu somente em meados da década de 1990⁶⁵, inspirados na efervescência cultural e da contundência do rap paulista, com profícua produção nesse período. No Rio de Janeiro, os efeitos dos bailes *black*, equipes de bailes e dos grupos e artistas que surgiram na década de 1970 desembocam na produção do funk (HERSCHMANN, 1997). A música *black* brasileira gestada no Rio de Janeiro deixou uma contribuição fundamental para a produção musical subsequente, contudo, aos olhos de Dom Filó, o movimento foi abafado tanto pela mídia quanto pela ditadura. O receio de uma insurgência da comunidade negra, como o

entanto, dá a ver a repulsa por elementos culturais norte-americanos no título: “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. A nomeação dessa produção artística como movimento Black Rio foi de autoria da jornalista. A matéria abriu uma discussão entre jornalistas e as principais figuras ligadas às equipes de baile, dentre eles Dom Filó, acusados de promoverem um movimento racista, no sentido de incentivarem uma segregação racial, além da acusação de falta de autenticidade pela aproximação de elementos americanos. As respostas afirmam o caráter de entretenimento das festas e rebatem a acusação, já que agrupamentos da maioria de pessoas negras era malvisto por pessoas brancas como uma certa ameaça (PEDRETTI, 2022).

⁶³ Dom Filó inaugurou no Brasil a prática de produção de discos a partir da compilação de músicas internacionais que faziam sucesso nos bailes, lançando, assim, o *Soul Grand Prix*, em 1974, pela pequena gravadora *Top Tape*. Esse disco passa a ser referência em música soul, chegando a atingir altas vendas em todo o Brasil. Com a alta repercussão do disco, a gravadora WEA, por meio de André Midani, propôs um contrato com a equipe de som de Dom Filó.

⁶⁴ A indústria fonográfica da época percebeu a movimentação em torno da música *black*, lançando artistas e grupos para concorrer com a banda Black Rio, como a banda União Black (ligados à equipe de baile Black Power), pela PolyGram. A gravadora CBS também lançou Tony Bizarro, cantor paulista, mas com uma musicalidade parecida e mensagens sobre a autoestima do negro. Em 1977 Carlos Dafé tem seu primeiro disco gravado pela gravadora WEA.

⁶⁵ Podemos citar MV Bill como o principal nome do rap Gangsta carioca, que apesar de compor desde início da década de 1990, tinha sua produção inicial voltada para o samba. Seu primeiro álbum de rap foi lançado somente em 1998, com a colaboração e produção de membros do Racionais. Outro rapper carioca que surgiu na década de 1990 foi Gabriel Pensador. Contudo, o rapper não possuía legitimidade entre os pares, já que sua origem social o distinguia dos compositores paulistas, filho de jornalista consagrada e proveniente de uma classe média intelectualizada. O que pretendo ressaltar aqui é que o rap carioca não se origina dos bailes *black*, como acontece em São Paulo e cidades do interior paulista, ou em Brasília.

movimento Panteras Negras, somado ao incômodo da americanização da música promoveram um movimento conjunto de diversos agentes.

Mano Brown: Quem te tirou do ar?

Dom Filó: O sistema, amigo (...). Imagina o seguinte: em 76 nós estamos arrebetando, 77 arrebetando. Aí veio uma matéria no Jornal do Brasil, arquitetado pelo sistema, em comum acordo com a mídia hegemônica, pra detonar o movimento *Soul*. O que os caras fizeram: a música contra a música. Não usaram a questão do racismo. Não usaram que havia racismo (...). Os caras simplesmente criaram um outro movimento. A Disco *music*. Aquele mesmo sucesso da Soul Grand Prix com Carlos Dafé, Banda Black Rio em 77, em 78 a coisa muda. A Warner, [André] Midani, eu falei ‘Ai Midani, vamos fazer o nosso próximo Banda Black Rio?’. Ele ‘Oh, não vai dar não. Falaram o seguinte: ou para o movimento, senão eles vão me deportar’. Ele era gringo né? ‘A Warner não quer briga. Ela veio pra se estabelecer no Brasil e quer ficar. E nós vamos seguir com o sistema.’ Aí mermão, a casa caiu pra mim. Aí a mídia hegemônica – leia-se TV Globo – compõe uma novela chamada *Dancin’Days*. Aquela contratação da Soul Grand Prix, deixa de ser Soul Grand Prix, pra ser *As Frenéticas*. *As Frenéticas* vira tema da novela *Dancin Days*. E a Soul Grand Prix, ele chegou pra mim e disse ‘A Soul Grand Prix só pode seguir se for disco [music]’. Realmente a música soul estava em declínio. (...) eu adorava essa música [disco music], e adoro. Só que a disco [music] que veio, não era a disco *black*, era uma disco John Travolta.⁶⁶

A guinada promovida pela mídia e pela indústria cultural, deslocando a direção daquela produção cultural para a disco *music*, é aventada como consequência da repressão dos militares, que não viam com bons olhos o crescimento do movimento, como relatou em entrevista André Midani.

Os militares achavam, com toda a razão, que, se um dia a favela fosse se politizar, se militarizar, era a revolução social neste país. Não sei quem inventou isso, mas se uma vez tive problema, foi quando alguém disse que eu recebia dinheiro do movimento black norte-americano para comandar a subversão nas favelas. Aí passei uns dias ruins.⁶⁷

Por outro lado, Dom Filó relata a aproximação dos grupos e artistas do movimento Black Rio de expoentes da MPB, que, apesar de expressar o orgulho sentido pela influência sobre os grandes nomes da música brasileira do período, vê com certo pesar por ter como consequência a descaracterização.

Tinha uma galera que era *hors concours*: Tim Maia, Hyldon. Ou seja, era MPB. Hoje considera-se soul. Mas eles eram da praia, vamos dizer, dentro do formato da indústria, era MPB. Quem é MPB, MPB era Jorge Ben, Tim Maia. Aí, quando chega o Dafé, Banda Black Rio ‘Opa, pera aí, vem cá. Os caras são soul? Mas os caras tão tocando Edu Lobo. Como é que vai classificar? Aí não.’ Aí veio o Caetano: ‘Essa banda [Black Rio] vai tocar comigo’. Baile Bicho. Aí misturou tudo, aí virou MPB. Virou MPB. Banda Black rio entrou no hall da MPB. Bicho Baile Soul.

⁶⁶ Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, André Midani conta o acontecido. Marsiglia, Luciano. O Movimento Black Rio: desarmado e perigoso. *Folha de S. Paulo*, 31/10/2004.

⁶⁷ Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches “Produtor musical sírio-francês André Midani fala de seu papel na MPB” *Ilustrada*, Folha de S. Paulo, 28/12/2001.

Mano Brown: Você saiu do movimento chamado Black Rio, certo? Quando vira MPB, ele dilui, na sua visão?

Até aí nenhum problema porque era o nosso som que tava ali. Maior orgulho de uma equipe de som fomentar MPB, tá entendendo? E paralelamente a mídia hegemônica jogando contra você, o samba contra o soul, entendeu? Isso a mídia em comum acordo com a ditadura. ‘vamos acabar com esse movimento porque este movimento é um movimento incontrolável, são milhões e milhões de negros na rua consumindo. Isso é perigoso né? Eles têm dinheiro internacional envolvido’. O negócio era barra pesada.⁶⁸

Caetano Veloso promoveu o Bicho Baile Soul, um show realizado no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em 1978, em parceria com a Banda Black Rio, tocando os principais sucessos do disco Bicho (1977), como a música “*Odara*” e “*Gente*”, somadas à instrumentação típica da banda de *soul*. Em alguns momentos, Caetano cede espaço para as músicas instrumentais da Black Rio. Ainda assim, há um certo descompasso entre o suingue do *black* e o tropicalista, bem como um certo estranhamento do público de Caetano à sonoridade renovada. O show foi gravado, mas o disco só foi lançado em 2002, quando de uma revisão da carreira do tropicalista. Assumindo a posição de uma espécie de legislador cultural, Caetano enaltece o movimento *black* brasileiro, abrindo as portas do *hall* da MPB para a banda Black Rio. Ainda que o movimento de aproximação típico de Caetano Veloso, antenado com as novidades musicais, intente numa somatória de públicos, o fortalecimento da autoestima da comunidade negra presente nas entrelinhas dos sons do movimento Black Rio perde potência e redireciona os caminhos dos artistas e grupos. Tais redirecionamentos, da incorporação da MPB, de um lado, e da criação de uma nova tendência musical – a *disco music* – de outro, somados à censura da ditadura militar, resultam na diluição do movimento, deixando alguns artistas no ostracismo e redirecionando musicalmente outros.

Apesar disso, os artistas gestados nessa ambientação tiveram palcos cativos nos bailes da cidade de São Paulo, deixando suas marcas impressas nos frequentadores, DJs e compositores do rap paulistano. O desenvolvimento das festas e bailes do Rio de Janeiro se deram em paralelo à constituição de uma rede de bailes, instituições, clubes também em São Paulo. Os bailes *black* como palco da constituição de uma identidade negra paulistana foi a hipótese defendida pelo antropólogo João Batista de Jesus Félix (2000), numa minuciosa etnografia dos bailes Chic Show e Zimbabwe, que marcaram a história da constituição do *hip hop* no Brasil. O autor identificou que as reuniões festivas de instituições importantes na história na articulação política dos negros já serviam de palco

⁶⁸ Relato de Dom Filó a Mano Brown, no podcast Mano a Mano publicado em junho de 2022. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/6n6efpZhapHtNsW3jfDabE>>. Acesso em 22/02/2023.

para a sociabilidade e formação política e cultural da população negra, tanto em São Paulo, com a Frente Negra Brasileira, como no Rio de Janeiro, com o Teatro Experimental do Negro⁶⁹.

1.3. Celebrando a identidade negra

Nos anos 1960, havia na cidade de São Paulo um circuito de bailes de salão, realizados nos clubes de imigrantes, com *big bands* tocando os principais sucessos da época. Contudo, essas festas restringiam seu público aos associados dos clubes, e principalmente, não permitiam que pessoas negras participassem dos bailes. A comunidade negra paulistana, portanto, se organizou e fundou o Aristocrata⁷⁰, um clube de lazer e ao mesmo tempo um fórum de debate e centro de informação para essa população, em 1961. O clube foi idealizado para abrigar uma classe média negra, com sócios que tinham posições profissionais especializadas, como advogados, médicos, enfermeiros, oficiais de justiça, pequenos empresários, figurando com a função de distinção, restrito somente a uma parte dessa população (FELIX, 2005). O Aristocrata teve uma sede social no bairro do Grajaú, um clube de campo com piscina, salão de festas e quadras de esportes. João Félix (2005) também destaca a criação do Clube 220, na década de 1960, destinado à prática de esportes, lazer e eventos comemorativos da comunidade negra, frequentado por pequenos comerciantes, operários qualificados, como mecânicos, torneiros, costureiros e também funcionários públicos. Ambas foram

⁶⁹ Félix (2005) reconstitui a história da Frente Negra Brasileira, instituição criada com o intuito de inclusão social do negro, ressaltando a importância dos bailes para a integração da comunidade negra paulistana, ainda que houvesse discussões a respeito do papel do baile para as ações políticas. O Teatro Experimental do Negro também é apresentado pelo autor como uma instituição que foi significativa para o futuro da luta antirracista brasileira, pois seus principais paradigmas – “ressignificação de uma arte e cultura negro-africana, valorização social do negro e defesa da construção de uma ‘identidade negra’” (FELIX, 2005, p. 44) – perduraram no Movimento Negro Brasileiro e terão influência na constituição temática do rap brasileiro. O autor relata as diferenças de direção entre as duas instituições, mas sugere que ambas são antepassadas importantes para a constituição de uma identidade negra e para a luta antirracista. O TEN, diferentemente da Frente Negra Brasileira, volta-se para o continente africano, em sua segunda fase, pois é lá que ele entende estar as raízes culturais e identitárias dos negros brasileiros. Desta maneira, a cultura, naquele momento, deixa de ser simples artefato de lazer, para ser vista como um instrumento legítimo na luta antirracista. A maior liderança do TEN foi Abdias do Nascimento” (FELIX, 2005, p. 40). Os bailes da FNB e as práticas culturais do TEN reverberam no desenvolvimento de instituições, organizações ou simples festas da população negra paulistana.

⁷⁰ Genésio de Arruda, um dos fundadores do Aristocrata, conta que existiam várias entidades destinadas ao lazer da comunidade negra, como o 28 de setembro, Elite Dançante Paulistana da Glória, Palmares, cordões carnavalescos que se tornaram as escolas de samba, Sereneio, Associação Renovadora dos Homens de Cor. Depoimento presente no documentário *Aristocrata Clube – O Filme*. Direção Jarmin Pinho e Aza Pinho.

entidades importantes na luta pela consolidação de uma identidade negra⁷¹. Outros bailes de domingo – as “domingueiras” – realizados no centro de São Paulo também faziam parte do circuito de festas dessa população, como o Tranza Negra (zona sul de São Paulo), baile do Amauri e Eduardo (centro de São Paulo) e do DJ Osvaldo com a Orquestra Invisível Let’s Dance (Edifício Martilelli, no centro de São Paulo). Desdobramentos da realização de festas de aniversários, casamentos ou batizados residenciais, esses bailes passam a ser realizados somente com os aparelhos de som, podendo ocupar grandes espaços, mas sem os altos custos de bandas e orquestras. Além dessa inovação, os bailes citados possuíam um público majoritariamente negro e, dessa forma, se tornavam redutos de identidade e de conforto, já que ali, entre iguais, essa população não sofreria discriminações raciais ou sociais, constantes em seus cotidianos. Segundo João Félix,

os bailes black representaram muito mais do que um simples locus de lazer para seus frequentadores, em sua maioria constituída por negros e mestiços. Em uma análise mais aprofundada pudemos perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades. Ou seja, aquele público não vai ao baile somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas. Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se reporia a hierarquia racial presente no cotidiano (FELIX, 2005, p. 18).

Luiz Alberto da Silva, natural da cidade de São Paulo, de 1949, mais conhecido como Luizão da Chic Show, teve papel fundamental na renovação sonora e de estilo no circuito de bailes em São Paulo. De pequenos bailes realizados nas casas de amigos para grandes shows internacionais com a presença de James Brown, frequentados por quinze mil pessoas, Luizão se tornou referência no movimento cultural do hip hop e uma espécie de regente dos ânimos e da identidade negra, por meio dos bailes. Empresário, DJ, radialista, comunicador, Luizão contribui para a consolidação de agentes e instituições responsáveis pela sustentação ideológica e material do rap nacional, juntamente com outras equipes de bailes e gravadoras especializadas. Importa desenrolar esse novelo de relações que compõe a sua trajetória para entender de que forma esses agentes vão criando tais condições sociais para o rap nacional.

⁷¹ Importa ressaltar que o Clube 220 foi responsável pelo concurso “Bonequinha de Café”, concurso de beleza entre mulheres negras paulistanas, em que o resultado acontecia no dia 13 de maio, em comemoração à abolição da escravatura em frente ao Monumento em Homenagem à Mãe Preta, no Largo do Paçandu. No ano de 1977, na ocasião da premiação, intelectuais negros apresentaram um manifesto contra o racismo brasileiro, quebrando com o clima de harmonia racial do evento e causando constrangimento aos representantes do presidente General Ernesto Geisel. Tal fato foi protagonizado pelos intelectuais ligados ao jornal *Versus*, apresentado acima, e teve fundamental importância para a fundação do Movimento Negro Unificado (FELIX, 2005).

Sua família, originária de Três Pontas, Minas Gerais, se estabeleceu em São Paulo, no bairro da Lapa, por volta dos anos 1950. Logo depois a família se mudou para a Vila Madalena, já que a Lapa se tornou insustentável pelo alto valor dos aluguéis. O bairro onde Luizão e seus nove irmãos cresceram foi o local onde aconteceram os primeiros bailes organizados por Luizão, pois na década de 1950 o bairro era caracterizado pelos grandes terrenos com casas compartilhadas, abrigando a grande família. Sua família tinha uma boa condição financeira, pois seu pai trabalhava como pedreiro, o que lhe permitiu vivenciar sua infância plenamente, observando a rivalidade entre o time de futebol dos negros – o 7 de setembro – e o time dos descendentes de italianos, e também conviver com o cotidiano da pequena e já extinta escola de samba do bairro: Coração de Bronze. Apesar da família se mudar para a Vila Sônia e depois para um bairro próximo à fronteira com Taboão da Serra, Luizão atribui à rede de relações tecida na Vila Madalena as condições favoráveis para os primeiros bailes que realizou.

O gosto pela música, no entanto, vem de casa: seu pai possuía uma pequena coleção de discos e uma vitrola 78 rotações e sua mãe, que passou a infância numa família abastada em Três Pontas, aprendeu a tocar piano na infância. As condições financeiras da família de Luizão pioraram quando de um acidente de trabalho de seu pai, que o afastou das obras por dois anos. Sua mãe complementava a renda familiar como diarista em casas no Pacaembu, mas sua renda era insuficiente para o sustento dos filhos, que mesmo na escola ajudavam com pequenas funções. Aos 15 anos, a convite de seu irmão, Luizão compareceu a um baile do Amauri, no centro de São Paulo, onde identificou uma possibilidade de renda, já que possuía os mesmos equipamentos e discos necessários para a realização do baile. A partir daí, Luizão começou a oferecer aos amigos e familiares a organização musical das festas de casamentos, aniversários, tornando-se conhecido no bairro pelo samba-rock. Foi num dos cortiços da Vila Madalena, de uma amiga sua de infância, que Luizão realizou seu primeiro baile, improvisando um ambiente coberto com lonas, mas bem-sucedido, com grande público dançando ao som de Aretha Franklin, Ray Charles, samba-rocks antigos. Luizão identificava que o repertório musical dos bailes da época já estava ficando no passado. Sentindo uma mudança nas tendências musicais, resolveu inovar no repertório, inaugurando uma nova geração de baileiros na cidade. Ainda que sua percepção da paisagem sonora apurasse as transformações a partir do *rock* e do *funk*, foi sua paixão pelo carnaval que selou seu destino como organizador de festas. Luizão participava da “ala dos duques” na escola Camisa Verde e Branco e, pela fama da “discoteca do Luizão”, foi convidado a fazer um baile das alas reunidas, que foi um

estouro de público. O sonho do garoto em pagar as contas da casa com a música veio a partir de um baile organizado em Pinheiros, na casa de um colega do colégio Fernão Dias, que cursava no período noturno. Luizão concluiu o Ensino Médio e chegou a cursar dois anos de um curso superior no Mackenzie, mas as atribuições dos bailes o impediram de continuar. A partir de então, Luizão passou a organizar bailes semanais no salão São Paulo Chic, local pertencente à escola de samba Camisa Verde e Branco, e aponta que a região central e o nome moderno explicam parte do sucesso da Chic Show, fundada no ano de 1970, em parceria com seu irmão, Fião, que passou a ser referência para a juventude negra da década⁷².

Dessa maneira, a Chic Show, além de apresentar as novidades musicais que rolavam nos EUA, aglutinava tendências estéticas que surgiam no horizonte da juventude negra paulistana, transformando aqueles bailes dos anos 1960, citados anteriormente, em bailes “nostalgia”, avessos às novas modas musicais do *soul*, já que esse gênero musical impossibilitava a dança em pares. É possível notar, a partir da exposição dos primeiros passos de Luizão em direção à Chic Show, que já havia uma rede de bailes disputando um público cativo, e que a renovação do gênero musical mirada por Luizão foi o trunfo para angariar um público mais jovem. Além disso, as condições favoráveis encontradas por meio da escola de samba, apoiando seus primeiros passos e cedendo um local para os bailes da Chic Show aos domingos, contribuíram para a consolidação do empreendimento. Luizão não se restringiu ao baile semanal com os toca discos. Conforme o público jovem foi crescendo, outras equipes de baile surgiram no cenário, resultando numa movimentação de Luizão no sentido de ficar antenado com as novidades musicais e tendências estéticas, investindo em novas frentes. Dessa maneira, Luizão promoveu shows históricos na década de 1970 e 1980, com nomes como Tim Maia, Sandra de Sá, Jorge Ben, Cassiano, Djavan, e nomes internacionais, como James Brown (em 1978), Whodini, Earth, Wind & Fire, Too \$hort, Kurtis Blow, entre outros.

O Luizão entrou lá porque ele tinha a modernidade pra se colocar (...). quando eu cheguei tinha os cara da época: Big Boy no Rio de Janeiro, MC Elimar que era esses cara que fala no palco, tinha as grandes equipe do Rio de Janeiro. Depois disso, a Chic Show já andando ta? A Chic Show já era sucesso em São Paulo em outra linha, e veio a modernização. A modernização do Rio de Janeiro, que chegou fazendo um barulho, com o hip hop tal. Ela também chegou em São Paulo. Chegou na Atlética São Paulo. Num movimento que veio la das equipes novas... Mas o que acontece: a Chic Show ela era nova na

⁷² Informações coletadas no podcast Mano a Mano, de Mano Brown com Luizão. Publicado em Junho de 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5hGOQyFyaPAGVrSGKsQd4M?si=R6lsGHkIR5abOS1OAxCE4g>. Acesso em 25/03/2023.

época também, ela tinha renovado o movimento passado. Ela conseguiu trazer pra ela a responsabilidade de modernização. (...) Então isso é visão. É isso que você fala que o Luizão é estrategista. No caminho da Chic Show, a gente tem as pessoas crescendo, quando a gente vem lá atrás, a Chic Show já batendo Aristocrata, tinha o Tranza Negra, tinha o Amauri, os cara que ficaram lá no passado. Não tinha Black Mad, Zimbabwe, Kaskatas, e esses cara que fazem baile. Eles entraram numa outra era, copiando o que os caras das equipes do Rio faziam. Só que a Chic Show não foi. A Chic Show foi no sonho americano. A Chic Show saiu fora. Voo internacional (...). Chic Show tinha Earth, Wind & Fire no palco, já tinha trazido James Brown em setenta e pouco. Nós tínhamos uma outra pegada. Enquanto eles queriam ficar tocando disco, a gente já trazia shows internacionais. Quando eles começaram a fazer hip hop, a gente já tinha Whodini no palco (...). Os caras começaram a fazer disco de hip hop em São Paulo, mas os cara não tinha técnica.⁷³

É possível entrever, com a fala de Luizão, que existia uma rede de produção de bailes e shows em que as equipes concorriam entre elas, acrescentando diferenciais às suas casas, como a busca por uma identidade sonora com raridades só tocadas nos bailes, a presença de DJs em formação, contatos com agentes que traziam novidades internacionais. Nota-se também a importância do movimento das equipes cariocas para o posicionamento das equipes paulistanas, que, embora buscassem se diferenciar de alguma maneira, causavam efeitos no desenvolvimento dos baileiros em São Paulo.

Luizão, como um homem de negócios, ampliou sua área de atuações, não ficando restrito à sua sede no São Paulo Chic, e levando a Chic Show para outros bairros de São Paulo (FELIX, 2000). O programa de rádio Sambarilove, na Bandeirantes FM, comandado por Luizão, veiculava as músicas do baile, angariando o público do rádio para o baile e vice-versa, num típico movimento de complementariedade de mídias, recurso muito utilizado pelos veículos de comunicação e gravadoras. Para os shows, Luizão alugava o salão do clube Sociedade Esportiva do Palmeiras, chegando ao público de 20 mil pessoas, em 1975, no show de Jorge Ben. Os shows internacionais e nacionais tinham periodicidade mensal. No início da década de 1980, a Chic Show ganhou sua sede própria – o Clube da Cidade, local incontornável no circuito noturno dos jovens rappers, além de realizar festas em outros locais (Projeto Radial, Sunset, Sambarilove, SUNset, Atlético de Osasco, Ponto de Encontro, Guilherme Giorgi, entre outros), espalhando pelas periferias e cidades vizinhas o nome Chic Show.

A partir de meados da década de 1980, começa a aparecer nos bailes a música rap, denominada pelos frequentadores dos bailes de *funk* falado. Inicialmente, as poesias não eram compreendidas pelo público por conta da barreira da língua, no entanto os bailes

⁷³ Podcast Mano a Mano, de Mano Brown com Luizão. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5hGOQyFyaPAGVrSGKsQd4M?si=R6IsGHk1R5abOS1OAxCE4g>

passaram a exibir os videoclipes dos raps americano e, então, foi possível notar que as músicas falavam sobre a questão racial, violência policial, preconceito racial, etc. Os passos de *breaking* também ficaram conhecidos a partir dos videoclipes e filmes. O interesse pela dança foi crescendo entre os frequentadores dos bailes, mas a prática nesses locais não era bem recebida por seus idealizadores, pois era preciso um espaço livre no salão que diminuía a quantidade de pagantes por noite (FELIX, 2005, p.72). Dessa forma, paralelamente aos bailes, constituía-se em torno do break uma sociabilidade própria, com pontos de encontro definidos para a prática, como a rua 24 de maio, em frente à galeria onde ficavam as lojas de discos, posteriormente na estação São Bento de metrô.

A roda de *break* consistia na formação de grupos de dança – os *crews* – que competiam pelos melhores movimentos embalados por James Brown e cia. A roda chamava a atenção e ganhava cada vez mais adeptos de, principalmente, *office-boys* que trabalhavam na região de grande concentração de bancos e garotos em busca de uma colocação profissional⁷⁴. Entre um pagamento e outro, os jovens assistiam ou participavam das discussões corporais e desfrutavam o som, formando assim uma rede de sociabilidade bem integrada. Nelson Triunfo foi considerado o primeiro *breaker* brasileiro, pois era um excelente dançarino de funk e soul e também grande defensor da prática do break e da cultura hip hop. Os encontros também proporcionavam uma troca de informações, discos e materiais estrangeiros, que alguns traziam em suas bagagens de viagem (TEPERMAN, 2015). Os garotos não compartilhavam apenas o gosto pela cultura de rua, suas vestimentas e seu ar displicente, mas também suas posições sociais: a grande maioria dos frequentadores eram moradores de bairros periféricos e pobres da cidade, donos de baixos e precários cargos em empresas sediadas no centro de São Paulo.

A concentração de jovens, em sua maioria negros, chamava a atenção da polícia, que repreendia duramente seus participantes, muitas vezes encaminhando-os para a delegacia. Os jovens decidiram então migrar para a estação São Bento de metrô, pois, como conta Lula, organizador da Zimbabwe, “naquela época, bastava juntar um grupo de pretos na rua para a polícia chegar. (...) Como a estação tem mais de dez saídas, era ideal para fugir da PM. Se eles viessem de um lado, a gente fugia pelo outro”.⁷⁵ Os encontros na estação São Bento passaram a acontecer aos finais de semana e ganhavam cada vez

⁷⁴ Informações obtidas a partir do documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), direção de Guilherme Botelho.

⁷⁵ Depoimento de Lula, em artigo de Marcelo Pinheiro, ao site PáginaB!, de 19/11/2017. Disponível em <<http://www.paginab.com.br/da-redacao/negro-e-lindo-historia-dos-bailes-black/>>, acesso em 15/07/2018.

mais adeptos, com grupos de danças de outras cidades. Os primeiros raps criados ali eram românticos ou satíricos. Contudo, a apresentação do grupo *Public Enemy* em 1984, em São Paulo, teve grande influência sobre o insurgente gênero musical. O evento é frequentemente citado pelos rappers ao lembrarem das motivações que o levaram ao fazer rap. A disputa por espaço entre o break e o rap na estação São Bento ocasionou a mudança de endereço dos grupos de rap, que passaram a habitar a Praça Roosevelt e, com as frequentes repressões policiais, estimularam a criação das primeiras posses⁷⁶ brasileiras, como o Sindicato Negro, fundado em 1988⁷⁷.

Luizão, notando a transformação do cenário musical, abriu espaço para o insurgente gênero e, em 1988, lançou o disco *Som das Ruas*, em parceria com o selo Epic, da Sony Music, com grupos como Os Metralhas, Ndee Naldinho, Dj Cuca, Sampa Crew, De Repent, Dee Mau, fazendo frente à gravação da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* (1988), da gravadora *major* Eldorado. Fruto de um projeto que inicialmente iria gravar somente o grupo O Credo, mas este não possuía músicas suficientes, *Hip Hop Cultura de Rua* se tornou o disco inaugural do *hip hop* em São Paulo. Um dos membros do grupo aventou a formação de uma coletânea na São Bento, e assim Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo tiveram suas primeiras músicas gravadas no disco histórico, com produção de Nasi e André Jung (da banda Ira!), Akira S, Dudu Marote (produtor do Skank), André Abujamra (banda Mulheres Negras) e Raul de Souza (trombonista e arranjador). Com um elenco de estrangeiros no gênero rap, mais próximos do rock, o disco teve sua estreia no Aeroanta, casa noturna cativa do público do rock dos anos 1980.

Luizão, percebendo uma promissora área de atuação, fundou a gravadora Five Star⁷⁸, responsável pela gravação de grupos de samba e de rap, depois de promover concursos de rap durante a década de 1980 e 1990 (Félix, 2000). O terceiro concurso que promoveu, no Asa Branca de Pinheiros, teve como primeiro colocado a dupla B.B. Boys (Mano Brown e Ice Blue), fomentando a produção musical local. Embora a gravadora FiveStar não tenha gravado a dupla, Mano Brown atribui a Luizão um papel fundamental

⁷⁶ As posses são espaços para discussões políticas que perpassam o hip hop, com o intuito de fortificar e definir o movimento. A Zulu Nation, criada por Afrika Bantaataa em 1975, “sua proposta era ir além da cultura e da arte, defendendo a melhoria total da condição de vida das populações negras e pobres e do meio ambiente. Na concepção de seu mentor, a posse deveria assumir um caráter internacional, o que lhe permitiu ter ramificações aqui no Brasil.” (FELIX, 2005, p. 80)

⁷⁷ Felix (2005) explica o surgimento e as relações que envolvem a posse Sindicato Negro, que tinha como um de seus fundadores Clodoaldo, filho de um militante do Movimento Negro da época. As ações policiais frequentes sofridas pelos garotos na Praça Roosevelt levaram o grupo às discussões a respeito da posição social do negro no Brasil.

⁷⁸ A FiveStar, durante a década de 1990, gravou o grupo Black Junior, Sampa Crew, Soweto, Originais do Samba, Grupo Sedução, entre outros.

na sua trajetória e também o aponta como um líder do movimento pela identidade negra em construção, como fica patente em sua fala.

[...] eu frequentei sua igreja. Eu era um devoto. Lá era uma igreja, era um culto. O Palmeiras era um culto à beleza... à cultura, o orgulho negro. Era uma igreja. Era uma congregação.⁷⁹

Não somente as bases materiais necessárias para impulsionar a formação do rap nacional, como também a sociabilidade presente nos bailes a partir de um repertório estético comum e mesmo a abertura de novas possibilidades profissionais para garotos sem muitas perspectivas futuras, fizeram parte dos elementos colocados em ação pelas equipes de baile. Vale reproduzir a fala de Mano Brown a respeito do concurso da Chic Show que participou logo no início de sua trajetória no rap.

Luizão, dá pra entender porque você é o grande líder desse movimento. Eu conheci várias equipes menores, muito inspiradas em vocês. Do sonho que vocês fizeram, realizaram né? E no palco do Chic Show, muitos nomes também vieram, muitos amigos se lançaram como artistas também, através da sua luta dos anos 60 pra 70, da sua visão, que abriu espaço para outros negros, entre eles o Mano Brown. [pausa] que antes de ter o concurso de rap da Chic Show, o terceiro, que participei, eu não pensava em nada. [pausa] foi a primeira vez que eu canalizei meu pensamento pra uma coisa assim... com certeza... eu não era um bom músico, mas eu... quando você fala do Chic Show e do seu... eu lembro muito do meu começo. Do nada você fez o tudo. Eu lembro que no concurso do Asa, quando eu e o Blue ganhamos o concurso, foi a primeira vez que eu fui o número 1 na vida em alguma coisa. E isso você nunca esquece. [pausa] Poucas vezes você é o número 1 em alguma coisa na vida. A primeira vez... um moleque pobre, manchado, feio, magro, duro. A gente ganhou 50 reais e fomo pro Mc Donald da avenida Paulista. Tipo assim, ir à forra: dois milk shake, dor de barriga na madrugada. Aqueles barato, tudo o que veio depois. O sonho. E o pensamento... só pra dizer que você... (apesar que você tá na ativa, com poder de fogo, com argumento forte), a sua parte você fez.⁸⁰

Apesar de figurar como uma espécie de profeta da black music, abrindo espaço para experiências distintas de seu cotidiano, Luizão⁸¹ não convidou a dupla para gravação, pois considerava o teor das rimas pesado demais, segundo William Santiago, responsável pela equipe de baile e posteriormente gravadora Zimbabwe, esta com papel fundamental na trajetória do grupo Racionais, Sistema Negro, DMN, MT Bronx, MRN, entre outros.

Inspirado no sucesso da Chic Show, William Santiago, em parceria com Serafim, Paulo e Black fundaram a equipe de som Zimbabwe, em 1975, disputando o público dos bailes e contribuindo para a fermentação do cenário do rap nacional. Envolto em música desde a infância, pois seu pai era um conhecido cantor de rock dos anos 1960, William

⁷⁹ Relato de Mano Brown em entrevista com Luizão, no podcast Mano a Mano, publicado em junho de 2022. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/5hGOQyFyaPAGVrSGKsQd4M>>. Acesso em 15/10/2022.

⁸⁰ Ibid..

⁸¹ A atuação política de Luizão não se restringiu aos bailes: em 2018 ele concorreu a deputado estadual pelo PCdoB.

Santiago, aos 16 anos, montou sua primeira equipe de baile – Jovens Negros – tocando *soul* e nostalgia. Foi um convite do clube Aristocrata para tocar aos domingos que motivou os garotos a elaborarem um nome marcante para a equipe. William, filho da escola de samba *Camisa Verde e Branco*, frequentava cursos sobre os países africanos ministrados na escola de samba, tomou conhecimento do país recém independente africano Zimbabwe e resolveu nomear a equipe. A rede de relações tecidas no clube Aristocrata o colocou em contato com o filho da diretora do clube, que havia passado uma temporada na Austrália e trouxe na bagagem alguns discos “raridades” no mercado de discos de São Paulo. Esse material proporcionou um som renovado e ousado, que ficou sendo a marca da equipe. Nota-se que novamente a escola *Camisa Verde e Branco* aparece como instituição determinante dos caminhos das equipes de baile, não somente como a rede social a que pertencem as figuras ligadas aos bailes *black*, mas também fornecendo condições materiais de produção. Além disso, e para além do papel específico da *Camisa Verde e Branco*, o samba é constantemente citado em entrevistas como uma escola de formação musical entre os rappers.

O interesse em desenvolver profissionalmente a equipe de baile fez William e seu amigo Maurício BlackMad (dono da equipe BlackMad) prestarem atenção ao movimento da música *soul* no Rio de Janeiro. A convite das equipes cariocas, foram conhecer as festas, equipadas com paredes de caixas de som, tocando para 10 mil pessoas. Os amigos resolvem juntar sete equipes e formar a Company Soul, propagando a música soul em São Paulo. Fazendo bailes com ingressos a baixo custo e música dançante, a estética do *soul* invadiu os salões. William e Maurício BlackMad também possuíam um programa de rádio na emissora Bandeirantes FM, propagando a cultura dos bailes *black* e divulgando os eventos, tonando-se líder de audiência.

Além da Zimbabwe e da Chic Show, outras equipes disputavam o público assíduo dos bailes, como a BlackMad, Kaskatas (Santo André), Dinamite (zona norte, Escola de Samba do Piqueri), Circuit Power, entre outras. Paula Carvalho (2019) aponta para a movimentação das equipes de baile no sentido de uma concorrência por apresentar as novidades musicais dos EUA.

Havia uma noção, construída entre os próprios donos das equipes de baile, de que o que faziam era, ao mesmo tempo, sofisticado e incomum, pois esse tipo de música era pouco divulgado nas rádios, festas ou na TV. Eles foram os criadores de uma tendência, importadores de um estilo, antenados com uma moda que vinha, sobretudo, dos Estados Unidos no período em que aconteciam os movimentos por direitos civis e grandes líderes negros eram assassinados (como Malcom X, Martin Luther King) e presos (como Huey Newton, Angela

Davis, Bobby Seale, entre diversos outros dos Panteras Negras). (CARVALHO, Paula. 2019, p.21)

Os DJs e donos das equipes desenvolveram uma prática muito conhecida entre os baileiros: já que cada equipe se gabava de ter um estilo próprio com músicas de discos “raridades”, o selo dos discos, que possuía o nome do disco e das músicas, era raspado para que os frequentadores não desvendassem a sua autoria, uma curiosidade que dá a ver a competição entre as equipes. Assim como as equipes formavam um circuito na cidade, outro ponto de encontro entre os baileiros eram as lojas de disco, geralmente no centro da cidade, próximo à galeria 24 de maio.

Com o desenvolvimento da equipe Zimbabwe, que já havia feito fama entre os frequentadores de baile *black*, William resolveu investir em uma gravadora, produzindo grupos de rap e samba, no final da década de 1980, já que o investimento para promover shows das bandas cariocas era muito alto.

Na verdade, assim, a gente já tinha aquele sonho de ter uma Motown. Entendeu? Então a gente já sonhava, porque a gente via que era a gravadora dos negros lá (...). A gente precisava lançar nossos artistas paulistanos, era tudo do Rio. Então era Carlos da fé, Tim Maia, Sandra de Sá, Banda Black Rio. Pra você trazer esses caras pra cá, era uma bala, porque eles queriam vir só de avião, aí tinha uma banda enorme. A banda às vezes não queria vir de ônibus. Ficava um negócio que a gente não tinha condições depois para repassar pras pessoas praticamente, entendeu? Nos bailes que a gente fazia claro. Aí eu comecei a pensar ‘Pô, vamo começar a fazer uns festivais de rap, de samba e começar a lançar uns artistas nossos’. Não tinha selo ainda não tinha nada. Aí o Tony Bizarro, cantor, ele virou um diretor artístico de um selo de um mexicano. O cara veio pro Brasil, montou um selo e pôs o Tony. Ele me chamou.(...) Falei ‘Legal, então vou fazer uns festivais aí, vou fazer umas coisas e os que ganharem a gente vai pra cima. Vamo embora’. Aí a gravadora quebrou, o cara sumiu, voltou pro México, largou tudo. Aí eu fiquei com os artistas na mão (...). Aí nós fomos atrás de aprender onde é que prensava, como é que fazia.... Aí fomos pra cima e começamos a aprender como fazer e acabou virando um selo forte né?! Logo de começo nós demos sorte de começar bem, com o Negritude JR., com Racionais. O Racionais não era nem Racionais, eles cantavam separados né?! KL Jay e o Edi Rock, e o Brown e o Blue. Aí eles ganharam um festival que eu fiz no Viola de Ouro. Esse festival eles ficaram entre os melhores, mas quem ganhou foi o Rappin Hood. O Rappin Hood ia gravar. Aí o Rappin’ Hood veio pra cidade e o Luizão [da Chic Show] foi pra cima e falo ‘Não, vai gravar na minha gravadora’. [Rs]. Aí eu falei ‘Pô, cê me deu um golpe heim?!’. Hoje ele é meu amigo, um irmão nosso, um cara maravilhoso. Mas eu falei ‘Cê deixou eu falando aqui cara, ganhou o festival e foi embora.’ Aí veio a sugestão de juntar os dois e ficou os quatro junto. Consciência Black vol. 1⁸²

A citação é longa, mas coloca à mostra o enredamento dos agentes, criando condições para a produção artística na cidade de São Paulo, já que os grupos e artistas

⁸² Relato de Mano Brown em entrevista com Luizão, no podcast Mano a Mano, publicado em junho de 2022. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/5hGOQyFyaPAGVrSGKsQd4M>>. Acesso em 15/10/2022.

cariocas exigiam um investimento grande. Para fazer frente aos shows promovidos pela Chic Show, a equipe Zimbabwe toma a iniciativa pioneira de lançar um selo próprio, conduzindo a produção dos jovens que, àquela altura, já estavam desenvolvendo as rimas e *samples* próprios na estação São Bento de metrô e frequentavam os bailes. A chegada do rap norte-americano ao cenário musical, somado ao interesse de seu público em desenvolver as próprias rimas, e dada a oportunidade da pequena gravadora dirigida por Tony Bizarro, impulsionou William a canalizar essa insurgente produção por meio dos concursos e a gravação de uma coletânea. A convite de Sharylaine, pioneira do rap feminino em São Paulo, o recém-formado grupo Racionais participou do concurso e foi incluído na coletânea. Para poderem gravar duas músicas, Kl Jay, Mano Brown e Ice Blue se apresentam como Racionais e Edi Rock como rapper solo, já que cada grupo poderia apresentar somente uma música. A gravação de ambas as músicas foi feita com o quarteto, e juntamente com os grupos e rappers vencedores do concurso da Zimbabwe gravaram a coletânea *Consciência Black vol. 1* (1989), marco histórico para o gênero rap no Brasil. Importa ressaltar que a gravação do disco foi realizada num estúdio em Campinas, pertencente à equipe de som Colors, que mantinha uma parceria com William da Zimbabwe. Ou seja, havia um trânsito entre as equipes de baile no interior de São Paulo, o que confere condições para o desenvolvimento de grupos nessas cidades também, como veremos logo mais.

A Zimbabwe se tornou um selo referência em rap e samba, gravando grupos como Negritude Jr., Cravo e Canela, Banda Asas, Grupo Sem Compromisso, Da Cor do Pagode, Grupo Pixote, Grupo Tom Maior, entre outros grupos de muito sucesso comercial, ao longo da década de 1990. A divulgação dos grupos gravados pela Zimbabwe era feita tanto nos bailes da equipe, quanto no programa de rádio na Band, o que favoreceu o sucesso de muitos grupos, tanto de samba quanto de rap. No caso dos grupos de samba, William frisa com orgulho a participação cativa dos seus grupos em emissoras de televisão, em programas como Domingão do Faustão, Programa do Gugu, entre outros do gênero de entretenimento, o que conferia altas vendas dos discos, embora o sucesso comercial dos grupos tivesse como resultado propostas irrecusáveis de grandes gravadoras, diminuindo o seu catálogo ao longo da década de 1990⁸³.

Assim como a Chic Show e a Zimbabwe, algumas equipes desenvolveram os próprios selos, como a Kaskatas, que passou figurar como Kaskatas Records, propriedade

⁸³ Declarações feitas no podcast Gringo Podcast, realizado em 29/11/21. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T5Os2gZ-OIY&t=3323s>>. Acesso em 24/08/2022.

dos ex-metalúrgicos residentes de Santo André, Carlos Roberto e José Wagner do Santos. A Kaskatas foi uma importante gravadora do rap nacional, com nomes como DJ Raffa e os Magrelos (grupo de Brasília), De Menos Crime, Pepeu, Sampa Crew e de samba, como Muleke Travesso, Exaltasamba, entre outros, além de coletâneas cobiçadas por DJs, e coletâneas com grupos de rap nacional, como a *Vozes das Ruas*. A equipe Dinamite, de Donizete Sampaio, também lançou seu selo, a TNT Records, gravando nomes importantes do rap nacional como Thaíde e DJ Hum, Ndee Naldinho, Baseado na Ruas, Comando DMC, P.MC e Poetas da rua, entre outros. Além dos grupos e rappers, a TNT gravava coletâneas piratas das músicas que embalavam os bailes, que fizeram grande sucesso entre o público, já que o acesso ao disco era restrito.

Nos anos 1980 ocorreu uma diversificação da produção musical como resultado da possibilidade de pequenas gravadoras se lançarem como selos independentes, criando, assim, uma maior abertura para o surgimento de novos gêneros fora dos instituídos ou considerados como “boa música”. Esse movimento é resultado de uma maior facilidade de acesso aos instrumentos necessários para a gravação e produção musical que ocorre a partir de meados dos anos 1980 (DIAS, 2000). A constituição do rap acontece em paralelo a essa abertura, o que proporciona o surgimento de selos independentes voltados para a gravação do rap nacional, mas que permanecem à margem da indústria fonográfica e do cenário musical mais institucionalizado até então. Ainda que alguns grupos de rap tenham sido escalados por gravadoras *majors* para compor o *cast*⁸⁴, a grande maioria dos grupos tem seus discos produzidos por selos independentes, como, por exemplo, as gravadoras criadas pelas equipes de festas *black* Zimbabwe e Kaskata’s Records, e, com a consolidação do gênero, alguns grupos abrem suas próprias gravadoras. Vale notar que, mesmo que a grande maioria dos grupos de rap tenham se lançado a público com uma produção independente, ou seja, não se utilizando do aparato de produção, distribuição e divulgação de grandes gravadoras, os grupos não hasteiam a bandeira de “música independente”.

Uma rede de dependências entre agentes especializados se instaurou em torno do rap, como um desdobramento da vivência dos bailes *black*, como os DJs das equipes de baile, lojas de discos especializadas, produtores de coletâneas, vendedores de discos,

⁸⁴ Guilherme Botelho (2018) analisa a trajetória do grupo Atalyba-Man e sua relação com as gravadoras, tanto *majors* quanto independentes. O autor faz uma reconstituição detalhada da presença do rap no mercado de música popular. Paula Carvalho (2019) também disserta sobre a rede de relações presentes entre a indústria fonográfica e alguns grupos de rap.

produtores e técnicos dos estúdios de gravação, *promoters* de eventos, radialistas e programas de rádios, e também jornalistas de revistas especializadas, como a *PodeCrê*, lançada em 1993. Fruto da aproximação do Instituto Geledés com o rap, a edição da revista põe à mostra o trânsito entre artistas e militantes do movimento negro. Assim, com essa breve exposição sobre as equipes de som e os selos e gravadoras, pretendo mostrar que, além da gestão de um ambiente oportuno para as questões que iriam embalar as rimas dos grupos de rap, principalmente o posicionamento com relação à questão racial, havia condições favoráveis para a sustentação dos grupos, tal como eles se apresentavam. Na verdade, nota-se que, com o sucesso de grupos de rap americanos que traziam a contundência, a crítica social, a denúncia à violência policial, como o Public Enemy, N.W.A. e Tupac, o crivo existente para se julgar um grupo bom ou ruim passava por esses elementos.

O ano de 1988 foi especialmente importante para o rap nacional, com a gravação de duas coletâneas que lançaram nomes no cenário musical – *Hip Hop Cultura de Rua* e *Som das Ruas* – como mencionado acima, e logo no ano seguinte a coletânea com o maior nome do rap nacional *Consciência Black vol. 1*. Nota-se que as músicas presentes nas coletâneas apresentam temáticas e tonalidades variadas, indo desde composições satíricas, que expõem a curtição jovem nos bailes, e românticas, até músicas mais panfletárias e denunciativas da alienação e da massificação do jovem, se aproximando inclusive da sonoridade e do tom do *punk* (como as músicas do grupo O Credo). Contudo, as temáticas que reverberam nos próximos anos, fazendo um barulho no cenário musical, são as que tratam da questão racial, da violência policial e da falta de oportunidade para o jovem negro no país.

Dessa forma, ainda que Racionais MC's tenha se projetado como o grupo de rap mais importante e ganhado proeminência em cantar a periferia, o tom de enfrentamento de classe e denunciativo do preconceito racial já estava presente em grupos que surgem conforme o desenvolvimento da formação. Pode-se notar esses aspectos definidores da formação já nessas primeiras gravações presentes nas coletâneas. Além de *Pânico na Zona Sul*, algumas composições apresentam a cristalização desse sentimento de oposição. A música “Corpo Fechado” de Thaíde e DJ Hum já apresentava um orgulho da origem social e racial, da formação na escola das ruas, e o conseqüente menosprezo por uma carreira formalizada ou pela educação escolar. Outra composição emblemática do sentimento em destaque é o “Rap da abolição” de Os Metralhas, dupla composta por Lino Krizz e DJ Dri. Os versos denunciam, na primeira pessoa, o lugar do negro na sociedade

brasileira, vistos como “vilão” ou “ladrão”, mas são eles que ajudaram a “construir a nossa terra”. A dupla denuncia a falta de oportunidades para vencer na vida e não aceitam humilhação da “madame”, a quem a música é endereçada.

Eu trabalho e dou um duro e ainda me chamam de ladrão
E se me chamam de ladrão eu boto logo pra correr
Não só aqui, no mundo inteiro, negro luta pra viver

Se hoje eu pareço um vilão pra você
É porque antes não me deram chances de vencer

Madame, se liga, não pisa mais aqui
Não é porque que eu sou negro você vai pisar em mim⁸⁵

A dupla de Os Metralhas se apresentou em palcos de programas televisivos de entretenimento, inclusive em programas juvenis, como da Angélica⁸⁶, causando grande repercussão entre os jovens que sonhavam com a carreira de rappers, mas também colocando em pauta, a partir da letra da música, o centenário da abolição da escravidão, afinados com os debates da época que consistiam em pôr em dúvida a abolição ou colocá-la como inacabada. Dessa forma, o ano 1988 não somente apresentou a estreia da gravação e nomes importantes para o rap nacional, como também toda a sociedade se mobilizava em torno da constituinte e do centenário da abolição. Ou seja, não somente as condições materiais para a sustentação do insurgente gênero se apresentavam para os grupos e compositores iniciantes, como também havia uma ambientação da temática racial crescente nos anos 1980, que se fermentava nos bailes *black* com a estética de roupas, cabelos e estilos musicais compondo uma identidade definida a partir da formação racial, e também se fortificava com o desenvolvimento do Movimento Negro Unificado, que vinha ganhando força ao longo da década de 1980, como descreve Flávia Rios.

Os anos 1986 a 1989 foram decisivos para o ativismo negro inscrever na história do Brasil sua reivindicação por igualdade racial. Até então, as lutas negras eram micromobilizações policêntricas e limitavam-se ao ativismo local e, no máximo, conseguiam atingir níveis estaduais. (...) Mas longe de ser circunscrito apenas ao MNU, o movimento negro brasileiro contemporâneo, embora não tenha demonstrações de movimento de massa (...), conseguiu grande volume de ações, organizações e ativistas no período da redemocratização. De tal modo que durante os anos 1980 pode-se dizer que ocorrem a expansão e nacionalização desse movimento social. A começar pelos encontros no âmbito regional, cuja finalidade foi ampliar as redes ativistas, fortalecer as principiantes iniciativas e organizações locais, injetando-lhes vigor a partir de trocas simbólicas e materiais. Isso teve forte efeito cumulativo para a mobilização nacional, que, por sua vez, foi decisiva para a apropriação e ampliação das oportunidades políticas e culturais nos

⁸⁵ Rap da abolição, de Os Metralhas. Som das ruas Kaskatas Records (1988).

⁸⁶ Apresentação de Os Metralhas em 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=37SNFMpxpeU>. Acesso em 10/10/2022.

contextos da constituinte e do centenário da abolição, respectivamente. (RIOS, 2014, p. 138)⁸⁷

A autora detalha o desenvolvimento de coletivos, ONGs, entidades e imprensa negros, não somente nas capitais de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, mas também diversas entidades em cidades do interior. O centenário da abolição foi marcado por múltiplos protestos, que assumiam formas diferentes, assimilando formas culturais regionais, como os cortejos dos blocos afros Olodum e Ilê Aiyê⁸⁸, em Salvador, por exemplo. Havia em curso, durante os anos 1980, um processo de revisão da historiografia brasileira acerca da escravidão a partir de autores marxistas como Gramsci e E. P. Thompson e da historiografia norte-americana, sublinhando a mobilização política de escravizados e libertos, evidenciando as ações políticas e de aquilombamentos na história, no intuito de retirar o estigma criado pela historiografia anterior de uma certa passividade ou não resistência das pessoas escravizadas. A autora aponta a centralidade da figura de Zumbi dos Palmares como consequência desse processo de revisão.

Nesse sentido, a busca da identidade coletiva negra, bem como sua retórica de afirmação política, passava pela ressignificação da história brasileira, particularmente a experiência dos africanos e sua descendência durante o regime de escravidão, reelaborada não apenas pela retórica da vitimização, pautada pelo sofrimento e expropriação, mas também pela afirmação de formas e símbolos de resistência à dominação escravista. Assim, eram retomadas figuras-símbolos das quais Zumbi ganha centralidade. Nesse acerto de contas com a história tradicional do país, os intelectuais negros buscaram confrontar e até negar o lugar e o papel da abolição da escravatura no processo de emancipação dos negros (RIOS, 2014, p. 148).

Dessa maneira, nota-se um alto grau de mobilização política, em que o centenário da abolição e a constituinte como horizonte figuraram como desaguadouros de um processo de fortificação de agentes, entidades, coletivos e meios de atuação política e intelectual em torno da questão racial durante os anos 1980. Os militantes se organizaram em diversas frentes para atingirem dois alvos: a ruptura com o mito da democracia racial e a participação no processo de elaboração da Constituição, lutando pela presença de pessoas negras na Constituinte.

Desafiados pela democracia racial como retórica nacional do estado e como pacto de sociabilidade entre os cidadãos, o ativismo negro precisou romper com os símbolos políticos que sustentavam o mito da democracia entre as raças, crença fundante do nacionalismo brasileiro. Nesse caso, foi movida uma campanha intensa contra as comemorações do treze de maio. Valendo-se de denúncias, boicotes, protestos de rua, moções de repúdio, ações parlamentares e atos simbólicos, o movimento social conseguiu imprimir durante toda a

⁸⁷ A imprensa negra também aumenta consideravelmente no Brasil durante a década, como apontou Flávia Rios, com cerca de 16 jornais surgindo nesse período em diferentes estados brasileiros.

⁸⁸ Em entrevista, Dom Filó conta que o bloco Ilê Aiyê recebeu o nome inicialmente de Black Power, inspirados no disco organizado por ele Soul Grand Prix. Essa curiosidade coloca à mostra o trânsito de referências entre as capitais por meio da distribuição nacional dos discos.

década de 1980 um sentido político para o centenário da abolição muito distinto daquele que fora originalmente proposto pelas autoridades governamentais: ao invés de festa, contestação (RIOS, 2014, p. 152).

Foi nesse clima que os primeiros rappers, mantendo ligações diretas com militantes do Movimento Negro e frequentando reuniões e instituições, se municiaram de rimas e ideais, compondo a estrutura de sentimento da formação do rap, o que vai figurar como marca do gênero ao longo do seu desenvolvimento. O Geledes, Instituto da Mulher Negra, criado em São Paulo também no ano de 1988, teve um papel importante na sustentação da formação no final da década de 80 e início da década de 1990. O Geledés possuía um serviço de assistência jurídica a casos de racismo, o SOS Racismo, e diante de casos de repressão policial nos shows, os grupos procuraram a ONG em busca de apoio, e a partir dessa aproximação, o instituto promoveu seminários e discussões sobre a interface entre a produção cultural e ações antirracistas. Dispondo de um local para reunião das posses e encontros entre os rappers, já que os agrupamentos dos jovens nas praças públicas repercutiam em ações policiais repressivas, surgiu o Projeto Rappers, com atividades de 1992 a 1998⁸⁹, que visava o fortalecimento dos grupos e posses, e por intermédio deles a ampliação da conscientização a respeito da luta contra o racismo e sexismo e também a capacitação profissional de jovens⁹⁰. A Revista *Pode Crê* que surgiu a partir do Projeto Rappers, o primeiro veículo segmentado para jovens negros, era realizada pelos próprios jovens da formação, inspirando outras produções segmentadas subsequentes, como a revista *Raça Brasil*. Sueli Carneiro, filósofa, ativista e fundadora do Geledés, em podcast com Mano Brown em 2022, expõe a relação entre o instituto e os rappers.

Brown: Sueli Carneiro, ela tá ligada di-re-ta-men-te [ênfaticamente] diretamente àquela segunda geração mais politizada, que foi a mais politizada do hip hop. Da onde vem Racionais, DMN, FNR, dali saíram políticos, dali saíram professores, artistas, daquele pessoal que frequentava o Geledés que passou pela tua mão, pela sua observação. Eles não sabem disso. Você é mais ligada ao hip hop do que muita gente que vive do hip hop. Mesmo não levando essa alcunha. Eu fui o primeiro a participar de uma reunião de vocês.

Sueli: Você foi capa da revista *PoderCrê*

Brown: Antes da revista eu já frequentava como anônimo.

Sueli: É verdade. Ali a gente te chamava de Pedro Paulo.

⁸⁹ Informações presentes no site do Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>.

⁹⁰ O projeto Rappers firmou parceria com a grupos de trabalho na Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e a Faculdade de Educação da USP, coordenado pela professora Doutora Rosely Fishmann, desenvolvendo o projeto “Discriminação, Preconceito, Estigma: Relações de Etnia em escolas e no atendimento a saúde de crianças e adolescentes em São Paulo”, com palestras e debates em escolas públicas e privadas.

Brown: Era anônimo. Ali as coisas começaram a acontecer e a carreira de muita gente foi criada, ali dentro do Geledés, foi planejada ali.

Sueli: Foi foi. Porque a gente entendia que vocês eram a ponta de lança. Vocês eram a coisa mais revolucionária que existia em termos de contestação da ordem racial e de combate à violência racial. Nós não tínhamos dúvida que vocês eram isso. Você e o Racionais acima de todos. Vocês eram o paradigma disso. Então a gente incorporou o rap dentro do Geledés, as bandas, as posses, convictos nisso. Mas a gente tinha que construir estratégias de proteção.

Brown: Porque pra gente que vinha de longe. Eu vinha do Capão, o Xis vinha de Itaquera, Face Negra, toda aquela rapaziada, aquela militância. Foi a militância, ali foi o chão da pirâmide. A base. Tudo veio dali. Daqueles caras vieram todos os outros.

Sueli: Vocês fizeram aquilo Brown. A gente deu a estrutura. A gente deu uma instituição que abrigou, algum recurso pra sustentar.

Brown: Sabe o que vocês deram sem perceber? Ali todo mundo vinha de longe e vinha com fome e parava ali no Geledés. Ali era o escritório de geral, era a base, a ilha. Cê podia vir do fundo de Ferraz de Vasconcelos, bastava ser útil.

Sueli: Vocês fizeram uma parte essencial da luta. A gente abrigou porque esse potencial vocês traziam.⁹¹

É possível entrever a confluência de interesses entre os rappers e os militantes do Geledés, somando forças em ações políticas e educativas. Ainda que Sueli Carneiro afirme que os grupos já apresentavam um potencial revolucionário e que o papel do Geledés foi somente oferecer um suporte aos grupos, o respaldo institucional que ganhavam os jovens compositores servia como combustível para construção de um caminho coletivo de composição e de posicionamento, definindo em grande medida uma caracterização que marcaria o rap nacional. E não somente o Geledés, mas também reuniões do Movimento Negro eram frequentadas por alguns grupos. Dessa maneira, ao final da década de 1980, o que passou a definir a qualidade de um grupo de rap entre os pares consistia tanto no manejo das rimas associadas ao ritmo das bases, quanto sua contundência em expor as relações de poder que se formavam a partir do racismo, contribuindo de alguma maneira para essa aclimatação de protestos que envolvia o período. As condições de produção do rap, portanto, não se restringiram à sustentação material que os selos e pequenas gravadoras em ascensão, como também o repertório cultural de sons e ideias que fermentavam nos bailes, rodas de break e protestos e movimento sociais contra o racismo. Uma fala de KL Jay sobre a pretensão inicial do grupo traz à tona o grau de autonomia que o grupo recém-criado possuiu para a criação do seu primeiro álbum de estúdio: *Holocausto Urbano* (1991).

⁹¹ Trecho da conversa entre Sueli Carneiro e Mano Brown, no podcast *Mano a Mano*, publicado em maio de 2022. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrmog0RkUnCPPr>>. Acesso em 06/04/2023.

[a ideia era] vamos fazer um grupo com as músicas que nós queremos fazer, do nosso jeito. Vamos fazer as músicas do nosso jeito. E vamos lançar um grupo. Por quê? Recebemos duas, três propostas de outras gravadoras querendo nos mudar, logo no começo. Porque começa a espalhar. ‘Tem quatro cara aí falando de polícia, de racismo, os caras bão’. Espalha! A rua fala com você. Você tá num baile, cê tá num lugar, os cara fala: ‘Oh meu, você é a KL Jay, tocou com aqueles cara? Aqueles cara são bom pra caralho!’ O Thaíde já tinha lançado, o Thaíde já tava na pista também. E foi a Zimbabwe que nos aceitou do jeito que nós éramos. ‘Pode gravar a música de vocês aí, do jeito que vocês querem. Tá tudo certo’. Porque os caras viram também ‘Pô, esses caras são bom’.⁹²

KL Jay e seu grupo Racionais tinham trunfos que os permitiram escolher gravar suas músicas da maneira que quisessem e tratar das questões que mobilizavam suas forças, gestadas numa ambientação de protestos e com respaldo de múltiplas instituições recém-criadas. A pequena fama das duplas havia atingido uma dimensão maior com as músicas “Pânico da Zona Sul” e “Beco Sem Saída”, lançadas na coletânea *Consciência Black* vol. 1 (1989), pela Zimbabwe. Principalmente a música “Pânico na Zona Sul”, reverberou pelos ouvidos dos jovens moradores de favelas e bairros pobres de muitas cidades brasileiras como pólvora para a constituição de uma narrativa da periferia, e se tornou um hino do rap nacional, sendo citada por muitos rappers como a faísca para uma consciência social de suas posições. Dexter, rapper que iniciou sua carreira com o grupo 509-E no Carandiru, fala em nome dos jovens da periferia que, assim como ele, foram afetados pela música.

Racionais MC’s que acho que foi um grupo que despertou a consciência negra e social de todo e qualquer jovem da periferia. Uma música chamada ‘Pânico na Zona Sul’ me despertou pra consciência social, que era um barato que eu nunca tinha pensado.⁹³

A composição de *Pânico da Zona Sul* é tecida a partir de samples das músicas *The Payback* e *Mind Power*, presentes no disco *The Payback* de James Brown, composto inicialmente para a trilha sonora do filme *Hell up in Harlem* (1973)⁹⁴, uma continuação de *Black Caesar*, produções da Blaxploitation, do ano 1973. Além dos trechos das músicas tornados *samples* conferirem um ritmo dançante à música *Pânico na Zona Sul*, as músicas escolhidas trazem mensagens de resistência. Ironizando o clamor por “pensamentos positivos” por parte de educadores, políticos e o *establishment* ao tratar sobre os caminhos da criminalidade, na música *Mind Power*, James Brown, por meio de

⁹² KL Jay em entrevista concedida a Celso Loducca, no programa *Quem somos nós*, da rádio Eldorado, publicada em 10/10/2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VB9REiTqZcw>>. Acesso em 14/10/2021.

⁹³ Declaração do rapper Dexter para o documentário *Favela no ar*, 13 Produções, 2007.

⁹⁴ A trilha sonora *The Payback* foi recusada pelo diretor do filme, Larry Cohen. Contudo, se tornou um dos grandes sucessos de venda e considerado um dos discos fundadores do funk

um discurso ritmado, estabelece uma conversa com seus ouvintes, que precisam ter um poder mental para lidar com a fome, e pedindo por unificação entre os irmãos. Já na música *The Payback*, James Brown grita por vingança e por reparação, enfatizando a palavra “payback”, acentuada no vocábulo “pay”, se torna mais um elemento que compõe o ritmo da música junto aos instrumentos. Na música de Racionais, “payback” se transforma em “pânico”, com a acentuação da proparoxítone sendo repetida enfaticamente por Ice Blue, ou por vezes repetida em um eco. A música inicia com uma introdução feita por Edi Rock apresentando o grupo e os membros que o compõem e estabelece um diálogo com Mano Brown, como se fosse um encontro no palco, em que os rappers conversam sobre a situação na Zona Sul, onde um pânico geral paira no ar entre os moradores.

Pânico na Zona Sul

(...)

(Ice Blue) Pânico

(Mano Brown) Então quando o dia escurece
só quem é de lá sabe o que acontece.

Ao que me parece prevalece a ignorância
e nós estamos sós,
ninguém quer ouvir a nossa voz.

Cheia de razões, calibres em punho.

Difícilmente um testemunho vai aparecer.

E pode crer, a verdade se omite.

(Ice Blue) “Pois quem garante o meu dia seguinte”

“Justiceiros” são chamados por eles mesmos.

Matam humilham e dão tiros a esmo.

E a polícia não demonstra sequer vontade

de resolver ou apurar a verdade,

pois simplesmente é conveniente,

e por que ajudariam se eles os julgam delinquentes?

E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum.

Continua-se o pânico na zona sul!

(Ice Blue) Pânico na zona sul!

Pânico

(Mano Brown) Eu não sei se eles

estão ou não autorizados

de decidir o que é certo ou errado,

inocente ou culpado, retrato falado.

(Ice Blue) Não existe mais justiça ou estou enganado?

Se eu fosse citar o nome de todos que se foram,

o meu tempo não daria pra falar, mas

eu vou lembrar que ficou por isso mesmo.

E então que segurança se tem em tal situação?

Quanto terão que sofrer pra se tomar providência?

Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência?

E com certeza ignorar a procedência.

O sensacionalismo pra eles é o máximo.

Acabar com delinquentes eles acham ótimo.

Desde que nenhum parente ou então é lógico

Seus próprios filhos sejam os próximos.

E é por isso que

nós estamos aqui.
E aí, mano Ice Blue?
(Ice Blue) Pânico na zona sul!
Pânico
Racionais vão contar
a realidade das ruas,
que em nome de outras vidas,
a minha e a sua
viemos falar
que pra mudar
temos que parar de se acomodar,
e acatar o que nos prejudica.
(Ice Blue) O medo:
(Mano Brown) Sentimento em comum num lugar
que parece sempre estar esquecido.
Desconfiança, insegurança, mano,
(Ice Blue) Pois já se tem a consciência do perigo.
E í?
Mal te conhecem, consideram inimigo.
E se você der o azar de apenas ser parecido,
eu te garanto que não vai ser divertido.
Se julgam homens da lei,
(Ice Blue) mas a respeito eu não sei.
(Mano Brown) Muito cuidado eu terei.
Scrath KL Jay
Eu não serei mais um porque estou esperto
do que acontece, Ice Blue.
Pânico na zona sul
Pânico na zona sul
Pânico
Ei Brown

(Mano Brown) Você acha que o problema acabou?
(Ice Blue) Pelo contrário ele apenas começou!
Não perceberam que agora se tornaram iguais,
se inverteram e também são marginais, mas
terão que ser perseguidos e esclarecidos,
tudo e todos, até o último indivíduo.
Porém se nós queremos que as coisas mudem...
(Ice Blue) Ei Brown qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência,
praticando nossos atos com coerência.
E a consequência será o fim do próprio medo,
pois quem gosta de nós, somos nós mesmos.
Tipo porque ninguém cuidará de você.
Não entre nessa à toa,
não de motivo pra morrer.
Honestidade nunca será demais.
Sua moral não se ganha, se faz.
Não somos donos da verdade,
porém não mentimos,
sentimos a necessidade de uma melhoria.
A nossa filosofia é sempre transmitir
a realidade em si.
Racionais MC's
(Ice Blue) Pânico na zona sul
Pânico
(Mano Brown, falando) Certo, certo... Então irmão
Volte a atenção pra você mesmo,
e pense como você tem vivido até hoje, certo?

Quem gosta de você é você mesmo, morô?
Nós somos racionais MC's
DJ KL Jay, Ice Blue, Edi Rock e eu, Brown
Paz

Intentando relatar “a realidade das ruas”, Mano Brown e Ice Blue conversam sobre a situação da zona sul, como que trazendo notícias para a dupla na zona norte, sobre a situação inaceitável em que se encontram os moradores de lá. Trata-se de narrar o homicídio em massa em curso, colocando em versos um “testemunho que dificilmente vai aparecer” entre os moradores, pois os homicídios cometidos não são apurados pela polícia, por julgar aquela população como “delinquentes”, como exposto na letra. Nota-se que o emprego da primeira pessoa do plural não se refere somente aos rappers, mas a toda população da zona sul, se estendendo às periferias da cidade e além dela. A constituição de um “nós” em curso se dá em oposição ao “eles”: os policiais e aos homicidas sem punição qualquer, causando o pânico geral e colocando em questão quais os cidadãos protegidos pela justiça. Os versos denunciam a estigmatização sofrida pela população pobre e negra da zona sul, o que resulta na constituição de sujeitos periféricos que devem falar por si mesmos, já que “ninguém quer ouvir a nossa voz”. Silenciados em instituições do Estado, os rappers encontram nos microfones uma maneira de formarem uma voz em uníssono e quebrarem o silêncio do “medo”, “um sentimento em comum num lugar que parece sempre estar esquecido”.

Além de apresentar uma composição musical embalada pelo *funk*, os versos afinados com o clima de protestos da época, soam como uma resposta às pautas públicas no momento da redemocratização e da elaboração da Constituição de 1988. Se de um lado da cidade, discutia-se a participação política, o fim do regime ditatorial, a cidadania como um horizonte de possibilidades democráticas, do outro lado, o cenário não trazia esperança alguma e a igualdade aventada nos artigos da Constituição não se faziam presentes ali. A repercussão da música, como exposto na fala de Dexter, endossa um sentimento generalizado de frustração e revolta ao serem vistos como delinquentes ou suspeitos pelos agentes do Estado, agora democrático. Ainda que a violência policial fosse um elemento trazido pelos discos dos grupos norte-americanos, a elaboração do Estado através da polícia como antagonista surgia também de situações vividas pelos rappers.

