



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO

Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES

Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998 Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

IDENTIDADES DISCURSIVAS NO RAP DE MV BILL E RACIONAIS MC'S

**Três Corações
2007**

GEYZA ROSA OLIVEIRA NOVAIS VIDON

**IDENTIDADES DISCURSIVAS NO RAP DE MV BILL
E RACIONAIS MC'S**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso –, para obtenção do título de Mestre.

Orientador:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

**Três Corações
2007**

Ao meu querido esposo, Luciano;