Não somente a identidade dos jovens compositores no rap vai sendo tecida a partir dos elementos culturais trazidos dos EUA, como também é o principal recurso de composição sonora feita pelos DJs. São infundáveis os relatos dos DJs sobre a busca de

discos vindos de lá, em que os sujeitos que traziam os discos nas bagagens tornam-se peças fundamentais no desenvolvimento do gênero⁹⁵. Tendo acesso aos discos, os DJs tratam de transformá-los em fragmentos, fazendo a composição a partir da junção, repetição e cadenciamento ritmado de diversos fragmentos, encarados como notas musicais, mas com sentido extra, já que as referências musicais que compõem a música, são como citações dos mestres, antepassados que merecem ser continuamente colocados na ponta da agulha. Sons e sentidos vão sendo costurados, formando um respaldo diferente para os jovens para seu levante, sua autoestima, ressignificando o ser negro no Brasil e oferecendo uma postura opositora e que põe em dúvida toda e qualquer cânone interno.

Desenhadas algumas condições de produção materiais do rap, tanto a sustentação profissional como o repertório de ideias e sons a partir dos quais surgem as composições, pretendo agora traçar a origem social dos grupos subsequentes a esse período inicial, e que formaram uma linhagem gangsta, junto ao Racionais.

1.4.Sistema Negro

O grupo Sistema Negro surgiu da junção de jovens de outras periferias, em Campinas, distante da cidade de São Paulo, o centro irradiador da cultura *hip hop*. Seu surgimento foi o pontapé inicial para a criação de diversos grupos em cidades no interior de São Paulo. Mas também revelou um circuito de produção de festas, eventos e shows ampliado, abrangendo as cidades do interior paulista. Durante os anos 1980, os bailes *blacks* comandados pelas equipes de som não ficavam restritas à cidade de São Paulo, atuando numa rede de casas nas cidades vizinhas com DJs contratados, equipamentos e discos, conforme foram ganhando projeção e profissionalização. Em Campinas, a Chic Show, Zimbabwe, Kaskatas, Black Mad, Circuit Power faziam bailes *blacks* em locais como Bahamas Clube, Fly Disco Club, Banho de Cheiro, Nifama, entre outros, frequentados por Doctor X, Kid Nice, Master Jay e Easy Down, que viriam a se tornar o Sistema Negro. De diferentes bairros da cidade, os jovens faziam parte de diferentes grupos de rap, trocando rimas e formando um pequeno público entre si. Ao notarem que os grupos de rap de São Paulo estavam tendo algum êxito ao serem gravados, resolveram

⁹⁵ Não à toa as lojas de disco, principalmente as lojas localizadas na Galeria 24 de maio, são uma espécie de aglutinadores, pontos de encontro entre os rappers e DJs. WGI, rapper do grupo Consciência Humana, trabalhou muitos anos na loja Porte Ilegal na galeria, paralelamente à sua carreira musical com o CH. A Porte Ilegal, loja de Dário, também figura entre os locais mais citados nas falas dos rappers.

formar um grupo entre os melhores rimadores e vozes e Master Jay nas *pick-ups*. A escolha do grupo também se deu pela cor da pele, como conta Kid Nice.

Todo mundo tinha o seu grupo, né?! Até um dia em que todo mundo se encontrou e falamos ‘Porque a gente não monta um time de Campinas, pega os melhores de cada grupo aí’. Foi onde tudo começou, o Sistema Negro, que não era Sistema Negro quando começou, era The Bronxs MC’s (...). A gente queria fazer o grupo com... porque era Sistema Negro, a gente queria só negão no bagulho, tava escolhendo a dedo, né mano. Aí falou ‘Po! Aquele cara é foda!’ E o [Master] Jay sempre vinha pra São Paulo direto, ele colava com os caras da Kaskatas. Tinha uma certa experiência, então a gente queria um pouco dessa experiência pra dentro do grupo pra gente poder fazer...construir essa história que foi o Sistema Negro, entendeu? ⁹⁶

Benedito César Egídio, mais conhecido como Doctor X, nasceu em 1973, na zona rural de Campinas, filho de lavradores, cresceu com seus cinco irmãos na fazenda onde seus pais trabalhavam. Em 1984, a família mudou-se para a zona urbana de Campinas, no Jardim Estoril, um bairro periférico da cidade, situado entre Campinas e Valinhos. Deixando o ofício de lavradores, seu pai se tornou metalúrgico, trabalhando em indústrias da região, e sua mãe complementava a renda da família como empregada doméstica na casa de famílias finlandesas, o que proporcionou aos seus filhos o contato com uma cultura estrangeira. Benedito, junto com seus irmãos, frequentou as escolas públicas do bairro e completou o ensino médio, mas se dizia um aluno mediano, sem muito gosto pelos estudos. Dos seis irmãos, três se formaram no ensino superior. Assim como Benedito, um deles enveredou pela música e é integrante do grupo de pagode Presença.

A música aconteceu para o garoto por meio das amizades. Tomou gosto pela música black nos bailes da cidade e entre amigos, antenados nas tendências musicais estrangeiras.

Campinas, no período dos anos 90, foi uma cidade que tinham muitos bailes blacks aqui em Campinas né? Tinha muitas danceterias, muitos clubes e tal. E como eu era pequeno, eu não podia muito sair. Eu me apegava bastante a discos. Nessa época a gente tinha bastante acesso a discos, que na época eram chamados discos piratas, que a gente ia pra São Paulo comprar na Galeria 24 de Maio, pra poder tá por dentro da música. Como a gente também não tinha acesso à MTV nessa época, porque era muito difícil. Ela pegava se não me engano por UHF, e nem todo mundo tinha essa parada da parabólica. Que hoje a gente tem acesso muito rápido, muito fácil às coisas, nessa época a gente não tinha. E a gente ia na casa de uma, duas ou três pessoas que tinham essa parada aí, e era gravada fitas VHS, né?! Na época o sistema de vídeo cassete e tal, que a gente assistia e ficava por dentro de todas as novidades aí da música americana. Aqui em Campinas, o que nos inspirou realmente foi mesmo a parada gringa, né?! Aí a gente começou a ouvir essa parada e tentar implantar um sistema musical que se equiparasse ao gringo. Aqui em Campinas o movimento de rap se tornou forte mesmo por volta de 92, 93. Mas quando nós começamos mesmo era mais a força dos bailes que tinham por aqui. ⁹⁷

⁹⁶ Fala de Kid Nice no podcast Gringos Podcast, gravado em 25/02/22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J8196MWghU8&t=2535s>>. Acesso em 24/10/2022.

⁹⁷ Fala de Doctor X em entrevista concedida à pesquisadora, realizada em 15/03/2022.

A fala de Doctor X expõe a sociabilidade em torno da música, cujos nutrientes servem como formadores de um repertório em comum para a formação do compositor da maioria das músicas do Sistema Negro. Por volta dos seus 16 anos já escrevia letras de rap e participava de grupos, diversão que levava em paralelo à função de patrulheiro num escritório renomado de advocacia. Seu chefe, percebendo a desenvoltura e a eloquência do garoto, viu-lhe como um futuro advogado e ofereceu custear a faculdade de Direito enquanto estagiava no escritório. Contudo, a música àquela altura já falava mais alto e começou a ocupar as tardes do garoto, que optou pelo caminho dos versos. Quando questionado sobre a opção pelo rap, Doctor X expõe o caráter formador do gênero, tanto para si, quanto para seu público, enfatizando a responsabilidade de “passar a visão”.

Eu acho que o rap me escolheu. Desde então ele faz parte da minha vida. Ele é um norte pra mim. Não vou dizer que ele é uma religião porque eu acho que é um pouco forte, mas ele me norteia. Até hoje ele é algo muito forte pra mim. Inclusive na minha formação de caráter, na minha formação de homem, de filho também (me ajudou bastante a respeitar minha mãe) e a entender a importância que essa música tem e a responsabilidade que a gente tem que ter a partir de quando você escreve algo. (...) Mas acho que a rima me trouxe essa responsabilidade de homem, essa responsabilidade de... que o microfone é algo... como eu posso te dizer... é algo sagrado né? Quando você pega o microfone você tem a responsabilidade de passar a visão pra vários manos que de repente tão cegos e através da sua música, da sua rima, de uma ideia que você dá pra ele, ele começa a enxergar coisas que de repente até você mesmo não consegue explicar né?!⁹⁸

É possível notar que, de um simples divertimento juvenil, o rap toma uma outra dimensão, extrapolando seu caráter de entretenimento, tomando contornos de um ensinamento ético, um instrumento para conscientização dos manos. Ao final da década de 1980, tecendo relações com garotos que curtiam o mesmo som e buscavam informações sobre a cultura *hip hop*, Benedito foi procurado por Kid Nice, pois um amigo em comum havia comentado sobre sua habilidade em escrever.

Kid Nice nasceu numa família evangélica, da Igreja Adventista do Sétimo Dia, com uma tradição na música negra gospel e música erudita muito forte. Seu padrasto tocava violino, sua mãe tocava violão, sua avó tocava cavaquinho, o que lhe proporcionou uma formação musical desde a infância. Conforme foi crescendo, seu repertório musical foi expandindo, por intermédio dos amigos do bairro que adquiriam discos e trocavam entre si. Devido a crença e a tradição musical mais gospel da família, o garoto frequentava a casa dos amigos para ouvir outros estilos musicais, já que em casa o rap não era bem aceito. Por volta de 1984, Kid Nice começou a organizar bailes nas casas dos amigos e o

⁹⁸ Fala de Doctor X em entrevista realizada em 15/03/2022.

gosto pela música black o levou à admiração por Master Jay, que já estava se formando DJ e possuía os discos “raridades”. Mesmo contrariando a crença da família, que repudiava a música rap, Kid Nice tomava conhecimento das tendências e novidades por meio do programa de rádio da Chic Show.

As equipes [de baile] foram uma escola pra gente. Pra todos, né meu. Lá em Campinas não tinha nada, tinha os bailes black, mas em questão de rap nunca teve, né meu?! A gente foi o primeiro que acreditou. Todo mundo dava risada, achava que a gente era doido. Mas relembrando o passado mesmo, a gente ficava com radinho, a gente acompanhava as rádios. Isso daí foi uma coisa fundamental. E lá a gente começava a escutar. Tinha um programa da Chic Show, chamava... esqueci o nome agora, mas quem apresentava eram os filhos do Luizão da Chic Show. (...) Era o primeiro programa que teve de rap no meio da semana, a gente ficava com o radinho lá, louco pra escutar o som. A gente ficava olhando os caras, São Paulo foi nossa escola, Thaíde, Mc Jack, todo mundo queria imitar⁹⁹.

A distância geográfica das cidades fazia os garotos procurarem canais de informação para ficar em contato com o que rolava na fermentação do hip hop em São Paulo. Master Jay era um pouco mais velho e viajava constantemente para a capital, o que o colocava como uma referência para os garotos interessados no gênero. Master Jay também se tornou referência para vários DJs da época, dando aulas para DJ Cia¹⁰⁰ e DJ King, que saíam de São Paulo em direção a Campinas para encontrá-lo. É possível notar que, apesar da distância, havia um trânsito de informação, festas e agentes que promoveram, de certa forma, o surgimento de um cenário para o rap no interior. No entanto, como ressalta Kid Nice, o grupo criado por ele foi pioneiro no gênero no interior paulista.

Atentos ao cenário na capital e às oportunidades nas equipes de som, Kid Nice tomou conhecimento de um concurso na Kaskatas, no Clube House em Santo André, e por meio do amigo Japão (dançarino de Thaíde, que frequentava a São Bento), ficou sabendo sobre um garoto do Jardim Estoril que compunha letras contundentes. Dessa forma, Doctor X passa a compor o grupo, juntamente com Easy Down, ensaiando na casa de Master Jay, que fechou como DJ do grupo, no Jardim São José. Os ensaios aos sábados conflitavam com os costumes adventistas da família, resultando na sua saída definitiva da religião. A principal referência dos garotos era o icônico grupo californiano de Compton, N.W.A..

[...] a gente sempre buscou influências fora do país, porque no Brasil não tinha... Os grupos pioneiros eram Pepeu, Thaíde, não vem tanto tempo antes

⁹⁹ Fala de Kid Nice no podcast Gringos Podcast, gravado em 25/02/22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J8196MWghU8&t=2535s>>. Acesso em 10/10/2022.

¹⁰⁰ DJ Cia é referência no rap nacional, passando pelo grupo RZO e atualmente desenvolvendo projetos com Racionais.

de nós aí. Tem também o Black Juniors, que é uma vertente mais romântica, mas também começaram pouco tempo antes da gente. Então, a gente acabou se identificando com o NWA por ser um grupo Gangsta né?! E as nossas ideias, o nosso conceito musical sempre foi o Gangsta rap né?! O Gangsta rap na época era uma parada diferenciada assim, que poucas pessoas faziam. Tinham aqueles que se aventuravam por uma parada mais romântica, como o Black Juniors, o Sampa Crew e tal. E a gente veio nessa vertente pesada, juntamente com o Racionais, que na época não tinham tanto essa parada, era uma parada mais abasileirada né? Mas eles também faziam Gangsta rap. Então a gente se via no NWA, cada um se sentia os caras né? Na época era o Ren, Dj Yella, Doctor Dre e Easy E. Aí também tinha o Ice Cube, que fazia parte ali do bonde dos caras, D.O.C., e meu, a gente pirava vendo as roupas deles, a postura que eles tinham no palco, a postura de shows, de videoclipes, então eles foram pra gente sim um espelho, né? A gente só abasileirou essa parada e trouxemos o NWA, vestimos literalmente o NWA, e aí as composições acabaram sendo até meio que parecidas com as deles né? Porque o Dre sempre foi um gênio na composição, na condução do grupo.¹⁰¹

Nota-se, com a fala de Doctor X, que havia no final da década de 1980, uma diferenciação entre vertentes no rap, e a opção pelo Gangsta ocorre por influência do grupo norte americano N.W.A., coincidindo com a produção inicial do grupo paulistano Racionais MC's. Dessa maneira, é possível concluir que a formação do rap nacional dos anos 1990 surgiu com a confluência de agentes motivados pelo rap, extrapolando uma reunião de amigos.

Uma conclusão apressada a partir da fala de Doctor X poderia sugerir que o grupo seria uma versão brasileira de NWA, contudo a estrutura de sentimento da formação dá contornos para uma produção artística específica, desenhadas as condições de produção dos bailes e as temáticas que pairavam no ar, apesar das roupas assemelhadas aos garotos de Compton. A escolha pela vertente Gangsta direciona a composição musical e poética do grupo para um viés amparado por uma aclimação presente entre agentes e instituições da época.

A própria formação do grupo revela a confluência de gostos e interesses, pois tendo em vista o concurso da Kaskatas e a gravação de uma faixa na coletânea, os garotos tinham um horizonte de profissionalização no rap. A contundência do Sistema Negro foi chancelada pelo concurso, que selecionou o grupo e Doctors MC's, Sindicato Urbano, Rap Sensation e Território Negro, dentre centenas de grupos concorrentes para compor a coletânea *Vozes de Rua vol. 2*, em 1992. A estreia do Sistema Negro com a música "*Mundo Irracional*" na coletânea rendeu um convite para a gravação de seu primeiro álbum, *Ponto de Vista* (Disco Box/M.A. Records, 1993), considerado um clássico do rap nacional entre os pares.

¹⁰¹ Fala de Doctor X em entrevista realizada em 15/03/2022.

Envolto no clima de protestos em torno da questão racial, o disco *Ponto de Vista* é um registro dessa estrutura de sentimento, já que as composições são carregadas de um tom denunciativo e indignado do racismo brasileiro. Doctor X, compositor da maioria das músicas, conta que sua formação política e intelectual, além do rap, também se deu no Movimento Negro Unificado de Campinas.

Eu sempre fui um aluno mediano viu. Não fui aluno bom não. Tirava na média né? Mas comecei a ter contato mesmo com coisas da cultura negra, através do Malcolm X, Marthin Luther King. Durante um tempo eu fiz parte do MNU. Então isso me deu um certo foco pra algumas coisas.

MNU de campinas, ficava aqui no centro da cidade. Aí tinha alguns líderes, pessoas que a gente conhecia. Eles também viram que o grupo começou a fazer sucesso e viram a possibilidade de enriquecer o nosso conhecimento e começamos a participar lá com eles.

Eu acho que na verdade foi um encontro de interesses né? Eles tinham interesses de ter lá com eles um grupo né? Que desse vez e voz a ideologia do MNU, e a gente também queria ter mais informações, mais embasamento pra poder aproveitar os conhecimentos que eles tinham que a gente não tinha. Uma coisa é você ir pro debate sem tá munido. É igual a gente vê nas eleições, sempre os caras têm alguém por trás, tem ali os assessores. Então eles acabaram sendo pra gente assessores da cultura, de coisas que gente não conhecia.¹⁰²

A capilaridade do MNU, descrita acima, também atingia os grupos do interior, que inflados pela questão por meio da música e da cultura norte-americana negra em geral, faziam confluír os caminhos de rappers e militantes. Quando questionado sobre o que chegou como repertório primeiro, Malcolm X ou o MNU, Doctor X responde:

O Malcolm né?! Porque através das letras que a gente já ouvia dos caras que faziam parte do movimento negro, a gente sempre ouvia falar do Malcolm. Assisti o filme também dele né!? Aí aprofundei mais meus conhecimentos sobre ele dentro do MNU.

Inspirado pelo ativista afro-americano, inclusive na composição de seu nome artístico, Doctor X traz à tona as bases que ajudam a estruturar suas composições, que somadas às suas experiências imprimem uma interpretação do mundo que o cerca e das suas relações de poder. Além de Malcolm X, o MNU aparece como parte importante de sua formação política e intelectual. Nota-se por meio das músicas, não somente do Sistema Negro, que havia um intuito de conscientização dos seus ouvintes, tanto a respeito do racismo presente no dia-a-dia, como da exploração econômica dos mais pobres. Dessa maneira, era comum os shows serem seguidos de debates sobre a questão racial ou os próprios rappers fazerem palestras e debates, como fica patente na fala de Doctor X.

Geralmente todos os shows eram debates que a gente ia pros lugares e as pessoas afrontavam a gente com ideias e tudo mais. Até mesmo pra entender

¹⁰² Entrevista concedida por Doctor X à pesquisadora em 15/03/22.

qual era a nossa, se a gente realmente tinha um embasamento no que falava ou se tava pegando carona, de repente numa ideia, num conceito.¹⁰³

Outro ponto importante a ressaltar é a formação dos grupos a partir da troca de experiências, referências e relações estabelecidas nos estúdios. Os produtores figuram como peças-chaves, pois além da gravação, esses agentes têm um vasto conhecimento no repertório da música negra, o que geralmente adquirem trabalhando em lojas de discos¹⁰⁴. O disco *Ponto de Vista* (1993) foi produzido por DJ Raffa, uma figura fundamental dos bastidores do rap nacional, responsável pela produção de muitos discos considerados clássicos¹⁰⁵, responsável também pela conexão entre grupos e a aproximação da cena de São Paulo e de Brasília. A produção do disco *Ponto de Vista* do Sistema Negro se deu em paralelo à produção do disco *Enxergue seus Próprios Erros* (1994), do Consciência Humana, também produzido por DJ Raffa, que além de DJ, possuía uma formação musical erudita que vinha de casa.

O pai de DJ Raffa era Cláudio Santoro, fundador do Partido Comunista e músico erudito que estava interessado em experimentações com eletroacústica. DJ Raffa nasceu no Brasil, mas logo após o nascimento foi pra Alemanha, pois seu pai foi exilado por conta da perseguição da ditadura militar. Raffa viveu entre a política e a música desde o berço, como conta em entrevistas.

Eu cresci nesse meio artístico, né?! Mas ao mesmo tempo muito ideológico. O meu pai é um dos fundadores do Partido Comunista, exilado. Minha mãe só voltou pro Brasil pra me ter, pra eu ser brasileiro. Meu pai já estava no exílio quando eu nasci. Então eu cresci nesse ambiente, que ao mesmo tempo a arte é muito forte, mas também a ideologia é uma coisa muito presente no dia-a-dia, em tudo que a gente aprendia e ouvia dentro de casa, né?! Então eu me descobri desde cedo porque eu subi no palco com seis anos de idade. Lá em casa você podia fazer qualquer coisa, mas duas coisas eram obrigatórios: dança e música. Mas o hip hop veio depois com uns 14 anos, foi paixão à primeira vista. (...) Pela ideologia forte que o meu pai tinha e eu tinha, aquilo me despertou na hora, cê entendeu? Mas foi através do Break¹⁰⁶.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Interessa notar a maneira como DJ Raffa descreve Fabio Macari, vendedor de discos numa loja de importados e que se tornou um produtor muito importante no cenário do rap nacional: “Fábio Macari tinha uma coleção de discos antigos e originais impressionantes, além de um puta conhecimento sobre música negra. Ele era uma biblioteca musical ambulante. Quando ouvia um som gringo que usasse sample de música antiga, ele identificava na hora o original. E quando tinha a chance, levava o disco para você conferir. (DJ RAFFA, 2007, p. 127)

¹⁰⁵ Além de dois discos do Sistema Negro, DJ Raffa fez a produção de alguns discos do Consciência Humana, Visão de Rua, Ndee Naldinho, GOG, Viela 17, Cirurgia Moral, Baseado nas Ruas, De Menos Crime, Câmbio Negro, X, P. MC Poetas das Ruas, Álibis, Condenação Brutal, Antecedente Criminal, Comando DMC, Karol Kolombiana, Atitude Feminina, Dina Di, entre muitos outros.

¹⁰⁶ Depoimento de Dj Raffa ao Vêi Podcast, transmitido ao vivo em 6/03/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RRP82sDmj98>>. Acesso em 30/08/2022.

Seu pai voltou para Brasília após o exílio, a convite de Darcy Ribeiro, para lecionar na UnB. Sua mãe participou do movimento bossa nova, foi casada com Oscar Castro Neves e se formou bailarina.

DJ Raffa conta em seu livro sobre a infância na Alemanha – onde sofria preconceito por ter a pele mais escura – e a adaptação ao Brasil, ao voltarem do exílio. A família Santoro se instalou na quadra 107 Norte, Asa Norte, onde na época residiam os professores universitários da UnB. Ele conta que sofria ataques das crianças da vizinhança por terem morado na Alemanha:

[...] praticamente todo dia me xingavam de nazista, de ‘alemão’ e sempre havia um motivo para eles me surrarem, tudo pelo simples fato de eu ter morado na Alemanha. Um dia acordei e vi uma suástica pichada embaixo da minha janela. (DJ Raffa, 2007, p. 33).

Por esse motivo, suas relações de amizade foram direcionadas pra outra parte da cidade: a periferia, como conta em seu livro. As experimentações musicais de seu pai, somado à experiência de perseguição política na ditadura militar, direcionaram os interesses do garoto para o insurgente gênero, que começou a acompanhar ainda na adolescência inicialmente por conta do break, uma moda generalizada no Distrito Federal. Seus conhecimentos musicais, equipamentos de som e a coleção de discos da família tornaram Raffa influente entre os garotos sedentos por novidades musicais, que passaram a frequentar sua casa, formando uma sociabilidade em torno da música. Assim, surgiu o grupo Os Magrelos, com Raffa como DJ, um dos primeiros grupos a serem gravados num disco exclusivo, em 1990, pela Kaskatas¹⁰⁷.

Raffa conta que havia um cenário da *break dance* e do rap em desenvolvimento em Brasília, em paralelo à fermentação do *hip hop* em São Paulo, contudo sua influência em selar relações e arranjos entre estúdios e casas de shows, foi fundamental para o desenvolvimento do rap do cerrado. O acesso aos equipamentos e discos importados facilitou o desenvolvimento como DJ, tocando em algumas casas de shows como residente. Raffa também produzia algumas músicas em casa com os equipamentos que possuía e resolveu fazer um curso em Nova York de engenharia de som, e lá adquiriu um *sampler*, novidade entre os profissionais brasileiros, iniciando assim sua carreira como produtor. O show do Thaíde e DJ Hum, organizado por ele, é apontado como um marco para o desenvolvimento de grupos no DF, já que trouxe uma esperança na profissionalização do rap nacional. No início da década de 1990, havia poucos produtores

¹⁰⁷ DJ Raffa e os Magrelos – A Ousadia do Rap de Brasília. Kaskatas, 1990. Em 1991, Os Magrelos assinaram contrato com a Sony Music.

musicais especializados em rap¹⁰⁸, o que o projetou no cenário do rap de São Paulo, sendo procurado por grupos iniciantes.

Nota-se, portanto, que a formação musical dos rappers passa também pela vivência entre produtores musicais com acesso a conhecimentos técnicos e musicais, que não constavam em seu repertório. A chancela do produtor também servia como um atestado de qualidade para os grupos, pois os recursos, sugestões e maneiras de gravação do produtor dava os contornos finais para a gravação.

Importa apontar também que os grupos iniciam uma prática de citação entre si, por meio dos *samples*, com trechos de versos, estabelecendo uma maneira de legitimação entre os pares. O Sistema Negro, na primeira música gravada *Mundo Irracional*, inaugura a prática, sampleando o verso “Você acha que o problema acabou?” na voz de Mano Brown da música *Pânico na Zona Sul*, estabelecendo uma espécie de diálogo dentro e fora da música. Anos mais tarde, Racionais MC’s também devolvem a citação, sampleando as vozes de Kid Nice e Doctor X, em diversas músicas. E assim como eles, Ndee Naldinho, Facção Central, Rappin Hood, Posse Mental Zulu, Xis, Athalyba e a Firma, entre outros, samplearam trechos das músicas do Sistema Negro.

Principalmente a citação de Racionais é vista pelos rappers como uma legitimação da sua produção artística. E ainda que o Sistema Negro seja contemporâneo ao Racionais, tanto o diálogo estabelecido pelo sample como a maneira como encaram o elogio de Mano Brown dão a ver a centralidade de Racionais no cenário do rap nacional, já no começo da década de 1990. O segundo disco do Sistema Negro – *Bem vindos ao Inferno* (1994) – foi lançado pela gravadora Zimbabwe. O depoimento de Kid Nice sobre o convite da gravadora mostra as relações tecidas entre os grupos e gravadoras. A transição da MA Records pra Zimbabwe foi uma confirmação do valor do grupo para os próprios rappers.

O sonho de todos os rappers, todos os grupos era fazer parte da Zimbabwe, era do Racionais, do DMN, do MRN, os caras tudo mil grau, Consciência Black. Era inspiração nossa também, nós queria fazer parte, tá ali (...). Na época ia sair o Consciência Black 3, aí tinha um grupo de Campinas, chamava DLM. Aí os caras me chamaram pra participar de uma reunião que ia ter o Consciência Black 3 (...). Aí fui com os caras no role, estamos lá fora, os grupos tudo lá. Já tinha saído esse disco aí [Ponto de Vista]. Ai tamo tudo lá na frente lá. Daí começou a tocar ‘Mensagem para Otários’, daí eu falei ‘Meu Deus do Céu, da onde tá vindo esse som? Lá de dentro da Zimbabwe? Mentira!’. Aí tocou mais outra faixa e eu tô escutando os caras falar lá de dentro falando ‘Pô, esses caras tem que fazer parte da gravadora. Os caras são foda, pa..’ Eu falei: ‘Nossa, não acredito que eu tô escutando isso.’ Eles nem imaginavam que eu tava lá. E os caras falando ‘Vai lá falar com os caras’, e eu ‘não vou ficar quietinho aqui’. E os caras falando lá dentro ‘Mano, eu comprei

¹⁰⁸ Raffa conta que somente o DJ Cuca, DJ Hum, Mad Zoo produzindo nessa época. Fabio Macari, outro produtor muito citado entre os rapper estava começando sua profissionalização.

só pra nós escutar. Esses caras têm que tá com nós. Faz o que vocês puderem fazer aí, mas traz esses caras pra gravadora'. Aí o cara foi lá dentro e falou 'Sabe esses caras que vocês tão falando? ele tá ali fora'. (...) Aí saiu todo mundo e o cara que saiu com o disco na mão era o Brown, mano! (...) Aí tem toda uma história. Os caras pagaram pra gente fazer parte da Zimbabwe (...). O legal que foi quem indicou quem comprou o disco foi o Brown. Isso daí é inesquecível.¹⁰⁹

A partir do depoimento é possível entrever que a consagração que o grupo almejava passava por receber o reconhecimento de Mano Brown que, num duplo movimento, impulsionava a carreira de grupos recém-chegados e também se promovia a uma espécie de curador dos grupos mais novos. Ser elogiado por Mano Brown era (e continua sendo) uma carta de recomendação para o grupo diante dos outros pares, para as gravadoras e casas de show. Por outro lado, essa fala mostra o movimento de arregimentação de forças presente na atitude de Mano Brown em exaltar os novatos, dando “força ao movimento”, numa expressão nativa, o que demonstra uma preocupação efetiva em encarar sua obra como parte de um projeto coletivo de um movimento cultural.

Tal aproximação revela não somente que a formação se constitui a partir de relações que se estabelecem por meio do rap, ou seja, que os agentes não possuíam relações anteriores à produção artística, como também indica que o diálogo estabelecido entre os grupos por meio das músicas funciona como um direcionamento mútuo, construindo, assim, coletivamente uma vertente dentro do gênero. O disco de estreia do Sistema Negro (dois anos após do disco *Holocausto Urbano* (1991) do Racionais) apresenta músicas que tratam do racismo brasileiro, da postura do jovem negro ao encarar a situação de opressão, a denúncia da burguesia como sujeito da dominação e desigualdade, versando sobre o sistema opressivo e manipulador, e a conseqüente necessidade de reflexão, em que os rappers se colocam a função de conscientização. Já no segundo disco – *Bem vindos ao Inferno* (1994) – o cotidiano violento da favela é retratado na música *Bem Vindos ao Inferno* e *Cada um por si*, com sonoplastia de tiros ao início da primeira e a história de um jovem viciado em drogas, cobrado por seus atos, com conselhos sobre o proceder na vila: “pisou na bola bum, essa é a lei”, verso sampleado anos depois por Ndee Naldinho, e que entra para o vocabulário da linguagem em elaboração.

1.5. Consciência Humana

¹⁰⁹ Fala de Kid Nice no podcast Gringos Podcast, publicado em 25/02/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J8196MWghU8&t=6652s>>. Acesso em 19/10/2022.

O grupo Consciência Humana surgiu em 1991, imortalizou o bairro de São Matheus, zona leste de São Paulo, contribuindo de forma expressiva para a construção dessa tendência do rap em cantar a periferia com orgulho da sua origem. O grupo surgiu da junção de dois MCs: Preto Aplick e WGI, com músicas contundentes sobre racismo, violência policial e denúncia ao sistema, figurando como um grupo fundamental para a constituição da vertente Gangsta do rap nacional. A partir de sua história, podemos identificar as relações sendo tecidas entre rappers, DJs, produtores, radialistas, vendedores de lojas de discos, donos de equipes de baile, colocando em operação o ecossistema de sustentação do rap durante os anos 1990. Também podemos identificar os princípios que constituem a estrutura de sentimento do rap em seus posicionamentos, significações e interpretações sobre sua trajetória. O protagonismo dos rappers em desenvolver uma “coletividade” em torno do hip hop na zona leste é notável, deixando pistas sobre a constituição da narrativa sobre a periferia, já incendiada tanto por grupos afro-americanos que cantavam as gangues e a violência policial, como também pelo grupo que estava estourando nas rádios e bailes no início da década de 1990: Racionais MC’s. WGI conta em entrevista como foi a definição dos temas que entrariam para os versos do Consciência Humana, expondo a inspiração do grupo citado.

Eu mostrei minhas letras pra ele [Preto Aplick]. Como eu já tinha visto N.W.A., MC Eight, C.M.W., Geto Boys, eu já tinha noção do que eu queria. Só que por incrível que pareça, o Aplick me chegou com um disco de um grupo de rap nacional, quatro cara no bagulho, o disco Holocausto Urbano. Ele falou: ‘Se liga nessa fita aqui ó’.

Vanessa: Você não conhecia Racionais?

WGI: Até então eu conhecia, mas não sabia que eles já tinham gravado disco solo. Eu conhecia *Pânico na Zona Sul* e *Tempos Difíceis*. Aí o Aplick chegou com o vinil do Racionais, Holocausto Urbano. Aí ele falou ‘Vamo ouvir!’. Naquela época eu era um cara meio do corre assim tal, aprontava as minhas, né? Quando eu vi os caras assim, eu falei ‘Mano! Os cara tá na capa de um disco nacional, se veste igual nós. E nós se veste igual os cara. Totalmente favela. Onde nós mora?’. Aqui [bairro Cidade Líder] na época, era embaçado. Não era essas casona bonitona que você tá vendo hoje. Aí eu falei ‘Mano, esse bagulho é muito bom, as letra’. Aí quando a gente começou a ver os clipe do N.W.A., ver os videoclipe dos Gangsta, aí falou ‘Mano, os cara é totalmente revolução. Os cara briga pela maioria, os cara também fala do crime, fala do que a gente vive, fala do que a gente presencia, fala de assassinato, fala de vida, fala de tudo. Então é isso que nós vai falar.’.¹¹⁰

Gilson de Oliveira, *rapper* conhecido como WGI, nasceu no bairro Cidade Líder, zona leste de São Paulo, em 1974. Sua mãe nasceu em João Pessoa e seu pai é do Ceará, se casaram e resolveram migrar para São Paulo, por volta do início da década de 1970.

¹¹⁰ Entrevista feita pela pesquisadora em 16/06/2022.

Gilson e seus três irmãos cresceram no bairro Cidade Líder, frequentando as escolas públicas da região¹¹¹ e também as festas *blacks* da vizinhança, apesar de seus pais curtirem outros gêneros musicais, como sertanejo e forró. Embora tenha frequentado a escola até o ensino médio, Gilson relata que o contato com a cultura *black* o fazia questionar os conteúdos escolares.

Vou falar pra você que quando eu comecei a ver que as parada era implantada, eu abandonei [a escola]. Parada implantada, assim, que era tudo elaborado, preparado pra ser daquele jeito. Na real era tipo assim: eles que escreveram tudo, eles que colocam tudo nos livros, são eles que fazem os livros. Então, a própria música me ensinou essa parada. A própria música me incentivou a buscar o conhecimento desde o sistema solar do universo, até as origens minhas, de tudo. (...) Através de livros que os próprios artistas indicavam, artistas falavam, expunham (...). Realmente, Malcolm X, Martin Luther King, Cacos Barcelos. Porque o Caco Barcelos foi muito policial ali nos temas, e justamente na época coincidiu com a nossa adolescência, formação, entendeu?¹¹²

Nota-se que WGI apresenta a música como uma formação paralela e que, a partir do seu interesse pela música *black*, foi tendo contato com fontes e materiais que por vezes questionavam o que estava sendo ensinado na escola. Ainda que seja uma visão em retrocesso sobre sua trajetória, colocando a música como algo da sua essência¹¹³, como um destino desde o seu nascimento, interessa apontar que havia um trânsito de materiais a partir das relações tecidas conforme foi se envolvendo com a cultura *hip hop*, primeiro como uma diversão, depois profissionalmente.

Durante a adolescência trabalhou como servente de pedreiro, junto ao seu pai, que desempenhava a função em Santo André, e também trabalhou em uma fábrica de vidro, o que lhe proporcionava uma renda que o jovem destinava para comprar discos, roupas e bonés de marcas e times usados pelos ídolos rappers dos EUA (Raiders, Kings Los Angeles), sinalizando o pertencimento àquela cultura. Aos seus 15 anos, em paralelo aos primeiros trabalhos, WGI foi se envolvendo com a cultura *hip hop*, trabalhando na equipe de som Fórmula 1 e Jamaica Clube, entregando panfletos das festas e mais tarde como DJ, o que o proporcionou um conhecimento sobre o repertório musical e a possibilidade

¹¹¹ Em entrevista, WGI contou que estudou na escola municipal Danilo José Fernandes e nas escolas estaduais Cidade de Hiroshima e Kimako Kanada Kinoshita.

¹¹² Ibid.

¹¹³ A construção da narrativa sobre sua trajetória é permeada pela ilusão biográfica. Quando questionado sobre sua infância, WGI respondeu: “Eu era daqueles moleque pequenininho que colava com os grande e os cara ouvia música da década de 70, comecinho da década de 80. Já Black, já. Os sambas eram de partido alto que a gente ouvia. Mas aí eu comecei ver um estilo, o cara cantando meio que cantando rap assim tal. O nome da música se chama Ya Mama (Wuf Ticket, 1982). Eu falei ‘Caralho mano, que bagulho muito louco’. E por incentivo do meu vizinho. Meu vizinho, Zera e o Jairo... o Jairo fazia as festas na casa dele, daí eu gostava dos balanço. Naquela época era balanço. E o ritmo eu acho que desde a barriga da minha mãe já me seduziu.” Entrevista feita pela pesquisadora em 16/06/2022.

de tecer relações com os profissionais e frequentadores dos bailes. Ao notar que possuía habilidade em cantar, imitando os ídolos da época, WGI foi desafiado a cantar em português e assim escreveu seus primeiros versos, que tratavam da violência policial, racismo e revolução negra, inspirado pelo movimento Black Panthers e Malcolm X¹¹⁴. Desse modo, WGI passou a concorrer em concursos de rap, disputando inclusive no concurso da Zimbabwe para a coletânea *Consciência Black vol. 1*, ao lado de Racionais, Sharylaine, Gregory, e de Preto Aplick, que viria a ser seu parceiro de rimas, anos depois.

Atinado com a formação dos grupos de rap que despontavam no cenário, WGI resolveu montar um grupo com dois dançarinos, ele e mais um MC, e o DJ. Dessa forma, fechou com dois dançarinos do bairro de São Matheus, próximo de onde morava, que o colocaram em contato com Preto Aplick, dando início ao Consciência Humana.

Preto Aplick é Nísio Ferreira da Silva, nasceu em 1971, no bairro de São Matheus, também da zona Leste da cidade. Como conta em entrevistas, a musicalidade já vem de família. Seu pai, oriundo do sul da Bahia, chegou a gravar um disco de sertanejo, sem grande projeção, mas Aplick tem a música como um legado de seu pai. Seus irmãos e primos, assim como Nísio, tocavam samba e, em 1979, montaram o grupo Os Panteras Negra, que depois recebeu o nome Pintando o Sete¹¹⁵. Em meados dos anos 1980, decidiu continuar sua veia artística e musical no rap, montando seu primeiro grupo: The Falcon Rap Dance, com três dançarinos e o DJ Renato, o qual Aplick anos depois imortalizou nos versos de *Tá na hora*, lamentando sua morte violenta. A partir dessa reunião, fundaram a posse DRR (Defensores do Ritmo de Rua), o qual Aplick define como “uma gangue de pichadores, nessa linha. Nós começamos a dançar, fazer um grafite. Chegamos a ir naquela São Bento (...). Um grupo de pessoas que pensam de igual.”¹¹⁶. O primeiro grupo não durou muito tempo, assim Aplick e seu amigo Pereira criaram o grupo De Menos Crime. Contudo, devido ao trabalho de Pereira, o grupo não engatava, Aplick então resolveu sair do grupo. Os dançarinos em busca de outro MC para compor o grupo com WGI apresentaram Preto Aplick. A afinidade em querer se profissionalizar no rap e o interesse pelo mesmo repertório musical, uma confluência de interesses, resulta na aproximação dos rappers, como conta Aplick.

WGI era queridinho das festas. Todo mundo gostava dele. E eu tava chegando naquela época, maloqueiro pra caralho. Já sabia que não ia dar certo [rs] . Mas

¹¹⁴ Como relatou em entrevista feita pela pesquisadora em 16 de junho de 2022.

¹¹⁵ Atualmente, o grupo de samba dos irmãos de Preto Aplick se chama Semeadores de Cristo, convertidos à igreja neopentecostal.

¹¹⁶ Relatado em podcast no Gringos Podcast, em 15/05/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ceca-dtA&t=4215s>. Acesso em 10/09/2021

eu fui pra cima. Aí nessa que nós se conhecemos, vamos ver os sons e tal pa. Ele foi e mostrou a base do N.W.A., a mesma que eu cantava, ta ligado, *Express Yourself*. Eu falei ‘Porra, eu canto em cima desse bagulho’ [rs]. Tinha esse bagulho também, não tinha muito... você chegava tinha trinta cara cantando em cima da mesma base. Então você tinha que fazer o seu melhor ne? Aí de lá nós demo esse início no Consciência Humana.¹¹⁷

A fala de Aplick sobre o encontro com WGI, revela que não somente os interesses aproximados como também a vantagem de possuir os discos naquele momento em que os grupos competiam pelas melhores bases e os melhores versos, como fica patente no relato de WGI.

Daí como eu já vinha da equipe de baile, já tava me instruindo e tal, eu comprava os vinis. Eu trampava em fábrica de vidro, então eu ganhava um dinheiro legal. E minha fita era comprar boné do Raiders, roupa do Raiders, do Kings, Los Angeles, e comprar os singles. E eu ia na raiz: tinha o vocal, o instrumental, a capela, o *breaks* e *beat*. E mostrei várias bases pro Aplick e coincidiu, ele falou que cantava em cima da maioria delas também. Ele tinha os discos. Aí eu falei ‘Então, vamo formar uma parada. Tem show sexta feira. Vamo embora.’ Bateu as ideia das bases. Eu mostrei minhas letras pra ele.¹¹⁸

A dupla de MC’s convidou o DJ Adriano, que tocava com outro grupo, para compor o Consciência Humana e começaram a se apresentar nas festas e casas, já que WGI já possuía alguma entrada facilitada. WGI atribui ao apadrinhamento do Sampa Crew a gravação das primeiras músicas, pois em um dos shows do grupo, J. C. Sampa abriu o palco do Santana Samba para que o Consciência Humana apresentasse as músicas *Navio Negreiro* e *Cidade Sem Lei*, o que lhes rendeu um convite para compor a coletânea *Projeto Rap Brasil*, projeto idealizado por DJ Armando Martins da rádio Metropolitana FM (em parceria com M.A. Records), grande referência entre radialistas que impulsionaram o rap nacional, nos anos 1990. Assim, em 1993, o Consciência Humana teve suas primeiras gravações lançadas na coletânea, bem como veiculadas na rádio Metro FM e nos bailes, obtendo grande audiência. A música *Navio Negreiro*, além de aproximar os ancestrais escravizados de seus descendentes contemporâneos com uma ambientação sonora no refrão que sobrepõe o berimbau e um baixo ritmado sobre o qual o restante da música se desenvolve, é um clamor pela luta contra a agressão racial que os atinge de todos os lados, apontando a injustiça, violência e humilhação. O sample com a voz de Mano Brown, da música *Racistas Otários*, dizendo “Mas os motivos pra lutar ainda são os mesmos”, é respondida por Aplick: “Sobrevivência à população negra!”, estabelecendo um diálogo e somando forças com Racionais. Já a música *Cidade sem Lei*

¹¹⁷ Fala de Preto Aplick no podcast Gringos Podcast. Gravado em 14/05/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ceca-__dtA&t=1020s>. Acesso em 22/07/2021.

¹¹⁸ *Ibidem*.

tem um andamento bem rápido, um sample de Public Enemy, versos carregados de denúncia do extermínio da população negra e periférica, com o refrão cantado seguindo o andamento da música e finalizando com o som de tiros de uma metralhadora.

Terror em São Paulo alguém me explica o motivo
Por que andar de madrugada é um grande perigo.

Devido ao sucesso das músicas, a gravadora M.A. Records convida para a gravação do primeiro álbum do Consciência Humana, e com a proximidade do produtor DJ Raffa, que estava em São Paulo como engenheiro de som, o grupo resolveu fazer a gravação no estúdio de DJ Raffa em Brasília, estabelecendo com isso vínculos com os grupos do rap do cerrado. Aprimorando as técnicas e concepções de produção, DJ Raffa considera que o grupo Consciência Humana auxiliou na sua projeção profissional, já que inovavam na composição musical.

O Consciência Humana inaugurou, vamo dizer assim, uma nova etapa na produção. Porque antigamente era assim: você produzia, aí você gravava, mixava e masterizava. O CH era assim: produzia, gravava, aí tinha a sonoplastia, e depois mixagem e masterização. Não, se não tivesse sonoplastia cara... antes de gravar tinha que ter toda a sonoplastia pros cara se inspirar. Tinha que morrer um monte de gente, tinha que um monte de gente se matar, um monte de tiro, polícia a rodo e o caralho a quatro [rs].¹¹⁹

GOG e Câmbio Negro eram grupos que estavam fazendo a gravação com DJ Raffa simultaneamente à temporada do Consciência Humana em Brasília, estreitando laços com os paulistanos. Como relatou WGI, durante as gravações, a gravadora deixou de pagar a estadia e o produtor, deixando os rappers sem condições de finalizar o disco, condições que fizeram GOG e X do Câmbio Negro se tornarem padrinhos do Consciência Humana, como os rappers atribuem.

O GOG era conhecido em Brasília, em SP ele tava vindo. Nós tava no *Enxergue seus próprios erros* e o GOG tava com (...) o primeiro álbum do GOG: *Vamos apagá-los... com nosso raciocínio*. Quando a gravadora começou a parar de mandar o dinheiro pra gente, o GOG viu nossa dificuldade. Nós passava até fome lá, passamo dificuldade mesmo. O Raffa trazia uma marmita pra nós dividir em 3.

Vanessa: vocês ficaram muito tempo lá?

WGI: Dois anos. Porque o Rafa tinha muito problema particular. Às vezes ficava uma semana sem gravar, 15 dias sem gravar. Ele só vinha no estúdio, trazia a comida e ia embora. Aí chegou um ponto que ele não aguentou mais. Aí o GOG chegou e falou 'Não mano, os cara é muito bom. Quanto falta pra gravar o disco?'. O Rafa falou: 'Eu demoro um mês pra terminar o disco todo'. E o X tava junto. Então o X falou o seguinte: '15 dias fica na minha casa, 15 dias fica na casa do X'. Aí a gente veio com o disco pra São Paulo, entregou pra gravadora e estourou¹²⁰.

¹¹⁹ Fala de Dj Raffa no podcast Gringos Podcast. Transmitido ao vivo em 18/07/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iCuF_uKZKz4&t=0s>. Acesso em 23/10/2022.

¹²⁰ Entrevista de WGI concedida à pesquisadora em 16 de junho de 2022.

Os conhecimentos musicais de DJ Raffa e a convivência com outros rappers proporcionaram a WGI, Aplick e DJ Adriano uma formação musical e política, definindo os contornos do posicionamento do grupo nas composições e no estilo de rap que estavam ajudando a construir. Além disso, a chancela dos rappers de Brasília serviu como uma legitimação para o grupo, que pôde sustentar um posicionamento cada vez mais radical. Em entrevista, Aplick relata a experiência.

Esse tempo de veneno que nós passou lá foi o tempo que nós se dedicamos mais pro bagulho. Foi um tempo que o CH realmente se dedicou pra música tá ligado? Porque nós ficamos passando esse veneno lá, então nós ficamos num estúdio monstro com uma porrada de disco, tá ligado? Onde que a gente começou a pesquisar os bagulho pra caralho, e isso aí enriqueceu bastante a gente, a gente psicologicamente foi bom pra gente nessa área musical porque a gente conheceu bagulho pra caramba. O Adriano saiu de lá um produtor, já produzindo e tal. Eu vejo assim, um mal que veio pra bem. Fez o CH se entrosar mais, se instruir mais a respeito do que a gente queria. Paramos mais juntos, tá ligado. Quando você passa um veneno com a pessoa, ou cê apega ou cê desaparece da pessoa. Ou o projeto anda ou ele desanda. No caso, andou. Então foi bom pra gente.¹²¹

Enxergue Seus Próprios Erros (1994) trouxe músicas que marcaram o cenário do rap daquele período, direcionando e criando a vertente Gangsta. A música *Tá na Hora*, grande sucesso do grupo, ousou ao não somente apontar a violência policial cotidiana nas periferias, como também em apontar alguns supostos responsáveis pela morte violenta de conhecidos seus em São Matheus: Conte Lopes e Cabo Bruno¹²². A música repercutiu para além do circuito do rap, chegando a figurar nos jornais *Notícias Populares* e *Diário de S. Paulo*, com reportagens sobre os altos índices de homicídio e entrevistas com moradores do bairro, apontando a abordagem ostensiva da polícia militar¹²³. A gravação do segundo disco do Consciência Humana – *Entre a Adolescência e o Crime* (1997)¹²⁴ – se deu também em Brasília, com o produtor DJ Raffa, obtendo uma repercussão ainda maior no cenário de rap, com as músicas *Rato Cinza Canalha*, *Periferia Segue Sangrando* (com participações de GOG, Câmbio Negro e Japão), *Entre a Adolescência e o Crime* e *Lembranças*.

¹²¹ Fala de Preto Aplick no podcast Gringos Podcast. Gravado em 14/05/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ceca-__dtA&t=1020s>. Acesso em 22/07/2021.

¹²² Cabo Bruno, cujo nome verdadeiro era Florisvaldo de Oliveira, foi soldado da Polícia Militar, sendo que “cabo” era parte de sua alcunha. Foi condenado por diversos assassinatos na zona sul de São Paulo durante os anos 1980, crimes que cometia em suas folgas, atuando como “justiceiro”. No início da década de 1990, Cabo Bruno estava foragido, sendo capturado em 1991. Já Conte Lopes, de nome Roberval Conte Lopes Lima, atualmente deputado estadual em São Paulo, foi capitão da ROTA (Rondas Ostensivas Tobias Aguiar) na década de 1980, deixando o posto para iniciar a carreira política em 1986.

¹²³ Essa história será esmiuçada no capítulo subsequente.

¹²⁴ O disco foi primeiramente distribuído pela Porte Ilegal, vendendo 200 mil cópias. Depois o disco passou a ser distribuído pela Zâmbia, vendendo 70 mil cópias.

Importa ressaltar que WGI, mesmo durante o sucesso do primeiro disco, trabalhou por alguns anos em uma loja de discos na Galeria 24 de Maio (espécie de QG do rap), onde vendia seus próprios discos, entre os requisitados pelos compradores. Ali, WGI se utilizava da estrutura da loja para marcar shows e divulgar tanto o trabalho do seu grupo, como dos grupos do rap nacional como um todo. A loja pertencia à Dário, uma figura central nos bastidores do rap, pois a partir do ponto de vendas de discos, criou a Porte Ilegal, inicialmente distribuidora de discos dos grupos, fazendo frente às gravadoras *majors* responsáveis pela distribuição, que levantavam dúvidas nos artistas sobre os números reais de discos vendidos¹²⁵. A Porte Ilegal se tornou gravadora e equipe de som, com uma rede de shows forte no interior de São Paulo¹²⁶, passando a fazer a produção executiva de GOG, Consciência Humana, Visão de Rua, RZO, Sistema Negro, Realidade Cruel, entre outros¹²⁷, se definindo como produtor de grupos de estilo gangsta.

Minha gravadora é GOG, era CH, tipo bagulho radical. E o RZO, pra quem não conhece, não era essa linha. Mudaram pra entrar na gravadora. Eu respeito muito o RZO. Eu não aprovei, mas tipo assim em 7 dias criaram *O trem*, eu respeito demais. Eu falei ‘não gravo esse estilo’. Em sete dias criaram uma das músicas mais famosa do hip hop.¹²⁸

Vai se delineando, com o surgimento de grupos, compositores e produtores especializados, o estilo gangsta rap, em que as composições voltam-se para uma crítica social mais aguda, com personagens definidos e radicalizados e composições musicais lineares e pesadas. Vale ressaltar que a utilização da categoria gangsta entre os rappers e produtores para definir e diferenciar grupos e estilos dentro do cenário do rap deixa entrever a pluralidade e as tensões que marcam a produção do rap neste período. Dessa maneira, no intuito de evidenciar essa distinção interna à formação e a crescente valorização pela radicalidade das composições, a categoria gangsta rap é frisada nesta pesquisa. Contudo, é importante ressaltar que tal categoria não se assemelha ao gangsta

¹²⁵ WGI lamentou, em entrevista, deixar a distribuição de *Entre a Adolescência e o Crime* a cargo de RDS, uma grande distribuidora na época, pois acredita que houve fraude.

¹²⁶ Dário relatou o esquema de divulgação e promoção de eventos no interior de São Paulo, fomentando a produção em cidades do entorno da capital. “Aí tipo assim, nós lançou o rap ne? Onde vai fazer show? Até tinha algumas festas. Aí o que eu fiz: eu armei um esquema em todo o interior de São Paulo. Eu tinha socio: o Zezé Vital em Campinas, o Bandalan de Limeira, Klebinho em Ribeirão Preto, em Sorocaba. Nois expandiu... não era só gravadora. Nois conseguiu expandir para todo o interior. Inclusive de ter criado o Espaço Rap na 105. A Porte Ilegal foi a primeira gravadora que patrocinou, pôs um programa de meia hora, de quinta-feira, na 105 FM.” Fala de Dário ao Gringos Podcast, realizada em 22/09/22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bKERHdLbdiw>>. Acesso em 05/10/2022.

¹²⁷ A coletânea produzida pela Porte Ilegal, *Na Mira da Sociedade* (1998), dá a ver a constituição dessa formação, com grupos que se colocavam como rap Gangsta: GOG, Visão de Rua, RZO, Unidade 1, Câmbio Negro, Consciência Humana e Filosofia de Rua.

¹²⁸ Relato de Dário ao Gringos Podcast transmitido ao vivo em 22/09/22. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bKERHdLbdiw>>. Acesso em 05/10/2022.

rap desenvolvido nos EUA, pois aquele apresenta temáticas distintas ao rap gangsta brasileiro, tal como será possível notar ao longo desta exposição, conforme o surgimento e direcionamento dos grupos. Por hora, importa apontar a centralidade do produtor Dário, da Porte Ilegal, atuando como uma espécie de curador do estilo gangsta, dando contornos à categoria e direcionando a produção das composições, como fica expresso em sua fala a respeito da guinada de estilo feita pelo RZO apresentada acima.

Além disso, Dário realizou a primeira premiação do hip hop, com votação feita na loja, e o evento de premiação no Projeto Radial da Chic Show. Depois disso, Celso Athayde¹²⁹, em parceria com Dário, idealizou a principal premiação de hip hop nacional, o Prêmio Hutúz¹³⁰, inaugurando, assim, uma instância de consagração interna importante para o cenário do rap.

A valorização da “coletividade” como elemento que constitui a estrutura de sentimento do rap fica expressa na formação e prática da posse DRR (Defensores do Ritmo Rua), um elemento fundamental na trajetória do Consciência Humana. Mesmo tendo sido rascunhada por Aplick antes do seu encontro com WGI, a posse DRR ganha força com o sucesso do Consciência Humana, trazendo à tona o grupo De Menos Crime, do qual Aplick fez parte de sua fundação junto ao Pereira, mais conhecido como Lerap. De Menos Crime seguiu com outra formação, somando com Mikimba e Mago Abelha, e teve grande repercussão com a música *Fogo na Bomba* (no disco *São Matheus pra Vida*, Kaskatas, 1998), inclusive para além do público do rap. Os grupos U Negro, Sistema Cerebral Central, Homens Crânio¹³¹ e Fim do Silêncio faziam parte da posse DRR, com um local de encontro em São Matheus. Além de trocarem ideias e temáticas de composição, os grupos se apoiavam, num sistema de apadrinhamento coletivo. Também desenvolveram uma grife de roupas e bonés de grande sucesso entre os rappers em geral, admiradores da cultura e moradores de São Matheus que apoiavam o coletivo, o que contribuiu para a sustentação dos artistas nas entressafras de discos e shows. A posse DRR chegou a se apresentar na TV Cultura com a música União, feita em parceria com a banda Charlie Brown Jr., aproximação que se deu devido ao grupo De Menos Crime

¹²⁹ Celso Athayde, além de idealizador da premiação, é empreendedor, ativista, fundador da CUFA (Central Única de Favelas) e coautor de *Falcão – Mulheres e o tráfico* (2007), *Falcão – Meninos do tráfico* (2006), com MV Bill; e *Cabeça de Porco* (2005) com o antropólogo Luiz Eduardo Soares e MV Bill.

¹³⁰ O Prêmio Hutúz, ligado à CUFA, teve edições anuais, entre 2000 e 2009, com doze categorias: DJ de grupo; álbum do ano; grupo ou artista solo; revelação; música do ano; produtor musical; destaque gospel; videoclipe; demo masculina; demo feminina; destaque do break; destaque do Graffiti; grupo norte-nordeste; hip hop ciência e conhecimento.

¹³¹ A Família Homens Crânio é um grupo a partir da reunião de todos os membros da posse.

possuir um público de skatistas, mesmo público da banda santista. Em 2000, o coletivo de grupos gravou o disco *DRR Invadindo o Sistema*, de maneira independente. WGI relatou os propósitos da DRR.

DRR nasceu já da fusão do hip hop, que nós era meio que independente também. Nós queria ter nosso território ali e tal. Então a gente começou a reunir grupos e formou a posse. Na posse era totalmente rígido. Rígido mesmo, negócio de revolução mesmo. Todos os grupos pensavam igual. Todos os grupos tinham a missão de, se estourasse, resgatar os outros e por lá pra apadrinhar. Então aquele disco saiu porque ninguém queria gravar os outros grupos. Só queria gravar o CH e De Menos Crime. Nós falô: ‘Ninguém quer gravar vocês, nós mesmo grava’. A gente bancou o disco todinho. Foi trabalho executivo totalmente nosso.¹³²

Além da associação com os grupos da posse, o Consciência Humana, durante toda sua trajetória, teve palcos cativos no interior de São Paulo, inspirando-se nas composições do Sistema Negro e reforçando o repertório de versos e práticas da linha Gangsta, tecendo relações com os grupos iniciantes e próximos à família Sistema Negro¹³³. Apadrinhada por Kid Nice, Dina Di, considerada pelos rappers como a rainha do rap nacional, saiu de Campinas para se estabelecer na zona leste, pois além das parcerias em álbuns com o Consciência Humana, a rappers se casou com Chock, membro do Homens Crânio, o que selou uma amizade com rappers do Consciência Humana.

1.6. Fação Central

Intitulados “faccionários”, a alcunha dos fãs do Fação Central sintetiza de alguma forma o significado em aderir ao discurso, versos e sons de extrema radicalidade do Fação Central. Com versos ácidos, explorando sentimentos repulsivos e com posicionamento controverso, o grupo Fação Central leva ao extremo os princípios da estrutura de sentimento do rap nacional, amplificando ao máximo as imagens violentas e sem censuras, desenhando personagens marginalizados com riqueza de detalhes, e colocando em cena o enfrentamento de classes, o que acaba por dividir opiniões mesmo entre grupos e fãs de rap. Por esse motivo, os fãs do Fação Central, os faccionários, também não são simples ouvintes de rap nacional, pois a adesão aos versos cortantes de

¹³² Como relatou em entrevista feita pela pesquisadora em 16 de junho de 2022.

¹³³ Além de muitas parcerias entre os grupos, em 2013 os grupos se uniram para registrar a parceria em versos e responder o boato de que “o rap tá se afogando” (fala presente no diálogo de introdução à música no videoclipe), compondo a música *Conexão 011 019*, com videoclipe encenando a amizade entre eles desde início da década de 1990 e o processo de composição da música.

Eduardo Taddeo¹³⁴ soa como um engajamento à veemência de seu posicionamento radical.

Dum Dum, cujo nome de batismo é Washington Roberto Santana, nasceu em 25 de março de 1970, no Cambuci, bairro central da cidade de São Paulo. Dono de uma das vozes mais icônicas do rap nacional, Dum Dum, que prefere o apelido ao nome de batismo, dado por sua vó na infância inspirada num personagem de quadrinhos, e depois ressignificado e combinando com o rapper, é filho de empregada doméstica e não chegou a conhecer o pai. Dum Dum estudou até a quinta série e começou a trabalhar cedo, entregando jornais. Mais tarde, passou a trabalhar em feiras livres, como peixeiro, função que exerceu até os 17 anos. Durante a infância e início da adolescência, Dum Dum fazia atletismo e estava em vias de se profissionalizar, quando sofreu um atropelamento aos 15 anos, fraturando a perna e o impossibilitando de seguir os caminhos do esporte¹³⁵. Tal fato é lembrado pelo rapper como determinante na sua trajetória, já que alguns clubes já cogitavam o convite para compor o time de atletas e o acidente selou seu destino fora desse universo, colocando um ponto final em seu sonho de seguir no esporte. A falta de perspectiva no futuro profissional gerou uma grande revolta no garoto, que mesmo exercendo pequenas funções, o levou a “entrar para o crime”, que define como “dinheiro rápido. Não é fácil, é rápido.”¹³⁶

Do simples apelido de infância, o vulgo “Dum Dum” começou a mudar de significado quando, por volta dos seus 18 anos, viu um show de rap pela primeira vez. Até então, o garoto se identificava com as canções do rock nacional, como Ira! e Titãs, sendo que o gênero rap não fazia parte do seu repertório, apesar de conhecer algumas músicas mais tocadas. Contudo, foi nessa ocasião de seu primeiro show de rap, que os versos cantados e a contundência da performance do Pavilhão 9¹³⁷ e Racionais MC’s fizeram a cabeça do garoto, identificando situações de sua vida naquelas narrativas.

Os caras já entraram de escopeta, balaclava e sobretudo. E ‘Corra, otários fardados’ [cantando]. Eu nunca tinha visto um show de rap. Naquela época anos 80, o que identificava nas ideia era o rock nacional. (...) Aí acabou o show

¹³⁴ As letras do grupo Fação Central são de autoria de Eduardo Taddeo, como relatado em entrevistas por Dum Dum e Eduardo.

¹³⁵ Relatado no podcast Azideia em 17/03/22. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=5994s. Acesso em 23/10/2022.

¹³⁶ Fala de Dum Dum em entrevista com Joao Gordo, no programa Panelaço, realizado em 06/11/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pTWKdSlveaM>. Acesso em 12/03/2021.

¹³⁷ O grupo Pavilhão 9 é talvez o grupo de rap que mais se aproxima do gênero rock, já que, após alguns anos de caminhada, adotou o formato de banda somado ao DJ Branco, para a composição sonora. Os temas e a sonoridade animaram a aproximação de ouvintes e músicos de rock e punk, como Joao Gordo (da banda Ratos de Porão), que participou do grupo no segundo disco, Igor Cavalera (da banda Sepultura), e Max Cavalera (banda Soulfly), entre outros.

do Pavilhão 9. ‘Ufa, cê é louco cara!’ . Eu fiquei com medo dos caras atirar e tal. Eu só ouvia rap em casa, na época os mais destaque era Os Metralhas, tocava na Band. Tocava *Pânico na Zona Sul*. Eu só conhecia por causa do rádio. Acabou o show dos caras, eles foram abrir o show do Racionais. Aí eles tão cantando e eu olhando pra cara do mano que tava do meu lado. ‘Beco sem Saída’, eu falei: ‘Não, mano’. ‘Pânico na zona sul’, eu falei: ‘Caralho, esses cara que canta?’. (...) Aí quando eles vieram com ‘Hey boy, o que você tá fazendo aqui’. Porque a gente tinha passado essa mesma situação no dia anterior. Eu falei ‘Viado, eles tão cantando o que nós vive. Não, eu também vou fazer isso aí’.¹³⁸

Destoando da trajetória da maioria dos rappers, que tem os bailes black como rituais iniciáticos da cultura do hip hop, Dum Dum expõe que a motivação pelo caminho do rap nacional vem da fagulha atirada pelo grupo Racionais, em que principalmente a rivalidade entre os garotos do bairro e “playboys”, cantada na música *Hey Boy (Holocausto Urbano, 1991)*, produz uma identificação imediata com situações vividas. Importa apontar que seu repertório musical anterior ressoa nas composições futuras, que, mesmo que tecidas a partir do *sample*, apresentam um ritmo mais linear, menos funkeado, desenhando um ambiente desértico e desesperançoso, lembrando o gênero *pós-punk*, em algumas músicas.

A partir daí, Dum Dum resolveu formar um grupo de rap, e voltar suas energias para os versos. Reunidos em busca de concretizar um grupo, Dum Dum, Luciano e DJ Garga criaram o Fator Extra, junto a outros grupos da região que se concentravam no Parque da Aclimação, como o Facção Central e o Esquadrão Menor. O grupo Facção Central, fundado por Mc Nego (que depois veio a ser conhecido como rapper Mag) e alguns amigos do bairro, foi criado em 1989. Em relato de Mag e Dum Dum, os colegas que compunham o Facção Central eram descreditados pelos garotos de outros grupos devido à sua condição financeira mais privilegiada, sendo chamados de “playboys”, condição essa que invalidava, aos olhos dos seus colegas, sua atuação no rap (SOLEDADE, 2017). Dum Dum expõe esse princípio de legitimação contando sobre a formação do grupo:

Tinha o Facção Central, que era o Nego (que hoje é Mag, tá na gringa), e mais uns quatro carinhas... pode falar carinhas, porque era isso mesmo. Eram uns quatro carinhas classe média alta, tá ligado? Quem era o linha de frente, era o Nego, que era mais sofrido e tal. Era três grupos da quebrada. A gente se trombava às vezes pra ‘Mano, se liga nessa letra aqui.’ O outro já ‘Pum pum pum’. Tá ligado? Aquela disputa saudável e tal. Como os cara era meio classe média alta, não tava nem ai pra nada. Tinha os bagulho pra fazer, os cara não ia, deixava o malandro sozinho. Até que ele discutiu com os cara, ficou sozinho. E como eu já ia na casa dele direto ‘Ow Dum Dum, você não quer entrar no Facção não?’. E naquela época ele já tinha uma caminhada já antes

¹³⁸ Relatado no podcast Azideia em 17/03/22. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=5994s .

da gente. Tinha patrocínio da Mara Maravilha, da academia dela, já era meio conhecido. (...) Aí ficamos dois anos nessa pegada aí, Facção Central: eu, o Garga e o Nego. Mas só que eu era muito fã dos caras, do Racionais. Aí falei ‘Não mano, pera aí, pra fazer o quarteto tá faltando um’. Aí falei com o Nego e fizemos o convite pro Eduardo. Aí fechou o quarteto¹³⁹.

A justificativa de Dum Dum para a saída dos primeiros membros do Facção era a de que sua condição de privilégio resultou na falta de compromisso com o projeto. No entanto, em outras entrevistas (SOLEDADE, 2017), Mag expõe a constituição de um dos princípios integrantes do rap, como um território de expressão do sujeito periférico, em que aqueles colegas mais abastados passam a ser vistos como “invasores”, ocupando uma posição ilegítima entre os pares. Ironicamente, ou talvez devido a essa aproximação maior com sujeitos de outras classes sociais, o Facção Central viria a se tornar o grupo com o discurso mais radical neste princípio, se posicionando como referência entre outros grupos nas múltiplas apresentações de conflitos de classe entre personagens criados por suas composições. A inspiração de Dum Dum a partir de Racionais, para o formato de seu próprio grupo, revela tanto a posição de Racionais como paradigmático para o gênero em constituição, como também o seu empenho em seguir profissionalmente os caminhos da música, com estratégias para se posicionar melhor frente às oportunidades que surgiam, tal como também ficou patente na descrição de WGI sobre a formação do Consciência Humana. Ao mesmo tempo, o relato de Dum Dum a respeito de sua admiração pelo Racionais, feito em 2022, soa como uma revelação bombástica, contrariando alguns mitos construídos em torno do grupo sobre a rivalidade entre Facção Central e Racionais, cuja origem Dum Dum diz desconhecer ou atribuir aos fãs do grupo, que o compara constantemente ao cânone do rap nacional.

Eduardo Taddeo, que fazia parte do grupo Esquadrão Menor, nos primeiros anos da década de 1990, compondo letras que já ganhavam certa fama entre os colegas, foi escolhido por Dum Dum para compor o grupo Facção Central, e após a primeira gravação do grupo em 1993¹⁴⁰, com uma composição de Mag, passou a ser o principal compositor dos versos do Facção, dando a feição característica que comporia o grupo nos anos subsequentes.

Carlos Eduardo Taddeo nasceu na baixada do Glicério em 1975, cresceu em pensões da Rua Sinimbu, com sua mãe e seus três irmãos, entre despejos e incêndios, que

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Essa primeira gravação do Facção Central se deu na coletânea Movimento Rap vol 2. (1993), pela gravadora Rythm and Blues, com a música “Cor”.

faziam a família se mudar constantemente¹⁴¹. Maria do Rosário Pereira, sua mãe era faxineira e analfabeta, contudo sonhava em escrever a letra *Oceano* de Djavan, e incentivava a leitura dos filhos com revistas em quadrinhos. Eduardo não chegou a conhecer o pai, ausente da vida familiar, que faleceu quando ele tinha apenas quatro anos de idade. A família se sustentava com uma aposentadoria de seu pai, e a situação financeira da família se agravava pois, sua mãe possuía Mal de Chagas, que a impossibilitava de trabalhar. Eduardo ajudava o sustento da família pegando frutas no fim das feiras ou com trocados que ganhava cuidando de carros, já que sua mãe, como relata em entrevistas, chegou a pedir esmolas para alimentar os filhos. Além da precária situação financeira da família, seu irmão mais novo, o Baby, como se refere em algumas músicas, possuía distrofia muscular, ficando parapléxico na infância. Eduardo estudava na Escola Municipal Duque de Caxias, mas as dificuldades da família e a descrença em algum futuro profissional a partir da formação escolar, o fizeram parar de estudar aos doze anos.

Eu parei de estudar com doze anos. Era natural, porque a escola te convida pra evasão. Ela fala pra você o tempo todo ‘No mais tardar, você vem aqui, tem uma merenda.’ Professor mal remunerado, não é valorizado. Não tem o material didático necessário. Não tem aquele estudo.. aquele conteúdo que te prende na sala de aula. Então o tempo todo a escola pública tá te expulsando. Então com doze anos eu sai, e obviamente acreditando que eu fiz a coisa certa. E minha mãe na época não tinha visto ninguém vencendo através da educação, na periferia, nas quebradas. Hoje é um pouco diferente. Muito pelo rap nacional que trouxe esse pensamento, hoje você tem até algumas pessoas que progridam através de um diploma. Mas naquela época não. Naquela época o que era da hora: parou de estudar, agora vai trabalhar, arrumar um emprego. Aí você fala ‘vou tramar e ganhar um salário mínimo? Os cara que tá no corre tira um salário mínimo por dia, eu quero ser igual.’ Então a música surge no momento certo. E se não fosse o rap mano... Mas tem cara que fala ‘po, isso é discurso derrotista, parece que você só tinha uma única opção’. Não é que eu só tinha uma opção, mas a opção que me parecia viável na época era ser do crime. Então acaba sendo a única opção que eu enxergava. Então o rap muda totalmente minha vida. Foi uma sorte do destino.¹⁴²

Raramente Eduardo fala sobre sua infância ou sua vida pessoal em entrevistas e, quando isso acontece, ela vem imersa numa análise sobre as condições sociais que determinaram seus passos. A apresentação que faz de si em seu livro *A Guerra Não Declarada na Visão de um Favelado* (Independente, 2012) dá o tom da maneira que frequentemente trata sua trajetória pessoal.

Meu nome é Eduardo Taddeo, mas pode me chamar de Eduardo. Meu currículo profissional não é muito extenso: sou um rapper ativista e nem é por formação acadêmica, mas sim por auto proclamação, não estudei em Harvard, não sou

¹⁴¹ Relatos da entrevista com Ferrez, gravada em 28/09/2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Q12ozM8cDE&list=RDCMUCy2eJiK2ANiaq1a8z4AEaVw&start_radio=1. Acesso em 30/03/2021.

¹⁴² Relato de Eduardo Taddeo no podcast Gringos Podcast, gravado em 14/03/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-JDI-spo64&t=1491s>. 02/05/2022.

cursado, pós-graduado, mestrado ou doutorado em nenhuma disciplina e por nenhuma faculdade renomada. Aliás, por nenhuma faculdade renomada e por nenhuma sem nome também, sendo bem franco, eu nunca entrei numa universidade. A bagagem cultural que propicia minha inserção no ramo literário, foi formada pelas informações negadas ao coletivo popular, que por livre e espontânea vontade, eu adquiri de maneira clandestina e marginal. A bagagem cultural que propicia minha inserção no ramo literário, foi formada pelo legado deixado pela vivência cotidiana da hecatombe brasileira. (TADDEO, 2012, p. 13)

Como relatado, Eduardo chegou a cometer alguns crimes na adolescência, pois convivia com amigos e conhecidos envolvidos na criminalidade, com resultados rápidos, enxergando ali alguma saída para a situação de miséria da família. Ele atribui ao rap o ponto final nos caminhos do crime, quando, aos 14 anos ouviu pela primeira vez a música “Corpo Fechado”, de Thaíde e DJ Hum. A narrativa sobre o primeiro contato com o rap se dá num arranjo de significação comum em seus versos: a música chega às suas mãos numa fita que estava num toca-fitas roubado por seu cunhado, fato que Eduardo conta com detalhes em entrevistas. A partir de então arriscou alguns versos, que impressionaram seus amigos, estimulando-o a formar seu próprio grupo: Esquadrão Menor. Mesmo antes de gravar seu primeiro disco com o Facção Central, em 1994, Eduardo perdeu sua mãe, que falecia aos 48 anos, por negligência médica, segundo o rapper. Seu enterro num caixão doado pela prefeitura é constantemente lembrado por Eduardo em entrevistas, algo que incendeia sua revolta e ressoa em suas músicas durante toda a sua trajetória como compositor.

O convite de Dum Dum para compor o Facção Central foi aceito por Eduardo, formando assim a composição de um dos principais grupos de rap nacional, recebendo a alcunha de “Locutores do Inferno”, devido principalmente ao “veneno da letra” de Eduardo, que atribui à disparidade de condições de vida vivenciada entre restaurantes chiques do centro e a precariedade dos cortiços, o peso de seus versos. Após a primeira gravação na coletânea em 1993, o grupo Facção Central recebeu o convite para gravar seu primeiro disco solo, *Juventude de Atitude*, da Five Special, lançado em 1994, agora somente Eduardo, Dum Dum e DJ Garga. O disco foi produzido por Fábio Macari, produtor já renomado na época, que apresentou o sample para os garotos iniciantes nas vivências dos estúdios. O disco trouxe músicas que contrapõem as condições de privilegio dos “playboys” e a estigmatização dos pobres; o status da marginalidade e do crime em disputa, aliciando o horizonte dos jovens de periferia; a marginalidade do rap na indústria fonográfica e na mídia, entre outros temas. O disco não chega a ter muita repercussão, pois nota-se que, ainda que a caneta de Eduardo já rascunhe a contundência, está em

formação seus versos mais radicais. Contudo, o título do disco já apresenta a intenção do grupo: Juventude de Atitude. O grupo se coloca como pertencente a uma geração com a intenção de posicionamento político, está em constituição, portanto, a formação de um repertório de referências baseadas nas indicações dos grupos anteriores, e os rappers buscam erudição a partir dessa bagagem. Quando questionado sobre as suas referências principais, inspirações para os versos, Eduardo frequentemente aponta Malcolm X, Rosa Parks, Martin Luther King, Karl Marx, Steve Biko.

Igual a todos no Brasil, eu cresci importando as histórias made in USA. Cresci cultuando ídolos como Malcolm X, Martin Luther King, panteras negras, Rosa Parks, etc. As lutas dessas pessoas pela igualdade racial, pelos direitos civis e o fim das leis segregacionistas, se tornaram lutas planetárias. (...) A respeito do livro que todas as pessoas deveriam ler, sem dúvida nenhuma eu indico a biografia de Malcolm X. Lendo a história desse grande militante da causa negra, o leitor será capaz de perceber o quanto o acesso à leitura é transformador. Verá que não há vício ou violência que resista a palavras num papel.¹⁴³

Nos primeiros anos da trajetória do Facção Central, a baixa venda de discos e os shows esporádicos faziam a sustentação material dos rappers depender de outros meios. Eduardo, então, levava a vida de artista e compositor em paralelo ao trabalho de auxiliar de cozinha no Hotel Hilton, a convite de seu sogro. Em 1996, Dum Dum, ainda envolvido com o crime, foi preso.

Comecei a cantar ali e continuar no crime ali, fazendo coisa errada. Aí foi aonde eu fui preso, foi um puxão de orelha. Fui preso vendendo droga. Dei na mão do polícia, foi flagrante. E eu fui absolvido, acredita? Fiquei três meses. Por isso eu falo que foi um puxão de orelha. Mano eu sei, entendi a ideia de Deus, pa. Aí eu sai da cadeia e nunca mais me envolvi com nada, graças a Deus. até sai da quebrada pra evitar os amigos os lugares. E graças a deus eu to suave, não me envolvi com mais nada. Levo o rap, a música como meu trabalho, pago minhas conta, graças a deus.¹⁴⁴

Assim como a narrativa de Eduardo, fica expresso na fala de Dum Dum¹⁴⁵ que o rap se apresenta como uma alternativa para deixar a carreira no crime. Contudo, tal experiência constitui a maneira de composição de ambos os rappers, munindo-os de histórias, personagens, vivências e sentimentos expressos nos versos do Facção Central, que encarnam a alcunha de “locutores do inferno”, recheando de detalhes e contornos essa paisagem que se propõem descrever. O uso de um vocabulário próprio ao sistema prisional e jurídico também é um aspecto importante a se ressaltar nas composições do

¹⁴³ Entrevista com Eduardo por Mandrake, disponível em: <https://www.vermelho.org.br/2009/08/28/eduardo-facciao-com-sede-de-justica-social/>

¹⁴⁴ Entrevista com Dum Dum feita por Joao Gordo no programa Painelão, gravado em

¹⁴⁵ As relações entre os rappers extrapolam uma relação profissional. Dum Dum foi casado com a irmã de Eduardo, Patrícia Taddeo, com quem teve uma filha, Kimberly, quem hoje administra a agenda do Facção Central. Patrícia Taddeo também seguiu os caminhos da música, é cantora de samba.

grupo. Do outro lado dos muros, Eduardo encontra um cenário muito diferente no modo de vida das pessoas que servia no Hotel Hilton, que o estimularam a ter uma das vozes mais radicais e envenenadas do rap brasileiro. Suas poesias são ricas em imagens violentas, cruas e sem censuras, e que frequentemente cantam a perspectiva do criminoso com riqueza de detalhes, visando violentar seu ouvinte ao ponto de fazê-lo sentir por alguns minutos a violência de enfrentar diariamente “um prato com migalhas”.

Esse estilo do Facção Central começa a tomar contornos mais definidos no disco *Estamos de Luto* (Five Special, 1998), quando o DJ Garga deixou o grupo e quem assumiu as pick-ups foi Erick 12, DJ e produtor do grupo pelos próximos quatro discos do Facção Central. Sensível nas escolhas dos samples com andamentos mais lentos para o estilo fúnebre dos versos de Eduardo, Erick 12 produzia os discos no seu quarto em casa. Palavras como “morte”, “caixão”, “corpos”, “cemitério”, “decomposição” são repetidos em andamentos lentos, com o uso de refrões em desafino, como um recurso de composição de uma ambientação pútrida, desenvolvendo um estilo único dentro do rap nacional, levando ao extremo a vertente gangsta. As músicas *Brincando de Marionete* e *Detenção Sem Muro* projetam o nome Facção Central para o cenário do rap, narrando detalhadamente o “sistema brasileiro de corpos”, apresentando personagens como viciados, traficantes, detentos ou simplesmente moradores de bairros pobres encurralados entre a violência policial, a miséria e o crime. As músicas são lineares e lentas, soando como hipnóticas, assemelhando-se ao gênero pós punk.

Contudo, o álbum com maior repercussão no cenário musical foi o *Versos Sangrentos* (1999), trazendo músicas como *Minha voz está no ar* (citada no início do trabalho), e *Isso aqui é uma Guerra*, em que os rappers formalizam um dos princípios constituintes da formação: o enfrentamento de classe. O videoclipe da música *Isso Aqui é uma Guerra* é visto como divisor de águas na trajetória do Facção Central, por Dum Dum.

1.7. Condições materiais de produção

Após essa longa exposição sobre a caracterização social dos principais sujeitos que compõem os grupos, bem como as contingências, nutrientes formativos e possibilidades enfrentadas por eles para a constituição do rap gangsta, pode-se traçar um perfil social em comum entre os artistas, buscando compreender a experiência social que suas

composições dão materialidade. Nota-se, com base nas informações disponíveis¹⁴⁶, que a maioria dos rappers são filhos de pais oriundos, principalmente, dos estados do Nordeste, com baixos graus de escolaridade e exercendo funções profissionais ligadas à prestação de serviços, principalmente domésticos. Além disso, muitos rappers não tiveram a presença paterna na família, conferindo uma maior vulnerabilidade familiar, sustentadas e chefiadas por mães solo. Tal fato reverbera na iniciativa precoce de busca profissional entre os garotos, a fim de contribuir com a renda familiar. Pode-se notar, contudo, que os DJs possuíam uma condição financeira um pouco mais estável, com acesso aos discos e equipamentos, conferindo aos grupos uma estrutura inicial para seu desenvolvimento. Radicados em São Paulo entre 1960 e 1970, as famílias se estabeleceram em regiões afastadas do centro da cidade, entre bairros da zona sul, norte e leste, ou nos bairros periféricos de Campinas, no caso do Sistema Negro. A religião católica e candomblé predominavam entre as famílias, o que se altera ao longo dos anos, cuja preferência religiosa se volta para as igrejas evangélicas¹⁴⁷. A sociabilidade do bairro, entre amigos de escola, escolas de samba, vizinhos e frequentadores do mesmo terreiro, contribui com parte importante da formação cultural e social dos garotos.

Em relação aos seus pais, no entanto, a maioria dos rappers teve maior acesso à educação, em escolas públicas estaduais, que proporcionaram a alfabetização e, ao menos, uma formação inicial. Ainda que muitos rappers relativizem o conhecimento escolar, apontando para a “rua” como a “verdadeira escola”, valorizando os conhecimentos que adquiriam entre amigos e nos bailes, há que se ressaltar a formação escolar formal entre os compositores, nutrindo de alguma maneira as bases para desenvolverem os versos. A universalização da educação trouxe o acesso à educação formal às famílias dos jovens, entretanto o horizonte de especialização profissional por meio da educação não se mostrava como possibilidade aos garotos, que sentiam os efeitos da crise econômica das décadas de 1980 e 1990 e do reordenamento dos setores produtivos e transformações no mercado de trabalho da região metropolitana de São Paulo (COMIN, 2003). Assim, se por um lado, havia um apelo generalizado pela formação educacional como meio de

¹⁴⁶ De todos os rappers apresentados, somente WGI e Doctor X concederam entrevista para essa pesquisa. As informações sobre a origem social dos outros rappers foram buscadas em entrevistas disponíveis da internet ou podcasts, por esse motivo alguns dados sobre a origem da família dos rappers não constam no texto, já que não foi mencionado nessas entrevistas.

¹⁴⁷ As famílias de Doctor X e WGI tornaram-se evangélicas recentemente. Doctor X também seguiu a tendência da família. A conversão de alguns rappers se dá em meio a trajetória musical, o que os estimula a deixar a carreira. É o caso de Erick 12 (Facção Central), Douglas, Flagrante, Keno e Bolha do Realidade Cruel, Mano Brown não chegou a se converter, mas sinaliza alguma simpatia pelas neopentecostais.

ascensão social, por outro lado, os garotos não viam oportunidades além de posições profissionais fluidas, que exigiam baixa qualificação e com pouca remuneração, como o cargo de office-boy, exercido pela maioria dos rappers antes da vida artística. A discriminação racial vivenciada por eles no ambiente profissional descreditava maiores avanços, servindo como um mecanismo que gera desigualdades através da desqualificação profissional dos negros, em contraste com ganhos materiais e simbólicos dos brancos¹⁴⁸.

Uma fundamental via de formação intelectual e política, portanto, foram os movimentos e coletivos negros, que apresentaram uma via de leitura e interpretação alternativa às narrativas correntes, resultando na formação de um olhar crítico às situações e relações travadas. Além de um referencial de figuras históricas, artistas, meios de comunicação, maneiras de organização, os coletivos e movimentos negros também figuram como bases de encontro e locais de discussão, fomentando uma sociabilidade própria.

Tiaraju D'Andrea (2013) desenha o cenário de desesperança dos anos 1990, momento em que os jovens compositores iniciam suas carreiras no rap. Segundo o autor, a avanço das políticas neoliberais, resultando em privatizações, desemprego generalizado e precarização de serviços públicos, destilava, por outro lado, uma cultura de ostentação e consumismo de artigos importados e de luxo, promovendo uma segregação espacial (proliferam os condomínios fechados, escolas particulares, etc.) e simbólica, com a abertura do mercado e o enriquecimento de setores da sociedade elitizados e ligados ao mercado financeiro. Por outro lado, a transformação da geografia urbana, num processo de favelização crescente, por meio da especulação imobiliária, expulsa as famílias para os bairros distantes do centro da cidade. Diferentemente da condição de seus pais, como migrantes em São Paulo, mas tendo como referência o estado de origem, os garotos paulistanos e paulistas, raramente mencionam alguma conexão com a cultura de origem de seus pais, buscando se situar em seu local de origem, mas diante das múltiplas humilhações e preconceitos sofridos na cidade, elegem o bairro como referência para o sentimento de pertencimento e lealdade, como expresso nas falas e músicas acima elencadas.

¹⁴⁸ Márcia Lima e Ian Prates (2015) mostram que, ainda que a desigualdade entre brancos e não brancos tenha diminuído no Brasil, no período dos anos 1980 a 2010, as décadas de 1980 e 1990, apresentam altos índices de desigualdade entre brancos e não brancos, tanto no acesso ao ensino superior, como desigualdade no rendimento familiar num mesmo quintil de renda.

Assim, se, de um lado, nos anos 1980, se concretiza a democratização, em que o conjunto da sociedade se mobiliza em pensar os direitos universais e a redefinição de cidadania brasileira, com a fermentação de coletivos e movimentos sociais organizados nesse sentido, inclusive e principalmente, em torno da repensar a desigualdade racial, por outro lado, a prática da vida cotidiana dos jovens negros e pobres era assolada por múltiplas violências, tornando limitados os caminhos para alguma ascensão social, e frustrando alguma esperança generalizada na sociedade em se ver livre da ditadura militar. A habilidade de rimar, de tornar poesia a violência e a tristeza da desesperança, é uma maneira de escapar desses becos sem saídas da cidade. E a habilidade de leitura da sociedade ao inverso, invertendo os sinais de positivo para negativo, de ver a ética mais nobre funcionando onde muitas vezes o que impera são atos ilegais e enxergar a discriminação dentro da legalidade, duvidando do Estado, da narrativa da história e da ideologia de brasilidade a partir da convivência com seus iguais, foi desenvolvida a partir do pontapé inicial da quebra com o mito da democracia racial, uma ideia que soava nas entrelinhas dos bailes black e depois colocada em pauta pelo Movimento Negro e concluída com a aproximação da cultura negra norte-americana. A posição profissional subalterna que seus pais, familiares e vizinhos exerciam se somava aos elementos dessa equação. A análise da sociedade brasileira como uma sociedade racista, desigual e desarmoniosa, portanto, fornece condições para o desenvolvimento de uma narrativa de um Brasil cindido, impossibilitando qualquer exaltação à cultura brasileira como democrática e antropofágica, movimento esse presente como um fio condutor subterrâneo da música popular brasileira até meados dos anos 1980, principalmente por meio da tropicália.

A questão racial, portanto, figura não somente como um nutriente formador de suas posições e composições, mas também como um elemento catalisador, compondo uma rede de sujeitos e instituições que se formou em torno dos bailes black e do movimento negro. A partir dessa trama de ideias, sujeitos e instituições, que contestavam o mito fundador da brasilidade, surgem também os meios de sustentação material desses projetos. Há que se notar que a maioria dos grupos tem sua estreia em coletâneas organizadas pelas gravadoras, que surgem das equipes de baile, ainda que também com a participação das majors. Nota-se, portanto, que havia condições favoráveis ao surgimento e desenvolvimento do gênero, em que a contundência, a crítica ao racismo e a exaltação de uma cultura própria eram elementos estimados entre os agentes, tanto produtores como ouvintes. Vai se desenhando um cenário que possibilitava aos garotos uma inserção

profissional por meio do rap. A iniciativa de formação dos grupos como estratégias a partir da intenção de um dos rappers (WGI no Consciência Humana; Dum Dum ao completar a formação do Fação Central; Kid Nice, ao buscar Doctor X para formar o Sistema Negro; e Milton Salles unindo as duplas da zona sul e zona norte) ou de agentes externos, na intenção de sucesso, se baseando, principalmente, em Racionais ou em grupos americanos, demonstra esse movimento. Ou seja, os grupos não são formados a partir da reunião de amigos prévios, mas sim estrategicamente, tendo em vista um modelo de formação de grupo, elencando os melhores compositores.

O fato de os grupos, no início dos anos 1990, estarem produzindo um gênero musical inédito, também conferia maior autonomia de composição, como fica claro na fala de William Santiago, dono da gravadora Zimbabwe.

De cem artista que nós lançamos, 70% nos acertamos. Nós erramos pouco porque além de ter o feeling do negócio, conhecer música... A gente só não se metia no repertório de rap, porque o rap era dos cara mesmo. Os caras chega lá com as letras tudo pronta, as batidas na cabeça, e o cara vai chega lá, programa tudo e vai fazer a música dele. Então não dá nem pra vc chegar la e falar: 'Vamo mudar isso, aquilo.' Não. Agora no samba, não. Tem repertório, a gente escolhia junto, via o que era melhor, o que não era. Então a gente acertou muito.¹⁴⁹

William Santiago expõe as diferenças entre a produção dos grupos de samba e os grupos de rap, em que opinava sobre as melhores músicas no caso dos grupos de samba devido ao seu repertório pregresso, o que lhe dava maior conhecimento sobre a produção. No rap, pelo contrário, preferia não opinar sobre a produção, já que se tratava de um gênero inédito no cenário musical, com referências internas próprias. Além dos selos e gravadoras especializados em rap, que se formaram a partir das equipes de baile, os programas de rádio, as revistas especializadas, as marcas de roupas e lojas de discos, formavam um circuito de divulgação dos grupos, se espalhando para o interior de São Paulo e Brasília, como exposto acima.

A presença das rádios comunitárias também contribuiu significativamente para a circulação do rap e a consequente sustentação dos grupos, pois os tornaram populares e conhecidos nas periferias, e eles passaram a compor as festas e shows dos bairros periféricos, longe de um circuito de palcos e shows com maior prestígio no cenário musical paulistano. A atuação das rádios comunitárias ajudou na divulgação e consolidação dos grupos de rap que muitas vezes eram seus amigos ou vizinhos, diferentemente da atuação das rádios oficiais, em que aconteciam frequentes jabás de

¹⁴⁹ Fala de William Santiago ao Gringos Podcast, transmitido ao vivo em 29/11/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5Os2gZ-OIY&t=3359s>>. Acesso em 15/05/2022.

gravadoras para consolidar determinados artistas. A venda de CDs piratas contribuiu para a divulgação dos grupos de rap, já que a distribuição para gravadoras pequenas é um grande entrave devido a sua reduzida estrutura. Desse modo, mesmo que a pirataria não contribua financeiramente com o artista, por meio da capilaridade estendida de sua atuação acabava contribuindo para a consolidação dos artistas, como conta Mano Brown.

Não tem como se proteger da pirataria. Eu sou um cara que tem vários amigos que trabalham no ramo da pirataria, do comércio. Eles me chama na rua “Ho Brown, assina aí”, eu falo “Pô, pirata eu não assino, mano”, “Pô, mas é nossa sobrevivência e tal”. Eu entendo o cara. Na verdade, quem fica rico é o chinês, mas é o ganha pão deles também. Então, como eu não sou polícia e não vou andar com polícia prendendo pirateiro, que não é a minha, eu já uso aquele slogan “vocês é minha rádio”. Eles tocam o dia inteiro minha música no centro da cidade lá e divulga e me ajuda. O que eu não vendo e não ganho, eu ganho com outras coisas que eles me dão. A pirataria me dá notoriedade, me dá... botô minha música na rua. Não existe acordo. (questionado sobre um suposto acordo entre Racionais e a pirataria) Tem um respeito à classe também, são trabalhadores também, e se tivesse um meio melhor pra trabalhar, com certeza eles estariam lá. Não iam ficar correndo da GCM no centro, certo?¹⁵⁰

Ao se comparar o relato acima com a luta empreendida por artistas já consagrados contra pirataria durante os anos 1990 e 2000, conclui-se que as condições de produção do rap são outras. Por se tratar de um novo gênero, desbravando caminhos de produção alternativos, o rap possui certo grau de autonomia em relação às demandas do mercado musical e também em relação às regras composicionais desta arena simbólica. É em oposição que o rap construiu seu discurso, sua posição e também sua sonoridade.

Além disso, novas instituições entram em jogo nessa arena de forças, referendando as temáticas e a forma estética do rap nacional, como os coletivos da luta antirracista, o Movimento Negro e intelectuais negros que atuavam como jornalistas, na educação, em posições especializadas no funcionalismo público, ou como parlamentares. O projeto Rap...ensando Educação, idealizado pela Secretaria Municipal de Educação em 1989, tendo como secretário Paulo Freire, na gestão de Luiza Erundina, coloca à mostra que a legitimação do rap provinha de outros atores e instituições, muitas vezes sem ligação com o cenário musical (Macedo, 2016). O projeto consistia em palestras nas escolas municipais sobre drogas, violência policial e racismo, cujos palestrantes foram os grupos Racionais MC's e DMN.

¹⁵⁰ Depoimento de Mano Brown ao programa Roda Viva, da TV Cultura, veiculado em 27/09/2007. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg>>. Acesso em 15/05/2019. Há uma transcrição da entrevista disponibilizada pelo canal da TV Cultura. No entanto, essa transcrição corrige, por assim dizer, os erros de concordância e traduz termos utilizados pelo rapper. Optou-se por apresentar o depoimento transcrito pela própria pesquisadora, já que se entende que o uso de expressões fora dos padrões formais da língua portuguesa, é uma maneira de fazer frente aos padrões culturais legítimos e se posicionar como periférico com orgulho de seu “dialeto”. Tal questão será explorada mais à frente.

O redirecionamento do aparelho estatal na década de 1990 acabou por “fortalecer as ONGs em geral, e as negras em particular, que avançam enormemente no atendimento às populações carentes oferecendo serviços os mais diversos, mormente nas áreas de educação, saúde, lazer e advocacia de direitos humanos. Consolida-se também, por essa via, uma ampla camada intelectual negra, formada por quadros profissionais de nível superior, em grande parte autônoma em relação ao estado, tendo como principal fonte de recursos grandes fundações internacionais, igrejas e instituições de direito privado (GUIMARÃES, 2005, p. 6. Apud RIOS, 2017, p. 197)

Dessa forma, embora muitos rappers frequentemente declarem que seu gênero de composição foi negligenciado e alvo de críticas constantes, o rap nacional, por outro lado, possuiu condições favoráveis para empreender uma revolução formal na música popular brasileira, colocando em dúvida ou, ao menos, em suspensão o peso da formação do povo brasileiro, uma condição subterrânea que acompanhava o desenvolvimento da música popular brasileira. A mudança de tom, que GOG anunciou e que pode se entrever nas músicas apresentadas, colocando no centro do palco das músicas o conflito, é o que eu quero chamar atenção aqui, como uma mudança formal significativa, tanto na composição sonora, quanto em sua poesia. Abrem-se novas possibilidades formais, que os compositores vão tecendo e, ao mesmo tempo, sendo formados por elas, um processo social formativo¹⁵¹. Desse modo, houve um acirramento de tendências contra-hegemônicas, declaradamente políticas e que reforçaram a constituição de uma coesão em torno das ideias de periferia, da luta antirracista e contrárias à pretensão de conciliação de classes presentes na temática nacional popular, tal como aponta Márcio Macedo (2016)

O discurso das letras de rap desse período [meados dos anos 1990] estabeleciam uma espécie de denuncia do racismo, no qual a variável da classe social se encontrava subordinada à noção de raça e que, de certo modo, se aproximava em muito do posicionamento do movimento negro brasileiro. Esse discurso também se configurava num poderoso argumento denunciador e oposto à noção de democracia racial, algo tão caro às tradições brasileiros, perspectiva que interpreta o Brasil como um país ausente de conflitos raciais e no qual a noção de raça não teria sido incorporada na estruturação das dinâmicas das relações sociais. (Macedo, 2016, p. 39)

Nos anos 1980, a produção musical popular ainda sofria pesada influência da MPB, que vinha se constituindo como instituição reinante da música popular desde a década de

¹⁵¹ Tendo em vista a forma como modos de consciência materiais. “todo elemento formal tem uma base material ativa. É fácil vê-lo nos materiais das formas: palavras, sons e notações, como na fala e na escrita; outros elementos produzidos fisicamente nas outras artes. Mas é sempre mais difícil ver certas propriedades essenciais da forma – propriedades de relação, num sentido amplo – de modo material. É particularmente difícil quando “matéria” e “consciência” são separadas, como no idealismo ou no materialismo mecânico. O processo realmente formativo não é a disposição passiva dos elementos materiais. Na verdade, isso se reconhece com frequência na descrição (por vezes exata) de certas posições como “fortuitas”. O que está em causa na forma é a ativação de relações específicas, entre homens, e entre estes e as coisas. (...) essas abstrações indicam processos reais, mas sempre processos de relação material e física.” (Williams, 1979, p. 189).

60, organizando uma certa hierarquia de legitimidade própria à música popular. Suas principais figuras ocupavam lugar de prestígio, que, em alguns casos, extrapolavam o âmbito da música. A temática nacional-popular, a ênfase em cantar a nação e o heroísmo em enfrentar a ditadura por meio das metáforas eram referências de uma música de “boa qualidade”, em contraposição a uma música dita popularesca, com grande sucesso de público e que se voltavam para temas românticos e morais, como a música brega dos 1970 (GATTI, 2019). Esse encastelamento da MPB também teve contribuição da crescente expansão, profissionalização e racionalização da indústria fonográfica nos anos 1970, levando a um direcionamento de nichos de mercado, já que a segmentação de mercado era uma das principais estratégias das gravadoras, como escreveu Marcia Tosta Dias (2000).

Contudo, a partir de começo da década de 1980, a centralidade da MPB passa a ser questionada por novos artistas, que propunham renovações estéticas e temáticas. A Vanguarda Paulista (com as bandas Isca de Polícia, Arrigo e a banda Sabor de Veneno, Grupo Rumos e Premeditando o Breque) desafiam a estética da MPB, com canções que faziam uso do atonalismo, horizontalidade das vozes, a polimetria, com linhas melódicas sobrepostas e circulares, e ênfase na entonação e melodias da fala. Eles também deslocam o compromisso com o projeto de nação e cantam a cultura de massa e de consumo, a vida urbana, as barreiras simbólicas da música popular (das quais eram vítimas), os costumes e personagens marginais da cidade de São Paulo, principalmente através da sátira, ironia e paródias. Seus principais artistas pertenciam ou estavam relacionados com a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Contudo, os grupos tiveram pouca repercussão com o grande público, pois encontram as portas fechadas das gravadoras e, entre os críticos, tinham a pecha de “música de intelectual”. Dessa forma, os projetos da VP não ganharam relevância cultural à sua época e se tornaram insustentáveis ou marginais, sendo sempre vistos como uma história de fracasso dentro da história da música popular. Contudo, a relação dos grupos com as instituições da época contribuiu para a gestação da noção de “música independente”, com dois significados sobrepostos: produção, distribuição e divulgação independente das grandes gravadoras, e atitude de resistência à padronização imposta tanto pela indústria quanto pela “linha evolutiva” da música popular (GATTI, 2019).

As tensões que ocorrem com a entrada do rock no cenário musical dos anos 1980 também demonstram as barreiras simbólicas presentes e sendo operadas por diversos agentes nesse arranjo de forças. As acusações de falta de autenticidade e brasilidade

foram, inicialmente, frequentes, como mostra Érica Magi (2017). A dificuldade de Evandro Mesquita da Blitz em se definir como simplesmente “roqueiro”, tendo que recorrer à tradição da música brasileira para se legitimar em entrevistas, por exemplo, dá o tom das tensões presentes neste cenário. Contudo, com a maior produção de rock e meios de discussão e divulgação (como revistas especializadas, rádios com programação voltada para o gênero e casas noturnas) em meados dos anos 80, o rock ganha uma posição de relevância cultural e política, e sua consagração dependeu inclusive e principalmente de se diferenciar da MPB, se distanciando da temática nacional-popular e o projeto de nação que carregava a MPB. A autora mostra como o processo de legitimação cultural do rock, para além dos altos índices de venda, dependeu de uma série de agentes atuando em confluência, como bandas, produtores, jornalistas especializados, radialistas. A “jovem intelligentsia paulista”, como se referiu a colunista Joyce Pascowitch (em 1986) ao grupo de amigos (Marcelo Rubens Paiva escritor e músico, Paulo Ricardo do RPM, o fotógrafo Rui Mendes, Michel Spitale artista gráfico, e Dinho Ouro Preto do Capital inicial) é um exemplo do retrato de jovens que estavam em busca de novidades musicais, pertencentes a uma classe média intelectualizada, com acesso a viagens, livros, discos e revistas importadas, que se conheciam através da convivência na universidade, vão conquistando prestígio e se profissionalizando em diversas áreas da produção cultural: alguns optam pela música e formam as bandas de rock, outros se tornam jornalistas, outros trabalhavam nas gravadoras como produtores musicais, e alguns fotógrafos. Como descreve Érica, as

Bandas e jornalistas estabeleceram estreitas relações, em razão de terem acumulado, durante a adolescência, conhecimentos sobre música pop e rock e terem cultivado certo desprezo ou, no mínimo, uma distância da MPB. De modo que essa geração foi muito bem sucedida, logrou formar e consolidar um espaço para si de produção simbólica, desbancou a MPB como a maior vendedora de discos e como única medida de “bom gosto”, fez crescer o público jovem consumidor de música e de notícias e ajudaram a formar novos profissionais para esse mercado. (MAGI, 2013, p. 4)

A autora ressalta a relação entre as bandas e os jornalistas especializados para a construção de um universo do rock brasileiro dos 1980, consagração do gênero e sucesso de público. A ênfase na distância com a MPB, uma resposta requisitada pelas constantes comparações, foi necessária para uma movimentação do cenário musical, redefinindo o ideal de prestígio e “bom gosto”. Trago para a discussão o caso da consagração do rock brasileiro dos 1980 por dois motivos: 1. sua consagração, com a inserção de fãs de rock em posições estratégicas de produção cultural (jornais, gravadoras, selos independentes, formadores de opinião), flexibiliza o imperativo da temática nacional-popular para a música popular e da aversão aos gêneros internacionais; 2. para termos essa experiência

como comparativo com o processo de legitimação muito mais longo e por outras vias do gênero rap, que está surgindo no final da década 1980, no auge do sucesso do rock br. Trata-se de uma produção cultural com origem social bem distante do rock brasileiro.

A posição de prestígio galgada pelas bandas e artistas do rock dos anos 1980 revela barreiras simbólicas implícitas na categorização das formas musicais. E a comparação dos dois gêneros e de seus processos de consagração desvela o processo de admissão, reconhecimento e aceitação que leva em conta outros elementos que não são explicitamente enunciados. Se a produção cultural do rock brasileiro dos anos 1980 apresentou uma estética destoante da musicalidade desenvolvida até então, com forte influência do rock inglês e norte-americano, e teve seu reconhecimento e consagração poucos anos após seus primeiros lançamentos, o rap brasileiro, mesmo sendo um gênero que nasceu após a consagração do rock, sofreu um processo de marginalização e estigmatização, tendo seu reconhecimento dependido de um processo muito mais complexo, alongado e por outras vias. Em outras palavras, a experiência do rock nacional revela que sua consagração flexibiliza a aversão aos gêneros internacionais, redefinindo em parte o ideal de prestígio e “bom gosto”. No entanto, essa redefinição, ainda que propicie a consagração de outros gêneros que iriam surgir posteriormente, não inclui, de imediato, a renovação estética empreendida pelo rap.

Nos anos 1990, o cenário musical se modifica significativamente com a entrada de gêneros diversos nesse arranjo de forças, processo intensificado pela reestruturação da indústria fonográfica e facilitação na criação e sustentação de selos independentes, a partir de um esquema de interdependência entre selos e *majors* (DIAS, 2000). Esse processo favoreceu a criação de selos especializados em rap, contribuindo para a produção e sustentação do gênero. Contudo, receber uma boa crítica nos veículos de comunicação conferia ao artista prestígio e, desse modo, maior projeção de seu nome, para além do público de origem de dado gênero. O diagnóstico dos críticos a respeito da produção musical dos 1990 se polarizava: de um lado, apontava-se a forte atuação da indústria cultural por trás da produção de diversos gêneros de péssima qualidade, desenhando um cenário desértico e catastrófico; de outro lado, exaltava-se as possibilidades trazidas pelo “mercado” como potencial renovador da música. Algumas bandas de rock dos 1980 se estabilizam em posições prestigiosas, outras se desfazem por não alcançarem tanto sucesso e meios de sustentação. Contudo, o sucesso e consagração do rock na década anterior abre portas para o surgimento e rápida consagração entre os críticos do movimento cultural e produção musical Manguebeat (Chico Science e Nação Zumbi e

Mundo Livre SA), que chega a 100 mil cópias em 1995. Nota-se a potência impulsionadora dos meios de comunicação ao analisar a consagração do Manguebeat, frequentemente celebrado nos veículos de comunicação na década de 1990. E mesmo o hip hop sendo referência de composição para os recifenses, a crítica dá mais atenção ao manguebeat, pela mistura de ritmos e por sustentar uma certa autenticidade brasileira (SILVA, 2008)¹⁵².

Por outro lado, o advento dos grupos de samba durante a década de 1990 também diversifica esse cenário. Ao contrário das críticas elogiosas ao manguebeat, os grupos, também classificados como “pagode”, eram frequentemente apontados como “música comercial”, “de má qualidade”, ou uma vertente decadente do samba¹⁵³, muito estigmatizada pela mídia, intelectuais, agentes da cultura como um produto sem valor artístico. A presença constante em programas de auditório televisivos e o grande sucesso de vendas, com diversos grupos figurando durante toda a década entre os cinquenta álbuns mais vendidos (VICENTE, 2007), ajudavam a reforçar a reputação levada pelos grupos. Contudo, os grupos se apropriam do termo “popular”, fazendo uma inflexão da expressão “música popular brasileira”. Além disso, ainda que as composições tratassem, em sua maioria, de questões românticas, o gênero elevava a auto-estima da vida na periferia e colocava em pauta a questão racial por um outro viés, sustentando um orgulho da negritude, sem, contudo, entrar na questão de uma elaboração da identidade da periferia via conflitos e tensões sociais. Vale lembrar que o gênero surge como uma espécie de “primo promissor” do rap, pois ambos os gêneros dividiam os mesmos espaços de shows, rádios comunitárias e comerciais, as mesmas gravadoras e selos¹⁵⁴, e os mesmos lugares de origem e parte de seus públicos. Essa proximidade com o samba, também um gênero estigmatizado por seu caráter popular, contribuiu para a defesa da periferia pelos grupos de rap, intensificando sua postura de oposição.

¹⁵² O movimento Manguebeat, principalmente com as bandas Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, ganham o cenário cultural em meados da década de 1990. O contrato com grandes gravadoras (Sony Music e Warner Music) ajudou a consolidar o movimento como uma novidade importante da música popular brasileira (SILVA, 2008).

¹⁵³ Talvez a emergência do pagode tenha dado origem a categoria “samba de raiz”, em oposição ao pagode, contudo com maior prestígio.

¹⁵⁴ Ao menos no início das carreiras dos grupos de pagode, muitos foram lançados pelos mesmos selos independentes. A Zimbabwe Records, gravadora que lançou os primeiros discos coletâneas de rap, e também grupos como Racionais MC's, Sistema Negro, DMN, Xis, MRN, entre outros, também lançou discos do Negritude Jr, Grupo Sem Compromisso, Grupo Pixote, entre outros. Já a Kaskata's Records que lançou álbuns de De Menos Crime, Sampa Crew, Doctor's MC's, Grand Master Duda, entre outros grupos do rap, também foi responsável pelo lançamento dos primeiros discos de Art Popular, Exaltasamba, Muleke Travesso, Grupo Malícia, entre outros.

Desenhado o cenário musical da década de 1990, com o desenvolvimento de gêneros musicais concomitantes à formação do rap brasileiro, é possível entrever as relações entre as formações e diversas instituições figurando em diferentes posições. As composições têm sua relevância cultural atribuídas pelos múltiplos agentes, e os artistas e gêneros se relacionam entre si, como aliados ou opositores. O gênero rap, com suas primeiras gravações feitas em 1988, tem aparições tímidas em jornais e revistas, até meados da década. Ao analisar as menções feitas ao insurgente gênero no jornal *Folha de S.Paulo* durante a década de 1990, a ausência de menções sobre o gênero, até meados da década, fica patente. E conforme a evolução do gênero musical ao longo da década, percebe-se a constante relação do gênero à violência, sem, contudo, aprofundar a análise da estética proposta pelos rappers. Houve inicialmente, uma tentativa de categorização das formas musicais ao comparar o desenvolvimento do gênero em São Paulo e no Rio de Janeiro (funk e rap não se diferenciavam em algumas menções), com diferentes bases e influências¹⁵⁵. Numa visada analítica, bem distante do fenômeno cultural, o rap era retratado de forma panorâmica, sem uma devida atenção aos primeiros lançamentos de álbuns importantes, como as coletâneas organizadas pelas equipes de bailes ou mesmo os selos especializados, que vinham ganhando relevância cultural. É interessante notar que grande parte do material publicado no jornal nos primeiros anos da década de 1990 está nas seções *Folha ABCD*¹⁵⁶ e *FolhaTeen*. As constantes menções ao rap na *FolhaTeen* podem ser interpretadas como uma categorização dos jornalistas em entender o rap como cultura juvenil e uma “moda”, aquém de uma expressão artística. As aparições do gênero na *Ilustrada* são esporádicas, e quando são feitas, a violência é sempre enfatizada.

As menções passam a ser mais frequentes a partir do sucesso do rapper Carioca Gabriel o Pensador, em 1994, mesmo o grupo Racionais MC's alcançando uma legião de fãs nas periferias e estimulando a formação de muitos outros grupos, com o lançamento de seu primeiro álbum – *Holocausto Urbano* (Zimbabwe Records) – em 1991, com grande sucesso de vendas, e se consolidando definitivamente como um dos grupos mais importantes de rap em 1993, com o álbum *Raio X do Brasil* (1993, Zimbabwe Records),

¹⁵⁵ Antenore, Armando. “Sexo, briga e funk dividem Rio e São Paulo”, *Caderno Ilustrada*, *Folha de São Paulo*, 5/11/1992.

¹⁵⁶ Um dos principais selos de rap, a Kaskatas Records, foi fundado no início da década de 1990 por dois ex-metalúrgicos, que organizavam bailes black na região, lançando inclusive Pepeu e Sampa Crew, de grande sucesso de público. Os bailes black e as equipes de som que os produziam, e posteriormente ajudaram a fomentar o desenvolvimento do rap, estavam presentes em muitas cidades da Grande São Paulo, como Guarulhos, São Bernardo do Campo, Santo André, e também cidades do interior, como Campinas e Jundiaí.

com as músicas *O homem na estrada* e *Fim de semana no parque*, que se tornaram hinos nas periferias

O lugar atribuído ao rap radical (ou gangsta) fica explícito na primeira reportagem especial que a *Folha* publica na *Revista da Folha* com o grupo Racionais, intitulada “*Raivosos, Radicais, Racionais*”, em 17/04/1994. O texto, assinado por Sérgio Dávila, descreve a condução do repórter às ruas do Capão Redondo pelos rappers, até o encontro com os quatro integrantes numa sorveteria de bairro, onde foi concedida a entrevista: “Eles são negros, bravos e malvados e não fazem concessões.” Na tentativa de explicar o fenômeno que é sucesso de vendas e está entre as músicas mais pedidas nas rádios, mesmo desprovidos de um contrato com uma major, Sérgio Dávila atribui o fenômeno Racionais ao estouro de Gabriel Pensador nas paradas, no *Faustão e Fantástico*, com mais de 200 mil cópias. A reportagem ironiza o sucesso do grupo também entre o público do Jardins, que não descartam shows no Olympia ou Palace. Ao final, apresenta-se uma “ficha” de cada um dos “elementos” do grupo, com perguntas sobre drogas, grau de instrução, se andam armados, e considerações sobre a imprensa. Quando questionados sobre o sucesso de Gabriel o Pensador como benéfico para abrir algumas portas para o rap, apesar de respeitarem a produção do colega, lamentam que o rap só tenha sido notado após um branco de classe média fazer sucesso¹⁵⁷. O grupo se torna famoso por sua aversão aos canais de comunicação e são raras as entrevistas concedidas pelo grupo durante a década, já que, como argumentavam os rappers, o resultado final cristalizado na matéria vinha carregado de preconceitos.

Algumas reportagens nos anos seguintes mostram a tentativa de caracterizar a diversidade de produção do rap, apresentando as diferenças entre “facções” dividindo os grupos caracterizados como “radicais” e os “românticos”. As diferentes temáticas já existiam desde o surgimento do gênero no fim dos anos 1980, contudo os termos escolhidos para apresentá-las mostram a distância social entre os jornalistas e os artistas: os “mocinhos” e “bandidos”, ou “a turma do bem” em contraposição à postura radical ou gangstas brasileiros¹⁵⁸.

O tom e o entusiasmo com o gênero se modificam após o lançamento do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), de Racionais MC’s, com críticas elogiosas de alguns

¹⁵⁷ Dávila, Sérgio. “Raivosos, Radicais, Racionais”. *Revista da Folha*, Folha de São Paulo, 17/04/1994.

¹⁵⁸ Um exemplo dessa categorização apresenta-se no artigo “Brasil também tem turma do bem”, de Sérgio Martins: “O Brasil também tem seus ícones do rap do bem. Se os Racionais MC’s seduzem com letras “conscientes”, mas pecam pela postura radical, existe uma rapaziada pronta para mandar boas mensagens em forma de rap”. *Folhateen*, 22/07/1996.

colunistas, esses ligados principalmente ao rock da década precedente. E, a passos lentos, o fenômeno Racionais ganha dimensão e projeção fora de seu público de origem. O grande sucesso do videoclipe *Diário de um Detento*, que passava diariamente no canal MTV (num programa de votação do público que veiculava as 10 músicas mais pedidas), projeta definitivamente Racionais e o rap entre intelectuais, críticos e jornalistas. As menções ao grupo e ao gênero passam para o caderno *Ilustrada* e têm maior frequência. Alguns críticos que passavam a elogiar o gênero são, inclusive, os mesmos que eram ligados aos jovens roqueiros dos anos 1980 e ajudaram sua consagração, como Marcelo Rubens Paiva e Xico Sá, por exemplo. A caracterização do rap como “moda”, “produto”, “violência” ou “Gangsta”, dá lugar a um elogio da agressividade, algo parecido com a proposta do rock na década anterior. Contudo, essas críticas se dão somente no final da década de 1990, quando o gênero já tinha quase 10 anos de existência.

Com relação aos grupos Consciência Humana, Sistema Negro e Facção Central, é importante ressaltar, que as menções durante a década de 1990 até meados de 2000 são raras, na Folha de S. Paulo.

A marginalidade que a produção do rap recebia durante a década fica patente aos percebermos as raras menções ao gênero, as constantes citações às relações estabelecidas entre os grupos com as gravadoras, como se fosse uma aposta da indústria em um novo produto de massa, ou então a caracterização de “radicais” e “violentos”, sem uma análise mais detida da produção artística em si. Ainda que a violência seja presença constante em grande parte da produção do rap nacional, as críticas não se propunham a enxergar para além dela, ao não prestar atenção à poesia e aos aspectos estéticos que o rap propunha, revolucionando a produção musical popular brasileira.

Essa imagem do rapper brasileiro, construída a partir de fora, contribui significativamente para um repúdio dos artistas aos meios de comunicação, principalmente às grandes mídias, postura essa que reforça o caráter opositor da formação. E conforme o rap ganha novos adeptos, mais e mais grupos surgem a partir dessa intenção opositora e denunciativa, agregando movimentações aliadas e reforçando sua postura antissistema, antirracista e com tonalidades de insurgência.

A posterior consagração do rap entre figuras que ocupam altos postos de legitimidade na música e na cultura em geral sugere, contudo, que os pesos e medidas desse embate estão em transformação, com trunfos para os representantes do rap. De acordo com a pesquisa que realizei no mestrado a respeito da produção musical do grupo intitulado Nova MPB ou Nova Geração da MPB, foi possível observar uma certa

decadência da figura do cancionista, outrora dominante no cenário musical (GATTI, 2015).

Capítulo 2. Estrutura de Sentimento: rap gangsta

2.1. “Meu ancestral sofreu! E o seu?”

Apresentados os grupos, suas origens sociais e as condições iniciais de produção, pode se notar que os grupos inauguram um sistema de autorreferência mútua, funcionando tanto como um diálogo interno entre posicionamentos e composições respaldadas pelos pares, como uma construção coletiva de um idioma expressivo, com temas destoantes da música popular precedente ao rap. Os princípios que caracterizam a estrutura de sentimento da formação vão sendo delineados conforme o desenvolvimento do gênero musical, ganhando novos adeptos de acordo com a repercussão dos primeiros grupos. Tal como discutido no capítulo anterior, havia uma ambientação propícia para a opção pelos temas abordados nas rimas, pela ruptura estética e poética empreendida pelos compositores, e dessa forma, novas formas de dramatização e narrativas entram em jogo.

A princípio, os temas do racismo e da violência policial, que pautavam os raps dos grupos dos EUA, animavam as rimas dos grupos daqui, que encontraram uma embocadura própria, já que a aclimatação presente para o surgimento do rap já era embalada pelo questionamento do racismo à brasileira, tal como exposto acima. Dessa forma, as primeiras músicas que apresentam a questão racial dos grupos apresentados giram em torno de: apresentar a violência policial (ou a ausência da proteção policial diante de “justiceiros”) como uma comprovação do racismo brasileiro, apontando o genocídio da população negra nas periferias; conclamar os jovens negros a encarar o problema do racismo brasileiro, numa tentativa de persuadir alguns colegas sobre a importância da causa; negar a nação brasileira como um país em que impera a harmonia racial, apontando os mecanismos de poder responsáveis pela desigualdade racial, e dessa forma, declarando o país como um “território inimigo”¹⁵⁹, um lugar que ameaça as vidas dos seus a todo momento e de diversas maneiras. Dessa forma, os rappers se colocam numa posição de enfrentamento de um senso comum sobre a inexistência do racismo nas relações de poder que estruturam a sociedade brasileira. Tal questionamento também atinge intelectuais, nomeadamente “os sociólogos”, que apontam para o problema da

¹⁵⁹ Tal expressão ainda faz parte das definições usadas pelos rappers para definir seu posicionamento diante do país, apontando para um território inóspito e conclamando os jovens negros à luta constante. KL Jay utiliza a expressão no documentário sobre a trajetória do grupo Racionais: das Ruas de São Paulo para o Mundo (Direção Juliana Vicente), lançado em 2022.

desigualdade social, segundo se apresenta na música Racistas Otários (Holocausto Urbano, 1990), de Racionais MC's.

Racistas Otários

(...)

Racistas otários nos deixem em paz! (4x)

Então a velha história outra vez se repete:
por um sistema falido,
como marionetes, nós somos movidos.
E há muito tempo tem sido assim,
nos empurram à incerteza e ao crime, enfim,
porque aí certamente estão se preparando,
com carros e armas nos esperando.
E os poderosos, bem seguros, observando
o rotineiro holocausto urbano.
O sistema é racista, cruel.
Levam cada vez mais
irmãos aos bancos dos réus.
Os sociólogos preferem ser imparciais
e dizem ser financeiro o nosso dilema,
mas se analisarmos bem mais, você descobre
que negro e branco pobre se parecem,
mas não são iguais.
Crianças vão nascendo
em condições bem precárias,
se desenvolvendo sem a paz necessária.
São filhos de pais sofridos,
e por esse mesmo motivo
nível de informação é um tanto reduzido.
(ICE BLUE) Não...É um absurdo!
São pessoas assim que se fodem com tudo,
e que no dia a dia vive tensa e insegura,
e sofre as covardias, humilhações, torturas.
A conclusão é sua, KL Jay.
(Sample de Thaíde) Se julgam homens da lei, mas a respeito eu não sei!

Porém direi para vocês, irmãos:
nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos.
O preconceito e desprezo ainda são iguais.
Nós somos negros, também temos nossos ideais.
Racistas otários nos deixem em paz!

Racistas otários nos deixem em paz!
Os poderosos são covardes, desleais.
Espancam negros nas ruas por motivos banais.
E nossos ancestrais
por igualdade lutaram,
se rebelaram, morreram.
(ICE BLUE) E hoje, o que fazemos?
Assistimos a tudo de braços cruzados.
Até parece que nem somos nós os prejudicados?
Enquanto você, sossegado, foge da questão,
eles circulam na rua com uma descrição
que é parecida com a sua,
cabelo, cor e feição.
Será que eles vêem em nós um marginal padrão?
50 anos agora se completam
da lei anti-racismo na constituição.

Infalível na teoria
(ICE BLUE) Inútil no dia a dia!
Então, que fodam-se eles com sua demagogia.
No meu país o preconceito é eficaz:
te cumprimentam na frente
e te dão um tiro por trás.

A música é endereçada aos “racistas otários”, os policiais como agentes da ponta de todo um sistema de relações que elegem os negros como suspeitos, empurrando-os para o “banco dos réus”, respaldados por “poderosos” que assistem ao “rotineiro holocausto urbano”. A abstenção dos “sociólogos” em refletir sobre a desigualdade racial, atribuindo o problema à desigualdade econômica, referenda o sistema racista, que se desenrola num cenário sem muitas saídas. A música também se dirige aos negros que, mesmo com a descrição semelhante de um “marginal padrão”, está impassível, fugindo da questão, deslegitimando, de certa forma, a luta e a morte de seus ancestrais. Mano Brown chama para conversa KL Jay, para a conclusão, que apresenta um sample de Thaíde da música *Homens da Lei* (Hip Hop Cultura de Rua, 1988), que duvida da oficialidade dos agentes policiais. Ao final da música, Mano Brown sintetiza o preconceito racial brasileiro com um mecanismo eficaz, mas ardiloso na sua apresentação: “te cumprimentam na frente, e te dão um tiro por trás.”. Logo após esses versos, uma voz empastada e oficiosa, simulando a leitura de um texto sociológico, define: “O Brasil é um país de clima tropical, onde as raças se misturam naturalmente e não há preconceito racial”, ao que é respondido por KL Jay com o sample com o som de uma gargalhada macabra, trecho da música *Thriller* de Michael Jackson. A ironia do sample contrasta com a seriedade da música, jogando com elementos que deixam entrever a familiaridade dos rappers com o debate sobre a questão racial brasileira entre intelectuais dos anos 1980, tanto fazendo ecoar a ideologia da democracia racial arrastada desde Gilberto Freyre e atingindo o senso comum, como apontando para uma crítica à produção intelectual acadêmica¹⁶⁰.

Se, por um lado, a crítica aos intelectuais e ao encastelamento das universidades será uma constante entre os discursos dos rappers, pelo menos nessa primeira década, por outro lado, a “informação” e a educação são apresentadas pelos rappers como saída para

¹⁶⁰ Em entrevista à socióloga Paula Carvalho (2019), a rapper Sharylaine traz à tona as relações entre rappers e intelectuais do Movimento Negro que se colocavam como críticos à produção intelectual sociológica, que negligenciava a questão racial na época. “Nós tivemos orientação com ícones do movimento negro, desde o professor Clóvis Moura a Kabengele Munanga, Benedita da Silva, Edson Franca, a gente teve um grupo de homens e mulheres pretos que fortaleceram a gente com conhecimento, informações. Inclusive sobre questões de abordagem policial, violência policial, coisas praticas do dia a doía. Direitos autorais, enfim. A grande maioria [de nós] não tinha ensino superior, mas falava muito bem”. (CARVALHO, 2019, p. 41)

um melhor posicionamento diante das adversidades. Mesmo assim, a educação formal escolar é muitas vezes colocada em xeque, já que as referências que os rappers aprendem por meio da música negra norte-americana os fazem notar a ausência do protagonismo negro nos livros escolares, conferindo uma crítica à historiografia, tal como os intelectuais negros da época questionavam. Dessa forma, os grupos argumentam a favor de uma formação autodidata, que acontece através da luta política antirracista, elencando para o enfoque figuras históricas que foram negligenciadas pela narrativa da historiografia estabelecida, tal como Zumbi dos Palmares. A postura de oposição à cultura brasileira “oficial”, incluindo tanto as produções artísticas e literárias apresentadas na escola, como também os produtos culturais veiculados na televisão, colocada em processo pela crítica instigada pela questão racial, fica expressa nos versos e relatos em entrevistas. WGI, quando questionado sobre se havia alguma preferência na literatura brasileira, expõe a indiferenciação entre as produções culturais.

WGI: Literatura em que sentido?

V. Do tipo Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade...

WGI. Não, não, não. Esses playboy tudo aí, não. Não, não. E são os mesmos até hoje que a Globo mostra, né?

Se, por um lado, a valorização do conhecimento popular, em detrimento de um conhecimento escolar erudito e acadêmico, é uma constante na música popular brasileira, desde sua constituição ao longo do século XX com o samba, o que os rappers perpetuam, num certo sentido; por outro lado, o ataque à constituição da imagem da cultura brasileira a partir da miscigenação, os posiciona como opositores a essa tradição.

Racionais apresentam argumentos para um maior engajamento na luta antirracista para seus colegas por meio de versos, numa tentativa de persuasão que dá a ver a inexistência de consenso em seu círculo social, no início da década de 1990. O apelo à consciência racial frente à manipulação da televisão, ao estímulo do consumismo e da curtição despreziosa da juventude, é recorrente nas primeiras composições, tanto de Racionais como do Sistema Negro e Consciência Humana. A música *Autovalorização* (Enxergue seus próprios erros, 1994), do Consciência Humana, carrega o apelo em lutar contra o racismo em favor de “seu povo”, aproximando a humilhação dos seus ancestrais à situação da “nossa gente” nas favelas.

Autovalorização

(Enxergue seus próprios erros, 1994)

Somos descendentes de um povo sofrido,
humilhados no passado e hoje esquecidos.
Vivemos ae nos piores lugares
afastados de tudo e não existe irmandade.

Um passado continua neste mesmo presente
em favelas habitadas por nossa gente.
Poderosos nos julgam, dão a nossa sentença,
mas vida fudida bem mais decadência.
Manos que em TV ficam vidrados
se iludindo com vagabundas. Pra mim são otários!
Muitos que só querem se embriagar,
falar de amor e se drogar.
E quando falamos, você acredita que estamos errados.
Pense na vida que leva ficando parado.
Você aceita tudo, meu companheiro!
Acredite em si, exija seu respeito!
Dos trabalhos, dos livros você sempre se afasta,
dos estudos se esquece. Saia dessa farsa!
Você acredita aliviar seus problemas
e mantém vivo como seu dilema.
Pois uma parte de nosso futuro está jogada nas ruas,
morrendo, sofrendo, sem estrutura.
E você, que se deixa influenciar
e diz pra mim que não é capaz de lutar.

Se auto valorize negro, pode crê!
Se auto valorize! É tudo com você.

Você se compara a playboys de tv
alisa seu cabelo e finge não ser um preto.
pois tem que se assumir
pois você é um homem preto e nasceu assim
percebemos que só vivemos nesta miséria
manipulados vida precária e só vivemos na merda
e muitos como você que não se assumem
e sua parte não fazem tome uma atitude
Cento e seis anos agora foram completados de libertação
mas parece que ainda estamos escravizados.
Só que agora é diferente,
(...)
Seja um preto ativo, completo, capacitado.
Consciência Humana pede a você
que se valorize, compreenda, tente entender.
e não dê ponto aos que te prejudicam.
Pelo seu povo brigue, brigue, nunca desista!
Pois aí sim será um preto de verdade
que só quer lutar por sua liberdade
sua consciência estará tranqüila
e junto derrotaremos esses racistas.

A autovalorização passa pelo processo de conscientização racial e o consequente engajamento em lutar pelo “seu povo”, processo esse que é dificultado pela manipulação da TV, a distração com álcool, drogas e “vagabundas”, levando o garoto a se afastar dos livros, estudos e trabalhos. Esse período de produção do rap é marcado pelos versos que apontam os vários elementos e situações que aliciam o jovem negro a não continuar na caminhada certa: drogas, álcool, consumismo, indústria cultural e mulheres, deixando-o

sempre no “fio da navalha”¹⁶¹, ou seja, numa situação em que se encontra acuado por ameaças vindas de todas as direções. A palavra “manipulado” aparece recorrentemente nos primeiros versos do Sistema Negro, no disco *Ponto de vista* (1993), apontando o entretenimento televisivo como elemento ativo nesse processo, contra o qual os versos pretendem fazer frente, levando conhecimento, “consciência” e visão crítica ao “seu povo”. A acusação de um processo ativo de engodo das massas pela indústria cultural, principalmente disseminando o racismo, é um dos princípios que regem o posicionamento dos rappers que, por esse motivo, recusam convites de programas de televisão para entrevistas ou shows. Nota-se que a postura dos rappers é tecida a partir de um ideário marxista em que a crítica à indústria cultural caracteriza um dos pilares de argumentação, o que revela a aproximação dos artistas com intelectuais e militantes que pautavam essas reflexões, não se restringindo à questão racial.

O diálogo estabelecido por meio dos versos no sentido de buscar expor os elementos ativos do racismo, apresentando também os mecanismos de reprodução por meio dos produtos culturais, deixa entrever o posicionamento que os rappers almejam, colocando-se como embaixadores da questão, fazendo das músicas um chamamento para o engajamento dos jovens negros e, paralelamente, trazendo à tona uma certa concorrência pela contundência, argumentação e intenção das músicas diante de seu público. Em outras palavras, não se tratava apenas de constituir um gênero musical inédito no cenário, mas fazer das músicas instrumentos de transformação e de conscientização, num embate com outros meios de comunicação e formação que, segundo eles, reproduziam um sistema racista e segregador. A música *Voz Ativa* (Escolha seu Caminho, 1992), composta a partir de samples de duas músicas de James Brown (*Transmogrification*¹⁶² e *Givin’up food for funk*), em que KL Jay aumenta o andamento das músicas, recorta os samples de menos de um segundo cada e os utiliza fazendo as vezes de um instrumento de percussão, imprimindo um caráter dançante, soa como uma celebração da voz ativa da juventude negra de que fazem parte. Apontando o conformismo entre os negros em enfrentar o racismo, Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue conversam e dão argumentos sobre a distração, a falta de orientação e a desinformação que impera na cultura brasileira sobre

¹⁶¹ As mulheres aparecem nas encenações como personagens desprovidas de caráter, não confiáveis, oportunistas, prestes a deixar o sujeito vulnerável ou traído. O grupo Racionais compôs músicas nesse sentido (*Mulheres Vulgares e Parte II*), mas que deixaram de ser apresentadas em shows.

¹⁶² A música *Trasmogrification* é parte da trilha sonora do filme *Slaughter’s Big Rip Off* (Dirigido por Gordan Douglas, 1973) é parte da produção da *Blaxploitation*. Como exposto acima, os samples usados pelos grupos do rap nacional são, em grande parte, extraídos das trilhas sonoras dessas produções.

a questão racial, principalmente resultado de um processo de distorção da realidade empreendida pela televisão.

Voz Ativa (Escolha seu Caminho, Zimbabwe, 1992)

(Mano Brown)

Eu tenho algo a dizer e explicar pra você
Mas não garanto, porém que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui, para os manos de lá
Se você se considera um negro, pra negro será
Mano, sei que problemas você tem demais
E nem na rua não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas fardados
De cérebro atrofiado, não te deixam em paz
Todos eles com medo, generalizam demais
Dizem que os negros são todos iguais, você concorda?
Se acomoda então, não se incomoda em ver
Mesmo sabendo que é foda, prefere não se envolver
Finge não ser você e eu pergunto por que
Você prefere que o outro vá se foder?
Não quero ser o Mandela, apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende, mas eu lamento que
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém, acho incrível
Que o nosso conformismo já esteja nesse nível
Mas, Racionais, resistente, nunca iguais
Afrodinamicamente manter a nossa honra viva
Sabedoria de rua, o Rap, mais expressiva
(E aí?) A juventude negra agora tem a voz ativa!
(Ice Blue) Pode crer!

(Edi Rock)

Precisamos de um líder de crédito popular
Como Malcolm X em outros tempos foi na América
Que seja negro até os ossos, um dos nossos
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços
Nossos irmãos estão desnorreados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Brigando por quase nada, migalhas, coisas banais
Prestigiando a mentira, as falas, desinformados demais
(Mano Brown)

Chega de festejar a desvantagem

E permitir que desgastem nossa imagem

Descendente negro atual, meu nome é Brown

Não sou complexado e tal, apenas racional

É a verdade mais pura, postura definitiva

A juventude negra agora tem voz ativa!

Sample: Pois quem gosta de nós, somos nós mesmos.

(Edi Rock) Mais da metade do país é negra e se esquece

Que tem acesso apenas ao resto que ele oferece.

Tão pouco para tanta gente, tanta gente

Tanta gente na mão de tão pouco, pode crer

Geração iludida, uma massa falida

De informações distorcidas e subtraídas na televisão

Fodidos estão, sem nenhum propósito

Diariamente assinando o seu atestado de óbito

“Pô, to cansado de toda essa merda que eles mostram na televisão. Não aguento mais!”

(Ice Blue) Mas onde estão meus semelhantes na TV?

Nossos irmãos, artista negro de atitude e expressão?

Você se põe a perguntar: por que?

Eu não sou racista, mas meu ponto de vista é que
Esse é o Brasil que eles querem
Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque.
Eles te mostram o país que não existe.
Escondem nossa raiz, milhões de negros assistem.
Engraçado que de nós eles precisam.
Nosso dinheiro eles nunca discriminam.

O rap como “sabedoria de rua” é colocado como a voz da juventude negra, como a saída para desorientação, desinformação, ilusão de um Brasil embranquecido, “sem negro no destaque”, empreendimento que atribuem à televisão como um dos principais agentes. O grupo Sistema Negro também apresenta composições que se direcionam para a juventude negra com o intuito de arregimentar a união de forças na luta contra o racismo, com versos sobre a maneira como tais relações de poder constituem o cotidiano de todos, apontando uma terceira pessoa, que por vezes “se dizem a lei”, a negligência em refletir sobre o racismo.

Racismo Banal
(Ponto de Vista, 1993)

(...)

Há muito tempo isso vem acontecendo
A raça negra se fudendo,
querendo e não podendo, enfim, lutar,
irmãos, por direitos iguais.
Preferem ignorar nossos direitos, mas
pouco nos importa esse tipo de reflexão.
Somos pretos coerentes, cientes, não dependentes,
então, irmãos, dessa situação.
Refletir em favor do preto
ele não é capaz.
Isso não se faz!
Certas coisas acontecem em nosso dia a dia
Afinal, somos pretos. Por que se importariam?
Eles se dizem a lei, mas no fundo eu não sei.
Nunca esperei que fizessem algo em nosso favor.
Pretos, somos irmãos, a nós damos valor.
A lei nos encara como marginais.
Somos manipulados, ignorados e outras merdas mais.
A convicção negra é nossa arma.
Sistema Negro, pode crê, conquistando a verdadeira calma.
Temos plena consciência negra
e lutamos, irmãos, com absoluta certeza,
pra virar a mesa
e por incrível que pareça
não deixar que certos otários virem nossa cabeça,
Que dominam, acabam, destroem, dizimam
Com uma raça e nosso ideal.
Se algo não fizermos, será nosso final.
Tudo isso por causa desse racismo banal.
(Kid Nice) Racismo banal não é legal
É atraso, é mal.
Não acontece só no meu, mas no seu quintal.
A nossa luta contra isso tem que aumentar,
Mas para isso é união em primeiro lugar.

Tal como fica expresso nos versos, os rappers se colocam como agentes contrários à manipulação que impede a maioria de seus “irmãos” de se dar conta do racismo presente no “quintal” de todos e os conclamam para a união de forças e a conscientização de tal problema como o primeiro passo para o enfrentamento da situação. Pode-se entrever que a constituição de versos e narrativas nesse sentido, de maneira coletiva, constitui uma crítica à cultura brasileira como racialmente democrática, cujos argumentos e cenas serão cantados exaustivamente com o intuito de ataque a essa ideia.

2.2. “CNN Periférica”¹⁶³

Se as primeiras músicas a respeito do racismo brasileiro se assemelham a palavras de ordem com um tom panfletário e articulações objetivas, de acordo com o desenvolvimento do gênero as músicas ganham um novo tom, com ares cinematográficos. A palavra “manipulação” sai da mira dos rappers, que se voltam para descrever os elementos do “sistema”, cujos mecanismos empurram os seus para a beirada do precipício. Numa espécie de contra-narrativa ao apresentado em jornais populares e programas policiais, os rappers colocam em cena personagens e desenharam paisagens contrastantes, utilizando como recurso poético o depoimento de um eu lírico interno à situação, denunciando assim não somente as piores condições da vida na periferia, como também o monopólio da palavra até então não acessível a eles. Em outras palavras, em resposta às narrativas apresentadas em programas policiais, como *Aqui e Agora, Linha Direta e Patrulha da Cidade*¹⁶⁴, entre outros, os rappers colocam em versos as condições violentas a que eram submetidos os moradores das periferias, elaborando uma representação das periferias que faziam da “realidade” sua matéria-prima. Além disso, a composição de cenas em estilo cinematográfico não tinha somente como referência as produções cinematográficas da Blaxploitation, que serviam de base para os samples e imprimiam um clima impulsivo e heroico às músicas, mas também dialogam com o

¹⁶³ Título de uma das músicas de Fação Central, presente no disco Direto do Campo de Extermínio (Sky Blue, 2003).

¹⁶⁴ Patrulha da Cidade foi um programa da rádio Globo de São Paulo, apresentado por Afanásio Jazadji, nos anos 1980, onde criou o Disque Denúncia, em que requisitava aos ouvintes informações sobre crimes cometidos. Foi deputado estadual de São Paulo entre 1987 a 2007. O programa *Aqui e Agora*, do canal SBT, foi precursor numa linguagem jornalística sobre crimes sensacionalistas com dramatizações, definido entre jornalistas como “policialesco”. Misturando casos reais com encenações e entrevistas, o programa marcou o imaginário dos anos 1990, tinha como slogan “um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é!”, um apelo de realidade e denúncia. Foi apresentado por Gil Gomes, Celso Russomano, Cristina Rocha, Sonia Abrão, entre outros, atingindo altos índices de audiência.

cinema nacional – em que personagens retratam a marginalidade com uma estética contundente e hiper-realista, com o intuito de refletir sobre as franjas do capitalismo periférico¹⁶⁵. Os filmes norte-americanos também estão presentes nas principais referências dos rappers para a composição de paisagens e personagens atípicos nessa forma de representação na música popular. A produção cinematográfica de Spike Lee, principalmente refletindo sobre os direitos civis dos afro-americanos, como *Faça a Coisa Certa* (1989) e *Malcolm X* (1992), assim como *Os donos da rua* (John Singleton, 1991), protagonizado por Ice Cube do N.W.A. e *As Cores da Violência* (Denis Hopper, 1988) são constantemente citados pelos rappers como elementos importantes de seu repertório. Ademais, as trilhas sonoras dos filmes da Blaxploitation, além de servirem de base para as composições dos DJs, traziam versos que questionavam a supremacia branca, refletindo sobre a constituição de um sistema simbólico e econômico armado que deixava sem saídas crianças, homens e mulheres negras. A trilha sonora de *Super Fly*¹⁶⁶ (Gordon Parks Jr., 1972), composta por Curtis Mayfield é emblemática dessa produção, trazendo composições que tratam sobre drogas, pobreza e o lugar do negro na sociedade americana, cantadas com o falsete marcante de Curtis Mayfield e embaladas com arranjos orquestrados e guitarras funkeadas. Assim como a trilha de *Black Caesar* (1973), de James Brown, já mencionada, compositores como Isaac Hayes (com a trilha de *Shaft*, 1973), Marvin Gaye (com a trilha *Trouble Man*, 1972) também são referências obrigatórias não somente para o rap nacional, como para as composições do gênero internacionalmente.

Dessa forma, se de um lado havia uma produção artística tanto nacional quanto internacional, voltada para a reflexão sobre a marginalidade, pobreza e discriminação racial, por outro lado narrativas sobre a violência cotidiana nos bairros das classes baixas da cidade eram criadas a partir de um ponto de vista contrário, tecendo um imaginário em que a violência era protagonizada pelos “favelados”, a partir de dramatizações de criminosos colocados em cena por programas jornalísticos e policiais, tais como os citados acima. Dessa maneira, as composições dos rappers tentam tomar controle da narrativa sobre si e o “seu povo”, fazendo frente às narrativas amplamente disseminadas e que reforçavam um ideário “malufista” na cidade de São Paulo, ou seja, em referência

¹⁶⁵ Não por acaso, Hector Babenco estabelece relações com os rappers no seu filme *Carandiru*, em que Sabotage interpreta o detento Fuinha, além de desempenhar certa assessoria para o diretor e atores nos trejeitos e dialetos dos detentos.

¹⁶⁶ As músicas da trilha sonora de *Super Fly* são referências para o rap e hip hop mundial, com 276 músicas criadas a partir de samples, de acordo com a plataforma colaborativa WhoSampled. Disponível em: [https://www.whosampled.com/album/Curtis-Mayfield/Superfly-\(The-Original-Motion-Picture-Soundtrack\)/](https://www.whosampled.com/album/Curtis-Mayfield/Superfly-(The-Original-Motion-Picture-Soundtrack)/). Acesso em 22/09/2022.

ao ex-prefeito Paulo Maluf¹⁶⁷, inclinados à atuação de grupos de extermínio, afinados com a frase constantemente proferida por ele: “bandido bom é bandido morto”.

Desse modo, houve uma guinada de estilo de composição e temática entre os grupos a partir dos primeiros anos da década de 1990, direcionando as energias de composição para a temática da “periferia” (Macedo, 2016). As músicas *Fim de Semana no Parque* e *Homem na Estrada*, do Racionais, presentes no disco *Raio X do Brasil* (1993) tornam-se hinos, não somente entre os grupos e fãs de rap, como também transcendem o universo do gênero, atingindo amplamente os ouvidos do país. O disco se inicia com um sample de Marvin Gaye, da música *T Stands for Trouble*, da trilha sonora *Trouble Man*, com um fraseado de piano grave dialogando com uma única nota tocada no baixo, e a percussão tocada rapidamente e linearmente, compondo um ar de suspense, expectativa e dramatização, como uma entrada triunfal, em que a voz cortante de Edi Rock anuncia o propósito do disco:

1993, fodidamente voltando: Racionais. Usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão. Esse é o Raio X do Brasil. Seja bem vindo!

A introdução do disco *Raio X do Brasil* (1993) na voz de Edi Rock põe à mostra a intenção do grupo: depurar uma análise crítica do país do ponto de vista do jovem negro, oportunizando aos ouvintes uma reflexão alternativa e transformadora. O título do disco conversa com as imagens de capa e contracapa, evidenciando a perspectiva pela qual irão fazer uma leitura do Brasil, a partir dos sujeitos marginalizados, expondo os mecanismos de exclusão e estigmatização em curso no país. A gravura da bandeira brasileira em que uma pessoa privada de liberdade substitui as estrelas, sintetiza a intenção do grupo: trata-se de colocar em cena as contradições vivenciadas por pessoas em estratos sociais distintos, municiados de versos que, ao menos estes, estão livres de censura.

A música *Fim de Semana no Parque* inicia logo após a introdução de Edi Rock, ainda sem qualquer sonorização, com Mano Brown dedicando a música “à toda comunidade pobre da zona sul”. Uma bateria linear com as caixas soando ríspidamente ao final dos versos, coincidindo com os últimos fonemas cantados por Mano Brown, acompanhados de um sintetizador que passeia entre três notas prolongadas durante toda a música, conversando com o baixo com o mesmo fraseado. A composição sonora da

¹⁶⁷ Paulo Maluf, ex governador do estado de São Paulo (1979-1982), foi eleito prefeito da cidade de São Paulo em 1993, sucedendo Luiza Erundina, que, conforme mencionado, fez uma gestão que apoiava o insurgente gênero rap, por meio de projetos educacionais e culturais.

música desenha uma paisagem sonora árida e cética, sem qualquer devaneio, muito distinta de sua prima distante – Domingo no Parque (Gilberto Gil, 1968) – cuja apresentação musical, mesmo se tratando de um crime passionai, ganha cores e movimentos caleidoscópicos. O tom “malicioso e realista” de Mano Brown apresenta o olhar do eu lírico que circula pela cidade de São Paulo, num fim de semana qualquer, que reflete sobre a diferença entre duas paisagens: de um lado, o lazer da “playboyzada”, com carros novos, motos, piscina quente, clube poliesportivo, brinquedos eletrônicos, bicicleta, videogame, corrida de kart; de outro lado, os “parques” são somente os nomes dos bairros (Parque Ipê, Parque Santo Antônio, Parque Regina), com ruas de terra, palavrões, Doum, São Cosme e São Damiao, casas amontoadas, “número 1 em baixa renda”, bebida, cocaína, alcoolismo, malandragens, mães angustiadas, filhos problemáticos.

**Fim de Semana no Parque
(Raio X do Brasil, Zimbabwe, 1993)**

A toda comunidade pobre da zona sul

Chegou fim de semana todos querem diversão
Só alegria nós estamos no verão,
mês de janeiro, São Paulo zona sul
Todo mundo a vontade, calor, céu azul.
Eu quero aproveitar o sol,
encontrar os camaradas prum basquetebol.
Não pega nada.
Estou a uma hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz.
Um, dois, três carros na calçada.
Feliz e agitada, toda playboyzada.
As garagens abertas, eles lavam os carros,
desperdiçam a água, eles fazem a festa.
Vários estilos, vagabundas, motocicletas,
Coroa rico, boca aberta: isca predileta.
(Ice Blue) De verde fluorescente, queimada sorridente.
A mesma vaca loura circulando como sempre.
Roda a banca dos playboys do Guarujá.
Muitos manos se esquecem, na minha não se cresce.
Sou assim e estou legal, até me leve a mal:
malicioso e realista. Sou eu Mano Brown
Me de 4 bons motivos pra não ser.
Olha meu povo nas favelas e vai perceber.
Daqui eu vejo uma caranga do ano.
Toda equipada e o tiozinho guiando,
com seus filhos ao lado, estão indo ao parque,
eufóricos, brinquedos eletrônicos.
Automaticamente eu imagino
a molecada lá da área como é que tá.
Provavelmente correndo pra lá e pra cá.
Jogando bola, descalços, nas ruas de terra.
É, brincam do jeito que dá.
Gritando palavrão é o jeito deles.

Eles não tem videogame, às vezes nem televisão,
mas todos eles têm Doum, São Cosme e São Damião:
a única proteção.

No último natal papai Noel escondeu um brinquedo,
prateado, brilhava no meio do mato.

Um menininho de 10 anos achou o presente,
era de ferro, com 12 balas no pente.

E fim de ano foi melhor pra muita gente.

Eles também gostariam de ter bicicleta;
de ver seu pai fazendo cooper, tipo atleta.

Gostam de ir ao parque e se divertir,
e que alguém os ensinasse a dirigir.

Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho.

Fim de semana do Parque Santo Antônio.

Vamos passear no parque

(Sample: Jorge Bem) Deixa o menino brincar

Fim de semana no parque

(Sample: Jorge Bem) Vou rezar pra esse domingo não chover

(Edi rock)

Olha só aquele clube que da hora,
olha aquela quadra, olha aquele campo,

Olha! Olha quanta gente.

Tem sorveteria, cinema, piscina quente.

Olha quanto boy, olha quanta mina!

Afoga essa vaca dentro da piscina.

Tem corrida de kart dá pra ver,

é igualzinho o que eu vi ontem na TV.

Olha só aquele clube, que da hora!

Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora!

Nem se lembra do dinheiro que tem que levar,

do seu pai bem louco gritando dentro do bar.

Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro.

Ele apenas sonha através do muro.

(Mano Brown)

Milhares de casas amontoadas,

ruas de terra: esse é o morro.

A minha área me espera.

Gritaria na feira (vamos chegando!).

Pode crer! Eu gosto disso, mais calor humano.

Na periferia a alegria é igual.

É quase meio dia a euforia é geral.

É lá que moram meus irmãos, meus amigos.

E a maioria por aqui se parece comigo.

E eu também sou bam bam bam e o que manda.

O pessoal desde às 10 da manhã está no samba.

Preste atenção no repique, atenção no acorde!

(Netinho: como é que é mano brown?)

Pode crer, pela ordem!

A número número 1 de baixa renda da cidade:

Comunidade zona sul! Eh dignidade!

Tem um corpo no escadão. A tiazinha desce o morro.

Polícia: a morte! Polícia: socorro!

Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo,

pra molecada frequentar, nenhum incentivo.

O investimento no lazer é muito escasso.

O centro comunitário é um fracasso!

Mas aí, se quiser se destruir está no lugar certo:

tem bebida e cocaína sempre por perto,

a cada esquina, 100, 200 metros.
 Nem sempre é bom ser esperto.
*Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari*¹⁶⁸:
 pronúncia agradável, estrago inevitável.
 Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar:
 M.E.R.D.A. (Soletrando)
 Como se fosse, ontem ainda me lembro,
 7 horas, sábado, 4 de dezembro.
 uma bala, uma moto com 2 imbecis.
 Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz,
 e indiretamente ainda faz. Mano Rogério esteja em paz!
 Vigiano lá de cima,
 A molecada do Parque Regina.
 Tô cansado dessa porra, de toda essa bobagem:
 alcoolismo, vingança, treta, malandragem,
 mãe angustiada, filho problemático,
 Famílias destruídas, fins de semana trágicos.
 O sistema quer isso. A molecada tem que aprender.
 Fim de semana no Parque Ipê.
 (Netinho, falando)
 Pode crer Racionais MC's e Negritude Junior juntos!
 Vamos investir em nós mesmos, mantendo distância das
 drogas e do álcool.
 Aí rapaziada do Parque Ipê, Jd. São Luiz, Jd. Ingá, Parque Araríba, Váz de
 Lima, Morro do Piolho e Vale das Virtudes e Pirajussara.
 É isso aí Mano Brown!
 (Mano Brown) É isso aí, Netinho. Paz a todos!

As cenas de lazer e descontração de famílias abastadas ferem o olhar do eu lírico ao serem confrontadas com as condições de vida da “molecada lá da área”, resultando num sentimento de revolta e injustiça. Mesmo assim, Mano Brown ressalta a alegria de um momento de descontração com o samba, reproduzido na música e representado por Netinho do grupo de samba Negritude Jr., como se a seriedade da cena fosse quebrada pelo encontro com os amigos na roda de samba. Os dois universos distintos desenhados por Racionais, são referendados por Netinho, que endossa a reflexão e acrescenta conselhos para os jovens que fazem parte de uma das paisagens descritas. No sentido de tomar controle da narrativa sobre a sua “quebrada”, os rappers descrevem uma infância espremida entre o desrespeito, drogas, violência, álcool, num ambiente inóspito e destituído de qualquer direito, com uma visada cinematográfica. Os rappers ressaltam a inexistência de qualquer estrutura de lazer, onde uma arma encontrada no mato se transforma em brinquedo. O contraste fica mais evidente quando Edi Rock apresenta o olhar de um menino negro, apartado da diversão de um clube pelas grades e pela precoce responsabilidade de sustento da família degradada. Os muros da cidade, tanto os materiais quanto os simbólicos, são amplificados pela poesia. Ao final da música, Mano Brown expõe a intenção pedagógica dos versos, buscando trazer à tona, a partir do contraste, os

¹⁶⁸ Se refere a modelos e marcas de armas de fogo e bebidas alcoólicas.

mecanismos do “sistema”, uma lição que deve ser aprendida desde cedo pela “molecada” dos bairros citados.

A crítica às situações contrastantes presente na música, buscando apresentar os sujeitos ativos para tal estruturação, desperta o sentimento de identidade e defesa da população moradora dos bairros onde cresceram, animando os rappers a se referir àquelas pessoas como “seu povo”, já que são seus amigos e irmãos, ou porque “é a maioria daqui se parece comigo”. Sem deixar de lado a questão da desigualdade racial, mas jogando luz sobre as condições precárias de vida nos bairros pobres, Racionais dão um ponta pé inicial na construção simbólica da periferia pelo rap nacional, logrando um reconhecimento maior entre públicos diferentes. Mano Brown, em entrevista à Revista Cult, feita em 2014, relata sobre a guinada temática dos versos, em que “falar da periferia no geral”, resultou em um maior alcance.

(...) Nessa, a gente resolveu...saímos do lance do Negro Limitado e foi grava *Fim de Semana no Parque*. Foi a outra fase: falava da periferia no geral. Entendeu? Falava no negro, mas não falava tanto com aquela ideia do movimento, aquele bagulho que eu achei que tava até a mais (...)

Quando lançou *Homem na Estrada e Fim de Semana no Parque*, que realmente pulou, virou outra coisa, quanto eu falei pra você que a gente mudou os tema e eu parei de falar só do movimento negro, pra falar da periferia. Ali o bagulho deu um Pá [sonorização] pulou pra fora da casinha, do quadradinho do rap. Pulou! Ali já tava perto do que eu calculei com o Kleber. Quando eu vi tocar em três casa na mesma rua, ali tava perto.¹⁶⁹

A construção simbólica da imagem da periferia vai sendo tecida pelos versos, também em diálogo entre os grupos. O Sistema Negro apresenta uma caracterização do bairro periférico de Campinas – Vila Rica – assolado pela pobreza, violência policial e tráfico de drogas, na música *Bem-Vindos ao Inferno* (Bem-vindos ao Inferno, Zimbabwe, 1993). A palavra “inferno” passa a fazer parte do vocabulário dos rappers, frequentemente para definir o cotidiano de violência e privações dos bairros da periferia.

Sistema Negro - Bem Vindos Ao Inferno

(Kid Nice)

Encaro a vida de frente,

pois sei aonde moro, cara.

Não sou pensador,

sou da rua aonde é a lei da bala.

Lugar marcado pelo jornal e pela polícia.

Cartão postal da violência, da cocaína.

Vila predominante pela raça preta,

mas se ficar sempre na mira de uma escopeta.

(Doctor X)

Vivendo na precariedade, gente pobre,

que sobrevive a cada dia, cara, como pode.

¹⁶⁹ Entrevista com Mano Brown por Endrigo Chiri, da Revista Cult, “Mano Brown: eu questiono porque não basta ser”. Publicada em 22/07/2014. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/mano-brown-entrevista/> >. Acesso em 16/10/2020.

Vendendo farinha, maconha: um grande comércio,
(Doctor X)
ilícito, mas no momento é o que dá dinheiro.
(Kid Nice)
Carros do ano subindo, descendo nas ruas da vila.
Aliados, drogados, espertos,
com a PT na cinta,
preparados para o confronto direto com a polícia.
(Doctor X)
Quem pode mais chora menos,
vamos ver quem é que fica
(Kid Nice)
Criançada jogando bola no campinho da creche;
rapaziada na quadra, rachando um basquete;
mulherada fofocando antes e depois do almoço:
“quem foi, quem vai ser o próximo a ser morto?”
A lei da vila não é nada amigável.
É a lei do cão, meu irmão
não é nada favorável.
É só rezar, pedir proteção pro Santo Cristo na sala,
depois compra um 38 e duas caixas de bala.
(Easy Down) Isso não é um conselho e sim uma orientação:
cada macaco no seu galho, sempre de prontidão.
(Kid Nice) Pois o inferno é aqui, não existe outro lugar
(Doctor X) Vacilou, ficou pequeno, pode acreditar¹⁷⁰!

Refrão

Bem, Bem-vindos ao inferno!
Pois o inferno é aqui não existe outro lugar.
(...)
(Doctor X)
Pode pensar que o que eu falo é forte de mais,
mas é a vida como ela é e nada mais.
Observe, veja e chegue a uma conclusão,
porque bairro pobre é só miséria e baixaria, então.
Nunca fomos lembrados por nenhum filho da puta eleito
não sei porque acharam algum defeito.
Aqui só mora preto, não merecemos respeito?
Nem se quer temos ajuda e nem tão pouco direito.
Mas, observe a vila de brancos, requintados:
tem policiais nas ruas dando bom dia aos vigias.
Mas, na VR [Vila Rica] você pode crer,
tem policiais nas ruas enquadrando você.
Estamos esquecidos nesse lugar sujo, desgraçado.
Não tem jeito, o meu destino é morrer nesse buraco.
É aqui que eu fui criado, cara, correndo pelas ruas
atrás de doce e balas
e agora mano? 10 anos depois
não posso esquecer meu passado,
que na vila foi plantado.
É violento mas eu gosto, é a minha vida.
É revólver, maconha, polícia e cocaína.
Não venha pra cá sem ser convidado!
Ande esperto, maluco, com tudo tome cuidado, pois

(Kid Nice) O inferno é aqui, não existe outro lugar.
(Doctor X) Vacilou, ficou pequeno, pode acreditar.

¹⁷⁰ Verso que compunha a música Lei da Rua, do grupo DMN, no disco Cada Vez mais Preto, (Zimbabwe, 1992).

Marcando diferença com o rapper Gabriel, o Pensador, Kid Nice define sua vida, regida pela “lei da bala”, desenhando o bairro como “cartão postal da violência”, deslegitimando a posição do rapper carioca devido a sua origem social abastada. Em meio a cenas rotineiras da Vila Rica, os rappers discorrem sobre o dia a dia em que suas vidas estão constantemente ameaçadas, onde é aconselhável não “vacilar”, ou seja, estar ciente sobre a “lei do cão” e estar sempre de “prontidão”, armado, de preferência. Doctor X chama atenção para o contraste com o bairro de “brancos, requintados”, onde os agentes policiais agem pacificamente e com solicitude, lamentando o destino inescapável em continuar esquecido num lugar indigno e desumano. A afirmação de que ali se trata do verdadeiro “inferno”, a partir de então, torna-se lugar-comum entre os rappers, desenhando o cenário trágico que se desenrola aos seus olhos nas periferias. No entanto, o pertencimento àquele bairro, que marca sua origem e lhes dá propriedade de fala sobre a situação, será constantemente ressaltado pelos grupos, construindo assim, coletivamente, uma legitimidade interna ao gênero rap. Por esse motivo, o rapper Gabriel Pensador é apontado na música como ilegítimo em pertencer ao gênero.

O diálogo entre as composições e o cinema não se restringe somente à maneira de composição, já que as histórias e cenários descritos em versos pelos rappers passam a ser transpostos em videoclipes, pois um canal importante de divulgação e sustentação da produção do rap era a MTV, principalmente o programa YO!, apresentado por alguns anos pelo DJ KL Jay. O potencial cinematográfico das músicas e a estética do cinema da época animam os diretores a procurar os grupos de rap para a produção de videoclipes, projetando os grupos para além das casas de shows com seu público cativo.

O videoclipe da música *Cada um Por Si* (Bem vindos ao Inferno, 1993) foi precursor na estética cinematográfica de videoclipes, tanto internamente ao gênero rap, quanto fora dele. A gravadora Zimbabwe, por meio de relações tecidas entre Kid Nice e Turco Louco, contratou a produtora Adrenalina¹⁷¹, para a produção do videoclipe, com direção de Odorico Mendes¹⁷². A encenação da música, que discorre sobre a vida de uma

¹⁷¹ Segundo Kid Nice no podcast Gringos, transmitido ao vivo em 25/02/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J8196MWghU8&t=7096s>>. Acesso em 20/02/2023.

¹⁷² O videoclipe foi indicado ao prêmio VMB da MTV, em sua primeira edição brasileira, em 1995, como melhor videoclipe de rap do ano. O Gabriel O Pensador levou a premiação, resultado que Doctor X atribui ao fato de o rapper carioca pertencer a uma grande gravadora. “Esse clipe surgiu... o grupo na época tava bem falado mediante as pessoas, os veículos de comunicação, que na época eram revistas e tal, a MTV, que na época era um veículo importante dentro da música na época. E o contato surgiu com a gravadora. Na verdade, a gente não conhecia... é o Odorico Mendes que fez esse videoclipe, que na verdade ele é até diretor de filme né? Ele acabou até remetendo o clipe meio pra um filme: as encenações, os artistas ali que não eram coadjuvantes, mas fizeram papéis dos personagens da letra da música. E ele quis fazer um trabalho

família pobre e envolvimento do filho mais velho com o tráfico de drogas, devido ao seu vício em cocaína, apresenta imagens dos rappers cantando numa favela, onde também se passa a dramatização da história. Os versos tratam da perseguição do filho, que "Entrou numa treta errada", pois, avisam os rappers, fazendo referência a Bezerra da Silva, "malandro que é malandro, na área não vacila"

Se sentindo ameaçado, ele chegou a uma conclusão
A parada é comigo, não é, não?
Minha família não tem nada a ver com isso
Segurando um terço, no olhar a lágrima e o olhar fixo
Filho, não vá, não quero perder você
Se você for, eles irão te matar
Ele diz: Ah, mãe, se tem que ser agora, agora será
Abre a porta desarmado, sem saber o que esperar
Atravessa a 12 no cruzamento perto da favela
Ninguém entende nada, essa é a lei
Ninguém pretende ser o próximo, falei
Mataram aquele mano bem na frente da sua mãe
No matagal, coisa e tal, o corpo se decompõe
Pergunto: Pra quê rezar, se lamentar?
Talvez seja o motivo, sabe o cara
Hey, hey, pra sobreviver

Aqui, meu irmão, é cada um por si
Mesmo se sei, não sei
Se sei, digo: Não vi
Aqui, meu irmão, é cada um por si
Mesmo se sei, não sei
Se sei, digo: Não vi

Quem era o cara responsável pela morte ocorrida?
Descarregou sua PT na tora, jogou em cima
O cara nem teve o tempo de pensar
Segundo uma testemunha que não quis se identificar
Caiu já morto para o desespero da sua mãe
Que não quer vingança, mas no braço o filho expõe
A coisa mais importante da sua vida
Entrou no caminho errado, não teve alternativa
Pisou na bola, bum, morre, esta é a lei
Quem será o próximo? Eu? Você? Não sei

O olhar da mãe que perde o filho, o corpo em decomposição, a insegurança e incerteza em saber as regras de conduta estabelecidas no bairro e a tentativa de elaboração de "leis" que desvendam parâmetros para se movimentar na periferia sem maiores

bem feito na época. Esse clipe ficou bem caro e era uma produtora que chamava Adrenalina Filmes que fez o vídeo, e nós com essa música acabamos concorrendo no MTV Awards, acho que de 1995 pra 1996. Disputamos com Gabriel Pensador que na época era da Sony Music. E a gente com uma gravadora pequena infelizmente acabamos perdendo, mas ficamos felizes por tá ali naquela festa com pessoas tão importantes ne? Com gabarito das pessoas que tavam na festa, a gente pode sentar do lado de pessoas como Djavan, Gilberto Gil, Titãs, no dia também rolou o show do Sepultura, também tava lá. Foi muito importante pra gente aprender que na música nem sempre se ganha, assim como na vida.” Entrevista concedida a pesquisadora em 15/03/22.

problemas, são alguns elementos comuns entre as composições, fazendo dos grupos, entre seus ouvintes, uma espécie de legisladores ou conselheiros. Além da estética do videoclipe se tornar uma referência entre os grupos da época, a música apresenta versos que se tornaram samples para outras composições importantes ao gênero, como a emblemática frase "Pisou na bola: bum! Essa é a lei", sampleada por Ndee Naldinho em *Essa é a Lei* (O Apocalipse, TNT, 1999)¹⁷³.

O grupo Consciência Humana, que lançou o primeiro álbum *Enxergue seus Próprios Erros* (1994) logo após o Sistema Negro, contribuiu também para o delineamento do estilo Gangsta, principalmente com a música *Tá na Hora*, travando uma batalha com as forças policiais fora das ondas sonoras. Como exposto acima, a composição traz a nomeação de agentes da polícia militar, que, segundo os rappers, eram responsáveis pelo assassinato de amigos e parentes moradores de São Matheus: Cabo Bruno e Conte Lopes, citando inclusive as iniciais de três conhecidos encontrados mortos, fuzilados. Aplick e WGI sintetizavam o racismo e o extermínio da população com o verso "porque primeiro matam, pra depois saber seu nome". A música se inicia com o som de um despertador, apresentando um andamento lento, com samples da música *Na rua, na chuva, na fazenda*, de Hyldon; o verso "Cheio de razões, calibres em punho" (Pânico na Zona Sul) completado pelo verso de Aplick "somente pra matar"; e vocalizações de Tim Maia (música *Você*), que neste contexto e andamento, soam como lamentos.

Tá na hora, tá na hora de parar para pensar
Somos Consciência Humana, porra!
E não brincamos de cara e coroa.
Porque somos da periferia da zona leste de São Paulo
E estamos acostumados a conviver com má notícia,
Assassinatos causados por gangues de polícia.
Na Avenida São Miguel 3 corpos foram encontrados fuzilados
R.D.S., M.O.L. e C.G.P.
Que aparentava menores de 18 anos, todos de cor parda
E foi mais um fato que com certeza
Por muitos foi esquecido, talvez menos por nós
Por termos sido criados no meio da maldade
Onde matar em honra de sua personalidade
E eu vou, vou citar alguns nomes pra vocês acreditarem
Pé de Pato, Cabo Bruno, Conte Lopes passaram por lá
(sample de Racionais) "Cheios de razões e calibres em punho"
Somente pra matar, somente pra matar
Apavoraram as ruas noturnas de São Mateus
Pequeno e pobre, humilde mais um bairro meu;
E lá não há conforto sim;
Existe fome, miséria, morte, moquifo;
Somente sufoco e tristeza espalhados;
Por todos os lados, por todos os lados;

¹⁷³ Outros versos foram sampleados por Racionais (*Periferia é periferia*), Fação Central (*Inimigo público número um*), Xis (*Vai e Vem*), e Detentos do rap (*Quebrando as algemas do preconceito*).

E as crianças não são mais crianças são drogados;
Não brincam mais de pega-pega;
Correndo dia e noite pelos becos da favela, sim;
Se misturaram com alguns tipos esquisitos;
Que não são nada bons, só trazem maus incentivos;
Usando eles como Office-boys da malandragem;
Por um papel eles fazem diversas viagens.
Ensinados a viver de um modo totalmente errado;
Não são mais obedientes e sim malcriados;
Não sonham mais com o futuro;
Não andam no claro, flutuam no escuro;
Brincam de tiro ao alvo com uma latinha no muro;
E de repente o alarme ""tem rato cinza na área"";
A brincadeira já era, todos apavorados saem no pinote;
Escaparam mais uma vez, eles deram a sorte;

WGI conta a motivação para a composição da música.

A gente não aguentava mais. Tava acontecendo com nós e a gente tava vendo. A gente tava vendo. Pro sistema era normal, natural, tranquilo. Tipo assim, os cara fazia e não dava nada. Era tudo aquele velho jeito: “assalto seguido de morte”. Cê entendeu? Sempre o mesmo argumento, mesmo argumento, nunca mudava. A gente: ‘Porra mano, os cara matou fulano.’ A gente viu [ênfatisando] os cara sentar o pau, nós ter que se esconder, se abaixar. Os cara matando friamente. E fora ...porque quando a gente era moleque, era aqueles canal do Gil Gomes, Afanásio Jazadji. A minha mãe ouvia e a gente ficava ‘Caramba mano, a polícia só mata, só mata’. E eu cresci ouvindo aquilo e vendo aquilo. E quando começou a acontecer comigo. E na música eu comecei a lembrar de muitas coisas que aconteceram e eu falei ‘vamo falar, veio. Vamo fala memo’. Ai quando começou a ter evidência desses cara, os cara ser endeusado e tal. A gente falo ‘O que? Porra nenhuma, mano. Tá errado!’.

Roberval Conte Lopes Lima, mais conhecido por Conte Lopes, havia sido capitão da ROTA, forças especiais da Polícia Militar de São Paulo na década de 1980, cargo que deixou em meados da década para iniciar a carreira política, como deputado estadual. O parlamentar é figura conhecida na cidade de São Paulo por ostentar o discurso de repúdio a criminalidade de maneira ostensiva. Já o Cabo Bruno, mencionado na música, havia sido condenado pelo assassinato de diversas pessoas na década de 1980, atuando como “justiceiro”, nas horas vagas a sua função de soldado da polícia militar. No início da década de 1990, encontrava-se foragido. A projeção de Conte Lopes mencionada por WGI não era consequência somente de sua carreira política, mas resultado da publicação de seu livro *Matar ou Morrer* (Independente, 1994), em que o policial aposentado responde acusações sugeridas no livro *Rota 66* (Record, 1992) de Caco Barcelos. A menção a Caco Barcelos, tanto em sua atuação como repórter, como seu livro *Rota 66*, é frequentemente feita pelos rappers, figurando como uma referência para os compositores, que formavam junto com o jornalista, uma contra narrativa à maneira como as periferias eram representadas por programas televisivos policiais (Gil Gomes, Afanásio Jazadji), tal como lembrado por WGI. A maneira explícita e direta com que a composição coloca a

questão da violência policial, utilizando-se de um mesmo repertório linguístico de autos processuais, em que a apresentação de provas e a nomeação de sujeitos são elementos centrais da narrativa, constitui o estilo da composição. Além dos apontamentos sobre os crimes, a música desenha o horizonte de São Mateus e a rotina de crianças que “flutuam no escuro”, acuadas entre, de um lado os “ratos cinza”, ou seja, os policiais que são ameaças para eles, de outro lado, o tráfico de drogas que os aliciam a desempenharem funções práticas, como “office-boys da malandragem”. O relato de WGI sobre a motivação para a composição de *Tá Na Hora* joga luz sobre alguns princípios da estrutura de sentimento da formação. Para além de constituir uma resposta às narrativas apresentadas pelos programas televisivos e jornais populares, a formação dos rappers se deu na mesma cifra apresentada por essas narrativas, ou seja, uma gramática de dramatização e contundência constituindo uma forma estética de hiper realismo, com uma função de denúncia e exposição de fatos. A ousadia da nomeação de agentes do “sistema”, incitada pela constituição em curso do gênero rap como “antissistema” ou mesmo “revolucionária sonora forma de pensar”, promove uma adesão ao gênero que soa como uma militância, tal como as tonalidades do relato de WGI deixa entrever. Dessa maneira, o sucesso da música se devia também pela sua contundência e sua audácia em enfrentar o “sistema” nos versos. A música *Tá na Hora* foi um marco na trajetória do grupo e, se por um lado, a música rendeu perseguições e ameaças de morte para o grupo, por outro lado, o Consciência Humana ganhou os ouvidos dos ouvintes de rap, a admiração dos grupos, e também a admiração do bairro de São Matheus.

Com a grande projeção da música *Tá na Hora* nas rádios, acompanhada das outras faixas do disco que complementavam a mensagem, como a música *Rajada e Cidade Sem Lei*, seguida das reportagens no *Notícias Populares*, o policial aposentado, na época candidato à deputado estadual, iniciou uma série de respostas ao grupo, via rádio e entrevistas no *Notícias Populares*, com ameaças explícitas aos rappers. Uma das vezes em que Conte Lopes se pronunciou no rádio sobre a música, declarando guerra e ameaçando os “periquitos”, como se referia aos rappers, foi gravado por um fã, que enviou a gravação para o grupo. Em repostas ao parlamentar, o Consciência Humana usou a gravação na introdução da música *Rato Cinza Canalha*, no segundo disco do grupo *Entre a Adolescência e o Crime* (Independente, 2000).

Os rappers também relatam as perseguições sofridas nos shows e ameaças por telefone, para que a música não fosse cantada, ações essas que os rappers interpretam como “resquícios” ou “rumores” da ditadura, assim como o extermínio indiscriminado

nas favelas. Em entrevistas, WGI e Aplick relatam as perseguições e ameaças de morte por consequência da música, mas também a legitimidade como um efeito fundamental para a composição da imagem do rapper.

A gente foi um grupo que foi o seguinte... Você atinge um político através do seu voto. Na época a gente via muito falar de Conte Lopes (...). Em São Mateus morreu gente pra caramba. O Conte Lopes matou gente pra caramba. Onde já se viu o cara escrever um livro falando que matou mais de cem pessoas em legítima defesa? Existe isso? Ele matou na maldade mesmo. Naquela época não existia [os direitos humanos]. Se na época de hoje os direitos humanos já é embaçado, imagina naquela época. Então a gente, naquela época, a ditadura já tinha acabado há alguns anos, mas ainda o seu regime imperava. Então a gente pegou e falou 'não meu, a gente não vai se calar, porque a gente tá vendo a covardia dos cara'. Então naquela época, quando a gente começou a fazer com que ele perdesse voto na quebrada, aí onde começou: eu recebendo ameaça de morte no meu trabalho, no meu telefone; o Aplick foi atropelado por uma viatura da Rota, hoje ele não tem esses dente aqui porque a viatura bateu nele, ele perdeu os dente. Porque os cara sabia... Já tentaram armar emboscada pra pegar o Aplick. A gente tava numa festa em Diadema, em 1995 eu acho, no Clube do Rap que tinha em Diadema. A gente tava no camarim e de repente me entra os cara de boina, aqueles sobretudo. Só que os cara, tava na maldade com nós, mas aquilo deu um glamour. Aí o público que tava lá falou: 'caramba, os polícia invadiu o camarim do CH'. E realmente, lá dentro do camarim, o debate de mil grau. Os polícia falando 'Quer dizer que vocês gosta de falar de polícia, tá citando o nome de polícia e tal'. Nessa, abriu uma brecha, a gente foi no nosso produtor e falou 'Irmão, chama o dono da festa lá, porque esses caras tá embaçando na nossa, invadiu nossa privacidade'. Eu não sei até hoje o que o dono da festa falou pra aqueles cara, que eles foram escoltando nós de Diadema, até a divisa de SP. 'E se acontecer alguma coisa com meus meninos, você já sabe!'. Então aquilo deu um glamour, que o público mesmo viu que era real. Então a gente na quebrada conseguiu com que eles perdessem voto. A gente já ficou no Diário Popular de São Paulo, aquele jornal popular famoso que tinha, nós de um lado, e os cara do outro. Quando eu recebi ameaça de morte, eu fui num advogado da OAB, e falei 'Dr., tá acontecendo isso, estamos sofrendo ameaça de morte. É o seguinte, a gente precisa de uns papel pra garantir nossa segurança.' Sabe o que o advogado falou pra mim? 'Irmão, não adianta eu abrir um papel pra vocês, não adianta eu tá com vocês, sendo que os cara vai trombar nós na madrugada, vai olhar pro papel e vai falar 'Ah é? Limpa seu sangue com o papel', vai sentar a madeira em nós, e nós não vai ter como provar. O que vocês tem que fazer é andar de banca'. Foi onde nasceu também a banca e pa, Homens Crânio, onde você viu tudo, a evolução de gangue, de banca. Muitos pensaram 'Ah, os cara tá arrastando a quebrada todinha pro show!'. Não era mano. Era uma forma de se proteger. Eu cheguei em show, entrar com uma roupa, subir no palco com outra, descer do palco colocar outra. E já as parceira nossa sair abraçado com a menininha e ir com uma roupa. Ate três carros separado pra cada integrante, só pra não correr risco. E já teve caso da gente fazer show, os cara tá esperando nós lá fora. Dá fuga! Se não tivesse uns piloto bom.... Nós andava armado mesmo. A capa do disco, aquilo era tudo real. Nós colocava os moleque armado de moto na frente pra 'mano, vai vendo as ruas aí'. Na época que começou a ter os telefone, eles iam falando pra nós 'Oh, rua tal tá suave'. Corremos risco real de vida. Corri risco de hoje ser só lembrado num túmulo. Aí você vê hoje isso que tá acontecendo, essa gayzisse que tá na porra do bagulho aí mano, querendo afrouxar o papo. Jamais, a gente não vai deixar. Porque o rap ele não é assim. O rap é aquele menino revoltado memo. Então enquanto existir CH, Sistema Negro, Facção Central, e a massa toda aí, o Dexter, o Trilha Sonora, a gente vai bater na mesma tecla, porque a gente não se acovardou não, tá ligado? E não tamo seguindo ritmo de mercadinho pra agradar playboy, agradar a elite, sendo que nós temo que conquistar o nosso

público, abrir a mente no nosso público. Continuar dando voz pra favela e dando mais força ainda.¹⁷⁴

A citação é longa, mas WGI apresenta vários elementos importantes na composição da posição do rapper *gangsta*, em construção tanto através dos versos, como também pela performance envolvendo as forças policiais. A aproximação da experiência de repressão da ditadura militar à atuação dos policiais nos bairros periféricos é significativa no sentido de apontar a falta de direitos para aqueles cidadãos, mesmo com a redemocratização já efetivada, promovendo um diagnóstico dos rappers sobre as relações de poder. A tomada de posição de enfrentamento faz o gênero rap transbordar seu papel apenas estético, se tornando uma instituição responsável pelas denúncias de abusos do estado, em paralelo a outros canais, na visão dos rappers, assim como mencionado na introdução de *Raio X do Brasil*, por Edi Rock. Dessa forma, seguindo uma tradição da música popular dos anos 1960 em que a crítica social e oposição à ditadura figuravam como um elemento almejado entre os artistas, conferindo status elevado no cenário cultural, os rappers tecem um elemento fundamental da constituição de sua estrutura de sentimento, afinados com tal tradição, mas agora de um ponto de vista ressignificado. Importa ressaltar que a saída encontrada pelo grupo para se proteger, diante da abstenção do advogado, foi “andar de banca”, ou seja, constituir uma “coletividade”, um grupo grande e coeso de “manos”, com estratégias para se esquivar das ameaças e formar um grande público de potenciais testemunhas.

A constituição dessa “coletividade”, de apoio e proteção mútuos entre os sujeitos, tanto entre os grupos, amigos e profissionais que orbitam os grupos, quanto em relação a população da periferia, a quem pretendem representar, vai constituindo uma narrativa e um vocabulário próprio, conferindo contornos à identidade periférica. “Apoiado por mais de 50 mil manos”, verso de Mano Brown na música *Capítulo 4 Versículo 3* (Sobrevivendo no Inferno, 1997), define esse sentimento e essa prática descrita por WGI. Nota-se também, na fala de WGI ao definir o rap como “aquele menino revoltado”, um sentimento expresso de fidelidade a “causa”, uma militância compartilhada entre os grupos citados, com um tom revolucionário, que as experiências de ameaças reforçam e referendam, diante da produção do rap mais recente, que, de acordo com seu julgamento, afrouxa o “papo”. Dessa maneira, o rap *gangsta* figura como um pacto de lealdade entre os rappers, como fica patente na declaração de WGI, se referindo à constituição do Consciência

¹⁷⁴ Relato de WGI no Gringos Podcast, transmitido em 5/03/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7O-ov1M7o3U>>. Acesso em 22/10/2021.

Humana: “E um olhou pro outro e falou ‘ É Gangsta até o final da vida, nós não vai abandona’. Uma pá abandonou e nós não abandonou.”¹⁷⁵ Assim, conforme os efeitos dessa produção aparecem, como por exemplo perseguições, acusações de “incitação ao crime” e críticas ao gênero pela mídia, a fidelidade ao rap vai se tornando cada vez mais fervorosa e a concorrência, entre os grupos, pela maior contundência e “veracidade” dos versos, mais acirrada. Dessa forma, a relação entre os grupos, além de trocarem samples e referências, consistia na rivalidade pela melhor caracterização da periferia, numa escalada de composições e versos com as mais elaboradas rimas, assim como as condutas mais compromissadas com a “causa” e a legitimidade em representar “verdadeiramente” a voz do excluído, como fica exposto nessa fala de Mano Brown.

Muitos não tinham o compromisso que eu tinha. Eu poderia ter tirado muita cadeia por causa dessas ideia, no começo. Eu tava pronto pra isso. Pra tirar cadeia pela causa. Era isso ou nada. Nós fazia o show tudo armado, nós cantava tudo armado, os três armado. Cantar rap era isso. ¹⁷⁶

O grupo Facção Central leva ao extremo tais compromissos, talvez devido ao fato de ter iniciado as primeiras gravações somente em meados dos anos 1990 e, por isso, teve sua estreia no rap nacional num momento em que os princípios que incitavam os versos já estavam em curso. E se os grupos precedentes vinham construindo coletivamente uma representação da periferia como uma paisagem que deixava a mostra as fissuras do país, a partir de dramatizações e cenários de miséria e exploração, o Facção Central decreta: “Brasil, um lugar em decomposição”¹⁷⁷. Eduardo e Dum Dum, por vezes com versos autobiográficos, e por vezes elencando personagens que poderiam ter sido vividos por eles, tecem um cenário pútrido e de desesperança, cantando crianças envenenadas pelo olhar de nojo, pessoas encarceradas disputando centímetros nas celas, ou corpos em decomposição no matagal.

A música *Brincando de Marionetes*¹⁷⁸, do disco *Estamos de Luto* (1998), condensa o estilo inicial do Facção Central, cujos elementos trazidos pelo rap até aquele momento serão potencializados, criando um diagnóstico do “sistema brasileiro de corpos”. Com quase dez minutos de duração, Erick 12 fez a composição sonora sobre um sample da música *Ike´s Mood (...To be Continued, 1970)*, de Isaac Hayes. Contudo, diferente do uso

¹⁷⁵ Entrevista concedida à pesquisadora em 16/06/2022.

¹⁷⁶ Entrevista com Mano Brown por Endrigo Chiri, da Revista Cult, “Mano Brown: eu questiono porque não basta ser”. Publicada em 22/07/2014. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/mano-brown-entrevista/> >. Acesso em 16/10/2020.

¹⁷⁷ Música Um lugar em Decomposição, no disco *Estamos de Luto*, (Five Special, 1988)

¹⁷⁸ A música *Brincando de Marionetes*, presente no disco *Estamos de Luto* (Five Special, 1998) é diariamente pedida para ser tocada na rádio 105 FM, que veicula a música sem cortes.

de samples dos grupos precedentes, que geralmente recortam trechos com ritmos mais funkeados, Erick 12 seleciona um trecho de um fraseado melódico de uma flauta, que é respondido por um oboé, acompanhado pela harmonização de um piano, direcionando o ouvinte a uma melancolia. A voz grave de Dum Dum canta os primeiros versos ao início da bateria linear, marcando o final de cada verso, que logo de início anunciam que “o ar é triste” e a “cena é de terror”. A música se distancia em cantar a paisagem da periferia e sua infância perdida. Trata-se de, por meio de imagens chocantes, aproximar personagens apartados pelos muros da cidade, relacionando-os no “sistema brasileiro de corpos”. Dum Dum descreve a cena de terror, lançando o olhar do ouvinte para a visualização de flashes, rapidamente apresentadas: um cadáver de um garoto de 17 anos, em meio a viaturas e sirenes, morto pela polícia devido a um roubo de um aparelho de som de um automóvel. Nota-se que o sujeito é definido como “mais um cadáver”, ou pelo número 17, que, ao que tudo indica, deva se tratar da idade do garoto, numa linguagem resumida que se assemelha ao formato utilizado pelos agentes policiais ao descrever uma ocorrência. Conforme os versos são apresentados, o terror se intensifica e a melancolia do fraseado persegue as cenas, pois além do destino inescapável de uma gaveta no IML, o corpo do garoto é usado como objeto de estudo (já que “pobre é fundamental pra medicina”), quando Dum Dum nos faz presenciar o esquartejamento do corpo. A construção poética feita com a aproximação das palavras “corpos” e “porcos”, sintetiza os personagens do “sistema” maniqueísta, que faz dos primeiros objetos lúdicos dos últimos. Com o decorrer das cenas elencadas por Dum Dum, nota-se que o eu-lírico partilha do iminente destino do garoto dos primeiros versos, sendo manejado pelos “porcos” à vida criminosa, e então, nos apresenta o interlocutor da música: os agentes do sistema que os conduzem, como marionetes, para a vida criminosa, usando-os como instrumentos de acesso às drogas, ou como entretenimento televisivo em programas policiais.

Brincando de Marionetes (Estamos de Luto, 1998)

(Dum Dum)

A trilha sonora é tiro, a cena é de terror, o ar é triste, tem aglomeração.

Sirenes, viaturas, calibres 12, 38. Veja as manchas no chão.

O carro preto e branco define a atração:

17, caiu pelo pioneer cd na mão, a arma foi Glock.

Fulano sem Ibope, cinco na cabeça, passaporte pra morte.

A sigla IML define seu caminho.

Oitava gaveta na geladeira, um cadáver decomposto,
do estilo que bóia no rio.

Defunto pra pesquisa. Olha o ponto do legista.

Pobre é fundamental pra medicina.

Corta o cérebro, arranca o pulmão,
abre o peito no meio e come o coração.

É míssil teleguiado, controle remoto,
marionete do sistema brasileiro de **corpos**.
Sei que **os porcos** batem palmas pro meu caixão,
que deliram no cemitério, na detenção,
com nosso sangue escorrendo no chão.
Querem grampo no meu pulso,
me ver apodrecendo no X de uma delegacia,
esperando, na febre, a quarta feira, meu jumbo, a minha visita.
Se pá um risco de cocaína. Querem ver o meu ódio,
minha semiautomática jogando na rota,
vela acesa. 'Meus pêsames!' Outro cadáver pá, outra vítima morta.
Me querem de quebrada com um na cinta,
om bolso entupido, intrujando um toca fita,
e dando 5 g pro **seu filho**.
Uma AR15 fodendo o carro forte, uma AR15 num banco, bebendo seu sangue
em busca do cofre; uma facada no peito do pilantra;
Uma rajada nos playboy filhos da puta de Zoomp, Fórum,
tirando um racha com **suas piranhas**;
bomba relógio no seu escritório.
Quero ver me olhar com nojo, sem fax, computador, celular, no seu velório,
Não vou estar no chão te estendendo a mão, ou comendo seu lixo.
Use seu dinheiro pras puta das boates, pra faculdade do **seu inútil filho**;
use o dinheiro pra whisky, carro esporte,
pro buffet do hotel de luxo. Não cheiro de **sua farinha**.
Tenho dignidade. Não meto os cano na sua raça, não vejo futuro!
Royal Salute pala 12, lagosta, caviar!
Faça o seu papel, não abre o vidro no farol.
Não estenda o pulso com Rolex, pra 380 não atirar.
Ou pra não ver o moleque com o nariz escorrendo
Com roupas rasgadas, queimado de cigarro, feridas no corpo, fedendo,
se fodendo, mendigando dinheiro,
pra uma mãe ou pai, filhos da puta, pra cachaça, cigarro, crack.
Que neurose e desespero!
Aí o sangue sobe, tem que ter enterro,
tiro de escopeta na cara, o álcool queimando pelo corpo inteiro,
pelo corpo inteiro.
Aí você atrás das grades,
Aí você, com o ferro, fazendo boy pagar pedágio.
Seu BO, no carro forte, assalto a banco,
são apenas peças de um jogo
onde matar ladrão é mais o fácil, é o aceitável.
Aqui se joga na cadeia, não é pra se regenerar,
é pra ver detento se matar.
Se joga crack na favela, e se espera o resultado:
Abracadabra, chove finado!
Já assinei um 12, sei como é lá dentro.
Aqui fora descobri que detento tem rótulo na testa,
tatuagem, carimbo, pra sempre detento,
eterno marionete. Cai na armadilha.
Faça o contrário, fulano, aposente os calibres,
dispense a farinha, desfaça a quadrilha!
Raciocine com o cérebro não com os calibres!
O meu caminho eu mesmo traço, eh Dum Dum, Facção.
Bem longe do crime. É o sistema brincando de marionetes!

Brincando de Marionetes,
É o sistema brincando de marionetes
Brincando de Marionetes
É o sistema brincando de marionetes

Após caracterizar a vida de excessos e luxos, relacionando-a à revolta e miséria dos seus, Dum Dum se direciona aos encarcerados ou aos sujeitos prestes a cometerem atos criminosos, com o intuito de desvelar as conexões entre os dois mundos, em que suas ações são “apenas peças de um jogo, onde matar ladrão é o mais fácil, é o aceitável”, trazendo para os versos sua experiência no sistema carcerário e, portanto, de ter caído na “armadilha” arquitetada pelo “sistema”. Ainda que Dum Dum apresente cenas revoltantes de injustiças e disparidades, ele clama para que os seus não permaneçam cumprindo o papel desenhado. A voz de Dum Dum é interrompida no refrão por rajadas de tiros de diversos calibres e o som de uma sirene ao fundo, que se confunde com a flauta de Isaac Hayes, dando início a sabatina de Eduardo, a segunda parte da música.

(Eduardo)

De braços abertos sobre a cabeça de outro cadáver está Jesus,
dando como prêmio a sua benção
e aceitando quem quer que seja sob a sua cruz.
Não pede holerite, não olha a cor, não puxa o DVC,
não importa se vez faculdade, se tem curso superior,
Ou se derrubou uns três antes de morrer.
Nunca li a Bíblia, mal passei em porta de igreja.
Nunca botei fé em religião. Só tenho Deus uma certeza
que aqui no inferno, até o diabo tem perdão, vai pra cima,
que todo homem merece misericórdia, a graça de Nossa Senhora Aparecida.
O detento puxando, quatro de ponta revezando seu sono atrás das grades.
Enquanto uns dormem outros sonham com a liberdade.
O moleque com a mão estendida querendo um pedaço de hot dog,
se contentando, ficando feliz com resto da sua Fanta, apenas um gole.
O mano HIV positivo na UTI, na cama do hospital.
Ou deficiente sem sorriso, que sonha com sua moeda de 5, 10, 25
qualquer real. ‘Se segura na mão de Deus e vai’, diz o verso da canção.
Mansão, iate, ouro, dólar, são em vão.
Preto ou branco, pobre ou rico, pro buraco só leva o caixão.
180 por hora, passou estilo carro de corrida,
pacoteira no bolso, Honda Civic, instalado de cocaína.
O perfil do jovem de bem, brasileiro, do tipo que queima índio com álcool,
o santo, o filho do juiz, o bom exemplo.
A justiça no Brasil é pro detento na detenção,
que destrói o pavilhão com as mãos,
bota fogo, joga pedra no PM cuzão.
Aí o promotor condena.
Cola Globo, SBT, revista Veja querendo a notícia.
Nosso sangue é manchete pro empresário que ouve a vida no rádio do seu
carro,
com seu motorista.
111 no saco, isso sim que é justiça.
Sua raça cheira, mata, derrete o cachimbo
Paga o honorário, pá e pum, advogado ta lá pra tirar
E o delegado sorrindo. Mas se a minha tá na cinta se liga na bronca,
sou assassino confesso sem defesa.
Trinca de ponta. Se enquadram minha goma,
reviram a gaveta, já era o guarda-roupas.
Abrem o som, a TV atrás de flagrante,
vários chutes na boca, desrespeitam a minha mulher, minha filha,

sem mandato, um batalhão de gambé na minha sala dando coronhada,
 apavorando minha família.
 Não fui criado nos Jardins nem no Morumbi.
 Não me hospedo em hotel cinco estrela.
 Não tenho motorista, uma BMW, esperando por mim.
 Nasci pra assalto à banco e carro forte,
 pra ser o elo da farinha da playboyzada pra favela;
 o justiceiro que respira morte;
 o assassino que abre sua cabeça no meio por dinheiro;
 ou o sequestrador que te queima, te tortura, te esfaqueia no cativeiro;
 que pega seu filho pelo pescoço de refém, exige carro, armas
 e espalha os miolos dele como se fosse um cachorro!
 Po po po
 Como se fosse ninguém!
 Só o livro, a caneta, o lápis, o caderno evitam que o Eduardo do céu seja o
 Eduardo do inferno
 Esqueça toda essa porra de BO, fita boa, armamento é tudo ilusão
 Dê um abraço no seu pai, sua mãe, sua mina, isso sim é real, não dá sangue,
 não dá caixão
 Seu trampo, seu estudo brecam o cano do PM.
 Pobre informado, engatilhando o raciocínio,
 é embaçado, qualquer país treme.
 Quando a sirene do carro funerário tocar
 entre as flores lá no caixão,
 quero ver o mano digno, não marionete, que morreu na mão da rota,
 apenas outro ladrão. Aqui diz Facção, Facção.
 Brincando de Marionetes,
 É o sistema brincando de marionetes
 Brincando de Marionetes,
 É o sistema brincando de marionetes

(Eduardo, falando)

Aí mano aposente seu calibre, dispense a farinha, desfaça a quadrilha.
 O nosso sangue, o cadáver embaixo do jornal, o moleque fumando crack, é o
 que o sistema brasileiro de corpos quer: pobre se matando, pobre trocando tiro
 entre si, pobre morrendo na mão da polícia, pobre no cemitério. Seu trampo e
 seu estudo brecam o cano do PM. Mano informado, digno, se valorizando é
 embaçado, mano, o Brasil treme. Eduardo, Dum Dum, Erick 12, Facção
 Central.

1998, Brincando de Marionetes.

O mesmo recurso de aproximação de cenários e situações díspares é apresentado por Eduardo: de um lado, crianças comendo sobras, detentos sonhando com a liberdade, acamados esquecidos em hospitais, do outro lado, o filho do juiz incólume à justiça depois de atear fogo em um indígena, carros importados, mansões, dólares e iates. Antes das cenas elencadas, porém, Eduardo apresenta uma reflexão sobre a imparcialidade de Deus, recorrendo às leis supramundanas diante da injustiça e preconceitos que julgam o sujeito pelo holerite, a cor ou o DVC (certidão de antecedentes criminais), uma reflexão recorrente nas composições dos grupos subsequentes¹⁷⁹. A cena apresentada pelo eu lírico

¹⁷⁹ Tal reflexão não fica restrita aos versos. Os rappers e DJs, com o desenvolvimento do gênero, principalmente o gangsta, se convertem às religiões neopentecostais, alguns inclusive, renegando a carreira artística. Erick 12, DJ e produtor do Facção Central, em meados dos anos 2000, deixa o grupo e se torna cristão “Eu acredito que tudo tem um tempo, ne? Aquela época eu acreditava naquilo, como muita gente

em que policiais, de maneira ostensiva, invadem sua casa com violência, em busca de elementos para incriminá-lo, desembocam nos versos explosivos na voz exaltada de Eduardo, quando expõe as privações de sua infância e nos leva presenciar o sequestro do filho dos “porcos” e num rompante “explode os miolos dele, como se fosse um cachorro”. Sons de tiros rompem o silêncio da suspensão da base sonora que acompanhava os versos, o que nos faz visualizar a cena de maneira crua e sem censura, quando após os tiros, Eduardo completa “como se fosse ninguém”, evidenciando que o constrangimento diante da morte de um cachorro pode ser maior do que o constrangimento diante da morte do “ninguém”. Após esse ápice, o eu lírico conclui que o limiar entre o Eduardo do céu e o Eduardo do inferno são “o livro, a caneta, o lápis e o caderno”. Elaborando um herói que põe em xeque a ordem do “sistema”, a educação e a conscientização dos marginalizados são as armas contra tornar-se marionete, “engatilhando o raciocínio”, apontados por Eduardo como a redenção em não se tornar o “Eduardo do inferno”, assim como aos manos a quem se direciona ao final da música. As encenações de enfrentamento entre sujeitos de classes distintas, dessa forma, levam ao extremo a estratégia de choque e a contundência que caracterizam a estética do rap nacional Gangsta, com o intuito de conseguir uma interlocução direta e interpelar o ouvinte. Os versos são tecidos com imagens de uma espécie de revide encenado, e a consolação lírica da “caneta” é apresentada como saída para os destinos trágicos anunciados.

Se, por um lado, coletivamente os grupos elaboram, a partir de uma forma estética inédita, imagens da periferia, por outro lado, a ameaça ao Brasil, colocada em versos por Eduardo e Dum Dum, reiteradas por GOG, Flagrante e Japão, no início deste trabalho, deixam entrever uma leitura da estruturação social do país que põe em xeque a figura construída ao longo do século XX, e que esses novos artistas pretendem ressignificar: a cultura popular brasileira.

2.3. “Brasil: um país em decomposição”

da banca e nossos amigos acreditavam... Alguns continuam acreditando, outros perceberam que aquilo poderia não fazer tão bem pras pessoas e acabaram abandonando, respeitando aquilo, só que tomando uma outra vivência, um outro estilo de vida, que foi o meu caso, entendeu? (...) Pra um cara que já tem uma cabeça formada, ele pode entender aquilo de uma forma, mas um jovem que tá numa formação do seu caráter, aquilo a gente saber que pode prejudicar. Eu falo isso pra qualquer pessoa, não escondo de ninguém. Inclusive para os próprios caras que fazem, eu não tenho medo, não tenho vergonha, não tenho problema de falar isso pra ninguém. Eles sabem disso e a vida segue, cada um com sua parada. Até independente de religião, mas uma questão de o que faz bem ora sua vida, entendeu?”. Os rappers que compunham o Realidade Cruel inicialmente também deixaram o grupo por questões religiosas: Douglas, Flagrante, Keno, Bolha, exceto a Karol, que hoje desenvolve a carreira solo como Karol Kolombiana.

A partir de uma visão de um Brasil cindido, em que não somente produz uma paisagem árida e desesperadora da periferia, como também põe em funcionamento uma política de morte dos seus moradores, munidos de uma forma estética inédita e bem distante de qualquer tradição na música popular, os rappers questionam a edificação do compositor popular brasileiro construído sob a ideia de um ponto de vista privilegiado do “popular”, detentor de uma pretensa autenticidade que funda a identidade brasileira, pois carregava como pressuposto uma suposta democratização de vozes, ao menos na música popular brasileira. A temática nacional-popular, que regia a produção da música popular nos anos 1960, sustentada até a década de 1980, organizava uma hierarquia entre os artistas, com lugares de maior e menor legitimidade, mirando o “povo brasileiro” como uma figura mítica de respostas para a nação. Mesmo que com certas dissidências, a produção da música popular brasileira até a década de 1980 sustentava esse pressuposto, um chão a partir do qual brotavam as novas composições, e também o orgulho em se colocar como músico popular brasileiro, frente a outras expressões artísticas, tidas como mais empoladas, com maior dificuldade em acessar essa pretensa autenticidade. Apontar o Brasil como “um lugar em decomposição” quebra com uma certa identidade brasileira, que teve a música popular como umas das principais veias de irrigação e, dessa maneira, os rappers atacam umas das bases de constituição para as composições precedentes. Não há nação, mas sim periferias violentadas e exploradas por essa nação, e são elas que serão cantadas pelos versos de seus moradores, desnudando uma situação de opressão absoluta, nunca antes colocada nesses termos pela música popular brasileira. Acauam Oliveira argumenta sobre uma mudança de paradigma na música popular promovida pelo rap, e que precede o fim da canção, ou seja, o esgotamento de um projeto nacional-desenvolvimentista que tinha na canção sua forma estética.

Podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um de seus pilares de organização de sentido até então: a identidade nacional pensada em termos de conciliação racial, via mestiçagem, e de classe via nacional-desenvolvimentismo. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de forma radical com aqueles que ficaram relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar (OLIVEIRA, 2015, p.5).

Havia um terreno propício para tal questionamento, as experiências do rock brasileiro e da Vanguarda Paulista no cenário cultural dão a ver tensões nesse sentido, questionando a centralidade da temática nacional-popular presente na música popular até então. O rock brasileiro cria um novo gênero com influências estrangeiras, fazendo frente à um purismo presente entre os artistas das décadas de 1960 e 1970, e também recusa

acomodar sua produção sob o rótulo de “MPB” frente às questões de críticos e jornalistas (MAGI, 2017). Contudo, o rap põe em xeque a imagem da constituição da cultura brasileira a partir da mistura de cores e raças, com a quebra de paradigmas fermentada a partir da questão racial, com a movimentação cultural e intelectual desenhada no capítulo anterior. Dessa maneira, as composições não somente irão expor as fissuras do país, como também os rappers irão questionar os cânones do panteão da música popular brasileira, elencando artistas negros como suas principais referências, e ressignificando sua posição como compositores e artistas da música negra.

Jorge Ben, Hyldon, Casseano, Tim Maia são exaltados pelos rappers como principais referências brasileiras e que serviram de base para os samples de composições. Nota-se que, de alguma maneira, esses compositores estavam presentes no repertório dos bailes black, nas décadas anteriores. E importa ressaltar que, ao serem questionados sobre suas referências, os rappers citam os artistas acima, bem como Roberto Carlos e sambistas, contudo artistas da MPB não são citados como referência, quando muito Gilberto Gil. Tim Maia e Jorge Bem, na década de 1990, eram classificados pela indústria fonográfica como MPB, rótulo que os rappers tentam desmanchar, ao se referirem a eles como “música negra”. Paula Carvalho (2019) aponta que o uso dos samples se apresenta como um elemento importante para a constituição da identidade negra.

os samples, além de fazerem reavivar essas memórias coletivas, também atuam como indicadores de reafirmação de um sistema de circulação entre artistas negros neste ambiente afro-atlântico. Isso se observa nas referências das letras de rap a outros momentos da história da música, bem como pelos resgates de diversas sonoridades da música feita por pessoas negras. Nesse circuito, elas são lembradas, ressaltadas e tomadas com orgulho contra uma sociedade que tem o racismo e a desigualdade como uma das suas principais características. (CARVALHO, 2019, p.34)

Assim como o uso do sample de outros grupos de rap para referendar o que está sendo colocado em pauta pelos versos, num sistema de citação que se assemelha ao uso científico/ acadêmico, a escolha dos samples num repertório específico dentro da música brasileira dá a ver a pretensão de ressignificação do lugar simbólico atribuído àqueles artistas pelos rappers e DJs. Dessa forma, fazem soar nas músicas uma tentativa de reelaboração de uma tradição seletiva instituída até aquele momento, colocando à mostra a sua tradição. Ao samplear frases ou trechos de músicas, elencam palavras ou expressões de um antepassado, mas com certas adaptações de gírias, ritmo, imprimindo o caráter da sua geração, impondo também a sua maneira de visão, mas usando as mesmas palavras, trazendo à tona suas substâncias, que o formaram. Transformar aquelas palavras da sua

tradição, de tom melancólico, de tom de resignação, de desolação, em algo mais agressivo. Como se aquelas dores dos antepassados animassem a ferida aberta e incendiada no peito dos seus mais jovens, tornando a melancolia em ira, em levante. E ao mesmo tempo oferecendo aos seus antepassados um amparo, um respiro, um alívio.

Não é raro em entrevistas esses compositores demonstrarem relações com o samba, como um antepassado fundamental para o gênero, inclusive mantendo ligações diretas de consanguinidade entre sambistas e rappers. E ainda que consigamos ouvir ecos do ritmo de pandeiros e tamborins feitos eletronicamente a partir dos samples de músicas americanas, e ainda que a melancolia e a valorização do homem comum sejam fios condutores de ambos os gêneros, o rap nacional não carrega o peso de um representante da brasilidade, como seu antepassado, o que lhe confere maior autonomia de composição e, dessa forma, maior potência crítica frente aos lugares simbólicos construídos também por meio da música popular ao longo do século XX. A aproximação com o samba é recorrente, já que o mesmo inicialmente também foi criminalizado, antes de ser elevado a símbolo nacional. Embora muitos rappers frequentemente declarem que seu gênero de composição foi negligenciado e alvo de críticas constantes, como fica expresso na fala de Mano Brown:

Às vezes as pessoas acusam a gente, (acusavam viu, o verbo é esse mesmo), de copiar o americano. Desde sempre então é isso, ne? (...) Tem uns caras que acusam o nosso movimento de ser americanizado. Você já deve ter ouvido falar isso. Acusam, o verbo acusar. 'Ah vocês tão copiando o americano'.¹⁸⁰

o rap nacional, por outro lado, possuiu condições favoráveis para empreender uma revolução formal na música popular brasileira, colocando em dúvida ou, ao menos, em suspensão o peso da formação do povo brasileiro, uma condição subterrânea que acompanhava o desenvolvimento da música popular brasileira.

Contudo, ainda que o gênero rap parta de pressupostos de composição combativos à ideia de brasilidade constituidora da música popular brasileira, é possível notar que alguns princípios da estrutura de sentimento do rap figuram como desdobramentos dessas notações e convenções socialmente herdadas, já que a potência constitutiva da música popular como “autêntica” porque “popular” será agora reclamada pelos rappers, pois posicionam-se como as “verdadeiras” vozes periféricas, responsáveis por serem porta-

¹⁸⁰ Fala de Mano Brown no Podcast Mano a Mano com Luizão, publicado em junho de 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5hGOOyFyaPAGVrSGKsQd4M?si=MucJUUtUASCEImjI7mqg0A>. Acesso em 24/10/2022.

vozes da periferia, tarefa essa incorporada pelos compositores da MPB dos anos 1960. Como resultado disso, o fato de encararem a música como uma militância, com seu potencial revolucionário de veículo de conscientização, igualmente vincula o gênero rap à produção musical popular precedente, colocando à mostra os ecos da constituição da música popular no imaginário do país. Dessa maneira, ainda que a produção artística do rap nacional enfocada apresente novos significados, valores e formas, uma prática cultural emergente, abrindo uma chave de leitura com novas tonalidades e fincadas em processos dinâmicos de transformação social, a conscientização e politização como tarefas da música popular podem ser vistas como aspectos residuais presentes nesta estrutura de sentimento, ou seja, o que

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

A interpretação de WGI e Aplick sobre as perseguições sofridas por agentes da polícia militar como um “resquício” da ditadura assim como os relatos de outros rappers diante da ameaça policial ou sobre apagamento do rap na mídia dão a ver o processo dinâmico de constituição da cultura, em que os elementos apontados acima, cuja origem remonta o desenvolvimento da música popular durante o século XX, reforçado pela postura opositora à ditadura durante as décadas de 1960 e 1970, ainda ressoam como aspectos a serem valorizados nos anos 1990. Contudo, o enfrentamento ao “sistema” desenhado pelo rap nacional coloca em alvo outros personagens, mirando outros inimigos. Assim, por meio de uma análise dos pronomes pessoais em uso nas músicas, é possível notar que a poesia dos grupos de rap constroem uma imagem coletiva do “nós”, que se refere aos sujeitos pertencentes aos estratos mais baixos da sociedade brasileira, em oposição aos privilegiados, tal como Dum Dum e Eduardo cantam em *Brincando de Marionetes*, que detêm privilégios às custas da miséria dos seus, destoando em cantar o Brasil, de maneira geral. Tal aspecto caracteriza fundamentalmente a estrutura de sentimento deste grupo de artistas.

A consagração tardia do rap pode ser interpretada a partir do entroncamento dos aspectos que compõem sua estrutura de sentimento, que a cristalização do rap, principalmente o rap Gangsta, traz à tona: se, por um lado, a construção formal do rap põe em xeque as crenças da constituição da cultura popular, soando estranho aos ouvidos

letrados, por outro lado, o potencial de construção de um sujeito coletivo vindo do povo – o sujeito periférico – soa como o canto das sereias para os ouvidos letrados, que percebem isso somente 20 anos após o seu desenvolvimento, sendo elevado como um produto cultural de alto valor somente ao final da década de 2000. Ainda assim, somente alguns grupos serão elencados como vozes relevantes para a cultura brasileira, ao final dessa década, ganhando os ouvidos de outras classes sociais.

2.4. “Estricnina no seu whisky envelhecido”

A construção da paisagem “periferia” pelos versos dos rappers ocupa um lugar muito além de um palco para compor a narrativa dos personagens colocados em cena. Os grupos elaboram coletivamente a ideia de “periferia”, cuja constituição apresenta o ponto de vista a partir do qual convergem os versos, e intenta lapidar, cada qual com sua contribuição, seu significado sobre um modo de vida compartilhado, tanto por moradores de bairros de estratos mais baixos da cidade de São Paulo, como para além dela, no interior do estado de São Paulo e Brasília, como vimos. A experiência da produção artística do rap nacional dos anos 1990 põe à mostra o processo de constituição do significado “periferia”, uma categoria importante e que gradativamente integra o vocabulário da sociedade brasileira nas próximas décadas. Tendo em vista a quebra com um direcionamento da música popular operada pelo rap, apontada acima, o significado da “periferia” vai sendo organizado, tecido, aparado coletivamente, principalmente pela produção artística do rap nacional, aproximando diversas “periferias” e dando forma e cor para seu significado a partir de conclusões com base nessas aproximações. Tal processo não se dá de maneira harmoniosa, mas figura como um catalisador de forças dos compositores que, em uma disputa interna pela melhor e mais “verdadeira” definição, dá contornos para o direcionamento dos versos, condutas e movimentações. Partindo do pressuposto que a linguagem é uma atividade constitutivamente social, ou seja, que a criação de significados se dá no intercâmbio social¹⁸¹, a formação do rap nacional, a partir do trânsito de versos, ideias e posturas, permite vislumbrar a linguagem como parte fundamental de um processo de produção material social, ativo e dinâmico (WILLIAMS, 1979). O significado é uma ação social, um posicionamento político, fruto de relações

¹⁸¹ A linguagem é, talvez, o principal alvo de reflexão de Raymond Williams, ao analisar as relações que conformam significados que são constitutivos e formadores. Essa questão será melhor explorada na seção subsequente.

sociais, relações essas que podem ser de conflito ou afiliações. Em outras palavras, a nomeação da “periferia” como principal eixo estruturador do rap nacional, coloca em operação um processo de ressignificação do termo, transcendendo sua significação geográfica, ou mesmo para referenciar os países da “periferia do capitalismo”.

Tiaraju D’Andrea (2013) analisa a transformação gradativa do uso e do significado do termo “periferia”, que, nos anos 1970 e 1980, possuía preponderância no discurso acadêmico, e nos anos 1990 passa ter preponderância nos coletivos artísticos, que reclamam para si a legitimidade em definir o significado da palavra “periferia”. Por meio da atuação dos movimentos sociais urbanos da década de 1980, a categoria analítica que resultava de estudos sociológicos e antropológicos sobre as transformações e agentes sociais da cidade de São Paulo é apropriada e ressignificada pela produção artística, inaugurando uma nova subjetividade, desembocando na categoria de “sujeito periférico” (D’ANDREA, 2013)¹⁸². Segundo o autor, os movimentos sociais urbanos na década de 1980, a partir do contato com sociólogos e antropólogos que refletiam sobre as questões urbanas, se apropriaram do termo ao pressionar o poder público por melhores condições de vida, se utilizando do arcabouço teórico construído pela academia. Contudo, o refluxo dos movimentos sociais na década de 1990, com as políticas neoliberais em curso, favoreceu a transferência do termo para o manejo da produção artística, como uma via possível de elaboração sobre as condições de vida em bairros desfavorecidos. Tiaraju aponta o protagonismo do grupo Racionais MC’s em dar maiores contornos ao termo.

(...) o discurso do grupo de rap Racionais MC’S foi de suma importância para a elaboração de um significado para o termo periferia por parte dos próprios moradores da periferia. O grupo soube ler um certo imaginário que pairava na realidade social; sintetizou e reproduziu esse imaginário, fornecendo novos elementos a ele. De fato, a obra do grupo deu melhor acabamento a uma dada significação do que seria periferia (D’ANDREA, 2013, p. 176).

Acredito que, ainda que o grupo Racionais MC’s tenha protagonizado diversos movimentos no sentido de formalizar a estrutura de sentimento da época, é preciso jogar

¹⁸² Por meio de uma reflexão sobre possíveis termos que poderiam significar a experiência ressaltada (“subúrbio”, “trabalhador”, “pobre”), Tiaraju D’Andrea apresenta um panorama histórico sobre a construção do significado do “ser periférico”, apontando a obra do Racionais como paradigmática nessa definição. O autor afirma que, para além do pertencimento a bairros onde imperavam violência e pobreza, o entendimento sobre essa experiência passa pela transmutação de estigmas em orgulho, elaborando a conceituação de sujeito periférico da seguinte maneira: “[a] conceituação se dá basicamente pela posse de três elementos: o reconhecer-se como periférico; o orgulho dessa condição e; a ação política a partir dessa condição.” (2013 p. 177). Eu concordo com a categoria “sujeito periférico”, mas acredito que o processo social de elaboração de tal significado foi mais alastrado, tendo como um dos seus principais agentes os grupos de rap que, coletivamente, e ao longo da década de 1990, paralelamente a outros agentes sociais, colocam em prática seu uso e vão definindo na prática social de comunicação e criação de significados. É este processo que pretendo enfatizar.

luz sobre a maneira como o termo vai ser disputado pelos diversos grupos e compositores, pois é a partir de encontro e intercâmbio entre os agentes, que vai se delineando uma significação do termo “periferia”. Interessa notar que D’Andrea (2013) evidencia um processo de constituição de uma identidade, ou seja, “ser periférico”, para além de significar a origem e pertencimento em determinada posição social e geográfica dos indivíduos, ela passa a incorporar um marcador de subjetividades, apontadas por ele como premissas de qualificativos, ou seja, de uma criatividade própria e, portanto, uma posição de potência, mesmo que partindo de condições social e economicamente desprivilegiadas. Dessa forma, o autor dá a ver um processo em curso de constituição de significação do termo “periferia” ao longo dos anos 1990. Interessa apontar os ecos das relações estabelecidas com os intelectuais que se colocavam a tarefa de analisar a configuração social urbana, já que, não somente existia uma “zona de empréstimos semânticos e sobreposições analíticas” (D’ANDREA, 2013, p. 45) com a aproximação dos movimentos sociais e moradores dos bairros dos estratos mais baixos da cidade de São Paulo, mas também a assimilação do papel de “nativos”, aos olhos da antropologia, que conferia legitimidade às descrições internas dos moradores desses locais, o que resulta num maior interesse e valorização de tais relatos. Os rappers, portanto, além de passarem pela formação política dos movimentos antirracistas, o que lhes conferia um norte para ações e composições, se deparavam com as narrativas estigmatizantes de alguns meios de comunicação, mas, por outro lado, se municiavam de discursos que intentavam desenhar a periferia de outra maneira, incorporando a legitimidade de uma visão interna.

Dessa maneira, se de um lado o potencial revolucionário, que constitui a imagem socialmente construída do “povo” como sujeito histórico, a partir do qual se desenvolveu a música popular brasileira como via privilegiada de expressão, figura como um resíduo na construção do significado da “periferia”, soma-se a isso a legitimidade em incorporar o discurso nativo como maior detentor de “realidade”, conferida pela aproximação desses agentes, colocando os rappers numa posição de rivalizar com os “sociólogos”. Soma-se a isso a crítica que era feita à produção acadêmica historiográfica sobre a escravidão e o apagamento de movimentos abolicionistas, por intelectuais negros da época, apontada no primeiro capítulo.

Assim, acredito que seja possível acompanhar o processo de constituição do significado “periferia” por meio das nomeações nos versos, numa prática social de ressignificação e que, paralelamente, é um processo formativo, já que se trata de um referencial que organiza o mundo a sua maneira, formando também suas consciências.

Ou seja, é possível ver o processo de constituição de um signo em seu momento de elaboração e por isso importa enforçar os múltiplos agentes, já que é a partir das relações sociais que se dá tal significação. Não se trata, neste momento, de uma identidade, mas sim a formação de um referencial que organiza o mundo a partir dele. Nota-se, dessa maneira, que a língua não é um sistema de signos transcendentais ao social, pelo contrário “o signo é produto dessa continuada atividade de fala entre indivíduos reais que estão numa relação social continuada”, os signos são “evidências vivas de um processo social continuado, no qual as pessoas nascem e dentro do qual são formados, mas para o qual também contribuem de forma ativa no processo permanente”, influenciando na “socialização e individuação: aspectos relacionados de um único processo” (WILLIAMS, 1979, p.43). Em outras palavras, trata-se de encarar a formação das significações e ressignificações como um processo social e material, e, portanto, histórico, em que os sujeitos, a um só tempo, participam ativamente e são formados por ele.

As noções de coletividade, de solidariedade e de criatividade vão sendo tecidas ao sentido de “periferia”, para além das precárias condições de vida. Os rappers formalizam uma representação do mundo social a sua maneira, cumprindo uma função de intelectuais internos da periferia, fornecendo uma interpretação daquela situação de exclusão e relacionando tais condições aos efeitos do “sistema”, ao apontar direta e explicitamente os agentes sociais supostamente responsáveis pela miséria dos seus, situação essa que frequentemente leva muitos para a vida criminosa. Dessa forma, gostaria de chamar a atenção para uma mudança na linguagem que se materializa nos versos, por meio da análise dos pronomes pessoais: a nomeação da primeira pessoa do plural, em oposição a terceira pessoa do plural, que compõe a dualidade entre “manos”, de um lado, e “playboys” do outro. Ao forjarem coletivamente e ao longo da década de 1990 o sentido de “periferia”, tendo em vista a linguagem como consciência prática, nota-se que tal operação tem como base essa oposição entre “manos” e “playboys”. Ou seja, é impossível pensar a ideia de “periferia” constituída naquela década sem levar em conta que a nomeação deste lugar/ideia/identidade é construída em oposição ao oficial, central, privilegiado, personificado na figura do “playboy”. Para além da violência policial, as narrativas evidenciam um cotidiano marcado pela violência estruturante de “um prato com migalhas”, em que a morte prematura é um destino quase inescapável, evidenciando a ausência de valor que as vidas dos seus possuem para a sociedade brasileira, aglutinando, dessa maneira, os bairros periféricos de várias cidades brasileiras. Portanto, a ideia de “periferia” passa a transcender o seu caráter geográfico, já que “periferia é

periferia, em qualquer lugar”¹⁸³, verso de GOG, que foi sampleado e desdobrado em múltiplos versos por diversos grupos, marcando o rap nacional. E, se nos primeiros álbuns dos grupos enfocados, a palavra “periferia” não figurava nos versos das composições, a partir dos anos 1992 e 1993, será uma ideia constante e fonte de inspiração para os rappers (MACEDO, 2016)¹⁸⁴.

O manejo da ideia de uma figura coletiva – os “manos”, frutos da “periferia” –, vai sendo operado a partir de reflexões acerca das causas daquela configuração de estigmatização e marginalidade, cujos principais responsáveis – os “playboys”, ou seja, pessoas pertencentes a uma elite econômica, com privilégios, acesso ao consumo, a posições profissionais de chefia, ao poder e serviços públicos, principalmente à proteção policial – serão desenhados de diversas formas pelos grupos. Os versos colocam em cena o encontro desses dois personagens, muitas vezes com desfecho trágico, ensaiando um enfrentamento de classes como forma de representação do ímpeto de um revide. Ainda que privilegiados, os “playboys” são desenhados como figuras desprovidas de honra, já que seu privilégio é sustentado pela miséria e destinos trágicos, operando, dessa maneira, uma contra-estigmatização em resposta ao racismo e estigmatização dos moradores das periferias. Tal aspecto caracteriza fundamentalmente a estrutura de sentimento deste período, sedimentado de maneira inédita na forma estética do rap nacional gangsta.

Lançada em 1991, no disco *Holocausto Urbano*, a música *Hey Boy*, de Racionais MC’s, apresenta o encontro dos personagens acima mencionado, numa dramatização que, somado ao desenho do cenário do encontro nas músicas *Pânico na Zona Sul* e *Beco Sem Saída*, dá contornos ao antagonismo colocado em cena. Coincidência ou não, o título da música é compartilhado pela música *Hey Boy* do Mutantes (Divina Comédia, 1970), numa caracterização satírica e debochada do personagem “boy”, fútil e sustentado por seu pai, “no pequeno mundo do seu carro” descendo a rua Augusta, ostentando seu “casaco importado” e o cabelo arrumado. O personagem passa aos olhos críticos da música do Mutantes e, num deslize, parece adentrar a paisagem musical de *Hey Boy*, do Racionais,

¹⁸³ Verso de GOG, presente na música *Brasília Periferia* (Dia a dia da Periferia, Só Balanço, 1994).

¹⁸⁴ Tal como descreveu Márcio Macedo (2016), em meados dos anos 1990, o movimento hip hop se volta para a questão da periferia sem, contudo, deixar de mirar as relações raciais. Os grupos em destaque neste trabalho seguem esta tendência. Os discos *Holocausto Urbano* (Racionais MC’s, 1992), *Escolha seu Caminho* (Racionais MC’s, 1992), *Ponto de Vista* (Sistema Negro, 1993) não apresentam a palavra “periferia” nas composições. Já o *Raio X do Brasil* (Racionais MC’s, 1993) e *Enxergue seus próprios Erros* (Consciência Humana, 1994), ainda que não de forma frequente, já apresentam a palavra. Após 1994, a ideia de “periferia” foi tema de muitas composições: *Lei da Periferia* (Single Lei da Periferia, Consciência Humana, 1997); *Periferia segue sangrando* (GOG, *Prepare-se*, 1996); *Periferia é Periferia* (Racionais MC’s, *Sobrevivendo no Inferno*, 1997); *Periferia é o Alvo* (Visão de Rua com Consciência Humana e GOG, 1998), entre outros.

vinte anos depois, onde encontra um cenário não tão favorável quanto a Rua Augusta dos anos 1970. Por um erro no caminho, o “boy” acaba se perdendo e caindo “num ninho de cobra”, bairro de Mano Brown e Ice Blue, que decidem interpelá-lo, já que a sua presença ali não é bem-vinda. Mano Brown incorpora o eu-lírico que já havia cruzado o caminho do “boy”, em um outro local e situação que, ao que tudo indica, foi muito hostil com o eu-lírico, abordando o sujeito na introdução da música: “Hey Boy, dá um tempo, chega aí! Lembra de mim?”, ao que recebe uma resposta negativa. Intentando revidar de alguma maneira a hostilidade da outra situação, os rappers abordam o garoto abastado e iniciam uma sabatina sobre sua responsabilidade na constituição daquele ambiente impregnado de hostilidades. A escolha dos samples e a composição a partir deles conversam com a situação narrada. KL Jay recorta os segundos iniciais da música *Reggins*, da banda The Blackbyrds¹⁸⁵, que apresentam notas graves tocadas no baixo rapidamente, dando a impressão de um motor de carro parado, mas acelerando, prestes a entrar em movimento, seguidos do som do vibraslap/queixada, um instrumento de percussão cujo som se assemelha a um guizo de cascavel, imprimindo um ar sinistro e em suspensão ao que se segue. O trecho é tecido à composição após o som de um motor de carro se aproximando, cortado pela voz de Ice Blue: “hey boy, hey boy, dá um tempo aí! Cola aí!”. O “boy” é interpelado pelos rappers e, após a conversa com Mano Brown exposta acima, uma bateria linear e simples composta de bumbo e caixa, intercalando os compassos entre pulsos no tempo e no contratempo, acompanhada pelo constante pandeiro meia-lua marcando o tempo, cadenciam os versos ritmados de Mano Brown, que é completado por Ice Blue, em versos conclusivos, como que compartilhando a mesma posição narrada pelo eu-lírico. No refrão, quando Mano Brown e Ice Blue chamam o interlocutor, KL Jay complementa o chamado com um sample de Public Enemy¹⁸⁶, em que Flavor Flav canta “hey boy”.

Hey boy, o que você está fazendo aqui?
Meu bairro não é seu lugar
e você vai se ferir.
Você não sabe onde está,
caiu num ninho de cobra.
E eu acho que vai ter que se explicar.
Pra sair não vai ser fácil.
A vida aqui é dura.
(KL Jay) Dura é a lei do mais forte
Onde a miséria não tem cura
(Ice Blue) E o remédio mais provável é a morte

¹⁸⁵ Música presente no álbum *The Blackbyrds* (Fantasy, 1974).

¹⁸⁶ Trecho da música *Bring the noise*, do álbum *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back*, (Def Jam, 1988).

Continuar vivo
(Ice Blue) é uma batalha
Isso é
(Ice Blue) se eu não cometer falha
E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele
Minha vida enfim
Tenho que me desdobrar
Pra não puxarem meu tapete
E estar sempre quente
(Ice Blue) Pra não ser surpreendido de repente
Se eu vacilo, trancam minha vaga
O que você fizer
(Ice Blue) Aqui mesmo você paga
A pouca grana que eu tenho
Não dá pro próprio consumo
Enquanto nós conversamos
A polícia apreende o fumo
A marginalidade cresce sem precedência
Conforme o tempo passa
Aumenta a tendência
E muitas vezes não tem jeito
A solução é roubar
E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar
(Ice Blue) O sistema é a causa
E nós somos a consequência....
(os dois) Maior
Da chamada violência
Porque, na real,
Com nossa vida ninguém se importa
(os dois) E ainda querem que sejamos patriotas?

Hey Boy
Isso tudo é verdade
Mas não tenha dó de mim
Por que esse é meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
E bode expiatório de toda e qualquer mediocridade
A sociedade já não sabe o que fazer
Se vão interferir ou deixar acontecer
Mas por sermos todos pobres
Os tachados somos nós
Só por ser conveniente
Hey boy...
Pense bem se não faz sentido
Se hoje em dia eu fosse um cara
Tão bem sucedido
Como você é chamado de superior
E tem todos na mão
E tudo a seu favor
Sempre teve tudo
E não fez nada por ninguém
Se as coisas andam mal
É sua culpa também
Seus pais dão as costas
Para o mundo que os cercam
Ficam com o maior melhor
E pra nós nada resta

Você gasta fortunas
 Se vestindo em etiqueta
 E na sarjeta é as crianças
 Futuros homens
 Quase não comem
 morrem de fome
 Com frio e com medo
 Já não é segredo e as drogas consomem
 Sinta o contraste e só me dê razão
 Não fale mais nada porque
 Vai ser em vão
 Hey Boy...
 Você faz parte daqueles que colaboram
 Para que a vida de muitas pessoas
 Seja tão ruim
 Acha que sozinho não vai resolver
 Mas é por muitos pensarem assim como você
 Que a situação
 Vai de mal a pior
 E como sempre você pensa em si só
 Seu egoísmo ambição e desprezo
 Serão os argumentos pra matar você mesmo
 Então eu digo Hey boy...
 Não fique surpreso
 Se o ridículo e odioso
 Círculo vicioso
 Sistema que você faz parte
 Transforma num criminoso
 E doloroso
 Será ser rejeitado, humilhado
 Considerado um marginal
 Discriminado, você vai saber
 Sentir na pele como dói
 Então aprenda a lição
 Hey Boy...
 "Aí boy sai andando aí certo...Eu tenho todos os motivos, mas nem por isso eu vou te roubar. Morô? Sai andando!
 "Vai caminha mano! Não tem nada pra você aqui não, seu otário! Vai embora, sai fora! E não pisa mais aqui hein!"

Bem distante da ambientação sonora da música dos Mutantes, em que a voz doce de Rita Lee soa numa balada composta por guitarras e um coro, conferindo um ar jovial e descontraído à crítica, o “boy” encontra um ambiente sonoro inóspito. O *sample* da voz de Flavor Flav visa, de alguma maneira, ridicularizar o sujeito por ocupar aquela posição, diante do cenário descrito por Mano Brown, resultado de suas ações ou inações, ou sua participação no “sistema”. O sujeito é impedido de proferir qualquer resposta, já que o contraste entre suas roupas de “etiqueta” e a “sarjeta” onde crianças dormem, invalida qualquer argumentação, tal como exposto pelos rappers¹⁸⁷. A intenção de fazer o intruso

¹⁸⁷ Walter Garcia (2013) evidencia os recursos poéticos utilizados por Racionais na construção de suas músicas. “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. A relação é explicada didaticamente, e caso se faça a velha

“sentir na pele” por alguns segundos o desrespeito, tanto da situação de encontro anterior deixada no ar, como essa composição desenhada aos seus olhos, apontando-o como responsável pelas péssimas condições de vida e resultados trágicos, dá o tom da música. Portanto, é possível notar que a construção simbólica da primeira pessoa do plural – o “nós” – dá-se em oposição a constituição da figura do “boy”, sua família e todo o sistema do qual faz parte, ou seja, a terceira pessoa do plural que frequentemente aparece como interlocutor das composições do rap nacional gangsta. O futuro bem sucedido do garoto interpelado pelos rappers é um destino tão inescapável quanto o horizonte de violências dos seus, já que “tem tudo nas mãos e tudo a seu favor”, e seus pais “ficam com o maior e o melhor”, e “dão as costas para o mundo que os cercam”. A conclusão de que o excesso de bens materiais e artigos luxuosos está relacionado diretamente à escassez do “lado esquecido da cidade”, resultando ainda no olhar estigmatizante lançado pelo “boy” e o seu lado da cidade, dá contornos à construção simbólica da imagem coletiva de “manos” e “playboy” e seu antagonismo. A injustiça que constitui as condições de vida dos rappers e os moradores daquele local é afluída com a presença do forasteiro, despertando também o sentimento de orgulho em pertencer àquele “lado da cidade”, já que não compartilha da posição do “boy” em contribuir, de alguma maneira, para aquela configuração. O tom pejorativo da expressão “playboy”, usado como estereótipo de insulto para garotos privilegiados, financiados pelos pais, tem efeito como insulto e, portanto, é significativo nesse jogo de construção simbólica de posições coletivas. Contudo, ainda que seu interlocutor seja apresentado no personagem do “boy”, Walter Garcia (2013, p.87) ressalta que o tom professoral presente em *Hey Boy* faz parte do intento do grupo em apresentar os argumentos para os verdadeiros destinatários da música: os jovens de periferia, municiando-os de certa conscientização a respeito daquela situação e apontando os verdadeiros “inimigos”. A elaboração intelectual, a conscientização e a lição passada são as saídas que evitam um desfecho violento, sugerindo que a própria produção artística é uma forma de lidar com a situação.

Mesmo que o tom de ameaça esteja presente na música e nos versos, a formalização do ódio e revolta em rap serve como desaguadouro desses sentimentos e, ao mesmo tempo, os rappers rompem em ato, ou seja, na própria atividade artística do rap, com o impulso de vingança ou os caminhos violentos e sem futuro da criminalidade. Ou seja, a prática artística permite a objetivação daquela realidade, contribuindo para a construção

pergunta sobre o investimento estético da arte engajada, deve-se avaliar, entre outros recursos, a rima “etiqueta” / “sarjeta”, síntese da explicação.” (Garcia, 2013, p. 86)

simbólica dos “manos” que, mesmo desprovidos de meios materiais de sustentação, podem olhar com superioridade para os “playboys”. Interessa notar que essa operação simbólica do antagonismo entre “manos” e “playboy” inviabiliza qualquer imagem coletiva de pertencimento à nação, explícita na indignação do verso “ainda querem que sejamos patriotas?”. Consequentemente, o antagonismo encenado promove uma convergência de forças entre moradores das várias periferias, que se encontram na mesma situação, animando os sujeitos a orgulharem-se também de partilhar o lado “certo” da cidade, mesmo que sejam cotidianamente olhados como marginais pelos “playboys”.

Interessa apontar que, no mesmo ano de lançamento do disco *Raio X do Brasil*, o rapper carioca Gabriel, O Pensador lançava seu primeiro disco *Gabriel O Pensador* (Sony, 1993), cuja repercussão atingiu um público diverso do público cativo do gênero. O disco apresenta, além da música *Tô feliz, matei o presidente*, censurada meses antes do impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello, a música *Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)*, que assume o eu-lírico do “playboy”, com considerações autocríticas sobre suas condutas e futilidades. Gabriel recebeu os holofotes da imprensa, não somente devido à censura, rendendo uma maior atenção ao insurgente gênero musical, aos olhos de alguns jornalistas. Contudo, devido à origem social¹⁸⁸ distanciada da maioria dos rappers, principalmente de São Paulo, o rapper foi considerado entre seus pares como menos legítimo. A dualidade que caracteriza a leitura do mundo a partir da oposição entre “manos” e “playboys”, portanto, acomodava os próprios rappers, num julgamento mútuo e disputa pela posição de autenticidade interna, afirmando-se tanto na sua origem como na sua postura e vocabulário utilizado nos versos¹⁸⁹.

Gradativamente o enfrentamento de classes vai permeando as composições dos grupos. Contudo, nota-se que a nomeação dos “playboys” vai acontecendo no intercâmbio entre os versos. O grupo Sistema Negro, em seu primeiro disco, apresenta a

¹⁸⁸ Gabriel, o Pensador nasceu na Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro e é filho da jornalista Belisa Ribeiro, que atuou como editora do Jornal do Brasil, correspondente de O Globo em Nova York, jornalista na Tv Bandeirantes e também assessora de marketing político do ex-presidente Fernando de Collor de Mello. Disponível em: < <http://www.belisaribeiro.com.br/site/index.php?conteudo=sobre>>. O rapper ganhou diversos prêmios na MTV Video Music Brasil e Prêmio Multishow de Música Brasileira. Já na premiação de rap Hutúz, o rapper não chegou a ser indicado.

¹⁸⁹ Um dos primeiros artigos da *Folha de S. Paulo* sobre o grupo Racionais MC's se dá no ano de 1994 (“Raivosos, Radicais, Racionais”, na Revista da Folha, 17/04/1994), de autoria de Sergio Dávila, o sucesso do grupo fora da “periferia” é atribuído ao sucesso do rapper carioca. Ao final do artigo, os rappers são questionados sobre o colega, que apesar de não criticarem, lamentam o gênero somente ser “descoberto” após um rapper branco despontar. Edí Rock: “Sempre precisa de um branco para começar as coisas e todo mundo olhar. Com o rap foi assim. Seria contradição dos Racionais falar que o Gabriel está errado: a gente defende a liberdade de expressão. Cada um fala o que quer. Pode ser até aquele Victor Oliva”.

equação de maneira mais distanciada, nomeando os inimigos como “burguesia”, o que dá a ver ecos das canções do rock nacional da década precedente¹⁹⁰, crítica presente na música *Burguesia* (Ponto de Vista, M.A. Records, 1993). Contudo, diferente daquela experiência, a crítica à elite econômica tem como efeito a nomeação da primeira pessoa do plural, do qual os rappers fazem parte. Composta sobre uma base dançante e energética da música *You Can Make It If You Try* (1969), do Sly and Family Stone, a música apresenta as intenções da “burguesia”, que mira “as nossas cabeças”. Os interlocutores dos versos são seus iguais, partilhando uma vida de exploração e manipulação, promovida pelo “sistema”.

(...)
Situações escondidas num quarto escuro,
e nosso futuro, como ele será?
Tudo está claro, estampado: somos manipulados
por um controle remoto por eles exposto.
Sua mira aponta nossas cabeças,
que indefesas, já não conseguem parar, pensar, analisar
e chegar a uma conclusão.
Você acredita no sistema ou não?
Pessoas são simples brinquedos.
Não há segredos
sobre uma forma covarde de exploração.
Acham bonito que soframos com isso.
Tudo depende somente de nós:
lutar por um ideal, algo de melhor, pois
(sample) só um rap que na letra fala a verdade!
Vamos tentar viver num mundo sem covardes,
idiotas fardados e outras merdas mais.
Pois somos pretos sim, conscientes e não animais,
cansados disso que acontece.
O sistema errado que só nos fode,
gostam somente de se aproveitar
de alvos humanos, atos insanos,
pretos, para ser bem claro!
Já está na hora de fazermos algo necessário.
(Refrão)
Então se defenda!
Caso contrário,
a burguesia faz questão de nos pôr de lado.
(...)
Somos mirados constantemente por um grosso calibre
de injustiças, maldades, banalidades,
por otários fardados que se dizem donos da verdade.
(...)
Um sistema que não vacila, nos aniquila com facilidade,
Não escolhe hora, local, motivo ou igualdade.

¹⁹⁰ É possível aproximar os raps apresentados à música *Burguesia* de Cazuzo (disco *Burguesia*, Polygram, 1990), inclusive com o mesmo título da música do Sistema Negro. Ainda que Cazuzo trace um perfil grotesco da “burguesia” brasileira, ele se vincula àquele grupo social, afirmando também o seu fedor, mas “sou burguês, mas sou artista, estou do lado do povo, do povo”, e buscando atenuar a própria crítica ao apresentar o “bom burguês”, sujeitos que não levam ao extremo a exploração. Os raps enfocados se inserem no ponto fraco da crítica do roqueiro, ou seja, a legitimidade em “ser o povo”.

Como já exposto nas seções precedentes, o principal agente do “sistema”, mirado pelos rappers, é o policial, tal como explicitado nos versos. Contudo, importa ressaltar que vai se delineando a ideia de uma coletividade oprimida pela “burguesia”, que necessita se organizar para reagir. De várias maneiras os grupos constroem essa representação simbólica da “periferia”, que é constituída a partir dos conflitos encenados pelos versos.

A música *Periferia Segue Sangrando* (Prepare-se, 1996), de autoria de GOG, regravada por Consciência Humana, X (Câmbio Negro) e Japão (GOG)¹⁹¹, lançada no disco *Entre a Adolescência e o Crime* (Independente, 1997), tem o significado dos versos reforçado pela releitura feita em parceria entre os grupos e rappers de Brasília e São Paulo. Expressando essa coletividade e arregimentação de forças de periferias distante umas das outras, na própria composição musical, os rappers incorporam eu-líricos que conversam entre si, num movimento de identificação e lealdade mútuas. Cidade Líder, São Matheus, Ceilândia e Expansão do Setor O. são os bairros reunidos no encontro das vozes de WGI, Aplick, X e Japão. Composição instrumental inspirada na música *Mommy, What’s a Funkadelic*, do grupo Funkadelic, com produção de DJ Raffa, *Periferia Segue Sangrando* se inicia com um fraseado de baixo funkeado, acompanhado com guitarras com efeitos em wah wah, e uma bateria contundente marcando os versos e a conversa da introdução da música¹⁹². Cada rapper apresenta uma impressão, descrição ou conclusão sobre “a periferia”, que mesmo se tratando de lugares diferentes, é sempre referida no singular. Importa frisar que o refrão cantado em uníssono por todos os rappers dá materialidade à construção simbólica dos manos, agregando força ao sentido ensaiado e em constituição. Os rappers apresentam a periferia como um corpo, com uma série de enfermidades: cadeira de rodas, bolhas de pus, cauterização, gangrena, intestino perfurado, tumor, em meio aos sentimentos de revolta, medo e desespero, resultados de um fim de semana que poderia ser de diversão, mas acabou “num banho de sangue”. E, ainda que a figura do “playboy” não apareça explicitamente, a infelicidade em cantar as perdas presenciadas na periferia, transforma-se em um impulso em fazer dela um objetivo comum, o que resulta num olhar analítico das situações aproximadas e a conclusão sobre a estratégia da “burguesia” em incitar a tensão entre “irmãos”.

(WGI:) E aí X? o que você tem a dizer da periferia?

(X:)Tamos aí, na manha! E aí Aplick? Como é que é?

¹⁹¹ Música presente no disco *Entre a Adolescência e o Crime* (Independente, 1997).

¹⁹² Destacarei, na letra da música, o nome do rapper que canta o trecho que segue, a fim de ressaltar o caráter de diálogo apresentado na música.

Aplick: É muita treta!!!
X: diga lá Japão!
Japão: é mermão, aqui é só favela! E aí WGI?
WGI: Pode crê, expansão do setor O!
X: São Matheus!
Aplick: Ceilândia pra vida! É periferia!
Japão: Pode crê!
Aplick: chega!

WGI: Sete horas em ponto, tá no horário do encontro.
Ligo o rádio e pronto. As notícias não são nada boas.
Ponto final na vida de várias pessoas.
E o que seria um fim de semana, foi um banho de sangue.
O rabecão não parou um instante.
A cada depoimento, um arrepio.
Um pai confirma ao vivo:
É mesmo do seu filho, um corpo quase irreconhecível,
vítima de uma sessão de tiros.
Só quem perde, sabe!
Aplick: E eu concludo, mano, periferia segue sangrando!
Hemorragia interna! Irmão matando irmão!
Favela contra favela. Não acredita? Confira!
Rap nacional: realidade dura!
Infelizmente esse é o som das ruas.
(Sample) Ra ta ta ta, cuidado que essa bala pode te matar.
X: Se o bicho pega pro teu lado, véio? Um abraço!

(Todos)
Mano, periferia segue sangrando:
mãe chorando, irmãos se matando!
Mano, periferia segue sangrando
E eu pergunto: Até quando? (2x)

Aplick: O rádio já tá desligado,
é dia ensolarado em São Mateus. Eu vou pra rua.
A noite toda foi chuva.
O vento forte arrancou telhados,
derrubou barracos.
Muita gente não crê no que vê,
outros pegam a bíblia pra ler.
Perdas materiais, incalculáveis, reais.
A enxurrada leva a capa do LP dos Racionais!
É hora de reagir, reconstruir, começar de novo!
É onde mora a força do meu povo, ei, véi!
Moleque de atitude! Chegado! Mano!
(Todos) Sangue do meu sangue, sangue bom, vamos!
Aposente o cano! Periferia segue sangrando!
(WGI) Aplick, pode crê!
Já cansei de ver a justiça feita com as próprias mãos
no coração da Líder. Lesão, arregaços com a PT e oitão.
Futuro aqui é fácil prever. Veja o sangue escorrer.
Manda ideia é Câmbio Negro! Podecrê!
(X) Com bala na agulha, quem se mata é você!
(Aplick) Infelizmente esse é o som das ruas.
(X) Se o bicho pega pro teu lado, véio? Um abraço

(Todos)
Mano, periferia segue sangrando
Mãe chorando, irmão se matando!
Mano, periferia segue sangrando

E eu pergunto: Até quando?

(X) Periferia: nossa quebra, nossa área, onde residimos.
Mesmo sendo mortos aos milhares, persistimos.
Tirroteios, homicídios, maus policiais.
Sobreviver com o cemitério na mente não dá mais!
Cadeira de roda, bolha de pus e soro,
Intestino perfurado, ave de rapina, mal agouro,
Ódio, medo, desespero, pena,
tumor, cauterização, gangrena!
(Japão) Consolidando São Mateus em minha quebra!
Aqui quem fala é Japão, voz da Ceilândia, Expansão na escuta.
Força pra nós, para enfrentar a luta
da periferia. Garantias de dignidade,
valores definidos, compromisso com a verdade:
Consciência Humana, GOG no bate rebate!
Câmbio Negro comendo na alta esse é o sistema, compadi.
(Aplíck) O jogo é jogado, Japão.
Os inimigos da periferia são a burguesia e o alto escalão.
Só que o nosso time treme na decisão
(Japão) e aí?
A semente do ódio implantaram aqui,
nos impedem de evoluir. E o que se colhe são frutos imundos.
Periferia pare! Respire por alguns segundos!
(WGI) Nosso dia a dia pode ser melhorado,
há várias formas de ser respeitado:
perdão para quem quer ser perdoado,
conviver com adversários, conquistar espaços.
Vida longa na periferia: responsabilidade
São Mateus, minha; Ceilândia, sua!
(Todos) DRR: Defensores do Ritmo Rua!
(Aplíck) Infelizmente esse é o som das ruas.
(X) Se o bicho pega pro teu lado, véio? Um abraço

(Todos)
Mano, periferia segue sangrando
Mãe chorando, irmão se matando!
Mano, periferia segue sangrando
E eu pergunto: Até quando?

A imagem da enxurrada levando a capa do disco do Racionais, parece ser o estopim para deixar um estado letárgico provocado pela sucessão de fatos trágicos que marcam a primeira visada da música, num lamento em representar a realidade “das ruas”. Diferente do destinatário das notícias ouvidas no rádio, o interlocutor da música aparece como o “moleque de atitude”, o “mano”, que talvez seja aquele que também perdeu (parentes, bens materiais), que, assim como o eu-lírico, presencia as tragédias diárias narradas. Numa proposta de irmandade entre eles, mais do que compartilhar as mesmas condições de vida, o eu-lírico mostra que o sangue da periferia é um só, “sangue do meu sangue, sangue bom. Vamos?”. Indo contra a rivalidade entre irmãos, que marca o cotidiano daqueles locais, os rappers cantam juntos o refrão da música, num pacto de sangue entre irmãos, propondo uma pausa àquela engrenagem de vinganças, rivalidades e tiros.

Selando uma espécie de compromisso mútuo ou aliança, os rappers cantam o nome dos bairros alheios, clamando pela união da “periferia”, já que “nosso inimigo são a burguesia e o alto escalão”, responsáveis por implantar “a semente do ódio”, resultando na “hemorragia interna” da periferia. A analogia da periferia como um único corpo alvejado ou enfermo é um recurso poético que condensa a união da periferia como um levante contra a violência estruturante da vida de seus moradores, trazendo à tona as vidas ceifadas do “meu povo”. A voz contundente de X anuncia a reviravolta: “Sobreviver com um cemitério na mente não dá mais!”. Após a conclusão de Aplick sobre o verdadeiro inimigo da periferia, os rappers apresentam o contraponto às cenas trágicas do início da música, ao propor condutas que amenizem a rivalidade entre “irmãos”: “perdão para quem quer ser perdoado, conviver com adversários, conquistar espaços”. Dessa maneira, os rappers vão se posicionando como representantes desse “meu povo”, para além de notícias frias nos jornais, ou números em estatísticas, objetivando aquela realidade numa representação formal a partir da construção de ideia de “periferia”.

Interessa frisar que a palavra “periferia”, tanto na música em questão, quanto nas outras composições e no vocabulário do rap de maneira geral, sempre se apresenta no singular, pois trata-se de formalizar uma experiência de contingências impostas que se assemelham em diversas regiões do país, predominantemente urbana, mas que transcende a especificidade de uma ou outra região. Para se referir ao bairro de origem especificamente, os rappers preferem nomear o bairro ou fazer uso da expressão “minha quebrada”. A noção de “periferia” então, busca a convergência dessa experiência de formação e sociabilidade, marcada pela pobreza e marginalidade, visando uma identidade partilhada. Tal processo de formalização dessa experiência é colocado em operação, em parte, pela elaboração da ideia a partir do diálogo estabelecido entre os rappers e os grupos.

A cada nomeação da periferia como “nosso povo”, em contraposição aos “playboys”, há um comprometimento sendo tecido coletivamente, mesmo esse “povo” sendo meio imaginário meio real, ou melhor, que ganha vida ao ser nomeado. O compromisso vai sendo cobrado a cada encontro com um público que se vê representado por aqueles versos, e pelas respostas elaboradas pelos outros grupos. As várias definições de “periferia” são manejadas pelos grupos, num jogo de complementação mútua, definindo coletivamente a legitimidade de pertencimento àquele marcador social. Ou seja, trata-se de questionar aqui o poder constitutivo da elaboração da ideia de “periferia” sendo colocado em prática pelos rappers. Ao colocarem a legalidade do Estado em dúvida

devido à atuação da polícia nos seus bairros e devido à estruturação do “sistema” como produtor de morte, os rappers se apoiam no poder da palavra proferida, como um contrato no “fio do bigode”, como dizem. A honra de cumprir com o propósito de defesa e representação (e paralelamente, de elaboração) da “periferia”, vai ditando as condutas dos rappers, numa disputa interna não somente pela melhor representação nos versos, mas também pela conduta e a postura mais afinada com os lemas proclamados de humildade, horizontalidade, compromisso em “dar a vida pelo bagulho”¹⁹³. Nota-se, portanto, que a construção simbólica dos “manos”, tanto enquanto rappers, como a partir da definição de “periferia”, se dá por meio do diálogo entre os grupos, cuja a legitimidade é medida também pela aceitação do público. Ou seja, a fama dos grupos soa como uma adesão ao projeto de constituição da “periferia”, enquanto identidade e como norteadora de posicionamentos frente às relações de poder enfrentadas cotidianamente. Em resposta ao questionamento sobre a experiência do sucesso, Aplick (do Consciência Humana) expõe esse caráter de adesão que marca o rap nacional.

É emocionante você ver um trabalho seu, tá ligado parça? (...) É aquela emoção, pá. Mas por trás desse bagulho tem o mais interessante, tá ligado mano, que é o grau das mensagens que eu conseguia ver, assim e me fortalecia, tá ligado mano? Pô, com essas mensagem, o bagulho tá explodindo, com esse protesto, tá ligado mano? Explodiu no protesto [com ênfase na palavra “protesto”]. Então esse bagulho pra mim é a fama, tá ligado? O retorno que você dá, que o público dá. Um fã chega e troca umas ideia e fala: ‘Pô mano, aquela música mil grau, passou umas ideia pra mim. Pô, mano aprendi a andar na rua através desse trampo do Consciência Humana.’ Aí diversas músicas, cada uma tem a sua roupa, tá ligado mano, cada uma tem uma direção, é uma bala, um fuzil. Mas o importante é que as pessoas que a gente queria, tá ligado, conscientizar, se conscientizaram, tá ligado mano. Porque hoje eu vejo pessoas que passou por essa fase, aquela faixa etária entre a adolescência e o crime, ouvindo Consciência Humana, tá ligado. E hoje me encontra e fala ‘Pô, se não fosse uma visão que tu pá’. Então quer dizer: esse bagulho é o rap, tá ligado parça? Esse bagulho é o rap, ele conseguir transmitir... tá ligado? Muitos falam assim: ‘eu gosto de rap’, mas rap não é o estilo de música que você gosta, você se identifica, tá ligado? No meu ponto de vista, o barrigudinho se identifica com a palavra. Porque fortalece né? O rap tem um poder do caralho, parça! Desculpa aí as palavras, mas tem um poder do caralho! De mudar a vida, ta

¹⁹³ Essa é uma expressão recorrente na fala dos rappers para definir sua dedicação ao rap e, por consequência, à periferia. Um exemplo disso é a entrada de Kaskão, do grupo Trilha Sonora do Gueto, como compositor no cenário do rap. Em entrevistas, Kaskão relata que se encontrava privado de liberdade, no sistema carcerário, quando arriscou escrever um rap sobre uma situação vivida naquele local. Ao notar que a letra tinha algum valor, Kaskão escreveu uma carta para Mano Brown pedindo ajuda para inseri-lo no cenário do rap. Mano Brown, em resposta, pede compromisso e dedicação ao rap, ao que Kaskão responde que daria “a vida pelo bagulho”. “O Kaskão, que é o líder do grupo, tenho contato faz mais ou menos uns 10 anos. Ele tava preso e tal, ele já tinha o sonho de gravar. Ele já me conhecia da rua antes de ser preso. Não sei de que forma ele conseguiu o contato meu. Começamos a se comunicar por carta. Eu falei ‘mano, quando você vir pra rua, se você der a vida pelo barato que nem eu dou, demorou! Mas se tiver de oba oba, longe de mim.’ Ele falou: ‘Eu dou a minha vida, a vida do meu filho, do meu pai da minha mãe, de quem mais você quiser. Tô dentro.’ Eu falei ‘Então firmeza. É nois.’ Tá com nois.” Mano Brown em entrevista ao programa Yo! MTV em meados dos 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zo4auMvNqJI>>. Acesso em 30/05/2022.

ligado? E os caras sabe né? É por isso que a gente fica assim sempre de meia folha, meio underground, porque os caras tá ligado, né parça? Isso é uma potência do caralho, né truta? Imagina se o Brasil consumisse mais nosso gênero musical?¹⁹⁴

A fala de Aplick mostra que há uma pretensão de conscientização, principalmente do jovem da periferia, ao mencionar as respostas que recebe de pessoas que conseguiram traspasar situações que poderiam ter-lhes levado ao crime ou ao vício em drogas ilícitas. A devolução do público sobre o efeito causado por sua obra, principalmente na formação ou numa possível mudança de conduta, é apresentada como a legitimidade que almeja. Ou seja, suas composições soam como norteadoras para uma certa postura ou uma “visão” que foi passada que, de alguma maneira, foi determinante na vida daquele ouvinte. Esse tipo de relato é frequente entre os rappers, como motivador para o compromisso firmado entre eles e seu público. Importa ressaltar que, ao frisar a diferença de postura diante do gênero rap, como um estilo musical que não cabe a simples fruição, mas sim a identificação com “a palavra”, Aplick posiciona o rap como um fenômeno para além de uma composição musical, mas como algo que estabelece um vínculo maior entre compositores e ouvintes, como uma adesão a um projeto transformador. Dessa maneira, o rapper se posiciona como uma espécie orientador/conselheiro por meio das músicas. WGI, em entrevista, ao ser questionado sobre o papel do rap, afirma que, ao influenciar positivamente as escolhas de pessoas por meio das músicas, o rap se materializa em resultados concretos.

(...) porque hoje eu recebo mensagem assim: ‘a sua música foi um pai que eu não tive’; ‘a sua música me tirou do crime’; ‘eu deixei de ser ladrão porque a sua música me deu a visão’; ‘hoje eu sou um pai de família porque sua música me incentivou’; ‘hoje eu sou um advogado, sou um juiz, sou um doutor, eu sou formado porque eu segui o que sua música falou, o que o rap falou’. Cê entendeu? Então, eu tive **resultado concreto, não abstrato**. E creio que tipo assim, não é igual antes, mas creio que de mil a gente consegue resgatar cem. E pra nós é a mesma coisa porque **a gente sabe que o nosso pensamento virou matéria mesmo**. Influenciou e influencia na vida das pessoas. (...) É um estilo de vida agora. É um estilo de vida. (...) Você tem seu livre arbítrio parça? A gente não vai pegar você de orelhada. Você tem seu livre arbítrio. Tô falando pra você que esse [caminho] aqui é zica, mas esse [outro caminho] aqui você tem um pouquinho mais de chance, é mais sofrido, mas cê tem um pouquinho mais de chance. Esse aqui é mais fácil, mas também pode ser o final, entendeu? Você vai se você quiser. Você tem seu livre arbítrio. O que você acha? Minha opinião tá sendo válida? Então, vai por esse aqui. (...) É uma direção: ‘irmão, acorda!’.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Fala de Preto Aplick no podcast Gringos Podcast. Gravado em 14/05/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ceca-__dtA&t=1020s>. Acesso em 22/07/2021.

¹⁹⁵ Entrevista concedida por WGI em 16/06/2022.

WGI expõe a pretensão dos rappers com as composições, definindo o rap como um “modo de vida”, ou seja, uma atividade que visa formalizar um certo tipo de experiência social com um propósito de “resgatar”, ou seja, “passar uma visão” analítica sobre uma situação social com o intuito de transformar condutas que, muitas vezes, enredadas num cotidiano marcado por múltiplas violências, são respostas automáticas às situações enfrentadas. Dessa forma, as mensagens recebidas de fãs do Consciência Humana que, na juventude, beiraram a vida do crime, e conseguiram tomar rumos diferentes, são apresentadas como a materialização do pensamento dos rappers, ou seja, suas composições figuraram como nutrientes de formação para os jovens daqueles bairros, que se viram nos versos. Tais relatos sobre os efeitos das músicas como formadoras de uma juventude se multiplicam e marcam o discurso dos rappers em geral ao analisar em retrospecto sua trajetória. Contudo, importa ressaltar aqui que o conjunto da produção artística do rap gangsta, conforme seu desenvolvimento, vai definindo quem serão os destinatários da “visão” passada, quebrando com a estigmatização do restante da sociedade, em contraposição aos que devem ser julgados com outros olhos – os “playboys” – já que estes julgam os seus. Dessa maneira, buscando recursos analíticos e formais diversos, os rappers constroem narrativas sobre a “periferia” e os “manos”, operando uma inversão do estigma em orgulho. Porém, qualquer deslize de conduta, a simples aproximação com os “playboys” ou uma atitude petulante com os iguais, pode colocar em risco a legitimidade da imagem construída do rapper, proveniente da periferia, cuja a acusação de “traidores da causa” é a expressão usada para definir tal aproximação, entre rappers e fãs.

A música *Capítulo 4, Versículo 3 (Sobrevivendo no Inferno, Cosa Nostra, 1997)*, de Racionais MC’s, assevera o princípio do enfrentamento de classes, e a cisão entre “eles” e “nós” esboçada nos discos anteriores, ganha maiores contornos no disco *Sobrevivendo no Inferno*. Se no disco *Raio X do Brasil (Zimbabwe, 1993)*, os rappers apresentam a intenção de uma interpretação do Brasil a partir dos marginalizados (o contraste entre paisagens em *Fim de Semana no Parque* e o estigma que marca a vida pós encarceramento do *Homem na Estrada*), pontuando a responsabilidade do “playboy” em sustentar aquela configuração ao consumir drogas ou a frente da indústria de bebidas alcoólicas, por exemplo, no disco *Sobrevivendo no Inferno*, o antagonismo entre “manos” e “playboys” é esfarelado em detalhes e permeia os versos das músicas do início ao fim

do disco. A oração a São Jorge¹⁹⁶ na introdução do disco, pedindo proteção na guerra que se inicia, e a segunda faixa *Genesis*, em que Mano Brown apresenta, em meio aos sons de sirenes e latidos de cães, de um lado, as criações divinas e, de outro, as criações humanas (“a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta”), precedem a música *Capítulo 4, Versículo 3*¹⁹⁷, cujo título remete aos escritos bíblicos e, ao mesmo tempo, à organização das leis na Constituição brasileira, o que já dá o tom da construção poética da música e conversa com as faixas anteriores. Os oito minutos da música apresentam múltiplas camadas de sentido. A voz de Primo Preto inicia a música com estatísticas sobre a produção da morte do jovem negro no Brasil.

Sessenta por cento 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 dois por cento 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.

A dramatização da música contrasta com os dados frios apresentados, pois a voz de Primo Preto, que parece estar longínqua, é ferida pelos sons de um fá sustenido gravíssimo ao piano, descompassado, soando ao final de cada frase, que soa como o pesar da perda dos irmãos por trás dos números proferidos. Contudo, o soar da nota grave ao piano é interrompida pelo sample de *Sleepin into Darkness*¹⁹⁸, do grupo War, com uma instrumentação de órgão, saxofone, bateria, percussão, guitarra tocados enfaticamente, sugerindo uma entrada triunfal e transformando o tom inicial da música. O pesar se transforma em levante, pois após quebra com as estatísticas operada pelo sample, KL Jay tece outro *sample* que percorrerá a longa exposição da música, com apenas bumbo tocado no contratempo e um fraseado agora com as notas mais agudas do piano. Às porcentagens lamentáveis dos “manos” perdidos, Brown opõe a máxima porcentagem do tom envenenado dos versos e da sonoridade de sua voz. O sentimento de revolta anunciado na faixa *Genesis*, e que parece ser responsável por fazer “sobreviver no inferno”, ganha vida em detalhes nos versos, que buscam uma definição da sua função social enquanto rapper, com posições contraditórias (“juiz ou um réu”, “malandro ou otário”, “insano ou marginal”, “um sádico ou um anjo”), mas que parecem fazer sentido diante da posição construída. Visando provocar o ouvinte, a estratégia de choque combina com o ar sinistro

¹⁹⁶ Música Jorge da Capadócia é uma releitura da música Jorge de Capadócia, gravada por Jorge Ben, presente no disco *Solta o Pavão* (Universal, 1975).

¹⁹⁷ Quando questionados sobre o significado do título da música, os rappers explicam que o título se refere a posição da faixa (terceira música), no quarto disco do grupo, um significado mais simples do que sugere o título, que induz o ouvinte a questionar a mensagem cifrada por traz da referência.

¹⁹⁸ Música que compõe o disco *All Day Music* (Island, 1971)

da música, com fraseados de piano e baixo que se conversam e se opõem entre agudos e graves.

Minha intenção é ruim: esvazia o lugar.
Eu tô em cima, eu tô a fim, um dois pra atirar.
Eu sou bem pior do que você tá vendo,
o preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno.
A primeira faz "bum!", a segunda faz "tá!"
Eu tenho uma missão e não vou parar.
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão,
minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição.
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além,
e tem disposição pro mal e pro bem!
Talvez eu seja um sádico, um anjo,
um mágico, um juiz, ou réu,
um bandido do céu,
malandro ou otário, padre sanguinário,
franco atirador se for necessário,
revolucionário, insano ou marginal!
Antigo e moderno, imortal!
Fronteira do céu com o inferno
Astral. Imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!
Violentamente pacífico,
Verídico!
Vim pra sabotar seu raciocínio!
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo!
Pra mim ainda é pouco... Brown cachorro louco!
Número um, guia, terrorista da periferia!
Uni-duni-tê, o que eu tenho pra você,
O Rap Venenoso é uma rajada de PT!
E a profecia se fez como previsto:
1997 depois de Cristo.
A fúria negra ressuscita outra vez:
RACIONAIS, Capítulo 4 Versículo 3.

Os sentidos dos sons são tecidos à sonoridade das palavras e seus sentidos, fazendo soar a revolta e o impulso revolucionário inscrito na letra. Ou seja, a leitura sincrônica dos fraseados, não somente da poesia de Mano Brown, mas dos samples e fraseados de bateria, baixo e piano, elaboram um sentido único, colocando à mostra a habilidade dos rappers e DJ de manipulação de sons e sentidos, numa construção formal complexa e distinta de produções artísticas da música popular brasileira até então. Em outras palavras, a complexidade da construção poética e musical do rap se dá em outra chave de produção artística, na habilidade em fazer combinar sons, palavras e ritmos, desembocando num sentido direcionado, muito distante da elaboração harmônica e melódica explorada pela bossa nova ou pela MPB. E a intensão do eu lírico em “sabotar seu raciocínio” está inscrita nos sons e na entonação da voz de Mano Brown, que se dirige ao destinatário da música com tom de provocação, ao se apresentar como “terrorista da periferia”, se utilizando de cantigas infantis como um elemento surpresa para subverter seu significado. Tal intenção, portanto, encontra-se também na produção musical do rap

que visa causar um incômodo sonoro, explorando outros sentimentos do ouvinte. A suspensão dos fraseados do piano e baixo, seguindo somente com a bateria, acontece em momentos específicos da música, com o intuito de mudar o clima e imprimir um ar de suspense ao que se segue nos versos. Após a apresentação das intenções do eu-lírico, exposta acima, Mano Brown e Ice Blue iniciam uma conversa sobre “irmãos” que foram neutralizados pelo uso de drogas, consequência da aproximação dos “playboys”.

Ice Blue:

Faz frio em São Paulo, pra mim tá sempre bom!
Eu tô na rua de bombeta e moletom.
Dim, dim, dom, Rap é o som
que emana do Opala marrom.
E aí, chama o Guilherme, chama o Fanho, chama o Dinho
E o Di? Marquinho, chama o Éder, vamo aí?
Se os outros mano vêm, pela ordem, tudo bem, melhor.
Quem é quem no bilhar, no dominó.

Mano Brown:

Colou dois mano, um acenou pra mim
de jaco de cetim, de tênis, calça jeans.

Ice Blue:

Ei, Brown, sai fora, nem vai, nem cola.
Não vale a pena dar ideia nesse tipo aí.
Ontem à noite eu vi na beira do asfalto
tragando a morte, soprando a vida pro alto.
Ó os cara, só o pó, pele e osso,
no fundo do poço, uma pá de flagrante no bolso.

Mano Brown:

Veja bem, ninguém é mais que ninguém.
Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também.

Ice Blue:

Mas de cocaína e crack, uísque e conhaque,
os mano morre rapidinho, sem lugar de destaque.

Mano Brown:

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?
Nem dá, nunca te dei porra nenhuma.
Você fuma o que vem, entope o nariz,
bebe tudo que vê. Faça o Diabo feliz.
Você vai terminar tipo o outro mano lá
que era um preto tipo A, ninguém entrava numas
Mó estilo, de calça Calvin Klein, tênis Puma, é
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
Curtia um Funk, jogava uma bola,
buscava a preta dele no portão da escola.
Exemplo pra nós, mó moral, mó Ibope.
Mas começou a colar com os branquinho do shopping

Edi Rock: Aí já era!

Mano Brown:

Ih, mano, outra vida, outro pique
Só mina de elite, balada, vários drinques
Putá de boutique, toda aquela porra

Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra
Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás, eu vi o mano.
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal, as tias sentem medo
Muito loco de sei lá o quê, logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido: inofensivo.
Um dia um PM negro veio me embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar.
Eu vejo um mano nessas condições, não dá!
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
pelo rádio, jornal, revista e outdoor.
Te oferece dinheiro, conversa com calma,
contamina seu caráter, rouba sua alma.
Depois te joga na merda, sozinho.
É, transforma um preto tipo A num neguinho.
Minha palavra alivia sua dor.
Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor
que não deixa o mano aqui desandar
e nem sentar o dedo em nenhum pilantra.
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais, Capítulo 4, Versículo 3
Aleluia
Aleluia

Apesar de apontar as vidas arruinadas de conhecidos encontrados pelo caminho, a atitude de Mano Brown em não querer julgar a conduta do sujeito, demonstra a horizontalidade como postura exigida e construída, como parte do proceder do rapper, já que “eles são nossos irmãos também”. Contudo, ainda que negue o distanciamento dos sujeitos, importa ressaltar a maneira como o eu-lírico descreve a transformação da vida do outro “mano”, que passa de exemplo de conduta para “viciado, doente, fodido: inofensivo”. Neste momento, a segunda pessoa do singular passa a ser o interlocutor da música, a quem Mano Brown destina a descrição como um exemplo negativo a não ser seguindo. Dessa forma, presumimos que o interlocutor é um “mano” ouvinte da música. E, diferente de um discurso comum à época, que apontava o consumo de drogas mais leves, como a maconha, como um efeito catalizador que levava o sujeito para o consumo de drogas “mais pesadas”, deteriorando sua vida de várias maneiras, aqui Mano Brown apresenta motivações outras para a decadência do garoto. A neutralização do “mano” por meio das drogas é resultado do contato com “os branquinho do shopping”, relacionando tal conduta com a adesão a uma vida de consumo desmedido e luxuriosa, que despiu o garoto da ética do “proceder”, como parte de uma estratégia do “demônio”, que contamina a sua alma através da ganância. Este “demônio” se apresenta por meio do “rádio, jornal, revista e outdoor”, numa caracterização típica do rap nacional em apontar a indústria

cultural como dotada de intenções que complementam a cadeia de exploração dos “manos”, os levando ao consumo desmedido e irracional. Tal argumento, presente também nos discursos e posicionamentos dos rappers, ao recusarem convites da imprensa para entrevistas ou apresentações em programas televisivos, dá a ver ecos de uma formação marxista, ao elaborarem, a sua maneira, os meios de determinação do mundo social e as relações de poder que o compõem, apontando principalmente as relações existentes entre a miséria e decadência dos “manos” e a vida despreocupada dos “playboys”. Ao transformar essa experiência social em versos, ensaiando uma forma de enxergar as relações sociais, a partir de uma perspectiva interna, os rappers colocam em prática uma representação do mundo social a sua maneira, lançando mão de dados objetivos para inferir sobre sua própria formação, ocupando assim uma função semelhante à função social do intelectual.

A reação colocada em palavras na composição é uma maneira de consolação possível, como fica expresso no verso “minha palavra alivia a sua dor”. Ou seja, ainda que aquela história, que poderia ser a sua (do ouvinte ou de Mano Brown ou de Ice Blue) cause sofrimento, tal sentimento é aliviado pela formalização da música por meio das palavras, que sela seu compromisso de identidade e aliança com os “manos”. O clamor por forças supramundanas em afastar de seu caminho outras maneiras de vingar o sofrimento dos seus, segue o verso mencionado acima, cujo efeito de ambiguidade entre as palavras proferidas nos versos e a palavra divina, compõe o posicionamento do rapper, se aproximando da função de salvação por meio da palavra. O refrão – Aleluia, Aleluia – na voz da cantora britânica Sade, composto por um sample¹⁹⁹, complementa o sentido pretendido.

A cisão entre “mano” e “playboy”, portanto, não se restringe somente à responsabilidade do último pelas condições de vida dos “manos”, mas também o simples contato com estes pode ocasionar num desvio de conduta e na incorporação de valores distintos do que lhes parecem melhores para nortear as escolhas dos “manos”. A partir de tais conclusões, Mano Brown continua desenhando cenas em que os dois personagens se encontram em desfechos trágicos para ambos, citando bairros do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília nos quais seus moradores poderiam compartilhar daquelas conclusões. Embora os versos apontem para a rejeição da cadeia produtiva entre consumo, crime e drogas, o eu-lírico explora o sentimento de revolta em não partilhar do consumo

¹⁹⁹ Sample recortado da música Pearls, do disco Love Deluxe (Epic, 1992).

oferecido pelos meios de comunicação, como se a estruturação daquele universo excluísse a sua existência e dos manos dos bairros citados.

(...)

Mano Brown:

Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click, plau, plau, plau e acabou
Sem dó e sem dor, foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se foder
Você sabe por quê, pra onde vai, pra quê
Vai de bar em bar, de esquina em esquina
Pega cinquenta conto, trocar por cocaína
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê
Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro.
É foda!
Foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
É foda... Foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você

(supressão de piano e baixo)

Playboy forgado de brinco, uh trouxa
Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças
Correntinha das moça, as madame de bolsa
Dinheiro... não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real, minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada, sem roupa, você e sua mina
Um dois, nem me viu... já sumi na neblina
Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4, versículo 3

Mano Brown incorpora a visão e a voz de um garoto assaltante ao buscar suas vítimas e cometer um assalto a mão armada, narrando detalhadamente a situação. No entanto, ao final nega a alternativa, se colocando como uma exceção que, contrariando as estatísticas, permanece vivo aos 27 anos. Nota-se que a segunda pessoa do singular a quem Mano Brown se refere poderia ser a possível vítima, fazendo com que o ouvinte se sinta violentado, com a arma dentro de sua boca e nu, depois do assalto. Do papel de vítima, logo o ouvinte passa a ser responsabilizado pela sedução da posse de bens

materiais veiculada em comerciais de TV, e pela propagação do desejo de status e fama, estratégias do “seu sistema” que levam garotos a cometer crimes. Fica explícito aí que Mano Brown está opondo dois estratos da sociedade brasileira em um equilíbrio de poder muito desigual, e que somente pela força de reflexão do rap é que Mano Brown consegue se esquivar de um destino comum entre os jovens de periferia: o crime e a morte precoce. Ao finalizar a música com o verso “Eu sou apenas um rapaz latino-americano”, Mano Brown faz referência à música de Belchior, mas bem distante da experiência social de seu autor ou de seu público, o rapper se diz “apoiado por mais de cinquenta mil manos”, que experimentam uma integração e um empoderamento consequências da construção de uma representação simbólica coletiva dos moradores das periferias a partir do rap. E o poder do verso é equiparado ao poder da bala engatilhada, sabotando raciocínios, como efeitos colaterais de um sistema de exploração, marginalização e estigmatização. “Contrariando as estatísticas” que iniciam a música, tanto pelo fato de permanecer vivo, como pela oposição em ser colocado em números, Mano Brown expõe a subjetividade formada como resultado do que anunciou Primo Preto, tendo escapado daquele destino certo para o jovem negro, se prontifica a encarar a “missão”, municiado de caneta e microfone.

A estratégia de choque utilizada para compor visadas cinematográficas do enfrentamento de classes, condensado em versos com rimas extraídas da sonoridade das palavras, numa explosão sintética de significados, é o que compõe a habilidade artística dos rappers. Progressivamente e por meio da troca e disputa entre os grupos, essa habilidade se torna cada vez mais afiada, num processo de erudição interno em ascendente.

Capítulo 4, Versículo 3 sugere a proximidade dos rappers com elaborações teóricas da antropologia e sociologia, principalmente pela resposta construída a partir do seu posicionamento, ou seja, a representação do mundo social a partir da perspectiva legítima de alguém que vivenciou aquela experiência, legitimidade essa constituída pela própria elaboração teórica/acadêmica, buscando apontar a alienação como resultado da incompreensão daquela realidade pela produção acadêmica. Tal produção é vista como limitada ou, pelo menos, como um conhecimento que não permeava o senso comum e, por isso, não tinha efeitos na sociedade, diante do conhecimento nativo dos próprios moradores da periferia, sendo muitas vezes encarado como uma produção de “playboy”. As críticas às universidades como instituições que reproduziam um certo encastelamento da sociedade brasileira, pois o acesso à formação superior era inviável para os “manos”, completava a argumentação que descreditava aquela produção, apontando que seus

autores não possuíam conhecimento suficiente para tecer hipóteses sobre o modo de vida da periferia, pois “só quem é de lá, sabe o que acontece”²⁰⁰. Esse posicionamento deixa entrever as tensões existentes entre os agentes afim de oferecer uma visão de mundo hegemônica e as disputas por impor a ressignificação a respeito da cultura brasileira, o que podemos encarar como parte da “missão” anunciada por Mano Brown. Portanto, a maneira como os rappers constroem a identidade periférica sempre em oposição à típica construção simbólica sobre o “povo brasileiro”, ou então, em oposição à produção acadêmica, tem como resultado a negação de qualquer aproximação desses agentes, mesmo que, possivelmente, a formação dos rappers tenha passado por relações interclassistas. Em outras palavras, os rappers constroem narrativas sobre suas influências, enfocando sempre referências da periferia – a “cultura da rua” –, dando a entender a inexistência de contato com uma cultura letrada ou considerada culta, para assim reforçar sua legitimidade em incorporar o autêntico sujeito periférico. A estratégia de agressão ao ouvinte, após conquistado o meio de expressão que permite o rap, faz parte do princípio de enfrentamento de classe, característico desta estrutura de sentimento. E os acadêmicos privilegiados, aos seus olhos, são também seus alvos.

Por outro lado, as produções cinematográficas também podem ser vistas como referências importantes para a construção formal, coincidindo com a visão interna como base de legitimidade para a narrativa. Mano Brown mencionou os filmes de Hector Babenco como importantes na sua formação: *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1976); *Pixote, a lei do mais fraco* (1980)²⁰¹, filmes em que o cineasta retrata a sociedade brasileira a partir da visão subjetiva de criminosos, explorando as condições de sua formação e as contingências enfrentadas. Ambos os filmes pulam fora das telas de cinema. Enquanto *Lúcio Flávio*, protagonizado por Reginaldo Faria, representa a história de um bandido famoso por suas fugas espetaculares, *Pixote, a lei do mais fraco*, trata da história de crianças que fogem de um reformatório e, vulneráveis, acabam se envolvendo em uma série de crimes. O ator que protagonizou *Pixote*, Fernando Ramos da Silva, foi morto pela Polícia Militar aos 19 anos, em 1987, na cidade de Diadema, acusado de ter cometido um assalto²⁰². Usando de uma linguagem cinematográfica crua e hiper-realista,

²⁰⁰ Verso da música *Pânico na Zona Sul*, Holocausto Urbano (Zimbabwe, 1991).

²⁰¹ Mano Brown declara os filmes apontados como fundamentais para a formação de sua visão, assim como também *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), em conversa com Seu Jorge e Jeferson De, no podcast *Mano a Mano*, lançado em abril de 2022, no Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1ouDDsLA5JUYg0tIYZx49>. Acesso em 10/09/2022.

²⁰² Noticiado na *Folha de S. Paulo* em 26, de agosto de 1987, caderno Cidades, pg. A-9.

Babenco fornece nutrientes que, somados aos filmes policiais estadunidenses que tratavam da ética da marginalidade, compõem um horizonte de repertório para os rappers. A reflexão sobre a condição de marginalidade dos moradores da periferia, os constantes enfrentamentos com as forças policiais e a inversão de perspectiva oferecida pela questão racial servem como matérias-primas que os compositores moldam para a elaboração de uma nova forma estética, buscando se utilizar do brutalismo como a forma de composição. A satisfação da ira, encarando as palavras como armas que agridem o ouvinte, se aproximam da literatura ultra-realista de Rubem Fonseca e João Antônio: o protagonismo em narrar, em primeira pessoa, um assalto, por exemplo, do ponto de vista do próprio assaltante, põe em xeque o monopólio da palavra. A intenção é dar voz àquele que frequentemente é tema de uma notícia fria no jornal, personagem de um discurso alheio e que sofre as consequências dessa visão externa. Os rappers retratam tais personagens invertendo a narrativa típica e apontando a violência a que são submetidos cotidianamente como formadora. Dessa forma, interessa apontar aqui que há um trânsito de linguagens e temáticas entre o cinema, a literatura e a produção estética do rap Gangsta, mais do que um apoio na tradição da música popular brasileira. Assim como o rap estadunidense se vale das trilhas sonoras dos filmes policiais dos anos 1970, o rap nacional constrói sua sonoridade a partir da contundência e da beligerância colocada em cena tanto nas telas daqui quanto nas telas de lá. E o brutalismo ou hiper-realismo que estrutura a narrativa de Rubem Fonseca e outros literatos, inspira as produções cinematográficas, dramatizações jornalísticas, o que também é colocado em cena pelos versos dos rappers, seguindo uma tendência estética da literatura e do cinema²⁰³. Ou seja, havia uma certa ambientação em curso, cuja característica consistia em converter as narrativas em dramatizações da marginalidade, enfocando as franjas do sistema

²⁰³ Antônio Candido (1989), ao comparar o realismo tradicional com o ultra-realismo de escritores como Rubem Fonseca e João Antônio, destaca o uso da primeira pessoa como estratégia de certo apagamento das distâncias sociais: “O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional. O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular, por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras)”. (CANDIDO, 1989, p. 212). Tal tendência converge a produção literária para o “conto, a crônica e o sketch, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante”, apontando que as categorias a partir das quais se dá a criação literária: “o que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.” (ibid. p. 213)

capitalista e sua degradação. No entanto, essas produções, ainda que incorporem a perspectiva da primeira pessoa (como no caso de Rubem Fonseca), são apontadas como menos legítimas ao narrar personagens de uma classe social que lhes é alheia. Portanto, os rappers tomam para si a missão de formatar essa narrativa, com maior conhecimento de causa, por assim dizer, se colocando como potenciais personagens das histórias narradas, mas que desviam de tal caminho pelas possibilidades abertas pelo rap, pela produção artística. Dessa maneira, a propriedade do discurso é colocada em questão, usando as lentes da oposição entre “manos” e “playboys”, tanto no sentido de se apropriar da tarefa em narrar os personagens, quanto no sentido de se posicionarem como testemunhas “reais” daquelas situações, portando um discurso “autenticamente periférico”. Os efeitos desse posicionamento, ao encarar o palco cotidianamente e, desse modo, o reconhecimento do público, numa prática que caracteriza a música popular pelo corpo a corpo, ou seja, a presença física de compositores e público, frente a frente, são sentidos de maneira distinta das respostas aos literatos ou cineastas. Por consequência, a responsabilidade da narrativa é encarada como uma espécie de missão, carregando o peso da honra em narrar de forma mais contundente aquele personagem ou aquela situação.

O enfrentamento de classes como temática dos versos e como posicionamento diante dos agentes que oferecem interpretações sobre a sociedade brasileira foi levado ao extremo pelo grupo Fação Central. A opção de Dum Dum por trilhar os caminhos do rap na juventude, depois de se identificar com os versos de *Hey Boy*, do Racionais, revela o caráter formador das músicas, principalmente colocando em cena conflitos sociais tácitos ou, pelo menos, inéditos de formalização na vida do garoto do Cambuci. Tal motivação é reveladora das opções formais do grupo, que intensificam as cenas de conflito, detalhando e diversificando os personagens das histórias. Inspirados na agressividade da narrativa, o grupo Fação Central incorpora o papel de radicalizar o discurso, apontando seus aliados ou pessoas silenciadas que pretendem dar voz, e seus inimigos. Dessa maneira, essa espécie de missão não se restringe à relação entre grupos e público, pois a motivação para a criação de outros grupos é embalada por tal compromisso, instigado pelos versos dos pares. Eduardo, Dum Dum e Erick 12 encontram uma melhor definição de estilo no disco *Versos Sangrentos* (1999), em que apresentam a tendência da morbidez apresentada em *Estamos de Luto*, acrescida de tons agressivos radicalizados ao delinear os personagens. Os versos de Eduardo expressam uma maturidade poética e musical, acompanhados do melhor desenvolvimento dos samples de Erick 12. Tal como *Sobrevivendo no Inferno*, *Versos Sangrentos* se inicia com uma oração na faixa de

introdução – *Proteção* –, em que Eduardo clama por proteção a Deus no caminho que se inicia, como se estivesse se preparando para entrar num campo de batalha, declarando a motivação de suas ações. Ao final, Eduardo sela sua fidelidade ao grupo ao pronunciar seu nome antecedendo a expressão “amém”: “que assim seja para todo sempre. Facção Central. Amém!”²⁰⁴.

A primeira música disposta no disco - *A Minha Voz Está no Ar* – exposta no início deste trabalho, Eduardo e Dum Dum juram, explicitamente, lealdade ao compromisso firmado a cada verso do Facção Central: “até a morte Facção”, pois trata-se de se comprometer em cantar vidas anuladas, pessoas esquecidas, ambições simplórias de sobrevivência, vidas gestadas em meio à humilhação, revoltas que desaguarão em atos criminosos. O sangue que escorre de cada personificação é a tinta da caneta de Eduardo e a voz obstinada de Dum Dum, selando o compromisso e a lealdade com aqueles referidos como “meu povo”. Os rappers, portanto, buscam delinear sua intenção, com uma devoção à defesa de seu povo como soldados em guerra, buscando despir as pessoas dos papéis ou estigmas a elas impostos pelas contingências violentas de “um prato com migalhas”. Vale retomar a letra, a fim de acompanharmos os versos dialogados entre Eduardo e Dum Dum.

Minha Voz está no ar

(Eduardo)

A boca só se cala quando o tiro acerta.
Eu sou o sangue e o defunto no chão da favela,
a oração da tia sem comida,
o mendigo com a perna cheia de ferida.
Eu rimo o ladrão que mata o playboy,
o viciado que toma tiro do gambé do GOE²⁰⁵,
o detento que corta o pescoço do refém,
o alcoólatra no bar bebendo 51 também.
Conto a história do traficante,
do ladrão no banco bebendo seu sangue,
do moleque com a testa no muro da Febem,
do nordestino tomando sopa na CTN²⁰⁶.
Canto o corpo que boia decomposto no rio,
a 12 que entra na mansão a mil.
“Cadê o dinheiro tio?
Não tem? Então, bum, vai pra puta que o pariu.”
O meu assunto é favela, farinha, detenção.
Sou locutor do inferno

²⁰⁴ Dum Dum faleceu recentemente, no dia 15/05/2023, em decorrência de um acidente vascular cerebral. Seu sepultamento se deu no cemitério do Araçá, Pacaembu, São Paulo, aberto ao público. Uma pequena multidão acompanhou o cortejo e o sepultamento de seu corpo. Os familiares, amigos e fãs prestaram homenagens, e Washington Roberto Santana foi sepultado com aplausos e aos gritos “Facção até a morte”.

²⁰⁵ “Gambé” se refere ao agente policial e “GOE” se refere ao Grupo de Operações Especiais criado em 1989 pelo Departamento de Polícia Judiciária da Polícia Civil do Estado de São Paulo, com recursos especiais e atuação ostensiva.

²⁰⁶ Centro de Tradições Nordestinas.

até a morte Facção
é uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento.
Eduardo, Dum Dum, Eric 12, lamento
Versos sangrentos
Pode ligar, pode ameaçar.
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar.

(Eduardo e Dum Dum)
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

(Dum Dum)
Falo do mano com a PT carregada,
que por porra nenhuma *te mata*,
da criança vendendo seu corpo por nada,
da família que come farinha com água.
O humilde brasileiro aqui da periferia
que usa tênis da barraca, camisa da galeria.
Canta pro moleque com fome, sem conforto
não roubar *seu Rolex*, não cortar *seu pescoço*.
“Dá os dólares, senão vai pro inferno!”
É isso que eu tento evitar com meu verso,
que defende quem não pode se defender,
que tá do lado de quem assalta pro filho comer.
Não aceno bandeira. Não colo adesivo.
Não tenho partido, odeio político.
A única campanha que eu faço é pelo ensino
e pro meu povo se manter vivo.
Não enquadrar o boy de carro importado,
abaixar o revólver, procurar um trabalho.
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento
Eduardo, Dum Dum, Eric 12, lamento
Versos sangrentos
Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

(Eduardo)
Não canto pra maluco rebolar.
Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar
Não tô na tv, nem no rádio
Não faço rap pra cuzão balançar o rabo
Quero minha voz dando luz pro presidiário
Denunciando a podridão do sistema carcerário
Tirando a molecada da farinha
Não quero seu filho na mesa do legista
Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida,
que dá bote na burguesa e corre na avenida.
Sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino.
Um revólver, um motivo é só o que eu preciso
pra roubar *seu filho*, meter um latrocínio.
Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio!

(Dum Dum)
Meu ódio, meu verso: combinação perfeita.
A revolta do meu povo é o veneno da letra,
menos violenta que um prato com migalha

ou o ladrão *te cortando* com a navalha.
Eu canto o cortejo do carro funerário,
o pai de família sonhando com salário.
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento
Eduardo, Dum Dum, Eric 12, lamento
Versos sangrentos
Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta tá
Quando o tiro acerta

Os versos cortantes desenham a cada cena elementos que compõem a revolta declarada dos rappers e também de seus iguais, pois “quem viu a mãe pedir esmolas tem sangue no raciocínio”. O tom autobiográfico apresentado pelo eu-lírico (Eduardo enfatiza em entrevistas que sua mãe pedia esmolas para sustentar ele e seus irmãos), soma sentido ao se equiparar a ladrões e assassinos, prenes de revolta e ódio, já que suas vidas parecem ser destituídas de valor pela sociedade. Eduardo e Dum Dum tratam de cantar as pessoas por detrás desses papéis, apresentando as justificativas de suas ações, que colocam à mostra a inoperação de qualquer moral, frente ao holocausto urbano. Nota-se que, apesar de darem vida e voz a esses personagens elencados, numa tentativa de definir o “seu povo”, Eduardo e Dum Dum colocam o ouvinte na posição da segunda pessoa do singular, ou seja, o interlocutor como o “playboy”, que sofre os atos violentos. A intenção é de violentar o ouvinte e emocionar com as cenas de seus aliados, ao mesmo tempo que fornece elementos de uma interpretação daquelas situações na contramão de um senso comum da época, transfigurando os personagens citados de seus papéis sociais desenhados comumente pelos meios de comunicação de maneira estática. Em outras palavras, os rappers humanizam os personagens, dotando-os de história, trajetória, sentimentos.

Diferente da música *Periferia Segue Sangrando*, em que a figura do antagonista aparece distanciada da configuração, *Minha Voz Está no Ar* aproxima o “boy” como antagonista, colocando-o como possível interlocutor, no intuito das encenações da violência servirem como uma possível consolação aos seus aliados e aos próprios rappers. Dessa maneira, a coesão promovida pela estratégia de se referir violentamente ao interlocutor com ameaças é colocada em prática quando os rappers e o público cantam em uníssono os versos da música, como um desabafo pelo ímpeto de um revide, mesmo que os versos advoguem por um desfecho alternativo ao conflito. Essa estratégia de choque pretende impactar o ouvinte, logrando manter uma tensão constante. A possível ou inescapável situação de ameaça que os rappers esperam encontrar com a música

tornada pública, como uma reação do “sistema” à postura de enfrentamento desenhada na letra, fica expressa no refrão – “pode ligar, pode ameaçar, enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar”. O ato de afronta em permanecer cantando o “seu povo” e dando materialidade ao conflito velado faz com que o papel dos rappers ganhe tonalidades para além de simples compositores, o que fica expresso no tom combativo também sustentado em entrevistas.

A sequência das músicas no disco *Versos Sangrentos* constrói, junto aos versos de cada música, o sentido almejado pelo grupo. Logo após a música *Minha voz Está no Ar*, a faixa *12 de Outubro*, que trata sobre a inexistência do dia das crianças na periferia da perspectiva de uma criança. O intuito dos rappers é apresentar o ambiente hostil de formação de pessoas elencadas na música anterior, buscando humanizar, de alguma forma, o ladrão ou assassino formados nessas circunstâncias de privação, humilhação e desrespeito. A base composta com uma melodia tocada numa caixinha de música, com uma introdução em que crianças negam a existência do dia das crianças na periferia, a voz de Eduardo apresenta os desejos singelos infantis por brinquedos se transformarem em ações criminosas vistas de forma lúdica.

Cadê o meu presente, o meu abraço?
A bicicleta que eu sonhei não vem com o laço
Não tem bolo, nem alegria
É dia das crianças, mas não pra periferia
Queria fugir daqui, é impossível
Eu não queria ver lágrimas, é difícil
Meus exemplos de vitória estão todos na esquina
De Tempra, de Golf, vendendo cocaína
Bem melhores que minha mãe no pé da cruz
Pedindo comida, um milagre pra Jesus
Antes dos doze eu vou estar com o oitão
Matando alguém, sem compaixão
Vou ver o filho, a mulher, chorando no corpo
Vou dar risada, vou dar mais uns quatro no morto
Eu vou brincar de assassino descarregando um 38
Legal a cara explodindo, voando um olho
Hoje é dia das crianças, e daí?
Quem vê sangue não tem motivo pra sorrir
Não existe presente na caixa com fita
Só moleque morrendo na mesa de cirurgia

Hoje é dia das crianças, e daí?
Quem vê sangue não tem motivo pra sorrir
Não existe presente, alegria
Nem dia das crianças na periferia

Não dá pra ser criança comendo lixo
Enrolado num cobertor sujo e fedido
É "dá esmola pelo amor de Deus" um dia
No outro "é assalto! Não reage vadia!"
O que eu vou ser quando crescer?
Quer dizer, se eu crescer, se eu não morrer

Um assaltante de banco, um assassino
Descarregando minha PT no seu filho
Eu vou fazer um rolê e buscar meu presente:
Uma vítima, anel de ouro, corrente
Vou mostrar minha pureza
Eu vou matar um cuzão por uma carteira
Feliz dia das crianças, é 12 de outubro
Põe um brinquedo, em cima do meu túmulo
Quem brinca com revólver não conhece a alegria
(...)

A imagem da explosão do rosto de alguém visto como uma diversão pelo eu lírico, cantada em primeira pessoa, aproximada às cenas de privação da criança, acrescidos da ambientação sonora da caixinha de música, visam provocar uma explosão de sentimentos no ouvinte, o levando da empatia à repulsa, da revolta à aversão²⁰⁷. A agonia provocada pela música é interrompida com a apresentação da próxima música, *Isso aqui é uma guerra*, cujos versos parecem ser justificados pela infância roubada e o futuro inevitável da música anterior. Se o eu lírico de *12 de outubro* questiona sua sobrevivência até a vida adulta, num lamento sobre a sua formação desde o berço, o direcionando para uma vida criminosa, em *Isso aqui é uma guerra* o confronto será narrado em atos.

A música é composta sobre um sample da música *Jungle Eyes* de Gene Page, que apresenta uma bateria linear, um baixo funkeado e arranjos de violinos e metais que se conversam, sugerindo uma ambientação de filme policial dos anos 1970. Os versos são contundentes e entoados por Dum Dum e Eduardo enfaticamente, que por vezes tomam a voz de ladrões e assassinos no momento da abordagem de suas vítimas, ou inimigos.

**Isso aqui é uma Guerra
(Versos Sangrentos)**

(Dum Dum)
É uma guerra onde só sobrevive quem atira,
quem enquadra a mansão, quem trafica.
Infelizmente o livro não resolve
e o Brasil só me respeita com um revólver, aí!
O juiz ajoelha, o executivo chora,
pra não sentir o calibre da pistola.
Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar.
Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar.
Vou fumar seus bens e ficar bem louco,
sequestrar alguém no caixa eletrônico.
A minha quinta série só adianta
se eu tiver um refém com meu cano na garganta.
Aí não tem gambé pra negociar.
(Policial:) “Liberta a vítima, vamos conversar!”

²⁰⁷ A cena narrada de maneira cinematográfica lembra o divertimento do personagem Zé Pequeno ao assassinar, ainda criança, personagens desprovidos de valor, aos seus olhos, do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), o que mostra um trânsito de temáticas e linguagens entre o rap e a produção cinematográfica brasileira, como sugerido acima.

Vai se ferrar, é hora de me vingar!
A fome virou ódio e alguém tem que chorar!
Não queria cela, nem o seu dinheiro,
nem boy torturado no cativoiro.
Não queira um futuro com conforto,
esfaqueando alguém pela corrente no pescoço.
Mas 357²⁰⁸ é o que o Brasil me dá
sem emprego quando um prego de Audi passar.
“Aperta o enter, cuzão, e digita
esvazia a conta, agiliza, não grita!
Não tem Deus nem milagre, esquece o crucifixo.
É só uma vadia chorando pelo marido.
É o cofre versus a escola sem professor.
Se for pra ser mendigo, doutor,
eu prefiro uma Glock com silenciador.
Comer seu lixo não é comigo, morô?
Desce do carro senão tá morto!
Essa é a lei daqui, a lei do demônio.
Isso aqui é uma Guerra!”

(Eduardo)

Não chora, vadia, que eu não tenho dó.
Dá bolsa na moral, não resiste ao B.O..
Aqui é outro brasileiro transformado em monstro
semi-analfabeto, armado e perigoso,
querendo sua corrente de ouro,
atacando seu pulso, atacando seu bolso.
Pronto pra atirar e pronto pra matar.
Vai se foder, descarrega essa PT.
Mata o filho do boy como o Brasil quer ver.
Esfrega na cara sua panela vazia.
Exige seus direitos com o sangue da vadia.
É a lei da natureza, quem tem fome mata.
Na selva é o animal,
na rua é empresário insequente. Insano, doente,
o Brasil me estimula a atirar no gerente.
Aqui não é novela, não tem amor na tela.
A cena é triste, é solidão na cela.
Nem polícia pega boi, deita escrivão.
Abre a cela carcereiro, liberta o ladrão.
Tem M-10²⁰⁹ de alvará pra liberdade.
Seu oitão é uma piada, gambé covarde
Cala a boca e aplaude o resgate!
He! Cala a boca e aplaude!
Boy quem te protege do oitão na cabeça?
Sua polícia no chão do DP, sem defesa?
Rezando pro ladrão ter pena. Que pena!
Seu herói pede socorro nessa cena.
Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto?
Então meta a mão no cofre e ajude nosso povo.
Ou veja sua mulher agonizando até morrer

²⁰⁸ Refere-se a um revólver de calibre .357 Magnum.

²⁰⁹ Se refere a uma submetralhadora, Ingram MAC-10, fabricada nos EUA, que ao ser comparada ao “oitão” do policial, no verso abaixo, se referindo a um revólver calibre .38, demonstra um maior potencial, se sobrepondo ao poderio bélico do agente do Estado.

porque alguém precisava comer.
Isso aqui é uma guerra!

Eduardo e Dum Dum, em *Isso aqui é uma guerra*, colocam em palavras o que estava implícito até então. Os rappers agora, ao invés de se colocarem como representantes, como em *Minha voz está no ar*, incorporam o papel dos assaltantes, encenando o confronto tácito e explicitando a rotina da “guerra não declarada” em curso. A submissão à miséria imposta à população periférica é recusada pelo eu lírico e a revolta provocada pelo privilégio material está cristalizada nos versos. E apesar de anunciarem que não gostariam de cometer qualquer ato violento, este se coloca como uma resposta à vida indigna que lhes cabe, já que “.357 é o que Brasil me dá”. Nos versos, o país ou a sociedade é responsável pela fome e miséria, e como se tornar invisível não é aceitável para os personagens, eles encaram a vida dos “boys” como tão vazias de valor como as suas próprias vidas são encaradas pelo país, sociedade e pelos “boys”. Para se fazer ver e para sobreviver é preciso agir de maneira violenta. E desse modo está declarada a guerra que acontece diariamente nas ruas da cidade de São Paulo, com dois lados bem definidos. E nesse caso as vítimas são os agressores.

A encenação do conflito não se restringe às linhas dos versos ou as ondas sonoras da música, mas também invade suas posturas e posicionamentos enfáticos diante dos agentes, principalmente dos meios de comunicação. A mise-en-scène do confronto fora das linhas dos versos se torna visível tanto na composição do videoclipe da música *Isso aqui é uma guerra*, como na repercussão causada pelo videoclipe envolvendo outros agentes. Produzido por Dino Dragone, o videoclipe da música *Isso aqui é uma guerra*, Eduardo e Dum Dum interpretam assaltantes de banco, carros e residências, e sequestradores, com cenas fortes dos atos violentos, que não poupam o telespectador. Em uma das cenas, Eduardo e Dum Dum abordam, armados, uma mulher em um carro e entram em sua residência, enquadrando pai e filho que conversavam calmamente no sofá. As cenas mostram ambos amarrados, amordaçados, violentados com chutes e ameaçados com a arma na cabeça. Por vezes os personagens fazem do telespectador o sequestrado e a câmera se posiciona a baixo dos personagens, como se estivéssemos deitados e rendidos pelos ladrões. O ódio e a vingança estão explícitos nos olhares dos rappers. Contudo, ao final do videoclipe, apesar de terem êxito no plano de “divisão de riquezas” explicitado na cena dos ladrões com maços de dinheiro, o videoclipe mostra um homem morto, deitado no chão de costas com uma pedra gigante ao seu lado e um cachorro cheirando o sangue e o outro sendo encaminhado para a delegacia. O final é trágico também para os

assaltantes. O corpo é recolhido por um caminhão do IML e o videoclipe termina. As cenas são realistas e impressionam pela violência e nudez da linguagem. Contudo, o sentido das cenas é alterado pela poesia e pelo som, em que os atos violentos soam como atos heroicos, justificados pelo absurdo da miséria, da “panela vazia” ou o destino certo em se tornar uma pessoa em situação de rua, diante do luxo e da abonaça. E ainda que a fome e a falta de oportunidades não apareçam nas cenas do clipe, elas ficam implícitas como motivadoras da vingança, já que “a fome virou ódio” e “comer seu lixo não é comigo, morô?”. E já que “seu povo” não é visto pela sociedade ou pelo país como digno de direitos, os rappers os tomam a força, e colocam o “boy” como indignos de respeito ou dó.

Dum Dum, em entrevista recente, revela que o videoclipe projetou o Facção Central no cenário musical, e também para além dele, figurando como um elemento decisivo para a construção da posição do grupo, tanto com relação aos ouvintes e fãs, como em relação aos outros grupos. A repercussão da polêmica incitada pela música, somada às imagens realistas do videoclipe provocam reações diferentes, mesmo entre o público do rap, que inevitavelmente compara a contundência dos versos do grupo às músicas do maior grupo do gênero até então – Racionais MC’s – dando início um ambiente de rivalidade entre fãs.

Nóis cantava com o coração, pelo menos eu. Não visava e pá... (...). Igual a maioria. Mas quando eu vi que a gente era diferenciado assim, tá ligado, foi no clipe [*Isso aqui é uma guerra*]. Tem Facção antes e depois do clipe. Facção depois do clipe é fenomenal [ênfatisando], tá ligado? Antes do clipe era um grupo da hora. Deu pra sentir a diferença do depois do clipe. Os moleque na época não tinha muitos videoclipe, e quando saiu daquele jeitão... ‘Esses cara é maluco memo’. Daí onde entrou essa rivalidade que eu não sei da onde tiraram isso daí. Tipo Palmeiras e Corinthians. Racionais e Facção. Eu memo não sei da onde saiu.²¹⁰

O videoclipe tornou-se ainda mais decisivo para o grupo quando teve sua exibição proibida, após veiculado poucas vezes pela MTV. Sob a acusação de incitação ao crime, o promotor Carlos Cardoso, assessor de Direitos Humanos do Ministério Público Estadual de São Paulo, ao justificar sua apreensão, declarou que “esse clipe na prática é um manual de instrução para a prática de assaltos, sequestros e homicídios”, em reportagem para o SBT (sem data), que também determinou a proibição e recolhimento do disco *Versos*

²¹⁰ Dum Dum no podcast Azideia, transmitido ao vivo em 17/03/2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=5119s. Acesso em 29/05/2022.

Sangrentos (1999)²¹¹. A acusação de incitação ao crime foi interpretada pelos rappers como uma espécie de censura e o cerceamento do direito a expressão. Os efeitos de tal determinação soam como uma resposta do “sistema” à contundência colocada em versos e em imagens, retomando, de certa forma, o lugar que a música popular ocupava ao desafiar a ditadura em versos cifrados, nas décadas precedentes. Os artistas da canção de protesto e MPB, ao optarem pela resistência ao regime militar como uma estética engajada, galgavam legitimidade e construíram um lugar simbólico heroico para a música popular. O tom de enfrentamento de classe remete a tal operação, ainda que o embate e os atores sejam outros. O manejo da resistência está presente em seus posicionamentos e, como sugerido acima, figura como um resíduo da produção artística do passado. Ao ter uma música censurada, o Facção Central recebe a legitimidade almejada, logrando o *status* de crítica social que sustentava a música popular durante os anos de chumbo, projetando o grupo para além do público do rap. Contudo, a resistência encenada pelo grupo não tem os mesmos efeitos que a canção de protesto, deixando entrever que a origem social dos rappers e o status do gênero no cenário cultural mais geral determinam a avaliação dos agentes, já que o episódio não chamou a atenção de figuras-chave da produção cultural ou intelectual, circulando somente entre os noticiários e jornalistas com um viés mais sensacionalista, o que reforça a conclusão ensaiada pelos rappers. Além disso, as ameaças e perseguições que sofriam empurravam os rappers e seu público para uma posição cada vez mais enfática, como fica patente em relato recente de Eduardo sobre a determinação, acentuando a importância da música *Isso aqui é uma guerra*. Ao ser questionado sobre sua predileção entre suas composições, Eduardo responde que seu juízo inevitavelmente leva em conta a predileção do seu público, e aponta a música como um “divisor de águas”.

Isso aqui é uma guerra é um divisor de águas. Ali foi um momento que o sistema testou. Ele falou: ‘Agora ceis tão censurado. Vocês fazem apologia ao crime. Tamo acusando, vamo perseguir. E vamo ver a postura de agora em diante. Vamo ver qual que é’. E a gente se manteve firme nas ideia, manteve a ideologia. E aí cantamo (...), por coincidência, o mano marcou o show num viaduto que tinha um distrito policial em baixo. Polícia colou e falou ‘quero ver cantar aquela música’. Eu falei ‘demorou, vamo bora’. Falei pro público ‘os cara proibiram a gente de cantar, então eu queria pedir pra vocês não cantarem porque não vai caber tanta gente na cela.’ E cantamo. Então essa música é uma música que marcou bastante.

Big: Vocês tiveram mais perseguição pra fazer show?

²¹¹ Informações disponíveis na compilação de vídeos da imprensa feito por Dialético (do grupo Dialéticos do Morro). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtgwyLYp38&t=21s>>. Acesso em 10/04/2019.

Eduardo: As pessoas que contratavam o show, ficaram meio receosas, não sabiam que o que tava acontecendo. Não sabia se de repente, você ia abrir espaço pra gente, e de repente você canta a música e suja até pros cara. Então, não tinha esse conhecimento. Então num primeiro momento... mas coisa rápida, um mês, dois, a coisa foi assentando e todo mundo foi entendendo que não teria problema. E o público, eu acho que o público observou ali a nossa coragem e a militância verdadeira. Então ele começou realmente a aderir porque ele falou ‘po, é de verdade memo. Os cara foram censurado, não mudaram uma virgula, tão batendo de frente, tão falando o que tem que ser falado.’ Porque qualquer programa que a gente colava era pra falar, mano. Ainda mais naquela época eu não tinha feito [o curso de] direito, eu falava ‘mano, eu não escrevo rap com o código penal debaixo do braço. Não sei se eu tô fazendo apologia ao crime. Eu tô abrindo meu coração e cantando o que eu acho que deve ser cantado. Se isso se configurou um crime, eu não tive a menor intenção’. Então mesmo um pouco mais limitado em relação ao conhecimento jurídico, eu sabia que a minha intenção era ter escrito uma música pra falar sobre violência. Não era pra fazer apologia ao crime. Jamais você vai tentar arrastar seu público da periferia. Não vamo chegar pro cara da periferia e falar ‘oh, vai pro crime que é bom’. Não tem nem lógica. A gente tá querendo tirar os cara do crime, querendo mostrar uma outra perspectiva. Então eu acho que o público sentiu isso aí, uma verdade na nossas ideias. Falou ‘mano, os cara realmente não tá ali pra brincadeira, não tá ali pra aumentar o cache, os cara tão fazendo música sobre o que ele sente mesmo’.²¹²

Após a determinação, o videoclipe passou a ser noticiado em jornais, tendo como auge a participação do membros do Facção Central e do promotor no programa *A Casa é Sua*, apresentado por Sônia Abrão, na emissora *Rede TV*. No programa, após a exibição de algumas cenas, o promotor apresenta as justificativas que embasam a acusação de incitação ao crime e os rappers respondem às acusações, apontando-as como censura, ferindo o direito de liberdade de expressão do grupo, colocando em cena a tensão de interpretações e imagens socialmente formatadas (SOLEDADE, 2018)²¹³. Ainda no mesmo programa, uma dupla de policiais rappers se apresentou, cantando contra a violência e criminalidade generalizada, ao que tudo indica, se contrapondo à intenção do grupo em expor o conflito de forma hiper realista, tanto nos versos como nas cenas do videoclipe. Em entrevistas mais recentes sobre o episódio, Eduardo e Dum Dum relataram o receio que sentiram ao encontrar os policiais nos bastidores, sem saber ao certo o motivo da sua presença no programa.

Na época da censura do videoclipe, foi censurado e tal. Aí molhou até pra MTV. Moio memo de verdade: ‘agora qualquer grupo de rap que for fazer, tem que passar na peneira, tem que assistir antes...’ e ta ligado? Fez um esquema monstro lá. Firmeza. Aí tava todo mundo jogando pedra em nós. Aí veio a Sonia Abrão: ‘Queremos ouvir a sua versão. Todo mundo fala e vocês não, pá’. Aí abriu a porta lá do programa lá pra gente trocar ideia. Chegando na *Rede TV*, logo uma viatura, preto e branca, na porta do baguio. Eu já, puf, dei

²¹² Eduardo em converso no podcast Azideia, transmitido ao vivo em 30/06/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V21QAqdjPdo&t=6801s>>. Acesso em 13/03/2023.

²¹³ Em 2002 o inquérito foi arquivado, sendo permitido a transmissão do videoclipe. Contudo, três anos após o lançamento da música, o videoclipe já não fez mais parte da programação da MTV.

aquele passo pra trás. Eu já: ‘mano vai sobrar pra mim. Pra que que tem viatura?’. Sendo que eu já tinha tirado um dia. Eu falei ‘mano, ceis vão pá e pum, primário e tudo, [se referindo a Erick 12 e Eduardo, que seriam réus primários] mas eu já não. Vai molhar pra mim’. Vamo que vamo. Eu te juro, na porta do baguio eu não queria entrar. Eu pensei que eu já ia sair de la algemado. Apologia aí crime cara, tá ligado? Aí firmeza, entramo lá e pa. De repente já chega dois gigante, polícia. Todo apertadinho, com as camisa pra dentro. Ai eu já gelei, falei ‘pronto, é agora’. Aí chegou, cumprimentou e tal, mó educação. ‘A gente faz um rap também’ [risos]. Um era escrivão e o outro era... Então, tava cassando assunto dentro do camarim. Eu falei ‘os cara tá cassando assunto!’. Aí chegamo lá [no palco do programa] e pum, e os cara sentado lá. Só que a roupa dos cara da vontade de rir. Aí o Erick olhando pra mim, só querendo que eu fosse... ‘eu não vou rir Erick’. Do jeito que eu sou arteiro, dou risada à toa. Aí firmeza e tal e coisa. Ai pum. Mostra aí a música de vocês. Aí os cara levanta e começa a cantar. ‘os cara canta memo!’. Só que era aqueles rapinho bem... essas conversinha besta. Mas daí pra frente eu fiquei mais suave, que eu vi que não ia pegar nada. Mas que eu pensei que eu ia sair dali algemado, eu pensei. (...) Foi foi [o programa foi bom pro Facção]. A Sônia Abrão antes de fazer a entrevista ela viu o clip: ‘mas vocês mostram os caras algemados. O crime não compensa.’ Os cara [policiais rappers] ficaram do nosso lado, falando coisas a nosso favor, os polícia. Quem tava atacando memo era o promotor. Aí quando acabou a entrevista, ele lá fora: ‘Meu, eu não sei quem é vocês, nem nunca ouvi vocês. Mas me ligaram 11 horas da manhã, me falando do crime, que tava passando isso e tal. Aí eu tive que fazer o meu trabalho.’ Mas então, foi tenso mas ao mesmo tempo foi engraçado, tá ligado?

214

O relato de Dum Dum sobre a participação do Facção Central no programa de Sônia Abrão, em tom de zombaria, revela que as repercussões do videoclipe se desdobravam em sentido, reforçando o posicionamento dos rappers em colocarem-se como contrários ao “sistema”. Mesmo que revelando o encontro amistoso com os policiais e com o promotor nos bastidores, o episódio reforçou a construção simbólica almejada pelo grupo, referendando o caráter provocativo e revolucionário presente nas letras e na postura dos rappers. A encenação do enfrentamento de classes, portanto, não se limita aos versos, e os rappers acionam o papel de representantes da periferia frente aos representantes do sistema, ao serem questionados sobre sua produção artística, completando, de certa forma a mise-en-scène do conflito. A participação no programa de Sonia Abrão, portanto, somou sentindo ao posicionamento dos rappers, como uma resposta almejada, reforçando a adesão ao projeto coletivo do rap gangsta como representante da periferia.

Outra entrevista que expõe a repercussão do videoclipe foi realizada por João Gordo, do grupo de punk rock Ratos de Porão, formado nos anos 1980, que na época trabalhava como VJ da MTV, no programa de entrevista Gordo a Go-Go.

João Gordo: Você não acha que vocês exageraram? Porque o negócio é muito agressivo mesmo, é muito cruel demais, é cru. Pra quem não sabe aí de casa, esse clipe tem uma cena de vocês enquadrando uma mansão ne? (...) ‘Isso aqui

²¹⁴ Dum Dum no podcast Azideia, transmitido ao vivo em 17/03/2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=5119s. Acesso em 29/05/2022.

é uma guerra, onde só sobrevive quem atira, quem enquadra a mansão, quem trafica' [cantando]

(...)

Eduardo: Igual o samba ou o sertanejo. O cara tá casado, não tem problema nenhum, mas na música dele ele tá interpretando o cara que quer uma mulher, que perdeu uma mulher. A mesma coisa, ali na música eu to interpretando o bandido. Não adianta eu pegar e falar que o cara vai falar 'por gentileza é um assalto, por favor me de sua carteira'.

João Gordo: Mas acho que o povo não tá acostumado pra tomar esse tapa que vocês deram na população!

Eduardo: Eu acho que o povo tá acostumado sim. Tanto é que a música tocou 7 meses na rádio, nunca teve nenhum problema. Enquanto só periferia tinha acesso, tava da hora porque o cara assimilava e via que isso acontece. Aí sim, quando passou na MTV, que de repente a classe média, o rico teve acesso, assistiu, aí ele se incomodou. Porque aí o cara, o que ele entendeu: 'porra, os cara tão reivindicando direito, falando o cara que tá passando fome de repente vai roubar. E a vítima sou eu.'

João Gordo: A polícia chegou aqui na MTV e confiscou o clipe dos cara. Falou que era apologia ao crime. Aqui eu tô vendo que os cara não são nada disso. Você já puxou cana já?

Eduardo: Só o Dum Dum

João Gordo: o que cê fez Dum Dum?

Dum Dum: 12.12.

João Gordo: 12 pra quem não sabe é tráfico de drogas.

Dum Dum: mas fui absolvido.

João Gordo: Porque assim, vocês têm cara de bandido, cara. Você [Eduardo] tem cara de bandido, Dum Dum também tem cara de bandido. No clipe ali, Vocês tão apavorando, falou cara. Só a letra tudo bem. Mas a letra associado ao clipe que é muito bem feito. Seu Bezerra o sr. precisa ver o clipe dos cara. Os cara tão mostrando a realidade nua e crua. (...) Eu sou super fã dos cara, conheço a música dos cara, os cara rima bem pra caralho. Mas aconteceu um caso com a minha mãe. Minha mãe foi entrar na garagem, entrou um fulano com a minha mãe na garagem. Minha mãe reagiu e o cara atirou, só que o revolver falhou. Então imagine se tivesse matado minha mãe, eu tava órfão hoje em dia.²¹⁵

A interpretação de João Gordo sobre o videoclipe salta aos olhos, já que se trata de um artista ligado ao gênero punk rock, estilo musical que carrega a marca da rebeldia juvenil e a postura antissistema. Em uma conversa entre o roqueiro e os rappers, em que Bezerra da Silva também estava presente, inclusive fazendo a defesa dos rappers, Eduardo se defende das acusações de excesso de realismo colocadas por João Gordo, apresentando argumentos sobre a forma da representação artística com personagens fictícios. Contudo, após afirmar que os rappers tinham “cara de bandido”, o roqueiro explicita seu desconforto frente às imagens do videoclipe, colocando-se como uma possível vítima dos atos violentos encenados. A contundência dos versos e imagens tem efeitos, pois colocou em cena questões tabus do cotidiano urbano da cidade de São Paulo.

A encenação do conflito tem a repercussão, de certa forma, esperada e prevista pelo grupo, colocada na letra de *Minha voz. Está no Ar*, que afirma a persistência em continuar

²¹⁵ Participação do Facção Central no Programa Gordo a Go-go. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8XIuxI8_fbk>. Acesso em 14/09/2019.

cantando, mesmo com ameaças e perseguições. As ameaças e proibições sofridas com a veiculação do videoclipe e a contundência do disco *Versos Sangrentos* contribuíram para um acirramento da postura de oposição do Facção Central, mesmo dentro do cenário do rap. Os agentes do episódio também passaram a compor os versos de Eduardo, incorporando personagens como o “promotor” nas tramas narradas, asseveradas pela situação, o que teve como consequência a admiração de fãs e a dilatação do compromisso com a contundência e a denúncia, por meio dos versos.

Nota-se que, ao final da década de 1990 e início da década de 2000, havia um crescente interesse da produção intelectual e artística brasileira pelo tema da criminalidade. O cinema brasileiro se volta para a temática, principalmente com os filmes *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) *Ônibus 174* (2002), entre outros, com uma estética cinematográfica inspirada na forma dos videoclipes de rap, assim como impulsionados pela contundência das músicas. Embora com uma temática pareada aos videoclipes e músicas, os cineastas passam longe de sofrer qualquer acusação, perseguição ou ameaças, tal como os rappers encontraram. Em outras palavras, há uma produção intelectual e artística profícua mirando as relações sociais que configuram as franjas do capitalismo, enfocando as ações criminosas e o tráfico de drogas nesse período, ensaiando interpretações ao que se desenhava como um cenário urbano permeado pela violência, criminalidade e exclusão social. Os rappers disputam com tais atores para compor suas próprias narrativas, no intuito de tomar controle dessas narrativas, apontando o distanciamento que os outros agentes tem da periferia e caracterizando suas interpretações como caricaturais ou preconceituosas²¹⁶. Se por um lado é possível notar um movimento de construção simbólica da periferia a partir dos versos e do posicionamento dos rappers, se distinguindo da produção intelectual do período, por outro lado, a oposição operada pelos versos deixa entrever uma proximidade de tais agentes, tanto em torno da produção artística, na vivencia dos bastidores da produção, como estúdios e palcos, como também a partir da escolha das questões levantadas e o encontro com tais figuras em debates, fóruns de militância, projetos educacionais, palestras e ONGs presentes nos bairros periféricos. A confluência de interesses pelos temas leva ao encontro dessas figuras que, mesmo que disputando a

²¹⁶ Mário Medeiros da Silva (2011) faz uma discussão interessante sobre as relações entre Paulo Lins e a antropóloga Alba Zaluar e o crítico literário Roberto Schwarz em torno da obra *Cidade de Deus* (Cia das Letras, 1997), deixando entrever os interesses e disputas em torno da classificação do romance e a posterior elaboração do gênero “literatura marginal”.

legitimidade da narrativa elaborada, compartilham de posições e, por meio do diálogo, elaboram coletivamente uma forma daquela estrutura de sentimento.

A encenação do conflito e a estratégia de choque como recursos poéticos dos rappers, contudo, visam torcer um sentido explorado pelo jornalismo ou outras produções artísticas e intelectuais a respeito da periferia como palco da violência e da criminalidade. Com o intuito de inverter a perspectiva, os rappers apontam o Estado e a elite como produtores da violência, encurralando a população da periferia em situações homólogas a um genocídio em curso. Dessa forma, a opção por agredir o ouvinte, colocando o interlocutor no papel do “playboy”, figura como uma espécie de revide à situação de opressão da população que querem representar. As ameaças, as cenas explorando o confronto, os insultos são como objetivações do sentimento de injustiça e revolta, explorado nas minúcias das situações infundáveis narradas pelos rappers. Nesse sentido, a forma estética constituída a partir da encenação da violência como uma resposta às determinações e opressões formadoras, é um recurso poético e musical presente nas composições, visando uma ressignificação dos papéis sociais desenhados até então. Ao opor a violência sofrida (de “um prato com migalhas”) à violência-resposta (“se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar”), desnudando uma configuração social de guerra, com dois lados definidos, depois de escavar os escombros de corpos soterrados que sustentam aquela configuração, os rappers colocam no palco situações semelhantes ao que Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra* (1968), descreveu como a violência do colonizado, sentida de forma emancipadora ao responder à violência colonial, ou seja, a “recusa violenta da violência imposta” (MBEMBE, 2014, p. 279).

Achille Mbembe (2014) expõe o pensamento de Fanon a respeito da distinção da violência em três formas: a violência colonial, a violência do colonizado e a violência internacional. Segundo o filósofo e psiquiatra martinicano, a colonização era um processo que se baseava numa “força fundamentalmente necropolítica” (MBEMBE, 2014), ou seja, era animada por um impulso genocida. A violência colonial é composta por três dimensões: uma violência instauradora, ou seja, tanto o processo de instituição da escravatura, como seu funcionamento e duração se baseavam na força; violência empírica, que atuava na vida cotidiana do colonizado, encerrando limites físicos, corporais e de linguagens, esmagando “todas as facetas da vida, inclusive a fala”, o que Fanon descrevia como a “política do ódio”, praticado por meio de humilhações, condutas homicidas, racismo, agressividade, desprezo, silenciamentos; e a violência fenomênica,

atuando nos domínios dos sentidos, afetivo e psíquico, causando golpes e feridas no corpo e na consciência, privando-o de seu passado e futuro.

De acordo com Achille Mbembe (2014),

Em Fanon, uma diferença de estatuto separa portanto a violência colonial e a violência do colonizado. A violência do colonizado não é, à partida, ideológica. É exactamente o oposto da violência colonial. Antes de ser conscientemente voltada para o esmagamento colonial durante a guerra de libertação nacional, manifesta-se enquanto pura descarga – violência ad-hoc, reptilínea e epilética, gesto assassino e afecto primário que o “homem perseguido”, “de costas para a parede”, “faca na garganta ou, para ser mais preciso, eléctrodo nas partes genitais”, executa, pretendendo com isto, de maneira confusa, “dar a entender que está preparado para defender a sua vida”. (...) Trata-se afinal de dar morte aquele que jamais se habituou a recebê-la, mas sempre a submetê-la a outrem, sem limites e sem contrapartidas. (...) A única maneira de o colonizado regressar à vida é impor, pela violência, uma redefinição de modalidades de distribuição da morte. (...) O homem subjugado, ajoelhado e condenado ao grito, volta a agarrar-se a si mesmo, sobe a ladeira e ergue-se à sua altura e à dos outros homens, se preciso for pela violência – aquilo que Fanon chamava “práxis absoluta”. (...) A luta tem por objetivo produzir a vida, e a “violência absoluta” desempenhava, a este respeito, uma função de desintoxicante e fundadora. É de fato pela violência que a “coisa colonizada se torna homem” e que se criam homens novos, “uma nova linguagem, uma nova humanidade”. Em contrapartida, a vida assemelha-se a uma luta interminável. Por outras palavras, a vida é aquilo que a luta conseguir produzir. A luta entendida numa tripla dimensão. Em primeiro lugar, visa destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega, e provoca medo e raiva. Depois, tenta tomar conta e, eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou, torturou, prendeu ou, simplesmente, fez enlouquecer. A função participa, desde logo, do processo geral da cura. Por fim, tem por objetivo sepultar todos os que tombaram, “abatidos pelas costas”. Deste ponto de vista, desempenha uma função de enterramento. Em torno destas três funções aparece claramente o elo entre o poder e a vida. Nesta perspectiva, o poder só pode enquanto se exerce sobre a vida, no ponto de partilha entre a saúde, a doença e a morte (o acto de sepultar) (MBEMBE, 2014, p. 275).

Dessa maneira, a violência do colonizado é emancipatória, quebrando com o encerramento do colonizado ao ser reduzido a objeto, ou seja, a violência serve como um meio de desobjetificação do colonizado, rompendo com a violência colonial totalizante. A dramatização da violência colocada em versos pelos rappers pode ser interpretada como uma maneira de representação dessa violência-resposta, um ensaio de um revide à situação de opressão oferecida à população da periferia. A transfiguração em música do sentimento de raiva e do ímpeto pelo levante diante da violência totalizante imposta aos seus, ou seja, a formatação do rap com o intuito de oferecer cenas de morte “aquele que jamais habitou-se a recebê-la”, é um elemento determinante de sua forma estética, soando como a encenação da “luta permanente contra uma morte atmosférica” (FANON, 1968, p. 211, apud MBEMBE, 2014, p. 277). A incorporação da gramática dos processos de morte são como que a matéria prima da produção artística do rap, mesmo que essa gramática seja utilizada por outros agentes com os quais os compositores disputam.

Guardadas as devidas ressalvas quanto a aproximação um tanto bruta, o pensamento fanoniano sobre a racialização da subjetividade e os impactos psicossociais da colonização no sujeito dominado, encontram ecos na produção simbólica do rap nacional da década de 1990 e 2000. Embora Antônio Sérgio Guimaraes (2008) tenha apontado um certo silêncio a respeito da obra de Frantz Fanon entre os intelectuais brasileiros nos anos 1960, Mário Medeiros da Silva (2011) discorre que houve, como aventado por Guimarães, uma circulação e recepção de Fanon fora dos “meios tradicionais, sejam acadêmicos ou de uma esquerda universitária. Mas através do interesse dos intelectuais e ativistas negros, ao fim dos anos 1970, focados nos usos possíveis que suas ideias possam ter para as lutas político-culturais no contexto nacional” (p. 341). Tanto o processo de subjetivação das pessoas racializadas, como a relação entre racismo e cultura e o processo de colonização eram pontos importantes de convergência entre o pensamento fanoniano e a contexto de atuação político-cultural antirracista daquela década. De acordo com Silva (2011), intelectuais e ativistas ligados à Associação Cultural do Negro, na década de 1960, participaram de conferências em que Fanon esteve presente, contudo, a referência do pensamento de Frantz Fanon ficou explícita na obra de intelectuais e ativistas do Quilombhoje, cujo interesse se voltava para a reflexão e incentivo à produção literária negra, principalmente por meio dos Cadernos Negros. As reflexões de Fanon a respeito do racismo enquanto elemento cultural²¹⁷, atuando na distinção e hierarquização dos modos de existência e operando de formas sofisticadas nas significações e sentidos, inclusive no falseamento de sua própria existência, encontra acomodação para se questionar o mito da democracia racial e seus dispositivos entre os intelectuais e ativistas negros brasileiros. Dessa maneira, a constituição de uma posição simbólica opositora e combatente passa a ser elaborada por esses agentes, principalmente em torno da literatura negra, visando incorporar a “dimensão da missão do homem de cultura dominado”, incitado por Fanon, que forneceu nutrientes para uma “aposta na ideia de cultura” constituída a partir da luta por uma “reversão simbólica de formas de agir e pensar” até então negadas por uma cultura hegemônica (SILVA, 2011, p. 346). A reunião de poetas,

²¹⁷ “Estudar as relações entre racismo e a cultura é levantar a questão da sua acção recíproca. Se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvidas em elemento cultural. Assim, há culturas com racismo e culturas sem racismo. Contudo, este elemento cultural não se enquistou. O racismo não pode esclerosar-se. teve de se renovar, de se matizar de mudar de fisionomia, teve de sofrer a sorte do conjunto cultural que o informava. (...) Este racismo que se pretende racional, individual, determinado, genotípico e fenotípico, transforma-se em racismo cultural. O objeto do racismo já não é o homem particular, mas uma certa forma de existir. No limite, fala-se de mensagem, de estilo cultural.” (FANON, 1980, p. 36)

poetisas, intelectuais, ativistas e jornalistas em torno do Cadernos Negros, durante as décadas de 1980 e 1990, colocava em prática tal propósito, uma produção profícua e fundamental, com ecos na formação cultural e política dos rappers em questão. Ainda que os compositores não cite diretamente o filósofo e psiquiatra martinicano, a postura radical e a dramatização de uma violência emancipatória colocada em pauta deixam entrever o trânsito e a sedimentação de seu pensamento entre os rappers, que elaboram, a sua maneira, o cenário de guerra cultural presente neste contexto. A música figurou como um reduto de resistência de elementos culturais negados, extirpados, amputados em outros âmbitos de produção cultural das comunidades escravizadas, e a assunção deste papel de oposição aos silenciamentos múltiplos é encarada pelos rappers como sua missão cultural e política.

Oferecer a morte por meio dos decibéis do som envenenado, depois de afirmar que os elementos culturais vistos com depreciação são as medalhas “de honra ao mérito da quebrada”, é a operação poética e o fio condutor da música *Bactéria FC*, presente no disco *O espetáculo do circo dos horrores* (Sky Blue, 2006). Os muros que segregam a cidade, tanto físico como simbólicos, são enfatizados por Eduardo e Dum Dum, que oferecem elementos do cotidiano de ambos os lados. Contudo, não se trata apenas de ressaltar as diferenças e as desvantagens dos seus, mas também colocar mais alguns tijolos nesses muros, negando o contato do “bisneto do dono da casa grande” e seus privilégios com a cultura periférica. Produzida com um *sample* da música *Sweet Dreams*²¹⁸, da dupla Air Supply, em que Erick 12 brilhantemente transforma vinte segundos da romântica original, aumentando seu andamento. *Bactéria FC* apresenta um sintetizador em “lá” durante toda a música, um fraseado de piano em looping repetido a cada tempo, sob as semibreves tocadas ao piano em notas graves, numa ascendente (“ré, mi, fá, sol”), sugerindo uma ambientação de um levante, com tonalidades bélica e enérgica. A base musical converge com os versos cantados enfaticamente por ambos, em que as pausas dramáticas tem o intuito de ressaltar certas cenas, como por exemplo a pausa de Dum Dum ao finalizar o verso “Da mulher que sonha com o bolo da padaria/prá cantar parabéns pra sua filha”, demonstrando que a construção estética da música habita uma complexidade que se expressa na trama de camadas de sentido dos sons e significados, andamentos e pausas, rimas somadas às referências.

Bactéria F.C.

²¹⁸ Presente no disco *The One That you Love* (Arista, 1981).

(Eduardo)

Fala pra vaca da sua filha cancelar o ecstasy,
Não vai rodar a banca com meu som na festa rave.
O rap concebido em sampler de sangue
Não é trilha pra bisneto de dono da casa grande.
Tira o zóio do Impala, engasga seu freestyle,
Pula de manga larga, não no nosso lowrider.
Touca preta, camisa xadrez, calça larga
É medalha de honra ao mérito da quebrada.
Nossa cultura não é moda da Yves Saint Laurent,
Pra tá no cliente do táxi aéreo da TAM.
Enquanto visto no necrotério meu parente, costurado,
Sua história triste foi a morte do peixe dourado.
Vocês têm faculdade, adestraram os robocop,
Mas seu carro forte não compra meu hip hop.
Dou a vida pra cantar meu verso proibido.
Nasci pro carimbo de insolúvel do DP de homicídios.
No DEIC, o corno vai gritar: ‘Caralho, filho da puta!
Eletrocutei suas bolas, ideologia não muda!’
Vim pra pôr no whisky elefantíase, o leproso
Implorando com a receita a moeda do seu bolso.
O estudante que assina e dá o documento do carro
Pro DENARC não forjar participação no tráfico.
Sente a radiação: FC via onda sonora
É a mais letal das armas biológicas.

(Ambos)

Não adianta blindar carro, pôr vigia na porta
Seu pior inimigo ataca via onda sonora
Os decibéis da nossa dor vão estourar seus tímpanos
Vim pra pôr estricnina no seu whisky envelhecido

(Dum Dum)

Aí, multinacional, não adianta insistir,
Seu dólar não transforma Facção em Kelly Key.
Quero o topo da Billboard, o Grammy, o planeta,
Não com o cu de Harley Davidson cantando minha letra
Warner, Sony Music, vão se foder!
Enfia no rabo a Beverly Hills que cês tem pra oferecer!
Liga cu que paga de N. W. A., gangsta
Mas tem a ideologia do Harmonia do Samba
Não abro garrafa de cristal na piscina aquecida
Com Rolex ouro branco, cercado de vadia.
Nasci pra entrar quando abrir a garagem do prédio,
“Vai, ministro, dá as joias e a chave do Audi zero”.
Se não fosse autodidata em cultura marginal,
Tava algemado na maca no corredor do hospital.
Respiro pólvora, canto sangue, não existe dias felizes.
Todo pobre é um Kunta Kinte estrelando seu Raízes.
Herdeiro sangue azul, eu não subo no seu palco.
Pra mim cem mil playboy não vale um favelado
Honro o Facção na pele sofrida
Que não sabe o que é justiça, corregedoria
Me proclamei sonoplastia do que incendeia o coletivo
Com a profissional do filho que o PM matou a tiro.
Deus não deu Neston nem Pamper's,
Não me quis universitário,
Deu uma mãe faxineira pra eu ser revolucionário.

(Ambos)

Não adianta blindar carro, pôr vigia na porta
Seu pior inimigo ataca via onda sonora
Os decibéis da nossa dor vão estourar seus tímpanos
Vim pra pôr estricnina no seu whisky envelhecido

(Dum Dum)

Minha calçada da fama tem cadáver com jornal.
O flash não é da Caras, é do repórter policial.
A coletiva não é pra Veja, Isto É!,
É pro Choque que quebra o cassetete na sola do meu pé.
Meu camarim não tem frutas da época, toalha branca,
Tem enforcamento pra ter mais espaço na tranca.
Sou a trilha do ambulante com os free contrabandeado,
Em fuga do rapa na 25 de Março;
Da mulher que sonha com um bolo da padaria
Pra cantar parabéns pra sua filha;
Da tia iluminada pelo giroflex da polícia
Com o corpo do marido esperando a perícia.

(Eduardo)

Devia ter um controle interativo na televisão
Pra botar fogo no Projac, na Xuxa, no Faustão.
Se eu sequestro o Sílvio Santos, peço de resgate
O Ratinho e o Gugu num foguete pra Marte.
Seu personagem de Malhação prega o diploma na parede,
Os meu mata os gambé da Blazer pra catar os colete.
Quero que o boy digerindo meu rap sinta o gosto da morte,
O gosto do pão do lixo da barraca de dog.
Não quero o hall da fama, quero o grupo dos eternos,
Ser lembrado igual Tupac, isso que é sucesso!
O cão pode morder que a caravana não para²¹⁹.
Sou a gota d'água estremecendo o deserto do Saara

(Ambos)

Não adianta blindar carro, pôr vigia na porta.
Seu pior inimigo ataca via onda sonora.
Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos.
Vim pra pôr estricnina no seu whisky envelhecido.

Os rappers brincam com estereótipos das posições sociais, imagens do jornalismo policial e da cultura popular, mimetizando o cotidiano, e atribuindo ao rap a função de ferir, envenenar, matar simbolicamente, ou, pelo menos, propor uma transformação dos sujeitos crentes de seus sentidos comuns. As contingências que fazem os eu-líricos presenciarem situações terríveis, são subvertidas em condições para a adesão a um projeto revolucionário, cujos versos são a principal munição. A cena de tortura protagonizada por Eduardo e o agente do DEIC²²⁰ remete ao heroísmo de resistência à ditadura, demonstrando o lugar simbólico almejado pelos rappers. Não somente as forças policiais acuam os personagens, mas também o interesse dos “playboys” em se tornarem ouvintes

²¹⁹ Em referência ao disco *Os cães ladram mas a caravana não para* (Sony Music, 1997), do grupo Planet Hemp.

²²⁰ Delegacia Especializada em Investigações Criminais.

e aderirem aos elementos culturais e estéticos do hip hop, o que os impulsiona na elaboração de mapas simbólicos com demarcações bem definidas, entre marcas de carros, roupas, práticas de lazer, figuras públicas e referências artísticas. Dessa maneira, o posicionamento em defesa da periferia discorrido em *Bactéria FC* dialoga com as acusações que o gênero sofria de habitarem palcos elitizados, ou seja, de serem ouvidos por seu principal alvo. Por isso a demarcação dos elementos, espaços e referências faz parte de um jogo interno aos grupos pela busca da maior contundência, expressividade e autenticidade, disputa que fica explícita no verso “Liga o cu que paga de N.W.A, Gangsta, mas tem a ideologia do Harmonia do Samba”. Ou seja, ao apontar que alguns grupos de rap simulam um posicionamento *gangsta*, mas são mais flexíveis às propostas de contrato das *majors*, se aproximando da “ideologia do Harmonia do Samba”, um grupo de pagode baiano de muito sucesso comercial nos anos 1990, Eduardo e Dum Dum acionam os elementos que compõem um embate interno ao gênero, em que a resistência e o radicalismo, ou a inflexão à propostas que gerariam maior divulgação mas que, de acordo com eles, correriam o risco de pôr em questão a defesa da periferia, trazendo à tona a constituição de parâmetros de legitimidade entre os grupos. O ataque às *majors* (Warner e Sony Music) da indústria fonográfica, que aparecem como aliciadores do seu projeto ideológico antissistema, bem como o deboche com apresentadores de programas televisivos da década de 1990 e artistas (Kelly Key, Silvio Santos, Xuxa, GuGu, Harmonia do Samba, Ratinho, Faustão, Malhação), que são posicionados como opostos as suas referências, deixam entrever a posição simbólica que almejam, ou seja, constituindo um lugar simbólico de enfrentamento à cultura elitizada e refratário à indústria cultural, já que ambos os domínios são regidos por agentes “inimigos” ou, pelo menos, nocivos à ideologia de defesa da periferia, aos seus olhos. Não se curvar aos imperativos da indústria cultural, por meio de contratos com *majors* ou aparições nas mídias hegemônicas vai se tornando um posicionamento típico entre os grupos, o que se torna um elemento de autenticidade e resiliência interna ao gênero. Dessa maneira, negar participações na TV Globo é uma atitude ostentada entre os grupos²²¹, como símbolos de resistência e adesão ao projeto antissistema, tal como os versos de *Bactéria FC*, que

²²¹ Em entrevistas, Eduardo, frequentemente questionado sobre sua postura diante dos meios de comunicação, afirma não ver sentido na sua participação, já que tal mídia não condiz com seu projeto de defesa da periferia. O fato de ter negado o convite para a participação no programa no Jô Soares, da TV Globo, é constantemente citado, cuja a justificativa é resumida ao contar sobre uma palestra que proferiu na Fundação Casa na mesma data e horário sugeridos pela emissora.

inviabilizam qualquer convite futuro. Contudo, gradativamente tal posicionamento vai sendo questionado como uma rigidez que se torna danosa à sobrevivência do gênero.

De toda maneira, a postura radical contra o “sistema” regia tanto os versos, músicas, como as posturas dos rappers, fazendo da interpretação cindida da sociedade brasileira constituída pelos rappers um imperativo de leitura e atuação. Em entrevista no programa Roda Viva, no ano de 2007, Mano Brown expõe essa leitura ao relativizar a conduta honesta diante de um país desonesto, colocando à mostra o estado de guerra velado presente nas letras do Facção Central. Paulo Lins questiona a dificuldade em falar de honestidade em tais situações, trazendo à pauta também sua experiência em toda a trama de *Cidade de Deus* (1997).

Paulo Lins: Tem bandido no poder legislativo, tem no judiciário, tem ladrão no executivo. Tem empresário que rouba, que sonega impostos, bota dinheiro pra fora. Cartola de futebol, até o jogador tá fazendo isso. A gente vive nisso há muitos anos, todo mundo sabe disso. É muito difícil falar pra um garoto pobre preto, que vive na periferia, que ele tem que ser honesto, diante desse exemplo? Porque eu falo isso: porque você falou assim ‘ele se espelha em quem tá mais perto’. Agora o exemplo do Brasil, se a gente for ver do modo geral, é muito maior do que tá perto. Tem muito ladrão no Brasil todo. Fica difícil você falar pra uma criança sem pai, que passa fome e tal, que ele tem que ser honesto, que ele não pode roubar?

Brown: Eu chego a dizer que eu nem considero eles desonestos. Dentro da realidade, das armas que eles têm pra lutar, que eles aprenderam como meio de sobrevivência, eles são honesto. Eu tenho certeza que com os parceiro deles, eles são honestos, com a família deles, eles são honesto, com os mano que tá preso, eles são honesto. Tá ligado? Eles são honesto com quem é honesto com eles. Entendeu? Onde tá honestidade, são valores né? Quando você fala que um assaltante de banco é desonesto, você tem olhar pra sociedade, se a sociedade é honesta. Nossa sociedade (eu costume falar pros mano quando a gente tá conversando), nossa sociedade é criminosa, é omissa. Ela é cega quando quer, surda quando quer. Omissão é crime. Não é? Então eu acho que se você for ...categoria de criminosos, entendeu? Tá todo mundo na igual.

Entrevistador²²²: Mas a saída não seria lei pra todo mundo?

Brown: Mas a lei não é pra todo mundo. Não é pra todo mundo, nunca vai ser pra todo mundo.²²³

A inversão de perspectiva, interpretando a sociedade como “criminosa”, indigna alguns jornalistas presentes no programa, que tem reações inflamadas com a postura do rapper, ao expor o conflito e ao duvidar do universalismo das leis. Em outro momento da entrevista, Mano Brown é questionado por Renato Lombardi sobre os versos: “Nas ruas da sul, eles me chamam Brown/ maldito, vagabundo, mente criminal²²⁴”.

Brown: Bom, antes de mais nada, é uma rima, certo? A gente faz pra ficar legal, certo? Pra ficar pan...

²²² A gravação do programa não deixa claro o autor da pergunta.

²²³ Programa Roda Viva, da Tv Cultura, exibido em 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=laQWmNkqkSg&t=2155s>>. Acesso em 13/03/2021.

²²⁴ Verso da música Da ponte Pra Cá, presente no disco Nada Como Um Dia Após o Outro Dia, (Cosa Nostra, 2002).

Renato Lombardi: mas “mente criminal” é pesado.

Brown: E a realidade é, explicitamente, é isso memo! As pessoa me chama de Brown memo. Eu sou criminoso sem ser. Ou sou. Talvez eu seja realmente. Na verdade, nós somos, todo mundo aqui é criminoso. Quando a gente aceita o Brasil que a gente vive, e a gente vai tirar onda, tomar cerveja, comer pizza, fazer samba, todo mundo é criminoso.²²⁵

Jogando com a típica marginalidade atribuída ao artista, tanto no verso, como no episódio de uma certa retratação esperada pelo jornalista, que cobra sua responsabilidade diante de seu público juvenil, Mano Brown reverte a acusação de irresponsabilidade nas entrelinhas da pergunta do jornalista, impostando a voz e ressaltando a discordância nominal e a língua falada como símbolos de autoridade frente à postura do jornalista. Mano Brown, em entrevista recente, conta sobre a radicalidade como definidora de “quem está dentro e quem está fora” do rap.

Tinha uma carga em cima dessa rapaziada da minha geração onde quase tudo era proibido, ta? Qualquer flerte com o sucesso era considerado questão de caráter. Então eu acredito que isso também foi nocivo pra uma geração grande. (...) Foi um pensamento que eu tive de quanto a liberdade foi tolhida essa época em prol de uma atitude política, de uma prioridade [aspas com as mãos] política. Todo aquele movimento foi usado para estabelecer uma nova ordem no Brasil, de pensamento e de filosofia, que é o que: que é o esquerdismo. Todo aquele movimento foi canalizado para ser isso, pra fazer isso. Então, se você fosse da época e não vivesse isso, você era um cara excluído do rap, como muitos foram. O cara que não tinha lado político definido, as pessoas simplesmente paravam de dar importância pro cara. Não precisava ele errar. Natural! Mas não era uma coisa orquestrada, era a época. Se alguém orquestrava isso, não era eu. Eu nunca estabeleci um movimento ‘é isso, é isso’. Pelo contrário. Racionais sempre foi contraditório e muitas vezes teve sozinho contra todos os outros que achava que a gente tava traindo a ideia.

Igã: Você acha que você foi responsabilizado por coisas que não tinha nada a ver?

Brown: e por outras que tinha a ver. Fui também acusado de coisas que eu fiz também. Teve um encontro de rap que eu fui também que o cara virou e falou assim: ‘Muitos aí...’. E era pra mim. O cara falou assim: ‘porque tem cara que ajudou o funk a entrar em SP’. Reunião de cara de rap, na época. Eu falei ‘bom fui eu.’ Eu era amigo do Catra. No primeiro disco do Catra, eu tô na contracapa com ele. (...) O funk em São Paulo, coisas que não aconteciam. Funk não rolava em São Paulo de jeito nenhum. (...) O funk dominou São Paulo. (...) essa coisa de uma arte cercar a outra, isso não pode. O rap é música da liberdade (...). (...) Era uma música de protesto, de cunho político, cada vez mais. Os compositores escreviam e cobravam dos que não escreviam. Eu nunca vi isso. Como é que você é escritor e você cobra do outro escritor que não fala o que você tá falando? Como assim? E a originalidade fica onde? Tinha isso, do cara que faz uma música, mas ele critica o que não faz. Como assim? Você quer que faz igual a sua? Eu nunca tive... nunca fui desse lado. Entendeu? Ai quando existia um movimento...o movimento estava desestabilizado, eu vinha com uma ideia totalmente no contraponto do que era. Tipo assim, atitudes suicidas.²²⁶

²²⁵ Programa Roda Viva, da Tv Cultura, exibido em 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=laQWmNkqkSg&t=2155s>>. Acesso em 13/03/2021.

²²⁶ Relato de Mano Brown no podcast Podpah, transmitido ao vivo em 7/03/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aahyLNH4PrE>>. Acesso em 22/10/2022.

A disputa entre os grupos pelo verso mais contundente, a posição mais radical, ou pela conduta mais afinada com a essência do rap, essência essa sendo constituída a cada elaboração, sustenta o jogo de sociabilidade entre os rappers, formando um gradiente de posicionamentos e estilos que, no seu conjunto, define a experiência social do rap. Interessa notar a existência de reuniões de rap, em que os artistas discutiam a respeito das definições sobre o gênero musical, se assemelhando a reuniões e assembleias partidárias, o que, aos olhos de Mano Brown em 2022, soavam como contrassenso à liberdade artística como uma das premissas do rap. Dum Dum também revelou a participação do Facção Central em uma dessas reuniões, cuja pauta principal recaía sobre a radicalidade da produção musical do grupo.

Boy Killa: No rap, eu lembro que existiam muito grupos também que questionavam e falava que era um bagulho que era muito agressivo, muito sanguinário. Vocês sofreram muito com isso também? Eu lembro de algumas, alguns lances de camarins, naquelas idas e vindas ali, eu sempre via que tinha uns grupos ali...

Dum Dum: Teve uma época que fizeram uma reunião, lá no centro, a nata do rap e tal, pra ver pra onde que o rap tá indo. Isso você [Big da Godoy] jogava bolinha de gude... (...). Então, todos os... parece que pegaram a dedo, falando de mim e do Eduardo, 'que o Facção só tá estragando o bagulho, porque não é desse jeito e tal. Tem que ter união, tem que falar de coisas boas...'. Mas só que cada um tem um estilo, nosso estilo ne? É pegar a caneta, só sai isso, sem forçar, sem nada. A Rúbia do RPW, o estilo era bate cabeça, tinha outros que era romântico, tem uns que era gospel. Mas não 'Se o Facção tiver no bagulho, tá estragando o movimento'. Não sei o que eles tavam planejando mais pra frente, se expulsar nós, coisa desse tipo, mas não arrumaram nada. Tá ligado? Foi na primeira, teve que sair antes porque era muito pesado. Eles não admitiam que a gente tinha aquele público, cantando o que a gente cantava.²²⁷

O episódio relatado por Dum Dum revela as rugas internas ao gênero, conflitos esses que se expressavam também na rivalidade entre públicos dos grupos²²⁸. Tais conflitos também definiram as futuras composições, alguns se posicionando como

²²⁷ Dum Dum no Podcast Az Ideias, transmitido ao vivo em 17/03/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=2705s>. Acesso em 23/10/2022.

²²⁸ Tal como o episódio sobre a proibição da veiculação do videoclipe e do disco Versos Sangrentos, e também como é possível notar por meio do relato de Dum Dum sobre reuniões entre os grupos para questionar os rumos das composições e seus efeitos para a imagem do rap (e dos rappers) em geral, a radicalidade do Facção Central por vezes foi interpretada como um incentivo de adesão ao crime, imagem essa que influi nas composições subsequentes do grupo e encarada como uma interpretação errônea das letras. Em Conversa com BoyKilla, no podcast Az Ideias, Dum Dum expõe a tensão. Ao ser questionado sobre se houve alguma sensação de que a mensagem das letras estavam mal compreendidas, Dum Dum responde: "Sim, sim. Até hoje viado. 'Mano, quando a gente já vai pro pa [alguma ação criminosa], vai ouvindo Facção!' (...) Mas a maioria entenderam e entende as mensagem. Eu já ouvi isso: 'Vocês são único grupo que faz música pros ladrão!'. Você entendeu errado as ideia, viado, pega lá. Tem umas pessoas que só escuta as fita, não entende, entende o jeito que quer entender. A gente sempre mostra o caminho, início, meio e fim. Se você for pa, é bem difícil ter um bandidão bem sucedido. A gente bem mostra na ideia: ou é cadeia, ou é caixão, ou é várias fita louca que se passa, porque quer passar. E é isso. Entenda quem quiser, ou o que quiser." Ibid.

radicais, outros, criticando os efeitos da radicalidade, direcionam as composições para narrar o cotidiano e representar um certo *ethos* da periferia, em elaboração. Contudo, importa ressaltar que a definição do gênero rap vai se constituindo nesse trânsito entre as composições, situando os rappers numa certa prática política e estética, por meio da formalização de um sentimento de esperança de transformação do mundo, mesmo que mimetizando transgressões ou ironizando a marginalidade que lhes é atribuída comumente. Achille Mbembe (2014), ao refletir sobre o papel da arte negra como práxis política, nos diferentes contextos da diáspora, ressalta que a criação artística, para além da representação, tem a capacidade de fazer deslocar o indivíduo e sua comunidade do mundo tal como ele é, condensando as esperanças de renascimento.

Para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e de humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. No fundo sempre foi o seu involucro metafísico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi e como é, de renascer para a vida e de continuar a festa.

A obra de arte nunca teve por função principal simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade. Sempre esteve na sua natureza turvar e mimetizar tudo, as formas e as aparências originais. Enquanto forma figurativa, é um facto que mantém relações de semelhança com o original. Mas, ao mesmo tempo, duplica constantemente o próprio original, na sua deformação, afastamento e, sobretudo, na sua conjuração. De facto, na maior parte das tradições estéticas negras, só havia obras de arte com um acto prévio de conjuração, descobrindo-se a função óptica, a função tátil e o mundo das sensações reunidos num mesmo movimento de revelação do duplo do mundo. Assim, o tempo de uma obra seria a encenação da vida quotidiana liberta de regras convencionais, sem entraves nem culpas.

Na verdade, se existe um traço característico da criação artística é que, na origem do acto de criação, está sempre em jogo uma violência, um sacrilégio e uma transgressão minada, com capacidade, assim se espera, de fazer com que o indivíduo e sua comunidade se desloquem do mundo tal como ele foi ou é. A esperança de libertação das energias escondidas e esquecidas, a esperança de um possível regresso das forças visíveis e invisíveis, o sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas são o fundamento antropológico e político da arte negra clássica. No centro encontra-se o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado da desconstrução de tais poderes e símbolo por excelência da dívida de todas as comunidades humanas, herdada involuntariamente e que nunca podemos totalmente apurar. (MBEMBE, 2014, p.290 e 291)

O deslocamento de cenas de transgressões, sua encenação sem entraves, para o espaço de uma música, soa como uma maneira de emancipação por meio da produção artística do rap, tal como a caracterização de Mbembe faz lembrar. Mais do que versos panfletários, encontra-se em jogo a constituição simbólica tanto dos próprios compositores, como do “seu povo”, a ideia de “periferia”, com todos os conflitos e contradições inerentes a prática de significação. A produção artística do rap permite,

portanto, o rompimento em ato com as determinações sociais narradas nas músicas, como uma saída para o beco sem saídas colocados em palco, promovendo a valorização do sujeito que compõe, que imprime sua marca e sua interpretação ao mundo que lhe foi ofertado. E, ainda que as músicas ofereçam “o gosto da morte” ao colocarem “estricnina no seu whisky envelhecido” para o agressor ou seu mandante, o rap figura como um instrumento de conscientização para os seus aliados, uma maneira de emancipação pela encenação da morte, mas também pelo conhecimento, formação, erudição interna e criticidade como via de escape para os destinos inescapáveis narrados, vivenciados na periferia, de acordo com seu olhar. Dessa maneira, a transfiguração do papel do rap, trasbordando de sua posição de gênero musical, faz dos indivíduos que contribuem para sua construção simbólica, disputarem a definição do próprio rap. Este gradiente de estilos e posições deixa entrever, de toda forma, que um dos princípios fundamentais que compõem a estrutura de sentimento sedimentada nos raps é a oposição entre “manos” e “playboys”, principalmente por meio da encenação da violência como uma consolação lírica. O rap vai sendo elaborado como “a mais letal das armas biológicas”, como uma arma para a cura do silenciamento de 400 anos de exploração, relacionando a adesão à periferia aos quilombamentos precedentes (“Antigamente quilombos, hoje periferia”²²⁹). Os atos violentos encenados funcionam como instrumentos de libertação das dores caladas, do desnudamento do inimigo, da declaração de guerra e do grito de que “isso não vai ficar assim”, desembocando num encantamento lírico de transformação do mundo. Dessa maneira, a construção desse sujeito coletivo vai promovendo uma releitura do mundo invertida e inaugura um olhar irreversível. Os efeitos desse lugar simbólico recaem também sobre a maneira como os rappers encaram a produção intelectual e artística “hegemônicas”, buscando suas fontes não mais nas estatísticas dos livros, mas na língua falada no dia a dia, expressões, provérbios e idiomatismos, nas gírias cifradas, símbolos internos, nos depoimentos.

Nota-se, portanto, que os compositores se relacionam com o público cativo do rap e com a imagem que vai sendo delineada do rap nacional também por agentes e instituições externas, como jornalistas, artistas, intelectuais, profissionais da comunicação, agentes do estado e ONGs que, de um lado, recebem de alguns desses agentes o papel de intelectuais da periferia, cuja função de conscientização política e social extrapolam as letras das músicas, mas de outro lado, outros agentes tratam de

²²⁹ Música de ZÁfrica Brasil, presente no disco *Antigamente Quilombos, Hoje Periferia*, (Vinil Brasil, 2002).

elaborar uma estigmatização do rapper brasileiro como “ignorante”, “inculto”, “violento” e “marginal”, como ficou expresso em adjetivações pontuadas nesta seção. As reações dos rappers às interpretações diversas, posicionando-se como defensor da “periferia”, joga luz sobre o processo ativo da atividade artística, como prática real, fruto das relações sociais em que estão imersos os compositores, permeados pelas tensões que enfrentam e os impulsionamentos que recebem, ou seja, as condições dessa prática social²³⁰, e que se encontram sedimentados nas músicas. A autoafirmação da força da “periferia”, evidenciando a solidariedade e a criatividade como uma insurgência contrária ao “sistema”, com depoimentos de personagens elencados pelos rappers, fica potencializada pela formalização da arte de falar a linguagem da “periferia”, que cada vez mais é exaltada na postura e nos versos.

2.5. “Gíria não, dialeto!”

Assim como o significado de “periferia” vai sendo constituído a partir do intercâmbio entre os grupos, o público e a interpretação dos agentes externos, organizando uma maneira de leitura do mundo, conforme o rap vai ganhando adeptos que disputam seu significado e seus “rumos”, os grupos vão elaborando coletivamente a linguagem, os códigos, o dialeto dessa nação “periferia”. Municípios das rimas e dos depoimentos de pessoas ao seu redor ou de personagens, os rappers modelam a forma dos versos se empenhando em extrair a musicalidade da linguagem falada cotidianamente, fazendo de expressões, idiomatismos, sotaques, palavrões sua matéria-prima, construindo assim um marcador expressivo próprio, e, dessa maneira, demarcando fronteiras simbólicas de pertencimento e de exclusão. A ossatura dos versos, portanto, apresenta uma maneira expressiva própria que diz de imediato a posição, a postura e a defesa de um lugar simbólico de conforto para os seus e de confronto para os forasteiros.

O enfrentamento às instituições, portanto, compõe a forma estética dos versos e também a maneira de apresentação dos rappers por meio de uma arte de falar própria,

²³⁰ Penso aqui na ênfase de Raymond Williams em encarar a obra de arte como prática, ao invés de encará-la como um objeto, refletindo sobre as relações sociais que conformam a prática tanto de sua produção como de sua recepção. “A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis – embora possam, em algumas artes, ter o caráter de um objeto material – ainda são acessíveis apenas por meio da percepção e da interpretação ativa. (WILLIAMS, 2011a, p. 65)

fazendo frente ao sotaque oficializado como uma maneira de falar hegemônica e naturalizada, praticada em meios de comunicação, em instituições do Estado e em grupos sociais de classes mais elevadas. Não somente as gírias e palavrões passam a integrar a apresentação dos rappers como uma forma de manter a tensão e contundência, mas, principalmente, o recurso do que chamo aqui de discordância verbal e nominal, ou seja, a desobediência às regras gramaticais em concordar as classes das palavras, portanto, a recusa em adaptar a linguagem usualmente falada aos versos, como um marcador expressivo importante, que se torna requisito na construção postural do rapper, tanto diante dos pares como diante de sujeitos externos ao cenário do rap. O uso da discordância verbal e nominal, a supressão de letras em palavras, a transmutação de sons em palavras, fazendo da sonoplastia parte da composição, os palavrões e as gírias vão sendo tecidos numa linguagem cifrada e numa simbologia compartilhada, montando uma indumentária e uma erudição interna. Por vezes, o uso frequente de gírias torna a música quase incompreensível para quem não é “da quebrada”, num franco posicionamento de enfrentamento. Por outro lado, a maneira de falar dos rappers define um cerimonial e uma etiqueta própria ao grupo, e seu não uso ou mesmo seu uso equivocado pode fazer desconfiar da inserção de algum rapper e pôr em risco sua apresentação. Ainda que o uso de “erros” seja uma marca que produz identidade entre os rappers, há um imperativo no conhecimento e na destreza de tais usos, que depende de uma certa consciência prática linguística só adquirido “na quebrada”. Portanto, o grau de autenticidade dos rappers é medido, entre eles, por essa capacidade linguística de uso adequado das gírias. As gírias, portanto, transformam-se em dialeto²³¹, grande marca do rapper, jogando com as marcas de autenticidade e personificação do povo, e colocando em questão o processo de naturalização de certos sotaques como oficiais, corretos e que operam como marcas de distinção entre os sujeitos. Invertendo os sinais, os rappers fazem do estigma seu orgulho, elaborando coletivamente uma linguagem “da rua”, colocando em xeque a valoração social da língua oficial estabelecida. Ou seja, a língua aqui é levada ao centro do embate. E a forma estética da poesia é política em si.

As músicas apresentadas deixam entrever que os compositores têm domínio dos recursos poéticos – rimas toantes, ritmo, aliterações, metáforas, estribilhos, musicalidade, personificações, eufonias etc. – utilizados em meio a um vocabulário pouco usual na

²³¹ Fazendo referência aqui a um trecho da música *Negro Drama*: “Problema com a escola eu tenho mil./ Mil fita/ Inacreditável, mas seu filho me imita./ No meio de vocês ele é o mais esperto./ Ginga e fala gíria./ Gíria não! Dialeto.”, presente no disco *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*, Cosa Nostra (2002).

música popular, elaborando assim um sistema expressivo com recursos próprios e se apropriando dos recursos poéticos a sua maneira. Ou seja, a construção formal da poesia dos rappers carrega em si a tensão tematizada pelas músicas, dando a ver o processo dinâmico e relacional da constituição de uma linguagem cifrada e opositora. Nota-se, portanto, que a elaboração da linguagem ou sua formalização por meio dos versos, coloca em pauta a linguagem como consciência prática, ou seja, resultado das relações sociais, tanto de conflito como de reconhecimento, e que se torna também formadora das consciências, classificações e agrupamentos. Ou seja, a constituição de uma linguagem como marcadora de diferença traz à tona o caráter constitutivo e prático da linguagem, sua constante criação como uma atividade social e material, que surge das relações sociais de produção e autoprodução (WILLIAMS, 1979).

O processo de constituição de significados e, simultaneamente, a linguagem como um processo ativo e constituidor da consciência prática, pode ser apontado como o cerne do pensamento de Raymond Williams, marcando fundamentalmente tanto seu método de análise cultural, ou seja, a partir dos significados de conceitos e categorias articulados e tecidos pelos agentes, quanto a clivagem de sua perspectiva ao repensar a relação entre “indivíduo” e “sociedade”. Dessa forma, a linguagem enquanto prática social e material, é o resultado de “relações reais entre pessoas reais”. Ao evidenciar a formulação marxiana da linguagem como consciência prática, Williams critica a divisão operada pela tradição formalista entre “consciência” e “realidade material” e também as teorias materialistas sobre o reflexo, afirmando que

a descrição do signo como arbitrário ou não motivado é um prejulgamento de toda a questão teórica. Defendo que ele não é arbitrário, mas sim convencional, e que a convenção é o resultado de processos sociais. Se ele tem uma história, não é arbitrário, é o produto específico de um povo que desenvolveu a linguagem em questão. Lembrem-se de que a oposição indivíduo-sociedade pode ser avaliada de várias formas. A ordem social pode ser tomada como anterior aos indivíduos, que são seus meros exemplos ou espécimes. Ou a sociedade pode ser apresentada como a criação de indivíduos livres para certos propósitos e com certas liberdades. A força da distinção a-histórica entre *langue* e *parole* é que a fala humana torna-se possível apenas nos termos das restrições e oportunidades de um sistema preexistente. Isso é perfeitamente correto em um sentido: não é possível falar ou ser entendido a não ser que façamos uso de recursos sistemáticos da linguagem. Mas essa organização sistemática se mantém numa criação de pessoas reais em relações reais. Esse é o ponto bastante difícil, pois é sempre assumido que as linguagens simplesmente evoluíram no tempo. O movimento para fora do estudo das origens e desenvolvimento da linguagem, um campo ainda fundamental, é um deslocamento ideológico. Mas o caráter sistemático da linguagem é o resultado, um resultado sempre em transformação, das atividades de pessoas reais em relações sociais, incluindo indivíduos não apenas como produtores da sociedade, mas, em uma relação dialética precisa, tanto produzindo como sendo produzidos por ela. (Williams, 2013, p. 336).

A criação de significados como uma atividade material prática, permeada pelas relações sociais e que se inscreve em condições históricas específicas, é o cerne do materialismo cultural como perspectiva teórica. Williams retoma a história do conceito de signo para então imprimir sua crítica ao estruturalismo de Saussure e seus efeitos na linguística e correntes marxistas do século XX, apontando a contribuição de Valentin Voloshinov como decisiva para a reflexão sobre o signo como “evidências vivas de um processo social continuado”, ressaltando o caráter dinâmico e formativo da linguagem.

O signo usável – a fusão do elemento formal e do significado – é um produto dessa continuada atividade de fala entre indivíduos reais que estão numa relação social continuada. O ‘signo’ é, nesse sentido, seu produto, mas não simplesmente seu produto passado, como nas exposições reificadas de um sistema de linguagem ‘sempre dado’. Os ‘produtos’ comunicativos reais que constituem signos usáveis são, pelo contrário, evidências vivas de um processo social continuado, no qual as pessoas nascem e dentro do qual são formadas, mas para o qual também contribuem de forma ativa, no processo permanente. Isso é, ao mesmo tempo sua socialização e sua individuação: os aspectos relacionados de um único processo que as teorias alternativas de ‘sistema’ e ‘expressão’ tinham dividido e dissociado. Encontramos então não uma ‘linguagem’ e ‘sociedade’ reificadas, mas uma *linguagem social* ativa. Nem é essa linguagem (voltando o olhar para uma teoria materialista positivista e ortodoxa) um simples ‘reflexo’ ou ‘expressão’ da ‘realidade material’. O que temos é, antes uma compreensão dessa realidade através da linguagem, que como consciência prática está saturada por toda atividade social, e a satura, inclusive a atividade produtiva. E, como essa compreensão é social e contínua (em distinção dos encontros abstratos do ‘homem’ e ‘seu mundo’, ou ‘consciência’ e ‘realidade, ou ‘linguagem’ e ‘existência material’), ela ocorre dentro de uma sociedade ativa e em transformação. A linguagem fala dessa experiência – o termo médio perdido entre as entidades abstratas, “sujeito”, e “objeto”, sobre os quais as proposições do idealismo e materialismo ortodoxo são construídas. Ou, mais diretamente, a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo. (...)

O processo de articulação [de um significado] é necessariamente também um processo material, e que o próprio signo se torna parte de um mundo físico e material (socialmente criado): “seja em som, massa física, cor, movimento do corpo ou coisa semelhante”, a criação social de significados por meio do uso de signos formais é, então, uma atividade material prática; é na verdade, literalmente, um meio de produção. É uma forma específica daquela consciência prática que é inseparável de toda atividade social material. (...) É (...) desde logo um processo material característico – a criação de signos – e, na qualidade central de sua caracterização como consciência prática, está envolvido desde o início em todas as outras atividades humanas sociais e materiais. (...)

Na verdade, desde que existe, como signo, pela sua qualidade de relação significativa – tanto a relação entre o elemento formal e o significado (sua estrutura interna) como as relações entre as pessoas que realmente o utilizam, na linguagem prática, fazem dele um signo – ele tem, como experiência social que é o princípio de sua formação, propriedades tanto dialéticas como generativas. Caracteristicamente ele não tem, como um sinal, um significado fixo, determinado, invariável. Deve ter um núcleo efetivo de significado mas na prática tem uma gama variável, correspondendo a interminável variedade de situações dentro das quais é ativamente usado. Essas situações incluem relações novas e desafiadoras, bem como relações repetidas, sendo essa a realidade do signo como fusão dinâmica do “elemento formal” e do

“significado” – “forma” e “conteúdo” – e não como significação fixa, interna e “já dada” (WILLIAMS, 1979, p.43, 45. Grifo do autor).

A produção dos significados, portanto, é uma atividade de sujeitos reais em relações sociais, materiais e históricas, e também é uma atividade material, no sentido de dar forma e materialidade àquela experiência. Nesse sentido, as transformações da linguagem dão a ver tanto o caráter social da consciência, como a atividade prática da ressignificação, resultado de uma tensão entre uma interpretação recebida e uma experiência prática, uma presença no mundo destoante. A história de uma língua e suas transformações, portanto, pode ser lida como evidência de relações sociais dinâmicas e em transformação, cujas formações emergentes têm papel fundamental.

A experiência social do rap, não somente por meio das condições de produção apontadas no primeiro capítulo, mas principalmente pela sua forma estética, faz refletir sobre o processo ativo da significação e a constituição da linguagem como consciência prática, já que a elaboração do “dialeto” é uma prática dinâmica com propriedades dialéticas e generativas, que é conformada e conforma, paralelamente, as tensões enfrentadas pelos compositores. O fato de algumas expressões, gírias, idiomatismos e modos de fala terem se tornado repertórios comuns e generalizados na fala cotidiana da sociedade brasileira da década de 2020, agora talvez destituídos de seu estranhamento ou estigma dos anos 1990 e 2000, coloca em questão que o tensionamento presente na ressignificação manejada pelos rappers tem efeitos para além da sua experiência social²³².

“Gíria, não! Dialeto”, avisa Mano Brown aos desavisados. Presume-se que sejam interlocutores que, de algum modo, se referem à linguagem dos rappers pejorativamente. A linguagem “posturada”, ou seja, posicionando-se como porta-vozes da fala cotidiana da “periferia”, se apresenta como um marcador expressivo decisivo entre os rappers, que disputam por meio das expressões, uma legitimidade interna. Ou seja, dominar e ser versado no “dialeto” confere autenticidade aos compositores e o consequente

²³² Rafael Coelho (2006), em sua dissertação de mestrado, analisou variedades linguísticas, relacionando-as a significados sociais que promoviam uma identidade em determinadas comunidades de fala, no subdistrito do bairro de Brasilândia (Jardim Paulistano), São Paulo. O pesquisador observou que o uso do pronome “nóis” com a variante zero, com exceção do pretérito perfeito, é relacional, ou seja, depende dos diferentes status sociais atribuídos aos diferentes grupos que frequentam os espaços públicos do bairro. O uso exagerado de nós com a variante zero é adquirido no ambiente de convivência primária, no dialeto materno. Entre os jovens, esse comportamento se desliga de sua origem familiar e passa a ser um marcador de identidade entre os amigos, o dialeto das ruas, e que se dá em oposição às pessoas que experimentam alguma ascensão social, como os filhos da associação presente no local, professoras e adultos com emprego formal, que reprimem o uso da expressão, pois são vistas como variantes estigmatizadas, substituindo-o por “a gente”, principalmente diante do pesquisador.

reconhecimento entre os pares. Diante dos interlocutores externos, por outro lado, a linguagem “das ruas”, como também é denominada, figura como um enfrentamento à linguagem naturalizada como oficial, um marcador de diferenças importante entre os agentes, escancarando talvez uma distinção velada, principalmente diante de jornalistas, intelectuais, profissionais dos meios de comunicação. Em outras palavras, não se trata apenas de compor os versos a partir da linguagem falada no intuito de afirmar a identidade, mas também de utilizar o léxico interno para desafiar a linguagem padrão, manter a tensão e encarar a distância social para além do lamento da desigualdade, constituindo e manejando uma forma material e estética de reconhecimento do “nosso povo” em contraposição aos “playboys”.

A constituição do “dialeto” através da troca de termos, expressões, idiomatismos, em suma, de marcadores discursivos se relaciona com a elaboração do lugar simbólico da “periferia”. E se, no início da produção do gênero, as gírias, palavrões, discordâncias verbais e nominais eram raros nas composições, gradativamente um arsenal de marcadores discursivos e escolhas lexicais vai compondo os versos, constituindo assim o “dialeto”. O que é interpretado como um “tom professoral”, ou seja, uma linguagem mais explicativa e objetiva, vai saindo de cena, mesmo que os diálogos marquem o desenrolar das músicas. Em entrevista, Mano Brown revela as escolhas comunicativas que marcam a composição do disco *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (Cosa Nostra, 2002), no sentido de expressar os “códigos de uma civilização” da periferia, em comparação com os discos anteriores, descritos como “discos políticos”.

[Nada Como um Dia...] foi o disco que, na minha opinião, eu consegui conversar mais e melhor com a massa da periferia. Por que? Porque todos os códigos tão aqui. Não tá no outro não tá no outro. Aqueles discos são políticos. Aqui são códigos de uma civilização. Moro? Se você analisar, o que é a periferia de SP? É um mostro. É um outro país dentro de um outro país. Então você vê códigos de comportamentos religiosos, de família, de comunidade. Códigos de comportamento geral, visão sobre política, visão sobre amor, visão sobre sexo, visão sobre mulheres. É um disco amplo. E ele durou muito tempo. Muito mais do que os outros. Foi o disco que mais durou. Ele ficou mais do que os outros. Ele toca mais do que os outros. Aqueles discos foram sucesso, mas eles tocaram durante uma época e depois parou. Ficou pra um segmento. Ele já tem 15 anos esse disco. Foi o disco que eu consegui me comunicar melhor com esse povo, que é o povo que mantém tudo funcionando.²³³

Aí você pega o Nada como um dia, é outra temática. É outra temática. Ela humaniza. Se você pega o [Sobrevivendo no Inferno], fala de números pra caralho. Qual momento fala nomes de alguém ali? Eu não lembro. “Fulano”. Não lembro disso. É ‘nóis’ ‘a cada 4 horas, não sei quantos por cento’, o disco

²³³ Trecho da conversa de Mano Brown com Marcílio Gabriel, no Programa Freestyle publicado em 20/04/2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RoSJoONzt5k&t=1489s> >. Acesso em 02/02/2021

é todo números. Denuncia, números. O Nada como um dia, são nomes, vulgos, beco, café preto, gole de vinho, frio, gasolina, ‘terça feira é ruim de role’, Pô, até hoje terça feira é ruim de role. É um disco que ele é todo...é um disco praticamente assim.... na época eu lembro da reação das pessoas quando começaram a ouvir algumas músicas que a gente tinha feito.²³⁴

Interessa frisar, como fica expresso na fala de Mano Brown, que havia uma intenção em melhor caracterizar e formalizar um certo *ethos* da periferia, que abarcasse a totalidade daquela vivência, no sentido de melhor se relacionar com seu público. Por outro lado, as escolhas lexicais, portanto, cumprem uma função de posicionamento diante dos outros grupos, deixando entrever as tensões internas à formação. O relato de GOG, brasileiro, a respeito de sua formação primária, conferindo disposições para criação poética desde a infância e a opção pelo rap na juventude, quando a cidade de São Paulo figurava como um centro de produção do gênero, deixa entrever que as gírias paulistanas faziam parte do arsenal de composição comum entre os grupos de São Paulo. Sua composição mais próxima ao texto literário, na ausência da “malícia de uma gíria”, foi adotada como seu estilo de composição.

Eu tenho, (não sei se a gente pode falar), vantagem. Eu sou filho de professora. Minha mãe é professora, educadora, pedagoga, pedagoga paulofreiriana, que tem a ligação direto com o que você vive, pra te alfabetizar. Mamãe me alfabetizou muito cedo, aos 5 anos de idade eu tava alfabetizado. Escrevia palavras difíceis. Papai incentivava os ditados dentro de casa “Vamo escrever a palavra necessidade, necessário”. Pô, isso pra um moleque de 6, 7 anos é muito difícil. Então, foi um processo em que eu estudei todos os anos em escola pública e eu aprendi que bastava pra mim prestar atenção no que o professor tava falando, porque eu já tinha uma espinha dorsal, do que estudar pra fazer a prova. Então, a prova pra mim era uma coisa fácil. Eu tinha tempo pra me divertir, pra treinar, pra fazer as coisas que eu queria realmente fazer. E na sequência, quando veio o rap, eu começo no break. Eu lembro que quando eu comecei a escrever as pessoas não acreditavam, perguntavam ‘Quem escreveu essa letra’. Então não é uma coisa que nasceu lá no rap, nos anos 90, 92. Desde o início quando eu escrevia alguma coisa, já era fora da curva, uma coisa diferenciada, uma concordância, uma palavra. E como eu falei, a gente não conhecia São Paulo ainda. Então nós não tínhamos a malícia da letra, como cantar, colocar uma gíria ali. Não, era expressão. Então eu acho que a palavra, o texto literário, ele tava mais presente, ne? Saca? Pelo menos na minha obra. E foi assim. Escrevi, as pessoas não acreditavam. Eu olhava e falava ‘Pô, sou eu que escrevi’. E aos poucos eu entendi que, quando a gente conhece São Paulo, quando a gente começa a escrever em maior proporção, quando os grupos começam a lançar, eu falo ‘Eu amo alguns grupos que são mais reconhecidos no momento (...). eu vou esperar o tempo escrever as linhas, mas eu vou trabalhar também algo diferenciado, que possa ser uma contribuição pro todo.’ Então quer dizer, eu amo FC, eu amo Racionais, eu amo RZO, eu amo Câmbio Negro, mas eu não sou... são outras realidades. (...) Então eu falei ‘Po mano, eu vou falar da mesma coisa que todo mundo tá vendo: da polícia,

²³⁴ Relato de Mano Brown no podcast PodPah, transmitido ao vivo em 7/03/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aahyLNH4PrE>>. Acesso em 22/10/2022.

dos problemas sociais, raciais do Brasil, da fome, da miséria, da corrupção, mas eu vou falar numa linguagem mais poética.²³⁵

GOG expõe seu posicionamento diante dos outros grupos por meio da linguagem, que, por sua formação primária familiar visar o domínio da linguagem escrita e também por desconhecer as gírias de São Paulo, opta por uma composição “mais poética”.

Tendo em vista a origem social dos compositores e sua formação estético-política, principalmente através da constituição de uma visão invertida da ordem social ao negar veementemente o mito da democracia racial e a consequente inexistência de vias de ascensão para o “seu povo”, a indumentária da linguagem “posturada” cumpre um papel de reconhecimento fundamental, principalmente diante de instituições e tradições seletivas sedimentadas na cultura brasileira. O uso de palavrões soa como, talvez, um desaguadouro da tensão colocada em pauta, ou seja, uma conclusão descrente de qualquer resolução. Cito aqui alguns usos de palavrões como escolhas lexicais significativas no sentido e reconhecimento. Na música Mensagem para Otários (Ponto de Vista, 1993), do Sistema Negro, Doctor X exprime sua frustração diante das condições de sobrevivência dos pretos no Brasil, repetindo a palavra “bosta” enfaticamente, depois de insultar os agentes do racismo.

Aqui no Brasil tudo é muito natural!
Te xingam, desprezam, humilham, criticam,
Na maior cara de pau.
Não vê quem não quer. Salve-se quem puder!
Fodam-se todos, todos, Marias e Josés.
Pobres nobres, são fortes princípios.
Por isso se liga e se toque.
Não é ofensa, meu irmão, é apenas um toque.
As condições de um preto sobreviver
São muito remotas.
Bosta, bosta, bosta, bosta!

Já o grupo Consciência Humana usa a expressão “porra” como uma afirmação de contundência e presença do grupo, que não estão de brincadeira.

Ta na hora, ta na hora de parar para pensar.
Somos Consciência Humana, porra!
E não brincamos de cara e coroa porque
Somos da periferia da zona leste de São Paulo.

Preto Aplick relata que, mesmo entre as gravadoras que inicialmente produziam os grupos, o palavrão não era bem aceito pelos produtores. Nota-se que a construção poética

²³⁵ Relato de GOG no podcast Rap Total Podcast, em conversa com X (Câmbio Negro), Rei (Cirurgia Moral) e Rivas (Álibi). Transmitido ao vivo em 8/12/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WffPslzV_3U&t=3099s>. Acesso em 13/03/2023.

incorporando os palavrões localizam a produção musical do Consciência Humana em oposição ao “comercial”.

Quem investia era os caras aí: Kaskatas, Chic Show, Zimbabwe. Mas mesmo assim os caras gostava de bagulho comercial, os caras pediam pra você fazer um bagulho comercial ‘Não fala muito pesado não! Esses bagulho de falar de polícia...’. Os caras não gostavam. Falar palavrão ‘Consciência Humana porra!’ [cantando]. Os caras: ‘Caralho’. Os caras não gostam que fale palavrão nas letras. Mas palavrão, às vezes, ele vem mesmo com uma força de uma expressão, às vezes uma palavra não cabe, e o bagulho você pá, pra incrementar, faz parte.²³⁶

WGI: [Sofremos ameaça e risco de vida] pelas letras nossas, atingir mesmo, ir na ferida mesmo. Porque existia os mano que falava a mesma fita, só que mais leve, dando uma maquiada. E nós, não! O cara falou ‘Oh mano, o cara é filho da mãe’, e nós ‘Não, o cara é filho da puta mesmo’, cê entendeu? O palavrão, nas minhas músicas mesmo... Hoje em dia é difícil, mas em certos casos o palavrão sai naturalmente. A própria rima te leva a ele, se não for ele não dá certo. A gente tem um exemplo maior na *Tá na Hora*. Antigamente existia censura: ‘Tá na hora tá na hora de parar para pensar, somos Consciência Humana piiiinii’ [cantando]. Não tem jeito. Ele sai naturalmente. Muitas vezes os palavrão que eu coloquei na minha música é porque eu tava indignado mesmo.

Tanto Aplick como WGI ressaltam a importância do palavrão como uma expressão insubstituível e natural para comunicar uma indignação. Kid Nice, do Sistema Negro, também ressaltou a inevitabilidade em usar os palavrões nas composições, já que tais expressões carregam marcas do estilo do grupo, sem meias palavras ou eufemismos, pra imprimir seu julgamento a respeito de um fato narrado.

Mas pô, nós não pode mudar o que a gente é, mano. Entendeu? Nós é isso: “Na Febre”. Nós vai falar tudo certinho, bonitinho, tipo dicionário, as palavra bonita? O bagueio tem que ser ... É foda. Po, mano, não dá mano. A gente fala um palavrãozinho é mó polêmica. Vem o Facção Central, os cara arregaçando, o Eduardo mandando todo mundo pro inferno, e nós ta errado de falar um palavrãozinho. Se você escutar os trampo.... aí eu acho que as pessoas que se apegam. Porque não tem nada a ver, mano. A gente não tá xingando à toa. A gente tá falando em cima, tá indignado em cima de um fato. Então, em cima daquele fato, você tem que vir esmerilhando memo. Não tem jeito. É nosso estilo, nosso jeito de ser. Não que tudo na vida é palavrão e xingamento. Mas um xingamento bem colocado é bonito, pô. Cê fala ‘é isso memo’. O cara concorda: ‘pô, é isso memo!’.²³⁷

A beleza poética do palavrão “bem colocado” apontada por Kid Nice é somada ao impacto que causa nos ouvintes, que compactuam com o sentido inquestionável da expressão, estabelecendo uma relação de solidariedade, horizontal. Os palavrões soam em coro nos shows, como um desabafo compartilhado pelo público e artistas, num pacto de revolta coletivo. Dessa maneira, as escolhas lexicais usadas para compor os raps

²³⁶ Relato de Preto Aplick no podcast Gringos Podcast, apresentado ao vivo em 14/05/2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_ceca-__dtA&t=1021s>. Acesso em 12/10/2021.

²³⁷ Relato de Kid Nice, no Gringos Podcast, transmitido ao vivo em 25/02/2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=J8196MWghU8&t=1748s>>. Acesso em 11/10/2022.

surgem da motivação de uma afronta contra uma linguagem estabelecida para compor a música popular, que na maior parte de sua produção ao longo do século XX, se utilizou de um vocabulário “popular”, idiomatismos e, por vezes, regionalismos, no sentido de expressar a linguagem popular, contudo não possuía o intuito de provocação e, paralelamente, adesão a uma legitimidade interna.

Tal ímpeto de afronta por meio da linguagem se origina, portanto, das tensões que envolvem os compositores. A origem das famílias dos compositores, radicadas na cidade de São Paulo, é um aspecto relevante na formação dessa linguagem. Migrantes de diversas regiões do Brasil encontravam-se ao estabelecerem residência nas periferias da cidade, cujos sotaques e identidades linguísticas confluíam e recebiam traduções e ressignificações. Contudo, um forte preconceito linguístico com relação a essa população compunha o estigma diante da linguagem hegemônica dos paulistanos, e sudestinos em geral, construindo uma barreira linguística que é parte importante da distinção entre as classes sociais, regendo os grupamentos e operando com parte fundamental do processo dinâmico hegemônico. Ou seja, tanto os rappers como seus pais, familiares e amigos fazem parte desse estrato social que encontrava entraves linguísticos, os localizando numa posição simbólica inferiorizada na arena de poder na cidade de São Paulo²³⁸, cujos efeitos para a ascensão social via profissionalização e acesso ao mercado de trabalho são patentes. A ruína de um projeto de integração social via inserção no mercado de trabalho ficava cada vez mais evidente no decorrer das décadas de 1970 e 1980, atingindo seu auge na década de 1990, cuja a contradição com o clamor pela redemocratização e cidadania resultava num choque de interpretações em trânsito (BERTELLI, 2012). Dessa maneira, a cisão a partir da linguagem se apresenta como uma materialização importante do abismo social aberto nessa década. Os efeitos dessa cisão são sentidos pelos compositores, como ficou expresso nas trajetórias expostas no primeiro capítulo, em que a inserção profissional se restringia a cargos transitórios e instáveis, e a especialização e formação universitária estavam fora do horizonte possível para a maioria dos jovens daquele estrato social²³⁹. O acesso restrito ao mundo do trabalho formal e da educação formal, universos

²³⁸ Me refiro à cidade de São Paulo, pois o “dialeto” dos rappers parece ter origem na cidade e se espalhar entre os rappers de Brasília e interior do estado de São Paulo, ainda que gradativamente expressões locais passem a compor os versos dos rappers de outros locais. Porém, nota-se que a origem social dos rappers de Brasília e do interior paulista se assemelha aos paulistanos, já que ambos os locais também têm migrações importantes devido à formação urbana com a industrialização e a construção de Brasília. Dessa forma, a adesão ao dialeto para esses rappers soa como uma defesa da “periferia”, ou seja, esse lugar simbólico construído que acomoda seus bairros e procedências também.

²³⁹ Sueli Damergian (1981 e 2009), por meio de um estudo sistemático, refletiu sobre os efeitos psíquicos do preconceito linguístico na cidade de São Paulo.

em que a linguagem hegemônica era exigida e naturalizada como oficial, e a consequente marginalização e estigmatização da maneira de falar das periferias, principalmente apontadas como “erros” gramaticais, são estopins para a elaboração de uma linguagem interna cifrada própria, permeada por expressões e jargões, como parte importante da identidade periférica. A sonoridade e a inflexão de tom na pronúncia, a supressão de letras e a discordância verbal e nominal, que caracterizavam o sotaque de seus descendentes, a partir dos anos 1990 passam encarados como uma fonte contra hegemônica e de reconhecimento, ganhando novos significados, como parte do processo de inversão de valoração em curso. Em outras palavras, a cisão da fala, a linguagem como maneira de encarar o mundo a partir do modo de falar, tem uma carga política de enfrentamento, e conforme seu empoderamento, passa a ser emblemático da identidade periférica. A diversidade de maneiras de falas que se encontravam nas periferias de São Paulo, diante de um sotaque hegemônico, tido como a “linguagem correta”, vai sendo gradativamente mesclada, ressignificada e elaborada como uma indumentária própria e em oposição, com suas gírias, cifras internas, um marcador expressivo importante que funciona como demarcações de fronteiras simbólicas, sociais e espaciais.

Havia em curso, portanto, a elaboração dessa linguagem nas periferias de São Paulo, durante a década de 1990, e tal processo se dava a partir das relações de sociabilidade estabelecidas em cada local. Paralelamente, o desenvolvimento do rap, com os princípios explicitados até aqui, contribuiu fundamentalmente para a formatação do dialeto, numa relação dialética e formativa. Ou seja, não se trata apenas de colocar em versos uma linguagem já existente, mas principalmente o caráter formativo da produção cultural do rap, que encontra sua matéria prima na linguagem cotidiana dos bairros, e contribui também para sua constituição e sua posição de enfrentamento. Ao se constituir como um gênero musical e se relacionar com instituições e tradições seletivas, o rap se filia à linguagem cotidiana dos bairros periféricos, fazendo da discordância verbal e nominal uma marca incontornável do rapper, mas também do *ethos* periférico. Dessa forma, não se trata apenas de registrar a língua falada da periferia, trata-se de estilizar, formatar, e nesse sentido, ao ser gravada, reproduzida, ela é materializada, manejada, e passa a ser também constitutiva, como um material de poder, um poderio anunciado por Eduardo em *Bactéria F.C.*.

Gradativamente expressões como “pode crê”, “mano”, “mando um salve”²⁴⁰ passam a compor um repertório comum expressivo, cuja origem não se sabe, mas que opera como marcadores identitários e signos comunicativos que transitam entre o rap e a periferia, constituindo ambos. Resultado das relações que os compositores travam com agentes externos, ou seja, ao se depararem com uma apresentação de maneiras de fala diferentes das suas, estigmatizadas como inferiores, ou a linguagem jurídica cifrada no âmbito policial, ou mesmo a fala empolada de intelectuais entre os quais eles circulavam, os rappers optam por elevar expressões usadas nas periferias como uma forma de constituir a formação e demonstrar seu posicionamento. A cifragem interna da linguagem da periferia tem na sua elaboração um movimento que faz frente à linguagem jurídica cifrada, com termos jurídicos incorporados ao léxico, mas ressignificados, o que mostra a relação de oposição aos agentes oficiais do Estado, que tratam de encarar o sujeito periférico como suspeito previamente. A intenção de formar uma erudição interna, rechaçando a produção do conhecimento universitário, é um motivador relevante na elaboração do dialeto. A incorporação, o manejo e a ressignificação de expressões compõem os versos, elaborando uma cifragem própria e que constitui paralelamente o léxico compartilhado entre os bairros periféricos.

Contudo, se por um lado a formação política dos jovens compositores se deu fundamentalmente nos movimentos negros, por meio da questão racial articulada à produção cultural, o que promoveu um olhar crítico a respeito do lugar simbólico atribuído ao jovem negro da periferia pela sociedade brasileira, por outro lado a crescente criminalidade violenta, durante a década de 1990, se impunha como realidade nos bairros periféricos da cidade de São Paulo. A falência histórica do projeto de integração social através do assalariamento, a desigualdade de condições para o ingresso no ensino superior, e, portanto, o bloqueio da ascensão social via educação formal vai se descortinando ao longo das décadas de 1980 e 1990, marcando profundamente as trajetórias nas periferias, assim como dos próprios rappers, como fica expresso em seus versos e trajetórias. Em contrapartida, a gestão da “violência urbana” vai se desenrolando como um mecanismo de controle dos corpos na periferia, gestão da morte, por meio de políticas públicas de segurança. Mesmo que os caminhos do rap afastem compositores e

²⁴⁰ “Mandar um salve”, ou seja, uma saudação, provavelmente tem sua origem na tradução da saudação à Ogum do candomblé – “Ogum yê!”, ou seja, Salve Ogum, ou Salve Jorge – que se popularizou. “Salve” passa a ser usado entre as pessoas ou um pedido de algum fã que gostaria de ter alguém estimado lembrado pelo artista. Essa conexão através do “salve” funciona também como uma maneira de contato com familiares e amigos encarcerados, cujos pedidos se direcionam aos radialistas de programas de rap.

DJs desse universo de práticas que marcam as periferias, amigos, parentes, vizinhos e conhecidos vivenciam tais experiências, conformando um lócus normativo que organiza as relações sociais, com seus dispositivos próprios. A aproximação desse universo não se restringe aos personagens e depoimentos narrados, mas se dá também por meio da linguagem, com a incorporação de expressões, jargões, gírias e símbolos. Esses “códigos” são gestados pela sociabilidade do “mundo do crime”, mesmo que rechaçados como trajetórias pelos rappers, constituindo um universo lexical importante e que compõe o marcador expressivo do gênero. Não se trata de uma defesa da prática criminal, como vimos nas seções anteriores, mas uma defesa da população encarcerada que em sua maioria faz parte da população periférica. Em conversa com Drauzio Varela, Mano Brown expõe a questão:

BROWN: Os rappers já cantaram, a gente fala, a gente sempre acha que existe um plano por trás disso, pra que a gente esteja encarcerado em massa, inutilizado, ou semiempregado, ou ausente da casa. Sempre um cara isolado. Muita gente presa, muita gente entrando e saindo da cadeia, sendo inutilizado para a continuidade da vida. Porque o cara...vai ficando muito restrito o espaço de quem passa pela cadeia, quando vai pra rua. Por mais que ele tá na rua ‘Ah, já paguei o que eu devia’. Tá! A sociedade não vê dessa forma e muitas vezes o cara fica preso naquele universo ali que é o que sobra, tá ligado? Não é romantizar isso! Isso é fato. Não é letra de rap: romantizar o malandro, o ladrão. Não! Tem esses caras também que sustenta o filho.

Drauzio: tem sim. A maioria, acho. Não sei se a maioria, mas...

Brown: Então eu sou do partido da primeira ideia que o sr. falou: das casas sem homens. E depois acho que a grande parcela das casas que tem homens, são de homens que ganham mal. Isso afeta na vida afetiva, conjugal, de estrutura de família, e tal...

(...)

Drauzio: O Preto Zezé falou uma vez pra mim o seguinte: o que é a cadeia senão uma extensão da favela? ²⁴¹

O desenvolvimento dessa linguagem e a objetivação de um código de conduta por meio das histórias narradas compõem essa defesa, pois nota-se que as tentativas de interpretação daquela realidade inscrevem-se nas narrativas elaboradas pelos rappers, da qual também fazem parte. Esse processo dinâmico da constituição de um repertório linguístico compartilhado, trocado, manejado, num movimento de codificação e decodificação, pode ser observado no uso da categoria do “proceder”, como um dos principais norteadores de conduta “das ruas”, cuja participação dos rappers nessa trama de significação é patente. Ainda que os compositores neguem e rechacem as vias de ascensão social por meio do crime, alertando, através das músicas, para a constituição de

²⁴¹ Trecho da conversa de Mano Brown com Drauzio Varela no podcast Mano a Mano, publicado em setembro de 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0hqJC3rffbN03SwSNWFHGX>>. Acesso em 19/09/2022.

um olhar não resignado e crítico, o “proceder” é um atributo almejado, comunicado e esperado, para se manter uma certa coesão coletiva na periferia, e que é acionado em diversas esferas de práticas, como no sistema prisional, entre skatistas e pichadores, entre os rappers, etc. O antropólogo Adalton Marques (2009) realizou uma interessante etnografia no sistema prisional, analisando os diferentes significados praticados do “proceder”, que norteavam as relações e condutas²⁴².

Há algo para o qual se dá o nome de “proceder” algo que orienta partes significativas de experiências cotidianas. Melhor dizendo, algumas junções singulares de regras e de instruções sobre condutas, em contínua transformação, verificadas em diferentes redes sociais, recebem o nome de “proceder” (MARQUES, 2009, p. 24)²⁴³

Ainda que se trate de uma dinâmica das relações sociais dentro do sistema prisional, interessa notar que o autor busca a caracterização do “proceder” apresentando algumas músicas do rap, como evidências de sua caracterização²⁴⁴. Ou seja, a indefinição desse atributo que organiza um julgamento mútuo, presente nas relações cotidianas nas periferias, ganha maiores contornos por meio da produção musical dos rappers. Dessa maneira, ao colocar personagens em narrativas, formalizando o seu significado, numa tentativa de definição desse código de ética, o rap cumpre uma função pedagógica para o jovem de periferia, informando sobre as “leis da rua”. As referências e citações de depoimentos ou músicas de rap em trabalhos acadêmicos que tratam sobre um *ethos* periférico, presente também nas relações do “mundo do crime” são recorrentes.

A música de Ndee Naldinho, *Essa é a Lei (Tributo ao Pilantra)*²⁴⁵, com a participação de Kid Nice do Sistema Negro e Dina Di, ajuda a dar contornos ao “proceder”, apresentando seu oposto: a “pilantragem”. A música se inicia com um sample da introdução da música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, mas logo a positividade dos teclados e bateria é cortada pela voz de Dum Dum, num sample de *Detenção sem muros*²⁴⁶: “Prisão perpétua pra esse fulano”. Ndee Naldinho descreve as ações do “fulano”, cujas consequências não são nada favoráveis.

Essa é a Lei (Tributo ao Pilantra)

²⁴² Outras pesquisas interessantes sobre o uso do termo “proceder” como um conjunto de regras de comportamento e de reconhecimento são Pereira (2005), sobre seu uso entre os pichadores, e Hirata (2006), sobre a prática do futebol de várzea.

²⁴³ Segundo o autor, o “proceder” é um atributo de caracterização mútua entre os sujeitos, com certas regras de conduta, que se quebradas, tem consequências na circulação dos detentos, configurando uma divisão entre “convívio” e “seguro”.

²⁴⁴ Marques (2009) apresenta a música *Procedê e tal*, de Xis; *Triagem*, do 509E; *A Marcha Fúnebre Prossegue*, de Fação Central; e *3ª Opção*, Do Trilha Sonora do Gueto.

²⁴⁵ Música presente no disco *Apocalipse* (TNT, 1999).

²⁴⁶ Música do disco *Estamos de Luto* (Five Special, 1998).

(sample de Dum Dum) Prisão perpétua pra esse fulano
Pisou na bola (bum)
Pisou na bola (bum) esta é a lei (4x)

O mano foi embora.
Ele sumiu, mandou sua família pra puta que pariu.
Falou muita besteira, folgou, foi abusado.
Eu tô ligado que ele tava drogado.
Agiu de forma errada, agiu de forma bruta.
Xingou até a mãe, pai (filha da puta!)
Fugiu da área, nem pagou o meu dinheiro
Toma vergonha nessa cara, caloteiro!
Tá crente que abafa, que tá famoso.
Seu sonho é ser doutor ou então um mafioso,
Com carro, dinheiro, revólver, mulher e pó.
Sem miséria, sem dó.
Um mano outro dia foi pro saco. (tiros)
Ele achou engraçado, ele tirou um barato.
Ele ri, ele tira todo mundo de cusão
Falou bandidão
Ele passou aqui na área outro dia
A luz do Sol, vê só
Num Escort conversível prateado
Com uma vagabunda do lado
A mina me tirando, olho feio sorriu
(Manda essa vaca pra puta que pariu)
Deixei pra lá, preferi ficar na minha.
Eu não dei asa pra essa galinha.
Ela desceu pra São Vicente com outro.
Rodou a banca, agora fica tirando do lado desse pilantra
Pagando de gatinho de carro financiado
Se faz de boa pinta, mas tá todo endividado.
Só pensa na maldade, só quer arruma treta.
Quando tá trepado, ele parece o capeta.
Se sente o rei do mundo com uma 9 na cintura
Agora segura!

Pisou na bola (bum) esta é a lei
Pisou na bola (bum)
Pisou na bola (bum)

(...)
Na fita
Kid Nice, se pá, Dina Di
Quando uma bala atravessa sua cabeça
Sem dó. É muita dívida e treta acumulada
De pó. É perceber que está só
E os cara atrás do dinheiro
E quando a casa caí
Aí cadê seus parceiro?
(Kid Nice) Vai é ficar é embaçado pro seu lado
Seu gás vai subir (cusão) e você tá ligado
Como sempre nesse movimento de merda nenhuma
Tipo pilantra cara-de-pau na cara dura
(Dina Di) Filha da Puta
Qual que é a sua?

(Dina Di) Aí se liga nos 10 mandamentos da rua:
Andar sempre ligado no movimento da área.
(Kid Nice) Não fale nada que te meta em parada errada.

(Dina Di) Estar sempre esperto no que acontece.
(Kid Nice) Mano cagueta é mancada: só morre se deve.
(Dina Di) Ser sangue bom, mano de rocha e ter ideia quente.
(Kid Nice) Sempre tomar atitudes certas e conscientes.
(Dina Di) Andar sempre maquinado é o necessário.
Nunca se sabe o que te espera, esteja preparado.
(Kid Nice) Não ser malandro demais, ande na paz, na sua.
(Dina Di) Talvez um beck na mente. Essa é a lei da rua.
Sistema negro no ar
(Kid Nice) Visão de rua, vai além
Vacilô: (bum) morre
Essa é a Lei
Pisou na bola (bum)
Pisou na bola (bum) esta é a lei

Enquanto Ndee Naldinho aponta a conduta do “pilantra”, elencando atitudes que desrespeitam as pessoas com as quais se relaciona, Kid Nice e Dina Di apresentam, ao final da música, os “10 mandamentos da rua”, para evitar o “vacilo” e a morte violenta, que chega como cobrança da ausência do “proceder”. Dessa maneira, a definição do “proceder” figura não somente como uma espécie de legitimação da origem dos rappers, mas também como uma elaboração que, de certa forma, imuniza os compositores e seu público. Ao comunicar, por meio de histórias e personagens, uma conduta “pelo certo” (mesmo “no errado”), ou seja, que leva em conta a lealdade com a periferia e seus moradores, a produção artística do rap contribui para a formalização desses significados, incorporando um papel pedagógico para os jovens da periferia. Dina Di e Kid Nice sintetizam, portanto, um norteador de posicionamento, um conselho de postura ciente da dinâmica local, que se equilibra entre diferentes tensões, sempre atento para que diminua a chance de qualquer “vacilo” desavisado. Equilibrar-se como numa corda bamba entre a dinâmica da criminalidade e os dispositivos de controle da periferia pelo Estado, sem ceder às promessas de ascensão rápida e arriscada, mas também sem julgar aqueles que optam por esse caminho, já que não sobra muitas alternativas, é o que compõe esse atributo: o “proceder”. No entanto, o “proceder” também rege os atitudes e posicionamentos para quem está envolvido com o crime, no sentido de aconselhar e direcionar o sujeito para ocupar um lugar de autoridade no seu bairro, sem abusar do poder de fogo que possui, seguindo uma dinâmica determinada e respeitando os moradores e parceiros. Em outras palavras, ser “considerado na quebrada” é o resultado de alguém que tem o “proceder” e se impõem como uma figura de autoridade e respeito, já que respeita a “quebrada”. Tal condição é o ideal almejado de conduta, numa definição de honra masculina que rege as atitudes e posicionamentos cotidianos. A horizontalidade e igualdade entre os sujeitos, a lealdade à periferia e a coletividade (em oposição ao

“sistema”, que por vezes significa “sistema capitalista”, por vezes “sistema carcerário”, ou o “sistema que organiza os poderes” no geral) e a firmeza nas decisões são premissas que constituem esse código de ética próprio. Nota-se que os compositores, além de serem formados por essa ética, constroem narrativas, com personagens que por vezes não respeitam o “proceder”, e então são “pilantras” ou “vermes”, ou personagens que são “considerados na quebrada”, ou seja, “um marginal alado, conceituado, bem respeitado, desconfiado”, colocado em pauta por Sabotage.

Dessa maneira, o dialeto vai se constituindo a partir das trocas de significações, do intercâmbio entre as pessoas, em relações sociais reais. E conforme o desenvolvimento do gênero rap, gradativamente o dialeto torna-se cada vez mais cifrado, com expressões e significados compartilhados e construídos coletivamente, tanto a partir das tensões quanto a partir das associações. Posicionar-se a favor da periferia, portanto, significa desprezar e mesmo debochar de referências, heróis e valores externos a ela, ou seja, dos “boys”. Ainda que o significado do termo “proceder” seja intercambiável e usado em diferentes contextos, o que importa ressaltar é que há uma tentativa de definição ensaiada por diversos sujeitos, e que expõe valores e práticas comuns, formadoras das condutas e que, paralelamente, ganham a contribuição das pessoas na prática ativa de significação. Dessa maneira, há um intercâmbio de ideias, valores e práticas na construção do dialeto como um marcador expressivo de diferenças, cujo a musicalidade das palavras, o gingado do ritmo de fala, a eufonia das expressões são exploradas pelos rappers, construindo os versos sobre o malandreado da arte da falar periférica. Esse material linguístico é constitutivo da formação dos rappers, pois a compreensão de sua realidade é atravessada pela linguagem, como a consciência prática de sua maneira de estar de corpo presente nesta configuração social. Ou seja, a percepção do eu e dos outros passa pela linguagem como uma indumentária específica, que fornece material expressivo para a criação formal dos raps.

Os versos do rapper Sabotage são os que, talvez, expressem da melhor maneira a atividade social material da linguagem, tanto em sua formação como em suas composições. Descrito por Happin’ Hood como o “Garrincha pra rima brasileira”, Sabotage tece seus versos com destreza, fazendo uso das gírias da periferia e das quebradas com conhecimento de causa. Nascido e criado na favela do Canão, no bairro do Brooklin, zona sul de São Paulo, Sabotage leva o título de “Maestro do Canão”. Mauro Mateus dos Santos nasceu em abril de 1973, filho de Dona Ivonete, empregada doméstica, que criou sozinha o garoto e seus dois irmãos mais velhos, já que seu pai, catador de

material reciclável, abandonou a família antes do nascimento de Mauro, apesar de ter registrado o garoto. A família habitava em um pequeno barraco de madeira de dois cômodos, dentre pouco mais de cem pessoas que dividiam a favela do Canão, que levava tal nome pois o acesso se dava somente sobre um cano de cimento que atravessava o córrego das Espriadas (TONI C., 2014). O garoto passou a infância se equilibrando entre o gosto pela música e pela escola, as restrições materiais da família e as práticas criminosas dos tios e do irmão Deda, a quem via como uma referência masculina. Maurinho, como era chamado, recebeu o apelido de Deda, ainda criança, pois o irmão mais velho já notava as pequenas insubmissões e artimanhas do garoto. Aos oito anos ganhava alguns trocados em troca de avisar qualquer movimento diferente na favela, e aos nove começou a frequentar a escola, que, mesmo com seu ingresso tardio, era um interesse genuíno do garoto. Segundo Toni C., em sua biografia, era um aluno interessado e disciplinado, o que Sabotage definia como uma “síndrome do pensar”:

Desde quando eu era moleque eu tinha a síndrome do pensar, ficava olhando pra qualquer canto, meio viajando, só pensando nas palavras, só virando as ideias. Parecia até que eu tava toda hora chapado. (Sabotage apud TONI C. 2014)

Sabotage frequentemente contava que se via na música “Meu Guri”, de Chico Buarque. Seu repertório musical era diversificado, já que Deda e os amigos curtiam Afrika Bambaataa, Barry White, James Brown, incentivando-o a improvisar rimas, o que se tornou um hábito para a vida. Seus caderninhos desorganizados, com folhas soltas e rabiscos são imagens frequentes em depoimentos sobre o rapper. Apesar do gosto pela poesia e pela música, as privações e a dinâmica da favela disputam a atenção do garoto, se dedicando a incrementar o orçamento da família vendendo canetas, fazendo alguns bicos e pequenas contravenções. A disparidade dos cenários que passavam aos seus olhos, entre a violência e a precariedade de sua família e amigos, e, a poucos metros, um dos metros quadrados mais caros da cidade de São Paulo, também é formadora:

Ou seja, a gente do lado de uma Chácara Flora, Brooklin, Campo Belo, Granja Julieta, Higienópolis, e a gente passando necessidade vai vendo ao nosso redor as limusine passando, os BMW, os Corolas. Aí você começa fazendo a mente e vai ficando pá.

A favela é assim. Pra quem não conhece a favela de dentro pra fora, vê de fora pra dentro, fala mal da favela. A favela é uma circunstância que o governo criou, tá entendendo? É o seguinte: “O excelentíssimo não-sei-o-que, aqui tá precisando de mais emenda, de luz, de água”, “Ah depois nós vê!” Tudo bem. A favela vai crescendo sem luz, sem água, sem comida, e aquilo vai ficando na mente das pessoas a revolta. Você olha no olho de cada pessoa aqui você vê a revolta nas pessoa. Brincando e tudo com você, você olha, você vê, você sente a amargura de dentro... no olhar. A pessoa tá rindo assim só pra disfarçar,

pra despistar, porque o veneno dela é tão grande que a criançada se perde, mano. O barato é meio louco. O barato vai ser sempre louco aqui [na favela]²⁴⁷

Depois de uma temporada na FEBEM, aos quinze anos, episódio que ficaria marcado em seu corpo, pois teve os dentes quebrados numa agressão policial ao ser acusado de roubar um toca-fitas, Mauro sonhava com um emprego formal de office-boy, uma função exercida por muitos garotos da sua idade e que lhe parecia atrativa pela liberdade de andanças na cidade. O sonho de cantar rap junto ao irmão vai se esvaindo em meio as dificuldades e a reclusão de Deda, preso por tráfico de drogas. Ainda assim, mesmo com intervalos grandes, Sabotage voltava para a escola a fim de completar sua formação. Mauro foi ajudante de feirante no Brooklin e sempre cantava suas rimas para os feirantes, que exaltavam sua poesia mesmo não conhecendo muito o gênero musical. No entanto, a renda era insuficiente e Mauro resolveu entrar para o tráfico de drogas, junto aos seus tios, ocupando uma função de “contador” de lucros, dívidas e prejuízos. O crime e o rap disputavam as energias do garoto que, mesmo envolvido no “mundo do crime”, sonhava em viver de música pois sabia de seu talento. Durante anos, Mauro visitava seu irmão no Carandiru. Contudo, ao sair da prisão, Deda foi assassinado, fato que causou ainda mais revolta em Mauro, que se viu cada vez mais embrenhado no mundo do tráfico.

O interesse pelo rap levou Sabotage a conhecer Rappin’ Hood, Sandrão do RZO (Rapaziada da Zona Oeste) e Mano Brown e Ice Blue, grandes nomes do rap na época, que se impressionaram com seus versos. Depois de alguns anos ganhando a vida de forma ilícita, Sabotage foi procurado por Rappin’ Hood e Sandrão, que o chamaram para participar de seus shows. Sabotage foi incentivado a trilhar o caminho do rap tanto pelos rappers quanto por seus parceiros do tráfico, que diziam que ele não tinha vocação para o crime e sim para a rima. DJ Cia, Sandrão, Rappin’ Hood, Mano Brown e Ice Blue ajudaram Sabotage a gravar seu primeiro e único disco *Rap é Compromisso* (2000), pela gravadora Cosa Nostra, pertencente ao grupo Racionais MC’s²⁴⁸. Este se torna um dos mais importantes discos do rap nacional. Sabotage ultrapassa os muros do rap com sua música e também participa de dois filmes: *O Invasor* (2002), de Beto Brant, em que interpreta a si mesmo; e *Carandiru*, de Hector Babenco, em que interpreta um traficante

²⁴⁷ Trecho de entrevista presente no documentário Sabotage Maestro do Canão, direção de Ivan 13P, (S/D). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RJvU61kDYdE&t=1680s>>. Acesso em 23/03/2019.

²⁴⁸ Informações retiradas do documentário Sabotage, Maestro do Canão, direção de Ivan 13Produções, (2004). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RJvU61kDYdE&t=1680s>>. Acesso em 23/03/2019.

mandachuva²⁴⁹. Em Carandiru, de acordo com Hector Babenco, Sabotage se torna uma espécie de consultor do filme pois trazia conhecimentos sobre as expressões, maneiras de se portar, já que frequentou por anos o Carandiru e também atuou no tráfico. Sabotage também contribuiu para o filme escalando figurantes da favela para atuar. Sua carreira foi meteórica. Em 2003, Sabotage foi assassinado com quatro tiros, supostamente devido ao seu envolvimento com o tráfico de alguns anos atrás, mesmo sendo muito considerado na favela e no rap pelo seu carisma e talento.

A trajetória de Sabotage deixa entrever que sua formação foi disputada entre o rap como uma via de expressão de seu talento e elaboração intelectual, e pelo crime, que surgia como uma das poucas opções de renda, se impondo também como uma rede de relações que formam as práticas e valores do rapper. As crônicas da favela que Sabotage traz nas poesias são tecidas por gírias, expressões e valores próprios à periferia, apresentando assim seu dialeto. O rap surge como um horizonte de possibilidades em que as palavras têm poder. A música *Rap é Compromisso*, uma das primeiras composições de Sabotage, que se torna conhecida em shows e concursos de rap, alguns anos antes de sua gravação, possui um tom autobiográfico, e se tornou uma espécie de hino definidor do rap nacional. O comprometimento com que Sabotage encarou a criação poética como uma atividade que se impunha cotidianamente, formada pelas situações e pelo léxico apreendido nas relações que travava, é um atributo exaltado pelo rapper. Dessa forma, o rap soa como uma entidade de devoção, avisando aos iniciantes que não se trata simplesmente de música da moda ou uma atividade sem grandes consequências, mas sim uma atividade criadora que exige vinculação, entrega, respeito, já que é capaz inclusive de surgir como alternativa aos caminhos do crime, sem, contudo, deixar os sentimentos de insubmissão e de revide, que ficam expressos nos versos. Sabotage vai desenhando a vida do “mano”, envolvido no “mundo do crime” que, por saber se portar e levar as situações de maneira consciente, vai ganhando fama e respeito em diversos locais, mas que, em determinado momento, quer abandonar a prática, já que “a vida do crime não é pra ninguém”, e “só ilude um personagem, é uma viagem”.

Rap é compromisso ²⁵⁰

(Negra Li) Na Zona Sul, Zona Sul, Zona Sul, Zona Sul
Hoje choveu nas Espriadas
(Sabotage) Ah! Polícia sai do pé, polícia sai do pé

²⁴⁹ O personagem interpretado por Sabotage se chamava Nego Preto. Com a descrição de Dráuzio Varella, descobriram que se tratava do tio de Sabotage, o Velho Monarca, que se encontrava preso há mais de 20 anos.

²⁵⁰ Música presente no álbum *Rap é Compromisso* (Cosa Nostra, 2000).

(Negra Li) Mas, mesmo assim, ninguém sabe de nada.
(Sabotage) É, polícia sai do pé, que eu vou dar um pega no...

(Todos) 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
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
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:

(Todos) 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) 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 loki
 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

(Todos) 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, ladrão, não é viagem
 Se pá, fica esquisito, mermão, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na Zona Sul
 Sim, Brooklin

(Negra Li) Hoje choveu nas Espriadas
 (Sabotage) Ah! Polícia sai do pé, polícia sai do pé
 (Negra Li) Mas, mesmo assim, ninguém sabe de nada
 (Sabotage) Ah! Polícia sai do pé, que eu vou dar um pega no
 [som dos scratches simulando o som de tragos no baseado]
 Beck
 Vai fumar um beck
 Vai fumar um beck (Brooklin)
 Beck (Brooklin)
 Vai fumar um beck (Brooklin)
 Beck (Klin, Klin, Klin, Klin, Klin, Klin, Klin, Klin, Klin, Klin)

Apesar de anunciadas algumas semelhanças entre o crime e o rap – a disposição, o comprometimento, a fama sem muitos ganhos, o respeito em via de mão dupla, o malandreado, a esperteza e sagacidade – Sabotage afirma a vantagem do rap: “não é viagem”. A ambiguidade e o dilema moral, tanto do personagem narrado, como do próprio eu-lírico, são rendidos pela devoção ao rap, capaz de desarmar os armados. A convicção do poder do rap estanca qualquer titubeio, raptando e cooptando os sujeitos arrebatados pelo ódio ao “sistema”, fazendo do rompante de raiva o material que dá forma aos versos. E o status prestigioso de “ser conceituado na quebrada” é alcançado por meio da elaboração poética e intelectual do rap, figurando como alternativa da fama crescente

do personagem narrado por Sabotage. O Estado surge somente como um estorvo para a diversão da viagem ao se fazer a cabeça com a maconha, como um patrulheiro banal, impedindo o uso da erva para refletir e criar.

O rapper explora com facilidade a musicalidade das palavras, gírias, neologismos e onomatopeias, como na música *Na Zona Sul*, do disco *Rap é Compromisso* (2000). O ritmo das palavras, com a acentuação evidenciada pelo prolongamento das vogais, forma uma fluidez que deixam seus ouvintes absorvidos e que os levam a uma caminhada pelas vielas e becos do Canão. Mas apesar da leveza da base sobre a qual o rapper desenvolve a sua poesia, essa caminhada não é um passeio no parque.

Na zona sul, cotidiano difícil.
Mantenha o proceder, quem não conter tá fudido.
É zona sul, maluco cotidiano difícil.
Mantenha o procede, quem não conter tá fudido.

Eu insisto, persisto, não mando recado.
Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado.
Fatos tumultuados, nunca me convenceu.
Mais vale a vida, bem-vindo às vilas do meu bairro, Deus!
Corre, escape, tem quinze no pente, chantagem,
Gambezinho faz acerto depois mata na crocodilagem.
Absurdo, não me iludo, no subúrbio,
Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro
Falsos amigos e aliados pensando em ganhar
Não adianta passa pano, o pano rasga
Mundo cão. Decepção constrói, transforma
A pivotada da quebrada num transporte pra droga.
Zona sul, conheço um povo todo inibido
Tanta promessa, enrolação acaba nisso.
De Vila Olímpia à Rocinha, Conde fundão
Olha lá, se liga aí, lá está é o Canão
Piolho na conexão, B.Q. Nega Gil
Parque independência representa Pin Gil
Nem um pio, só no sapatinho, isso eu dou valor
Sem dar guela que catô, mano, pelo amor!
Tá pela orde um aposento, melhor que o veneno
Viver livre no extremo, andar de encontro ao vento
Jardim Edite, Casa do Norte, o papo é sério
Ciclone, o Super Homem vive no inferno
Aqui estou, demorou, zona show, Domingão a tarde
O sol tá forte, aí ladrão, é raridade
Fui pro Vai-Vai, trombei o Loco, o neném, o Sagat
E o Eduardo muito louco num Passat
Som paloso, tenebroso, toca fita pionner
Ouvindo Racionais passear no parque
95 abalou, apavorou cidade
Quem é me compreende, quem é rap sabe.

Na zona sul, maluco, cotidiano difícil
Mantenha o proceder, quem não conter tá fudido
É zona sul maluco cotidiano difícil,
Mantenha o proceder, quem não conter tá fudido

Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"

Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o som
 Que endoia o crânio de maluco sangue bom
 Sangue bom, sangue bom, sangue bom
 Enquanto isso tudo esclarecido, nada resolvido
 Propina seguindo. No bolso nem o mínimo
 Ano 2000 não terminou, o Franja até citou
 Nós travamos, Nostradamus tava certo e não errou
 Brooklin, Sul, Morro do Piolho, circular de Osasco
 Em curto espaço o crime evolui de fato passo a passo
 Vários triagem na cadeia se hospedou
 Evoluídos em altos delitos, criminosos até os ossos
 Hoje o 157, o 12 é trampo bomba
 Tem de monte, ontem à noite eu vi, ali
 Drogas que vende, me compreende
 O investimento é quente, branca a pura,
 do verdinho é quente, linha de frente
 Muita calma nessas horas, é a lei da favela
 Quem sabe faz na hora, nunca paga com gesta
 Zona Sul, disse e me disse, e traz crocodilagem
 Sou Sabotage, não admito pilantragem
 O Ceará sofre com a seca, Berlin 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
 A seguir cenas de terror, salva de bala assim que é será assim
 Vários vão subir, tititi estopim do tipo que atrasa o crime, verifique
 Tenha fé, não desacredite, participe
 Saber qualé que é não é tolice, sempre humilde
 Requite tem um em cada vinte
 Marginal alado, conceituado, bem respeitado, desconfiado
 Com tudo do seu lado. Nada é tão fácil,
 pois me dou bem em curto espaço
 Na Zona Sul somente Deus anda ao meu lado
 Ao meu lado
 Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"
 Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o som
 Que endoia o crânio de maluco sangue bom
 Sangue bom

Na música Na Zona Sul, a base musical é composta por uma bateria linear, que conversa com a base de baixo e é completada por linhas de teclados e guitarras, formando um ritmo dançante e leve. Ao fundo é possível ouvir o som de crianças brincando e uma voz feminina cantando “Brooklin, se marcar é o fim”, ou seja, a inocência da brincadeira é logo cortada por um alerta, pois um simples distrair-se pode levar ao fim. Sabotage apresenta na música várias situações corriqueiras na favela, como a extorsão cometida por um policial e a traição resultando na morte de alguém, ou as consequências do ganho de dinheiro sujo e resultantes dessas práticas que acabam por decepcionar as crianças e conduzi-las à vida do tráfico. O rapper aproxima bairros distantes, mas que enfrentam o

mesmo cenário catastrófico, e os compara a catástrofes naturais levando vários a um fim trágico. E conforme o desenvolvimento da música, numa espécie de caminhar dançante entre os perigos da favela, vai também se desenvolvendo o crime, que toma as vielas daquela e de outras favelas e bairros periféricos. Tal enredamento acaba por produzir uma ética própria, já que a polícia, ou seja, o representante do Estado e das leis, não tem autoridade alguma, muito pelo contrário. Sabotage inicia a música cravando: “Na zona sul, cotidiano difícil, mantenha o proceder, quem não conter tá fudido.” E ao apresentar as situações que ocorrem na favela, Sabotage vai esmiuçando em palavras e ritmo, esse “proceder”, ou seja, o bom agir, no meio fio entre a lei da favela e a sobrevivência.

A autoafirmação da posição social de sujeitos periféricos por meio da transmutação da gíria em dialeto, e este por sua vez em poesia, torna patente o esforço por colocar em xeque a hierarquia e dominação empreendida através da construção simbólica da linguagem formal. Sabotage declara, em entrevista: “Eu sou um guerreiro para a periferia e um inimigo pro pessoal da classe alta, porque eu denuncio sem arma. Minha palavra é uma denúncia.” O rapper faz da poesia sua arma, e se posiciona definindo seus inimigos

A constituição dessa linguagem como um marcador de diferenças, no entanto, ganha força de sentido em paralelo a construção simbólica do sujeito periférico, apresentando categorias de interpretação da configuração social a sua maneira. Uma confluência de valorização cultural dada a essa interpretação e produção cultural foi responsável pela crescente legitimidade tanto das narrativas dos raps quanto da linguagem periférica, como se pode notar por meio da trajetória de Sabotage. Se por um lado havia um crescente interesse de intelectuais e produtores culturais ligados às universidades e meios de comunicação (como cineastas, jornalistas, antropólogos, sociólogos, etc.) pela interpretação dos rappers e sua linguagem, havia, por outro lado, o desenvolvimento e organização do PCC como uma espécie de irmandade secreta, de acordo com Gabriel Feltran (2018), que tratava de elaborar um lugar simbólico para os encarcerados enquanto uma coletividade em defesa de seus direitos nas prisões de São Paulo, e que, a partir dos anos 2000, estende sua atuação como instância normativa também nas periferias do estado. O empoderamento resultante da organização de uma irmandade se expressa na autoestima da população encarcerada e, subsequentemente, na sociabilidade do “mundo do crime”.

A facção disseminou também, entre os mais pobres entre os pobres urbanos, a ideia de que eles existiam e tinham poder, de que o crime estava ali para fortalecê-lo. Não por acaso, tanto o crime como os pentecostais, duas irmandades, se expandem nas periferias urbanas. O mundo do crime aposta numa narrativa ainda mais forte: não apenas a de resistir, mas de reagir

agressivamente contra as opressões cotidianas. É dessa narrativa, nem sempre realista, que sobrevém a legitimidade do universo criminal (FELTRAN, 2018, p. 147).

Não somente o “proceder” é uma categoria que organiza as condutas em ambos os universos, mas também um ideal de igualdade e horizontalidade²⁵¹; a constituição de uma entidade em que os indivíduos contribuem e ao mesmo tempo são devotos, figurando como uma segurança frente à vulnerabilidade do sujeito ao encarar um Estado genocida; e por fim, uma valorização da palavra, tanto no sentido da “palavra” como uma promessa ou um contrato “no fio do bigode”, como na sua acepção de uma desenvoltura em se fazer entender. Tais elementos contribuem para a centralidade do desenvolvimento do dialeto, como um marcador de uma ordem interna. A proximidade dos rappers do universo das prisões não se restringe aos temas e personagens das músicas, mas se dá na experiência cotidiana, por meio de uma rede de relações que se estende aos encarcerados²⁵². Dessa maneira, o intercâmbio de expressões, gírias e categorias acontece de maneira corrente. Além disso, há um certo reconhecimento da organização dos encarcerados pela luta por direitos e que resultou, na sua visão, numa diminuição da violência desordenada nas periferias. Em conversa com Drauzio Varella, Mano Brown expõe o assunto, questionando a opinião do médico, ao que parece convergir com a sua.

DRAUZIO: A cadeia tem uma coisa que eu acho que me encantou logo de... A cadeia você tem... a cadeia a palavra tem valor [pausa dos dois]. Na rua, acabou esse valor. Eu quando era moleque, eu via aqueles imigrantes que falavam... uma ofensa pior que você podia fazer pra um homem era dizer ‘Fulano não tem palavra’. Nossa, o cara tava acabado. Hoje o cara assina contrato depois vem um advogado e quebra, resolve tudo né? Na cadeia não! Na cadeia, você deu a palavra e você não cumpriu, olha você tem problema. Eu esses 30 anos, aprendi essa lição logo no começo. Toda vez que alguém me pede uma coisa eu digo ‘Eu posso fazer? E se vier outro pedir eu posso fazer também?’. Se eu acho que sim, tudo bem. Se eu acho que não, eu não posso fazer. Porque você não pode ter duas palavras. Você não pode dizer pra um que sim e pra outro que não. É interessante isso porque você tá num meio em que cada um cometeu lá o seu crime, mas a palavra é o que mantém aquela sociedade em funcionamento.

BROWN: num equilíbrio frágil.

DRAUZIO: Se você não tem palavra ali, você vai se dar mal. Interessante, não é?

²⁵¹ “A conduta é o que importa. Na visão dos integrantes do PCC, agir com humildade e recusar-se a ser mais que qualquer um dos pares é simplesmente o certo, o único caminho digno a seguir, e isso está acima das respostas, as funções exercidas por cada um. A igualdade, sobretudo após a revolução interna da facção, passa a ser ritualizada no cotidiano como um ideal de conduta amparada num princípio bíblico, em algo que se percebe pela experiência da vida nas periferias, mas que é contrariado pelo racismo e pelas humilhações.” (FELTRAN, 2018, p. 41)

²⁵² Mano Brown frequentemente relata sua amizade com internos do Carandiru, participando de torneios de futebol, visitas e outras atividades. Sua frequência na Casa de Detenção incentivou, inclusive, a veia criativa de alguns detentos, como Dexter e Afro X, que formaram o grupo 509E, e a formação do grupo Detentos do Rap, com as primeiras gravações acontecendo no Carandiru.

BROWN: Sim, interessante. Interessante porque a sociedade não funciona assim. Tem essa coisa só contrato. O cara assina o contrato pra garantir que ele não vai voltar atras num acordo que já foi verbalizado. Então na verdade, aí você pergunta ‘E o contrato?’. ‘O contrato existe pra ser quebrado’. Olha que patifaria. Eu já ouvi da boca de muitos ‘O contrato existe pra ser quebrado’. Eu falo ‘Eu pensei que era pra ser honrado’. Mas a partir do momento que tem o contrato você já tem que desconfiar porque a palavra deveria valer mais. Eu conheço cara que se você oferecer o contrato ele se ofende: ‘Cê é louco!’. Aqueles cara...o chucro né? Mas esse já faz parte do passado. Hoje em dia você tem o lance do contrato e mesmo assim ele não garante nada, dependendo do valor do advogado, se o advogado do outro for mais caro, ele vai quebrar e ainda vai te passar como errado. Ele vai provar que você errou primeiro, que você distraiu e não viu uma clausula lá, que tá lá. Ixe o barato é louco! A palavra né doutor! Que louco. Isso é um assunto muito perigoso. O senhor acha que depois do PCC a cadeia mudou?

DRAUZIO: Completamente!

BROWN: Favoreceu o Estado? Acabou sendo o braço de organização da cadeia, coisa que o Estado não conseguia?

DRAUZIO: Olha, se não fosse o PCC... É ruim de falar essas coisas mas...

BROWN: Contra fatos não há argumentos, né doutor?

DRAUZIO: olha o que acontece hoje: estado de São Paulo, duzentos e tantos mil presos. Você ouve falar em rebelião no estado de São Paulo? Rebelião nas cadeias? Às vezes dá um problema naquela cadeia especifica ali, mas aquelas rebeliões que a gente tinha no passado depor fogo na cadeia e não sei o que, acabou! Acabou! A detenção chegou um ponto em que todo mundo fumava crack. Eu perguntava pra um preso ‘você fuma crack?’ ele falava ‘não’. Eu achava que ele tava mentindo, porque todo mundo fumava.²⁵³

O interesse pela dinâmica, que compõe um certo ordenamento nas prisões, com base na “palavra” como uma honra masculina horizontalizada, sem depender de qualquer lastro ou apoio, trazido por Drauzio é compartilhado por Mano Brown. Ao trazer o PCC para a conversa, mesmo com um certo desconforto, ambos também reconhecem os benefícios da organização. Para além da discussão, interessa ressaltar aqui que a organização coletiva do PCC contribui para uma elaboração de uma linguagem própria, com uma cifragem interna, se constituindo como um elemento central para a dinâmica dessas relações.

A elaboração de um estatuto interno, diretrizes de ação e funções despersonalizadas, a prática da “justiça do crime”²⁵⁴, em que “debates”, ou seja,

²⁵³ Trecho da conversa de Mano Brown com Drauzio Varela no podcast Mano a Mano, publicado em setembro de 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0hqJC3rffbN03SwSNWFHGX>>. Acesso em 19/09/2022.

²⁵⁴ Gabriel Feltran (2010a) sintetiza o “mundo do crime”: “trata-se tanto de um universo de geração de renda (que, portanto, trava disputa simbólica com o mundo do trabalho) quanto, o que me interessa especialmente aqui, de lócus normativo para ordenamento da dinâmica social e obtenção de justiça (que disputa simbolicamente os estatutos da lei e da operação de justiça)”. (FELTRAN, 2010a, p. 62) Por meio de uma etnografia exaustiva das relações na periferia, Gabriel Feltran discorre sobre a emergência do “mundo do crime” como uma instância normativa, ou seja, “um regime de ordenamento normativo distinto da ordem legal, porque responsivo à outra autoridade” (2010, p. 62). De acordo com o autor, por volta do início dos anos 2000, consolidou-se nas periferias da cidade de São Paulo os modos de organização de conflitos que antes ficavam restritos às prisões, os “debates”, regidos pelos “irmãos”, ou seja, dispositivos de “justiça do crime” executados por membros batizados do PCC, cessando uma cadeia de vinganças

dispositivos de justiça que são acionados para se resolver contendas nas periferias com o intuito de estabelecer uma boa convivência sem recorrer às forças policiais, são práticas em que o bem expressar-se e a palavra são primordiais.

A avaliação das performances [dos “debates”], nesse universo normativo que é o cotidiano do mundo do crime, independe do dinheiro que um ou outro possuem: trata-se de saber argumentar, desenrolar, debater, sempre procurando evitar os desfechos violentos, que no entanto estão sempre à espreita. A norma é correr pelo certo. (FELTRAN, 2018, p. 69).

A importância da palavra vai crescendo conforme se desenvolve e se expande a hegemonia política de uma ordem de regulação das condutas nas periferias. O ciframento da linguagem periférica, portanto, se desenvolve com a constituição de instâncias normativas internas, incorporando e ressignificando termos jurídicos nesse repertório lexical. Importa frisar que Gabriel Feltran (2018), em sua análise sobre o PCC, constantemente se apoia em versos de Racionais, principalmente como evidência de algumas definições de valores e significados que regem esse código de ética da facção, trazendo a produção musical como notas daquela realidade.

Nota-se, portanto, que tanto a formação dos rappers com o desenvolvimento dessa configuração social, quanto sua atividade de composição a partir de um material linguístico, são atravessadas por essa experiência, já que as composições tratam de narrar depoimentos do “exército de excluídos²⁵⁵”, entre os quais figuram encarcerados ou pessoas envolvidas com o “mundo do crime”. Bertelli aponta que a elaboração estética do rap ganha tonalidades a partir de uma configuração social cindida presente nas periferias.

Assim, as periferias se constituem em um universo social cindido pela coexistência de duas ordens paralelas e opostas de regulação e legitimação das condutas e interações. Tais ordens reconfiguram os parâmetros da experiência coletiva, das formas de constituição dos sujeitos e de elaboração de perspectivas de vida e visões de mundo (Silva, 2004; Misse, 2006,). Não seria exagero afirmar que a estética do RAP assume seus contornos mediante sua inscrição nesta nova configuração social (BERTELLI 2012, p. 232).

Se, por um lado, o processo de consolidação do regime democrático da sociedade brasileira vai gradativamente se impondo, a partir do reconhecimento de direitos, expansão do ensino básico, por outro lado, a ascensão individual de jovens negros por

privadas, que elevava as taxas de homicídios nas periferias. Paradoxalmente, a crescente legitimidade da “justiça do crime” nas periferias ocorre de “modo simultâneo à consolidação institucional do regime político democrático”, pois a justiça estatal parece se restringir às classes médias e altas, já que a posição social, lugar de moradia e cor de pele são determinantes para seu funcionamento, de acordo com a população periférica a que a pesquisa se debruçou.

²⁵⁵ Em referência à música *Programado pra Morrer*, do grupo Trilha Sonora do Gueto (Us Fracu Num Tem Veiz, 2004).

meio do assalariamento se torna uma perspectiva cada vez mais distante, durante a década de 1990, e a organização de reivindicações da população encarcerada se inscreve nesse meio fio, o que também marca fundamentalmente as trajetórias dos rappers em questão. Ou seja, a apropriação e o uso da linguagem como resultado de um sentimento de reconhecimento e pertencimento encontra duas vias paralelas de fortalecimento: de um lado a irmandade do PCC, e de outro lado, o rap, já que ambos preconizam a horizontalidade e a igualdade como premissa das relações, em oposição à desigualdade velada das relações de poder que conformam a sociedade brasileira daquele período. Não se trata de afirmar aqui que os rappers fazem qualquer defesa à facção, mas sim de afirmar que os compositores são formados por essa experiência social em desenvolvimento nas cadeias e periferias, e o intercâmbio de significados e valores torna-se patente, já que as narrativas e dramatizações almejadas pelos rappers são atravessadas por essa experiência. Se no final da década de 1980 e início da década de 1990 as músicas eram pautadas pela exclusão social e racial dos jovens negros, ao final da década de 1990, com a organização do PCC, trata-se de narrar também a formação desse sentimento de solidariedade e organização frente ao “sistema”, que passa a ser vivenciado pela população periférica, com suas categorias e normas internas.

Gostaria de ressaltar aqui o papel dos rappers na elaboração do dialeto da periferia. Pois, se por um lado, havia uma formação de um léxico próprio à sociabilidade na periferia, cujas relações do “mundo do crime” contribuem para seu processo de constituição, empoderamento e sua cifragem interna, por outro lado, a produção artística do rap não trata apenas de assumir essa linguagem nos versos, mas extrair a solidariedade que conforma e transita numa mesma linguagem, porém rechaçando o destino trágico e os caminhos violentos do “mundo do crime”. Dessa forma, o rap como atividade disputa posições com o “mundo do crime”, numa tentativa de convergir o sentimento de injustiça que toma as mentes e corações para a elaboração intelectual e artística do rap, sem, contudo, rejeitar completamente ou julgar aqueles que acabam por ser enredados pelas circunstâncias.

Um episódio da trajetória de alguns rappers em questão ilustra essa tentativa de convergência, posicionando o rap como alternativa (também bélica) de caminhos para jovens que estão beirando o “mundo do crime”: o disco *Brazil 1, Escadinha “fazendo justiça com as próprias mãos”* (Zâmbia, 1999). O disco é uma coletânea de composições de José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, traficante de drogas dos anos 1980 do Morro do Juramento, Rio de Janeiro, que ficou conhecido por sua fuga cinematográfica do

Instituto Penal Cândido Mendes, o presídio em Ilha Grande, onde foi resgatado por um helicóptero. As composições são interpretadas por X (Câmbio Negro), MV, Bill, Xis, GOG, Dina Di, Linha de Frente, Consciência Humana, Guerrilha Urbana, A-Man, Thayde e Dj Hum, e traz a música *Homem na Estrada*, cedida por Racionais MC's. As músicas contam sobre sua trajetória no crime, desde as primeiras contravenções, que são resultados do uso de entorpecentes, segundo a música *Encarcerado*, passando por aconselhamentos a colegas que confidenciam a adesão ao “mundo do crime”, até cartas ao pai e ao seu filho, interpretados pelos rappers²⁵⁶. Na introdução, o próprio Escadinha apresenta seus objetivos com o disco, acompanhado ao fundo pelo som de um helicóptero em voo, sobreposto ao som de um aparelho que mede os batimentos cardíacos.

José Carlos dos Reis Encina, conhecido nacionalmente como Escadinha, 44 anos de idade, vivenciados com dolorosas experiências, transmite aqui a mensagem solitária para esta juventude largada neste país a fora. Preste bem atenção, nestes longos anos sofridos de vida errada, tive várias experiências, todas de muito sofrimento, dissabores, desamor, traição, enfim, tudo de negativo eu carreguei, durante todos esses anos que vivi nessa vida marginal, consegui enxergar a realidade da vida e deste mundo cruel e doloroso, nos quais perdi os valores pessoais por tanto tempo. Quero alertar principalmente aos jovens no sentido de procurarem trazer a paz em seus corações evitando radicalmente o uso das drogas, que é o início de tudo, e que dificilmente tem saída, tive esta experiência negativa e sei que é imensamente difícil parar e retornar a uma vida saudável, a família é o maior patrimônio que possuímos e que sofre todos os reflexos de um drogado, sempre com muita dor e angústia. Hoje estou totalmente recuperado, tenho a paz e olhar para minha mulher, filhos e neto com amor e carinho, renovada esperança de um futuro radiante, dei o meu grito de independência as drogas e no crime, e pretendo através de minhas composições musicais, transmitir uma experiência vivenciada em um longo pesadelo, transformado hoje em hip hop, ou seja, mostrando em letras de música a possibilidade que tive de transformar o meu sonho em realidade.

Assim como na introdução, as composições relacionam o uso de entorpecentes à vida criminosa, inicialmente em pequenas contravenções e depois num enredo inescapável de práticas criminosas, até o auge, com seu encarceramento, colocando à mostra a rotina de traições e sofrimentos da prisão. A elaboração intelectual e artística do rap, mesmo que se valha da contundência das situações vivenciadas, se apresenta como a objetivação possível e um rompimento em ato com aquela dinâmica. A música *A Fuga* coloca em questão a marca de “fuga cinematográfica” que o fez nacionalmente conhecido relacionando-a ao sonho de ter sido somente cenas de filme. Os papéis de narrador e de participante se misturam, se embaçam.

A fuga cinematográfica é pra quem pode
Estilo Hollywood na terra do sacode
Pobre, nasci com pouca sorte

²⁵⁶ O disco apresenta, no encarte, uma nota quanto a autoria das composições: “Todos os intérpretes alteraram as letras desta obra, para atender as suas respectivas métricas, tornando-os assim coautores.”

Foda-se, mando aqui, com dinheiro, droga, eu mando aqui
Filma, malandro sai do inferno
Em pleno céu azul no mosquito de ferro
Eu quero, eu quero outro final, mudar todo roteiro
O mocinho vai perder pro bandido verdadeiro
Eu pago, chama lá o Pablo, liga os louco
Cinema novo, o crime organizado
Esperando a SWATe todo FBI
Eu quero o Kojak correndo atrás de mim, aí
Estilo Poderoso Chefão
Serei o rei latino americano
Comandando o tráfico da nação
diretamente do morro do juramento
Eu treto, eu só lamento, se zé mané der brecha
Vai cumprir seu papel com tiro na testa
O que não presta, me resta, sobrou pra mim
Não interessa eu vou até o fim assim

O crime nasceu independente (na subida do morro é diferente)
Diga como eu cheguei (bicho solto)
Fica como eu fiquei (bom malandro nunca falha)
Chega como eu cheguei (atitude)
Fica como eu fiquei (é preciso ser malandro)
Chega como eu cheguei (bicho solto)
Fica como eu fiquei (o crime é o crime e eu não posso errar)

O crime é o crime, eu não posso errar
O filme é só um filme, então vem me filma
Posso sonhar, até tentar ser feliz
Ser do bem e não do mau, sem desistir
Melhor assim, quem dera fosse assim
Minha vida numa tela de cinema, se fosse assim
Meu fim trágico, drama urbano do subúrbio
Seria o vencedor, o melhor do mundo
Melhor filme de ação, melhor diretor
“Aqui é ladrão irmão”, melhor ator

“Não, não
Corta, volta liga, faz tudo de novo”
A fotografia olha só que muito louco
O esgoto, o calor, o cheiro podre
O Cristo Redentor lá longe
Eu penso tipo assim um moleque
Descalço de bermuda sem camisa cabelo black
Tipo um soldado na área, chapando o côco
Cuma PT na cinta no pé do morro
Eu venho no mosquito bem tranquilo
Começa uma salva de tiro
O clima é intenso, quente

(Na subida do morro é diferente)
Chega como eu cheguei (atitude)
Fica como eu fiquei (bom malandro nunca falha)
Chega como eu cheguei (bicho solto)
Fica como eu fiquei (na mora, na moral)
Chega como eu cheguei (bicho solto)
Fica como eu fiquei (sujeito home', o dono do mundo)

Até as últimas consequências OZ
A vida é uma prisão as cores da violência

O dono da rua ou melhor do morro
Favela cidade proibida que nome eu dou?
O Predador, Scarface, Jogo bruto
Febre da selva sobrevivendo ao jogo
Inimigo público barra pesada perigo para a sociedade (sou sozin' na vida, não tem ninguém por mim, então minha afinidade é essa memo)
Ambição em alta voltagem
Pra mim tanto faz, tanto vai fazer, não interessa
Coloca, tipo assim, a fuga mais fudida do planeta terra
A vida mais sofrida, a história que ninguém acredita
A traição, a dor, o amor, se liga na fita, bandido, policia
Palmeiras Corinthians, Deus e diabo, Flamengo Vasco
Tem uns bagueio que não combina, o quê que eu faço?
Essa porra é minha vida de verdade
O sangue não é maquiagem não tem duble
O tombo não faz eco, o som não é estéreo
Este cenário é muito triste deprimente (na subida do morro é diferente)

Vem conferi mundão, chega mais pode filma (o movimento é geral)
Gente de valor mora aqui, esse aqui é o lugar (o sobe e desce)
Pode crê (o movimento é diferente) isso aí (o movimento é diferente)
Essa aqui vai pras favela do Rio, pros morro do Rio (alô como vai, como é que é?)
Pras favela de tudo quanto é canto do Brasil (alô como vai, como é que é?)
Malandro é e malandro, mané é mané (alô como vai, como é que é?)
Vou firma pode crê que é (alô como vai, como é que é?)
Se liga aí ladrão 4P é o que há (alô como vai, como é que é?)
Apelidado Xis, Preto Bomba (alô como vai, como é que é?)
O crime é o crime eu não posso errar (alô como vai, como é que é?)
Um filme é só um filme então vem me filma (alô como vai, como é que é?)
José Carlos dos Reis Ensina vulgo Escadinha (alô como vai, como é que é?)
Iai KL Jay risca os originais segue a rima (alô como vai, como é que é?)
O crime eu não posso errar (alô como vai, como é que é?)
O crime eu não posso errar (alô como vai, como é que é?)
O crime eu não posso errar (alô como vai, como é que é? Alô como vai, como é que é? Alô como vai, como é que é?)

A marca de “fuga cinematográfica” é acionada como um atestado de autoridade, principalmente como alguém que sabotou o “sistema” literalmente e de forma escandalosa. Contudo, tal posição fica invalidada pela rejeição ao universo que se valia:

Palmeiras Corinthians, Deus e diabo, Flamengo Vasco
Tem uns bagueio que não combina, o quê que eu faço?
Essa porra é minha vida de verdade
O sangue não é maquiagem, não tem duble
O tombo não faz eco, o som não é estéreo

Isso causa uma confusão de posições entre o brilhantismo de um personagem cinematográfico e o sangue real que corre nas veias. A euforia do prestígio que alcançou fica atenuada pela história trágica dos caminhos no crime e na prisão, resultando num desejo de ter obtido fama através de uma peça cinematográfica. A trama expressa no rap mostra a ambiguidade moral da relação de Escadinha com a definição de sua imagem socialmente. Portanto, a materialização em versos é uma maneira de refletir e objetivar o jogo de espelhos em que se encontra o personagem Escadinha e a pessoa Jose Carlos

Encina. WGI, em entrevista, conta como foi o convite ao projeto, com a interpretação da música *Pai no disco*.

O disco do Escadinha foi o seguinte: tava tendo uma seleção com o Celso Athayde, que é empresário do MV Bill. Foi né? Não sei se é ainda. Ele [Escadinha] viu o rap e se identificou com o rap, queria gravar um disco de rap. E foram mandados vários disco de rap, e ele selecionou. O Celso Athayde selecionou os artistas que eram... Ele mandou uma carta de próprio punho que veio até nós. A minha parte... O Apllick mudou umas coisinhas pra ele ter mais conforto pra ele cantar. E eu, eu achei mais fácil minha parte. A minha escrita é o que ele escreveu, sem mudar nada. (...) e o mais surpreendente foi quando chegou a carta do cara, mandando pro pai dele, que a gente olhou assim e falou 'Isso aqui é a letra do cara que teve a fuga mais [ênfase] cabulosa do Brasil. O primeiro, se moscar, do mundo. A primeira fuga extraordinária que teve'. Ninguém tinha feito ainda. A gente olhou e falou 'Porra mano, a gente ouvia falar do Escadinha no Fantástico. Eu via falar no Jornal Nacional. E hoje eu tô com a carta do cara que quer que eu grave uma música dele.'. Aí a gente falou 'A gente grava'. Só que antes de gravar a música, a gente foi lá pro Rio de Janeiro. Falou: 'Vamo saber no que a gente tá entrando, né?'. A gente foi lá no Rio de Janeiro, colamo no morro do Juramento, conhecemo a família dele. Quando a gente ia pra Bangu, nós não conseguimos autorização. (...) a gente não teve autorização pra ir lá conhecer ele e saber o porque que ele queria que nós tava na música. Ele fez a seleção dos mais, assim, que teve fundamento, coerência no negócio. Pro Racionais ele pediu pra por a música no disco. O do X ele [Escadinha] escreveu, a música é dele. A Dina Di. O Xis

Vale notar que a ênfase em receber uma carta e um pedido de interpretação do “cara que teve a fuga mais cabulosa do Brasil” soa como um marcador de legitimidade interno, não somente pela sabotagem ao “sistema” de sua fuga, mas principalmente por Escadinha ser uma autoridade no morro do Juramento, como fica explícito no relato de WGI.

Tal equacionamento se expressa na forma musical e poética dos raps, fazendo da linguagem um labirinto a partir do qual as músicas são compostas, tornando-as enigmáticas, mas que expõem as relações e tonalidades de interpretação do rapper. Ou seja, a estrutura de sentimento sedimentada na forma musical é uma consciência prática que está intimamente articulada com a posição dos artistas, a meio passo entre um participante e um observador. Em outras palavras, a produção artística do rap dá forma às narrativas, depoimentos, manejando o dialeto que os forma (constituindo também seus valores e relações) mas, ao mesmo tempo, participa dessa rede de relações já que contribui para a formalização das crônicas, histórias, significados e valorações.

Essa afronta que compõe a linguagem não se dá somente nas rimas dos raps, mas também nas apresentações dos rappers, principalmente em palcos que não são cativos do rap. A premiação VMB feita pela MTV do ano de 1998 deixa entrever, de certa forma, a relação de oposição sustentada pela postura e linguagem dos rappers. Na ocasião, o grupo Racionais MC's ganhou o prêmio de melhor videoclipe de rap com a música *Diário de um Detento*, do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), gravado no Carandiru. Ao serem

anunciados como ganhadores, os rappers se dirigem ao palco acompanhados de muitos manos, como é de costume nos shows de rap, enchendo o palco com os parceiros. O discurso de agradecimento dos quatro rappers não fica distante de suas letras.

Ice Blue: Primeiramente eu vou agradecer o Carlinhos da Chic Show, que um dia acreditou nos quatro preto favelado lá da zona sul e da zona norte, tá ligado? Esse cara... vários caras descreditaram da nossa música, falaram que o rap não era música. Mas é o seguinte: Racionais tem uma missão e não vai parar, certo? A nossa música é da periferia, é a música dos preto, de preto pra preto. Os quatro preto favelado, continua favelado. Mas é o seguinte: agora nós tem a voz. É nós na fita!

Edi Rock: Só tenho agradecer ao maior, que é Deus, falou? Por Deus ter me dado esse dom, que é o dom de cantar um rap e escrever, tá ligado? E eu infelizmente não tô completamente feliz, tá ligado? Eu tô contente, fico agradecido, mas eu tenho um grande problema na hora de escrever, na hora de subir no palco: é a deficiência, a miséria, as favela, a droga, o vício. Eu me inspiro nisso, tá ligado? Eu não queria me inspirar nisso, tá ligado? Infelizmente é assim, moro? Eu quero que um dia isso acabe. Eu quero que meu povo um dia acorde e não veja o sol atrás das grade, falo? Paz!

Mano Brown: Eu quero agradecer a Deus todo poderoso que criou eu e você, que criou tudo. Agradecer aos mano que começou lá na São Bento, lá doze ano atras, tomando pau da polícia, falo? Quero agradecer minha mãe, que lavou muita roupa pra playboy pra fazer eu chegar onde eu tô hoje, falo? Quero agradecer minha mulher, que aguenta minhas loucura, moro? Agradecer os irmão que tão lá no casarão, lá no pavilhão 9 e pavilhão 4 que fizeram clipe com nós, na maior boa vontade. Moro? Agradecer os moleque da Febem, e todas as favela de São Paulo e do Brasil, falo? Paz!

Nota-se que Ice Blue destaca, no agradecimento ao Carlinhos da Chic Show, a crítica que sofria o gênero – a dúvida quanto ao estatuto de música – destinando sua produção para a periferia, que, ao que indica, é um público distinto dos que “descreditaram”. O intuito de abalar o cânone e as convenções presentes da música brasileira também compõe seu discurso, já que suas instâncias de consagração precisaram rever as convenções estéticas, ao premiar um grupo de rap. É o que soa nas entrelinhas de seu discurso. Já o agradecimento embalado por um lamento de Edi Rock faz da vibração e palmas do público presente uma contradição em si, já que o “seu povo” não está ali aplaudindo seu reconhecimento, mas vendo “nascer o sol atrás das grades”. Mano Brown também exalta os primeiros “manos” da São Bento, como os primeiros a abrirem caminho para o gênero, chegando ao reconhecimento somente doze anos depois, o que imprime certa crítica à premiação que, como deixa entrever, ignorou o rap durante mais de uma década. Ao agradecer sua mãe, não deixa de provocar, ao expor o privilégio de muitos, dentre os que o aplaudem, fazendo da inferiorização cotidiana de sua mãe um fato que revela a imoralidade naturalizada e velada da sociedade brasileira. Após agradecer sua companheira, Mano Brown agradece os “irmãos” do Carandiru, que atuaram no videoclipe *Diário de um Detento*, bem como as favelas e periferias, enfatizando seus

verdadeiros interlocutores. O segundo prêmio entregue ao grupo – escolha de audiência – apresentado por Carlinhos Brown, o grupo demora para subir ao palco, agora somente os quatro membros, por um desacordo entre os rappers e os organizadores em levar os parceiros a invadir o palco do VMB, uma quebra de protocolo da premiação. A comitiva que pretendia entrar no palco com o grupo iniciou um coro ofendendo Carlinhos Brown, que responde: “o rap é muito bom, né? Olha o vocabulário”. KL Jay faz a fala de agradecimento do grupo e é interrompido por Carlinhos Brown. O músico canta alguns versos, trecho de canção do bloco Ilê Aiyê, sobre o bairro baiano Pelourinho, com tom de discórdia, colocando em pauta uma desavença com relação ao posicionamento sobre a questão racial articulada à identidade brasileira, de certo modo exaltando o sincretismo. Ao término da intervenção de Carlinhos Brown, KL Jay o ignora e continua seu discurso. Um mal-estar reinou no palco.

KL Jay: Ae, nos lugares mais longe da cidade, nos lugar mais distante do país, meu povo não tem TV a cabo, e muitas vezes nem o conversor VHS/UHF pra pegar a MTV e assistir o YO! Rap e assistir o que tá acontecendo, moro? Mesmo assim, esse prêmio vai pra todo meu povo, que veio da África e enriqueceu a Europa e a América do Norte, e o que sobrou pra nós foi as favela, foi as cadeia.

Carlinhos: Sou personificado pelo fenômeno da natureza/ E de certo modo, torna-se sincréticas./Temos também outras divindades, proclamada Olorum./ que para a mãe não é pessoa,/ a seguir o universo de todos os orixás. Pelourinho que ontem atuou,/ é visitado hoje por gente de cor./ Pelourinho que atuou/ fotografado hoje por muita gente de cor./ Tê Te bom

KL Jay: Ae, voltando o que eu tava falando, moro? Nós enriquecemo a Europa, a América do norte, pra nós sobra as cadeia, as favela, os ponto de trafico de droga, moro? E o dinheiro não sobrou pra nós. Esse prêmio vai pra todo meu povo, que vê no rap, que vê no Racionais a esperança de justiça, de orgulho e de poder, moro? É nós na fita mais uma vez. Poder pra maioria, que é nós, moro? Paz!

Está em jogo aqui a disputa por uma noção de “cultura brasileira” e, concomitantemente, a definição do papel do compositor/músico popular, em que o dedo em riste de Carlinhos Brown e os semblantes fechados dos rappers sintetizam numa imagem. A performance dos rappers, no palco da premiação, e o embate com Carlinhos Brown, trazem à tona tensões e divergências que permeiam a produção cultural brasileira do período. A relação dos rappers com os meios de comunicação e com artistas fora do universo do rap foi, de certa forma, colocada em cena no palco da premiação que foi transmitida ao vivo. Suas falas de agradecimento provocam um questionamento sobre as premissas que acomodavam a produção musical brasileira da época, trazendo a cisão da sociedade brasileira como pauta, potencializada pela linguagem de apresentação dos rappers. A produção do rap, portanto, se relaciona tanto com a população da periferia, elaborando e registrando expressões da comunidade de fala, como, por outro lado, com

as convenções da música popular, com suas estética e temática típicas, se opondo a elas tanto na sua forma como na sua militância. Ao enfrentar palcos cativos da MPB ou de figuras-chaves da cultura brasileira, posturados no dialeto, os rappers intencionam abalar as convenções e desafiar a linguagem oficial. Essa oposição reforça seu relacionamento com a periferia, que se sente representada, orgulhosa de sua fala comum, e se empodera simbolicamente. Dessa maneira, nota-se que a composição desse “dialeto” se dá coletivamente e como resultado da construção do lugar simbólico do sujeito periférico, por sua vez resultado das relações de tensão entre grupos sociais distintos. O enfrentamento da formação do rap por meio da linguagem, que faz da arte da fala um dos seus principais arsenais, portanto, é um princípio fundamental de sua estrutura de sentimento.

As escolhas lexicais dizem, portanto, tanto sobre a formação dos rappers quanto sobre sua intenção de expressão: contrários à língua oficial, os compositores comprometem sua palavra, assumindo-as como “seu povo”. A postura da linguagem como uma indumentária de guerra, é um elemento contra hegemônico que caracteriza a formação do rap. No sentido de colocar no alvo a tessitura da linguagem hegemônica, os rappers colocam a própria linguagem como definidora da sua posição contrária e opositora, e a auto-estima dessa linguagem como uma postura bélica de conflito.

Considerações finais

Falar de música é mexer com os sentimentos de seus apreciadores, é exaltar os ânimos e abrir discussões infundáveis. Muitas vezes determinada música ou estilo musical marcaram um episódio, uma experiência vivida, aclimatou uma época da vida e, ao ouvi-la, tem-se sentimentos nostálgicos, é como reviver por alguns minutos o que se pensava e se sentia, aquele estado de ser no mundo que passou. Algumas músicas ou estilos provocam uma animação quase imediata de balançar o corpo e jogar-se no mundo, para as mais inesperadas experiências. Já outras provocam um movimento inverso, de voltar-se para dentro de si, num desejo de exegese interior. Outras provocam um incômodo, seja pelo significado da poesia cantada, seja pela estética do som, da batida combinada com a harmonia da música. Ouvir uma música e perceber as sensações que nos causam é uma experiência individual. Contudo, tais sentimentos provocados são resultados de um processo de socialização complexo, que envolve não somente a interiorização dos significados das palavras (no caso de uma música com versos), mas também a aprendizagem do significado dos sons. E, portanto, tanto o ato de ouvir como o ato de compor uma música, ainda que pareçam ações individuais, dependem intimamente das relações sociais em que estão imersos seus sujeitos. Ou seja, os sons, melodias, ritmos, timbres, entonações, rimas, modos de fala, expressões são modelados a partir de uma habilidade de leitura dos significados implícitos, de maneira quase inconsciente, se assemelhando à aprendizagem e criação de uma linguagem, em que elementos sonoros estão atravessados e carregam significados.

Desse modo, uma análise sociológica da música, tanto de sua produção como de sua fruição, visa compreender os processos sociais a partir dos quais os significados (de sons e letras) são rearranjados, apreendidos, criados. Composta a partir de significados já dados, ou seja, sua condição de existência material, seu meio de produção, uma nova música propõe um novo significado, uma nova resposta às sensações em que seu compositor está imerso. E, por mais que o processo criativo seja solitário e individual, seu compositor mobiliza significados e valores que lhes foram dados, com grande habilidade de leitura, e os transforma em matéria novamente, criando, assim, novos significados, sensações e valores cravados nos sons. Está cristalizada, nesta nova composição, uma reação aos processos sociais vividos. Essa reação muitas vezes é provocada por um incômodo, resultando num objeto artístico perturbador, que nos afeta,

no sentido de produzir um afeto ao nos contaminar com a sensação de estar no mundo de seu compositor, uma sensação compartilhada por partilhar de significados existentes num passado comum. Por isso, talvez, a música seja um objeto artístico privilegiado, por apresentar uma aclimatação de uma dada época, um momento histórico, com sons carregados de significados que não são racionalizados, mas que mobilizam sentimentos compartilhados.

A produção da música popular brasileira contribuiu ativamente para a constituição desse vocabulário sonoro (e também poético) compartilhado, ajudando a construir uma noção de identidade brasileira a partir do som. O lugar simbólico construído para a música popular brasileira se relacionou, durante o século XX, com a constituição da identidade brasileira, processo em que participaram diversos agentes, alguns, inclusive, distantes mesmo da composição do material sonoro. Logo nas primeiras notas de um cavaquinho ou violão tocadas despretensiosamente pode-se sentir a solidariedade que compõe aquelas ondas sonoras, como uma linguagem que conforta e promove a sensação de pertencimento. Assim, tal como a literatura que “é marcada com esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto [...] aqui houve a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura” (Candido, 2000, p.18), que de diversas formas e, talvez, com uma propulsão subterrânea, participou ativamente do fazer simbólico da nação, a música popular foi se constituindo ao longo do século XX como uma abertura de possibilidades para se sintetizar o nacional em acordes e ritmos, a partir de um jogo muito complexo entre agentes atribuindo significações, muitas vezes em disputa. As relações entre música popular e a definição de uma identidade brasileira se expressam na construção do samba como símbolo nacional, na década de 1930 (Fernandes, 2010), e na produção musical dos anos 1960 sobre a temática nacional-popular, constituindo uma estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, como definiu Ridenti (2010).

Assim como aquelas produções artísticas se relacionaram com a configuração social das quais fizeram parte, tanto no sentido de sua formação quanto no sentido de propor novas respostas e renovações para as convenções em operação, a experiência social da constituição e emergência do gênero rap dá a ver uma nova maneira de modelagem dos significados, já que sua produção surge de tensões entre o que está sendo vivido pelos rappers e sua rede de relações mais próxima, ou seja, sua experiência prática e as interpretações recebidas (Williams, 1979, p. 132). Essa tensão produz novas interpretações, que necessitam de novas formalizações, atentando contra convenções

sonoras que dão um certo tom aos significados. Portanto, a estrutura de sentimento da produção artística do rap nacional *gangsta* permite refletir sobre o caráter constitutivo, tanto na sua forma como em suas temáticas, da arena de forças em que se inserem os rappers. Os versos e as músicas expressam a sedimentação formal de tensões de um momento histórico específico, reverberando uma certa aclimatação que estava longe de qualquer harmonia. A consciência prática expressa nas músicas dá a ver transformações sociais importantes da sociedade brasileira daquele período, que, agora com um certo distanciamento histórico, nota-se que a latência dos constrangimentos que as músicas formalizaram, ganham contornos mais definidos, ainda que com rumos diversos. A estrutura de sentimento do rap dá o tom das tensões vividas e das interpretações e respostas produzidas pelos rappers, sabotando convenções e impondo novos significados à “cultura brasileira”. E, assim como o vocabulário sonoro carregava certos sentidos, o intuito de atentar contra tais formas fixas significa desafiar seus significados, e, dessa maneira, a inovação formal do rap nacional é a materialização de transformações sociais gerais e localizadas, sentidas e vivenciadas pelos compositores de maneira específica, já que são formas de consciências das mudanças e que promovem também transformações nos significados e convenções²⁵⁷. Ou seja, a inovação formal promovida pelo rap na produção cultural coloca em evidência um equacionamento de agentes em tensão, formações em constituição e também valores e significados em movimento, deixando entrever o processo dinâmico e constitutivo da produção simbólica. E tal como evidenciado no decorrer deste trabalho, o rap é criado e participa da formação das pessoas, suas ideias sobre elas mesmas, promovendo marcas de reconhecimento significativas.

“O rap incomoda!” é como KL Jay se refere ao gênero musical que ajudou a fundar e consolidar como trilha sonora de um Brasil bem diferente do retratado até então pela música popular brasileira. E é dessa forma que o rap chega ao cenário cultural brasileiro: incomodando, colocando o dedo nas feridas do país, feridas essas que estavam sendo abafadas por um colorido da alegre mistura de cores, classes e símbolos. Ao contrário da temática nacional-popular, o gênero rap passa a retratar um Brasil bem diferente, que só

²⁵⁷ A relação entre inovação formal e transformações sociais é, talvez, a questão propulsora do materialismo cultural de Raymond Williams. Me inspiro, aqui, nas considerações sobre a constituição e transformações da forma dramática “estratagema”, descrito por Williams: “Não é necessário, porém, que se explique o estratagema como consequência deles, tomando a sociologia primeiro e depois a forma. Muitas vezes, isso pode parecer a ordem dos eventos, mas também é certo, muitas vezes, que a inovação formal é um elemento genuíno e integrante das próprias mudanças: uma sistematização, por meio da descoberta técnica, de mudanças na consciência que são, elas mesmas formas de consciência da mudança.” (1992, p. 141)

os “respeita com um revólver”²⁵⁸. Ainda que houvesse uma inflexão da estética nacional-popular em curso nos anos 1980 também acionada por outras formações, a produção artística do rap apresenta tal mote levando-o ao extremo, escolhendo cantar os corpos empilhados do massacre do Carandiru, e outros tantos, como resultado de promessas frustradas de inclusão social via ampliação dos direitos com a redemocratização ou a igualdade racial via ampliação da escolarização, cenas que são fundamentalmente incompatíveis com qualquer exaltação de brasilidade. São “semianalfabetos, perigosos e armados”²⁵⁹ com canetas, microfones e pick-ups, que incorporaram, paradoxalmente, aquela figura mítica que havia sido construída por toda a tradição da música popular brasileira, ou seja, a voz preta de autenticidade, proveniente das entranhas da terra, trazendo verdades sobre toda a nação, em forma de poesia e embaladas pela malemolência da síncope. Contudo, o que não se esperava é que esses versos viriam escritos com sangue, sem malemolência, quase declamados, rimando com palavras bem distantes de um vocabulário usual na música popular. Não tem festa nem samba, o assunto é sério, pois trata-se da revolta produzida pela violência diária e formadora que o Brasil impõe à população marginalizada das suas cidades. A marginalização e exploração a que são submetidos, transforma-se em arma de combate através da nudez das palavras entoadas, por se colocarem numa posição de oposição tanto ao cenário musical em que se inserem, quanto oposição a toda estrutura social brasileira ao se colocarem como porta-vozes da periferia.

Dessa maneira, nota-se que o gênero rap surge e se desenvolve em meio a uma trama de tensões, que não se restringe ao universo musical, mas que a sistematização de uma nova forma de fazer música no Brasil causa impactos nas instituições e convenções já sedimentadas. A formação do rap, portanto, vai sendo constituída tanto coletivamente, com o encontro de jovens com origens sociais parecidas, encontrando os mesmos entraves que se chocavam bruscamente com as narrativas oferecidas a eles, quanto em relação aos agentes externos, como intelectuais, artistas, jornalistas, profissionais dos meios de comunicação, funcionários do Estado, o público do rap e também a população das periferias, num complexo jogo de tensões e aproximações. A produção artística do rap, portanto, revela-se como uma sedimentação das relações sociais vividas por seus agentes, uma produção social e material e, portanto, histórica. Os princípios da estrutura de sentimento explicitados em músicas e posicionamentos – o ideal de horizontalidade de

²⁵⁸ Trecho da música Isso aqui é uma guerra, do grupo Facção Central, do álbum Versos Sangrentos (1999).

²⁵⁹ Ibid.

vozes; a valorização da palavra; o ideal de desconstrução do mito da democracia racial; a construção simbólica da periferia em oposição aos “playboys”; a estética da violência como uma consolação lírica; o posicionamento antissistema; a tentativa de ressignificação da “cultura brasileira”; e a afirmação por meio do dialeto – são aspectos que foram progressivamente sendo elaborados nas relações entre os rappers, entre grupos e em oposição a alguns agentes ou em conformidade com outros, constituindo assim uma formação opositora e emergente, como aventado como hipótese nesta pesquisa. A leitura de uma sociedade brasileira cindida figura como eixo estruturador das composições, que se opõem tanto a forma musical até então produzida, como também atenta contra a temática nacional-popular como um argumento subterrâneo de harmonia de classes e raças que pairava na produção artística até início dos anos 1980.

Se, de um lado, a origem social dos rappers explica o impulso pela objetivação e elaboração intelectual daquela configuração social por meio dos versos e músicas, por outro lado, a formação intelectual e política, explica a habilidade desenvolvida coletivamente, uma possibilidade aberta pela criação de um espaço simbólico onde foi permitido e possível tal objetivação. Procurei, portanto, não somente apontar a configuração social desfavorável em que se deu a formação dos rappers, mas também indicar as condições favoráveis para a emergência desse olhar renovado sobre a cultura brasileira, e paralelamente, a coesão em torno da questão racial e da periferia como um forte elemento de formação desse olhar crítico e desafiador das convenções. Em outras palavras, a formação dos rappers se deu num ambiente inóspito de exclusão social e racial, resultado de um processo de periferização dos centros urbanos, crescimento da desigualdade entre classes sociais, bloqueio de qualquer ascensão social via assalariamento como resultado da impossibilidade do desenvolvimento nacional baseado na estrutura de divisão internacional do trabalho capitalista, impondo condições de vida miseráveis e humilhantes a muitas famílias situadas nas margens, geográficas e simbólicas, dos centros urbanos. As políticas neoliberais carregavam a ideologia do *self made man*, disseminando a meritocracia e ascensão individual via escolarização e formação profissional, resultando numa dinâmica da distinção social pela escolarização, linguagem e acesso aos bens de consumo, desembocando numa crescente estigmatização e marginalização da população negra e periférica, o que afeta diretamente as trajetórias dos rappers em questão. Dessa forma, houve um esgotamento da solidariedade e coesão social em torno da classe trabalhadora, que também figurava, até a década de 1970, como um importante palco de formação política e intelectual, devido às vias bloqueadas de

profissionalização e esgotamento de um projeto de expansão da cidadania e integração social por meio do assalariamento.

Paradoxalmente, o processo de redemocratização ampliou o acesso a escolarização e possibilitou a emergência de movimentos sociais por direitos, entre eles os movimentos em torno da questão racial, nos quais o cotidiano de práticas, narrativas, pautas e meios de comunicação foi vivenciado pelos rappers, contribuindo fundamentalmente para sua formação política e intelectual. O crescimento dos meios de atuação de intelectuais, jornalistas, escritores e artistas negros, como a experiência da revista *Versus* e do *Cadernos Negros* deixa entrever, assim como também o crescimento dos meios de comunicação e ONGs atuando nas periferias, contribuem para a formação intelectual e política dos rappers. A diversificação, portanto, de meios de produção e atuação de intelectuais permitiu uma diversidade de interpretações sobre a sociedade brasileira, movimento esse que coaduna com as intenções dos rappers, oferecendo bases para sua formação e atuação, e favorecendo um rompimento crítico em relação às narrativas correntes. Dessa maneira, se por um lado, associações e organizações em torno do trabalho assalariado, que forneciam um suporte para a vida social, encontram-se enfraquecidas e minadas, por outro lado, criam-se novas formas de associações a atuação política, tendo como pauta a questão racial e, posteriormente, a constituição simbólica da “periferia”, promovendo a solidariedade e identificação, movimentos que influem tanto na socialização quanto na individuação, ou seja, que fazem parte do seu letramento político e para os quais contribuem ativamente.

Todos esses fatores exercem pressão e impõem limites nas trajetórias dos rappers. Como exposto acima, os rappers iniciam sua sociabilidade em torno dos bailes black, como espaços de lazer e de relações sociais, mas que também figuraram como locais em que um certo trânsito de ideias, modas, acesso às tendências musicais estadunidenses fortaleciam uma identidade negra e uma solidariedade em torno da condição racial. Além disso, foi possível notar que os bailes black não se restringiam à formação musical, intelectual e política dos rappers, mas também que as principais condições de produção são gestadas na vivência das noites paulistanas, figurando também como uma via de profissionalização para os jovens, inicialmente como DJs, promotor, vendedores e garimpeiros de discos, organizadores de eventos, e, posteriormente, figuram como possibilidade para as primeiras gravações do rap nacional, por meio dos concursos de rap promovidos pelas casas.

Paralelamente à constituição dessa rede de profissionais e meios de produção, que tornava possível os primeiros passos dos grupos, o choque com o outro lado da cidade, promove uma leitura crítica das relações de poder e distinções sociais operando na cidade. O cenário que se desenhava estava bem distante de qualquer celebração, pois a crescente exclusão econômica, vulnerabilidade das famílias, moradias precárias, pobreza, desamparo estatal, crescente violência e disseminação de consumo e comercialização de drogas, fazia do deslocamento desses jovens pela cidade um passeio pelas contradições materializadas nos cenários. Não à toa o palco da revolução formal e ideológica do rap foi a cidade de São Paulo. As contradições entre as narrativas de ascensão individual e o crescimento da desigualdade social recebiam maiores contornos na cidade, nas relações entre as pessoas com origens sociais e geográficas diferentes, em que as portas de serviço e as entradas sociais construía muros invisíveis, mas vivenciados, por vezes, com morte do próprio corpo do seu lado da cidade.

O horizonte de possibilidades que se descortinava com três palavras numa língua estrangeira repetida incessantemente sob um ritmo alucinante – “fight the power”²⁶⁰ – aguçou um sentimento beligerante como resposta ao incômodo resultante das condições descritas, direcionando as energias dos garotos para a elaboração intelectual, poética e musical a respeito dos contrastes vivenciados. Além disso, a proposta de um gênero incipiente, em que as técnicas e conhecimentos musicais estavam sendo elaborados, soava como um atrativo para os jovens em busca de novidades e que compunha uma onda de estilo inovador e descolado de tradições. Ainda que o samba apareça como uma formação importante nas trajetórias dos rappers, fazendo parte de seu letramento musical, o soul e o funk afro-americanos se impunham como uma forma renovada de relação com a identidade racial e sociabilidade juvenil, colocando-os em contato com o movimento por direitos civis dos Panteras Negras. Além disso, a tradição musical do samba e da música popular brasileira em geral repudiava elementos culturais estadunidenses, prezando por um certo purismo interno à cultura brasileira, exigindo ainda um certo conhecimento musical mais sistematizado. Em outras palavras, a incipiência do gênero rap atrai pela sua maior autonomia, tanto de significados já instituídos com relação à cultura brasileira, como da detenção de um repertório tradicional. Esse caminho em processo de abertura, livre do peso de qualquer tradição, portanto, assemelhava as condições de

²⁶⁰ Música *Fight the Power*, do grupo Public Enemy, inicialmente lançada num single como trilha sonora do filme de Spike Lee, *Do the Right Thing* (1989), pela gravadora Motown Records em 1989. A música foi relançada pelo grupo no disco *Fear of a Black Planet* (Def Jam/Columbia, 1990).

desenvolvimento do gênero entre a cidade de São Paulo, Brasília e as cidades do interior do estado de São Paulo, como vimos.

Dessa maneira, um novo gênero musical vai sendo elaborado, tanto tecnicamente e formalmente, como nos significados dos sons e nos posicionamentos explícitos, já que a música popular no Brasil carrega, de certa forma, um imperativo de uma certa “militância”, que não se reduz a sua feitura. A partir da elaboração de uma gramática da violência e da subversão, os rappers vão se municiando com narrativas de depoimentos de pessoas comuns, cenas cinematográficas, metáforas de transgressões, discordâncias verbais e nominais, ruídos e sonoplastias inesperadas, desafinos melódicos calculados, palavrões e rimas agressivas, visando agredir o ouvinte por alguns minutos, transferindo a violência formadora para as ondas sonoras. A elaboração intelectual, poética e musical, formalizada na produção artística do rap, é um atentado contra a violência formadora que lhes é apresentada, transmutando essa matéria-prima em uma violência controlada dos sons e palavras, o que os permite romper em ato com essa situação de violência e humilhação, tanto de sofrer como de pôr em prática. A habilidade em transformar sua experiência de desclassificação social em algum modo de objetivação, elaborando por meio das músicas, uma interpretação sobre aquela experiência, coloca os rappers numa posição aproximada ao do sociólogo, que faz da elaboração intelectual um “esporte de combate”²⁶¹, se utilizando da condição de um certo nomadismo social como alimento para pensar o mundo social a sua volta. A ausência do pai e o rompimento com a família, a construção de uma posição de autoridade frente àqueles em condição semelhante nas periferias, constituindo um sentido de honra masculina, na qual está em jogo uma lealdade com relação à prática do rap e à periferia, são elementos que, não somente enquanto função social, mas enquanto disposições sociais, psíquicas e materiais, os aproxima da posição de intelectuais. A condição de ser “programado pra morrer”, formalização em versos de uma condição de presenciar a própria vida como desprovida de importância diante do enredamento social, sintetiza o jogo de “tudo ou nada” que colocam em prática, se comprometendo severamente com a posição simbólica de rappers que constroem coletivamente. Ou seja, a atividade artística do rap se torna o trunfo que elaboram para sair dessa condição, tomando contornos de uma atividade religiosa, de devoção à causa. O comprometimento com as pessoas que vivenciam tais experiências vai se tornando um

²⁶¹ Celebre definição da prática sociológica por Pierre Bourdieu.

eixo propulsor de versos e posicionamentos, fazendo das composições um registro de uma posição dupla e, por vezes, contraditória, de observadores e participantes.

A elaboração de uma interpretação sobre a configuração social vivenciada por eles passa a constituir o lugar simbólico da “periferia”, em que sua enunciação dá contornos àquela experiência. A força simbólica da “periferia”, que vai sendo tecida pelos rappers, juntamente com outros agentes, e que encontra respaldo no público do rap e nos agentes externos, vai ganhando dimensão em sua própria formação. Os rappers se formam a partir da constituição do papel do rapper como porta-voz da periferia. Tal processo vai promovendo uma troca de sentidos entre os grupos, que se voltam para definir essa experiência do sujeito periférico. A elaboração do dialeto, ou seja, uma linguagem própria como marcadora expressiva, dá maiores contornos à elaboração desse lugar simbólico. Os rappers dão um sentido às palavras da periferia, manejando o material linguístico ordinário a ponto de depurar sua forma poética. Ou seja, ao colocar em suspensão e em dúvida a linguagem hegemônica, os rappers promovem uma inflexão sobre a unificação de um Brasil imaginado a partir da cultura, construindo sua identidade a partir da “periferia”, um lugar simbólico que ajudam a construir, assim como o papel dos literatos em elaborar a experiência nacional, formando um conjunto de referências comuns e compartilhadas, processo que anunciou Antônio Candido, na citação do início desta conclusão.

Toda a formação política e intelectual dos rappers dá a ver os caminhos para a constituição dessa solidariedade paralela e opositora que se constitui com a ideia de “periferia”, cuja a mobilização de uma linguagem própria contribui fundamentalmente para a construção de um repertório de referências e autoestima destoante da “cultura brasileira”. Como “poetas/profetis da periferia”, os rappers tomam as palavras, elaboram uma interpretação daquela condição, fornecem material expressivo para formatar em palavras as tensões enfrentadas, elaboram categorias de ação e de condição, fornecendo instrumentos materiais para compor aquela identidade, e fazem dos versos e das músicas momentos de reflexão sobre aquela realidade, colocando em dúvida o mundo social tal como lhes foi apresentado, já que lhes foi ofertado uma posição completamente desfavorável, o que entra em choque com as narrativas correntes, nas quais não se veem reconhecidos. Desse modo, eleger depoimentos de pessoas do seu entorno, organizar essas histórias em música, conferindo uma dramaticidade própria é o mesmo que atentar contra essas narrativas e interpretações oferecidas. Em outras palavras, os rappers constroem um lugar simbólico que lhes é requisitado falar em nome da periferia, como

resultado dessa inflexão e a interpretação de uma cisão na sociedade brasileira. Manejando as palavras ordinárias, munidos das discordâncias verbais e nominais, conferindo contornos musicais e formais àquele modo de fala rotinizado e depurando sentidos naturalizados, os rappers tecem uma linguagem interna, afirmando aquele modo de fala como autêntico, original e opositor. E o deslocamento dessa arte de fala como indumentária de apresentação em palcos prestigiados da cultura brasileira acrescenta potência àquela linguagem ordinária, muitas vezes motivo de estigmatização da população periférica.

Dessa maneira, a prática artística do rap vai se constituindo no decorrer da constituição da formação, com a adesão de grupos que tratam de pôr em operação os princípios explícitos e implícitos da estrutura de sentimento do rap. Ou seja, conforme a vertente gangsta ganha contornos por meio dos ensaios de significação dos grupos, vai se constituindo enquanto uma formação, com um certo posicionamento diante de agentes externos e com as diferenças internas colocadas em prática pelos grupos. Esse papel exige dos rappers a crítica ao senso comum, a maior contundência expressiva dos versos, resultando em embates entre os grupos por emplacar sua visão. Essa disputa por deixar sua marca no rap nacional movimentou a formação.

A defesa da “periferia” vai se constituindo como o mote principal das músicas e acaba por funcionar num jogo interno pela melhor definição desse lugar imaginado, com repostas do público atuando como uma instância de consagração, mas não só. Conforme delineia-se esse lugar simbólico do rap, agentes externos também tratam de classificá-los como incultos, sem conhecimentos musicais, “americanizados”, ou agressivos, o que soa como certo para os rappers, já que a contundência, o tratamento de choque e a subversão é algo arquitetado em sua postura, reafirmando a sua leitura de um mundo dual e maniqueísta. Contudo, tais relatos e depoimentos também são valorizados por uma fração artística e intelectualizada da classe média, como se pode notar com o diálogo estabelecido entre intelectuais ligados às universidades, cineastas que se aproximam dessa temática, e mesmo literatos, com uma linguagem agressiva e hiper-realista. A produção acadêmica das décadas de 1990 e 2000 visava interpretações sobre os problemas urbanos e as periferias, se consolidando como um debate nas ciências sociais. E, ainda que a produção artística do rap atentasse contra os ouvidos que esperavam uma certa harmonia, o papel social do rapper passa a ser exaltado como o sujeito histórico revolucionário, uma entidade mitológica de alto valor cultural que predominou no Brasil durante décadas. Ou seja, havia condições para o surgimento deste papel de porta-vozes

da periferia, que não se restringia a uma organização interna à formação. E mesmo que a crítica à produção acadêmica das universidades fizesse parte de sua posição, os rappers se valem de um ambiente de fermentação dessas questões. Nesse sentido, para os agentes externos à formação, os rappers se apresentam como participantes daquela configuração social. Por outro lado, para os sujeitos periféricos os rappers se apresentam como observadores ou cronistas daquela realidade, distanciando-se a cada sinal de prestígio, uma fonte de tensão constante, sentida muitas vezes como um não-lugar. E mesmo que adotem uma armadura de atitudes de defesa, é uma posição desconfortável.

A “rosa do povo”, vulnerável e teimosa de Drummond, surge então como o “diamante que vem da lama”²⁶², ou a “flor que nasce do lixo”²⁶³, corporificados pelo rapper, que sabe de seu poderio de transformar as adversidades em música. A aparente ingenuidade e espontaneidade dessa imagem, sob a qual os rappers constroem sua imagem, choca-se com a habilidade de leitura dos significados e valorações culturais, ao jogar com elementos culturais estimados e que fazem parte da constituição do significado da “cultura brasileira”. Dessa maneira, ainda que a experiência social do rap permita entrever a constituição da “periferia” enquanto lugar simbólico de realização dos elementos que lhes são mais caros – a igualdade e a democracia vividas no sentido pleno – essa produção cultural não se restringe à própria periferia, não é estanque, mas sim se constitui a partir de um complexo jogo de espelhos refletidos entre a multiplicidade de olhares das diferentes classes. A postura revolucionária e antissistema, o autodidatismo como fonte de formação, a solidariedade construída a partir da ideia de “periferia”, o atentado a uma cultura letrada e empolada como fonte de distinção, a idealização da autenticidade do povo, o sentimento de honra por não se submeter a conchavos e heranças para ascensão, são elementos que raptam mentes e corações, generalizadamente. O intercâmbio entre elementos culturais, das mais diversas origens sociais, traz à tona o caráter fluido e não estático da cultura, ou seja, um processo ativo e que é permeado pelas tensões sociais, composta por uma arena de forças para impor novos significados e sempre em processo de ressignificação. O intuito de questionar os cânones, colocando em xeque tradições seletivas sedimentadas e instituições, é a tarefa que os rappers se colocam. Dessa forma, a estrutura de sentimento do rap cristalizada nas músicas dá a ver as tensões

²⁶² Em referência a música *Negro Drama*, de Racionais MC's (Nada Como Um Dia Após Outro Dia, 2000).

²⁶³ Em referência a música *Vida Loka Part 1*, de Racionais MC's (Nada Como Um Dia Após Outro Dia, 2000). “Onde estiver, seja lá como for/Tenha fé, porque até no lixo nasce flor”.

em que estão permeados seus compositores, demonstrando o caráter formativo das relações, mas também a criação artística como uma resposta às tensões enfrentadas.

Bibliografia

ANDRADE, Eliane N. (org.) **Rap e educação**. Rap é educação. São Paulo: Selo Negro, 1999.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

_____. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes. A MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66**. 29ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

BERTELLI, Giordano. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, no 31, set./dez. 2012, p. 214-237

BIONDI, Karina. **Junto e misturado: uma etnografia do PCC**. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

BOTELHO, André, SCHWARCZ, Lilia. (org.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das Trocas Linguísticas: O que Falar Quer Dizer**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Sobre o Estado**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

CAMARGOS, Roberto. Relatos sanguinários e sentimentos indigestos no rap de Fação Central. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.-dez. 2017.

_____. **Rap e política**. SP: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Paula. **A encruzilhada do rap. Produção de rap em São Paulo de 1987 a 1998 e seus projetos de viabilidade artística**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, USP, 2019.

CASANOVA, Pascale. **Kafka em colère**. Éditions du Seuil, 2011.

COELHO, Rafael F. **É nós na fita! Duas variáveis linguísticas numa vizinhança da periferia paulistana** (O pronome de primeira pessoa do plural e a marcação do plural no verbo) Dissertação (mestrado). Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, USP, 2006.

COMIN, A. e AMITRANO, C. (2003). Economia e emprego: a trajetória recente da região metropolitana de São Paulo. **Novos Estudos Cebrap**, n. 66.

CÔRTEZ, Mariana. **O Bandido que virou pregador**. A conversão de criminosos ao pentecostalismo e suas carreiras de pregadores. Dissertação (Mestrado em sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

- CEVACO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002. V.5.
- D'ANDREA, Tiarajú. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 95-112, jul.-dez. 2017.
- A formação de Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DAMERGIAN, S. **A fala regional e o contexto social: um estudo sobre como são recebidos os falantes que se utilizam do português não-padrão nordestino em um contexto em que só o português-padrão é admitido**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- _____. Migração e referenciais identificatórios: Linguagem e preconceito. **Psicologia USP**, São Paulo, abril/junho, 2009, 20(2), 251-268
- DIAS, Márcia T. **Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DJ RAFFA. **Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2007.
- ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. **Em Defesa da Revolução Africana**. Lisboa: Sá da Costa Editora. 1980 (1969).
- _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FAUSTINO, Deivison. **“Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil**. Tese (doutorado em Sociologia). Centro de Ciências Humanas, UFSCAR, São Carlos, 2015.
- FELTRAN, Gabriel. Crime e Castigo na cidade: os repertórios de justiça e a questão dos homicídios nas periferias de São Paulo. **CADERNO CRH**, Salvador, v. 23, n. 58, pp. 59-73, 2010a.
- _____. Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, pp.201-233, 2010b.
- _____. **Irmãos: Uma História do PCC**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- FELIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. Dissertação (mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2000.
- _____. **Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2005.

FERNANDES, Dmitri C. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro.** 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Patrick, SOUZA, Roger. Educação Adventista: Origem, desenvolvimento e expansão. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 18, pp. 2-17, 2018.

FIDELES, Nina (Org.). **O movimento hip-hop no Brasil.** São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido da literatura e da experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. In: **Estudos de Sociologia**. v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.

GARCIA, Walter. “Ouvindo Racionais MC’s”. In: **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, v. 4/5; São Paulo, 2004, p. 166-180.

_____. “Elementos para a crítica estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. In: **Ideias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP**, v.1, 2013, p. 81-110.

GATTI, Vanessa. **Súditos da Rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)**, São Paulo: Alameda, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e a dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Matheus. **“Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Fação Central (1995-2006).** Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. 2019.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 81, julho de 2008.

_____. “Formações nacionais de raça e classe”. In: **Tempo Social**. Vol. 28, 2016, p. 161-182.

HERSCHMANN, Micael (Org.). Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HIRATA, Daniel. “Vida Loka”. In: CABANES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cobele; TELLES, Vera (Orgs.). **Saídas de Emergência.** São Paulo: Boitempo, 2011.

HOGGART, Richard. As utilizações da Cultura 1. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editora Presença, 1973.

KEHL, Maria Rita. “Radicais, Raciais, Racionais: A grande frátria do rap na periferia de São Paulo”. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n.3, 1999.

LIMA, Carlos Eduardo. **Sou Negro e tenho orgulho! Política, Identidade e música negra no Black Rio (1960-1980).** Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.

LIMA, Marcia e PRATES, Ian. Desigualdades raciais no Brasil: um desafio persistente. In. ARRETCHE, Marta (org.). **Trajetórias das desigualdades: como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos.** São Paulo: Editora UNESP; CEM, 2015.

LODOVICI, Fláminia. O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua. Sínteses, Campinas, v. 13, pp. 168-197, 2008.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica. In: Kowarick, L (org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2016.

MAGI, Érica. **Metrópoles em cena: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980**. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2017.

_____. Entre a Usp e o Madame Satã: formação cultural e espaços de sociabilidade do "rock paulista" nos anos de 1980. XVI Congresso brasileiro de Sociologia. Salvador, Anais, 2013.

MARQUES, Adalton. **Crime, proceder, convívio-seguro. Um experimento antropológico a partir da relação entre ladrões**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MELLO, Carla, PINTO, Cecília. A linguagem do RAP como Resistência à(s) Normas(s). **Revista Porto das Letras**, vol. 06, nº 01, 2020.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MORAIS, Bruno. “**Sim, sou um negro de cor**”: Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas a Universidade Federal de Minas Gerais. 2016.

MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: o nacional-popular a segmentação contemporânea. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.

_____. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MOTTA, Nelson. **Vale Tudo**. O som e a fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro, RJ: Editora Objetiva, 2007.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. 3ª ed. São Paulo: LECH, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, Acauam. “Quanto vale o show?”: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, pp. 113-137, jul.-dez. 2017.

_____. **O Fim da canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

- OLIVEIRA, Lucas. **Experiências Estéticas em Movimento: Produção Literária nas periferias Paulistanas**. Tese (Doutorado em sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2018.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- PEDRETTI, Lucas. **Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. As bases na nova direita. **Novos Estudos**, n. 19, pp. 26-45, 1987.
- PINTO, Louis. **Sociologie des intellectuels**. Paris: Éditions La Découverte, 2021.
- PRZEWORSKI, A. Proletariat into a Class: The Process of Class Formation from Karl Kautsky's The Class Struggle to Recent Controversies. **Politics & Society**, 7(4), 1997, 343-401.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNIESP, 2010.
- RIOS, Flávia. **Elite política negra no Brasil: relação entre movimento social, partido político e Estado**. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014.
- ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip hop – A Periferia Grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Vladimir. **Malcolm X: entre o texto escrito e o visual**. Dissertação de mestrado, UNESP, São José do Rio Preto, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: Edusp, 2005.
- SILVA, Maria Nilza da. “O negro no brasil: um problema de raça ou de classe?” In: **Revista Meditações**. Londrina, v.5, n.2, 2000, p. 99-124.
- SILVA, Mário M. da. **A descoberta do Insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. Tese (doutorado), UNICAMP, Campinas, 2011.
- _____. Fazer história, fazer sentido: associação cultural do negro (1954-1964). **Lua Nova**, São Paulo, n. 85, pp. 227-273, 2012.
- SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**. Tese (Doutorado em sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2012.
- SILVÉRIO, Valter. Ação afirmativa e o combate ao racismo institucional no Brasil. **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, pp. 219-246, 2002.
- _____. Programa Brasil-África na construção da ideia de diáspora africana. **Novos Olhares Sociais**, Bahia, v. 1, n. 1, 2018.

SOARES, Fabio. **De Rubem Fonseca a Paulo Lins: a violência na literatura dos 90.** Tese (Doutorado em Literatura), Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

SOUSA, Jocimara. **Rap, rupturas e continuidades: uma análise sobre a relação entre o rap e a mídia.** Dissertação (Mestrado em Filosofia), Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, São Paulo, 2015.

SOUSA, Rainer. **Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre tradições do samba e a Indústria Cultural (1970-2005).** Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, 2009.

SOLEDADE, Alisson. **Não deram faculdade pra eu me formar doutor, então a rua me transformou no demônio rimador?: a atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime.** Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

_____. Entre o ethos criminoso e o professoral: a tentativa de censura do videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do grupo Facção Central. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 77-99, 2018.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil.** São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa I.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TONI C. **Sabotage. Um Bom Lugar.** São Paulo: LiteraRUA, 2014.

SANTOS, Daniela Vieira. A nova condição do rap: de cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estud. sociol.**, Araraquara, v. 27, n. 1, 2022.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Editora 34, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. **A política e as letras.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.

X, Malcolm. **Autobiografia de Malcolm X. com colaboração de Alex Haley.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

ZAN, Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira.** 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1997.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, Abril, 2004.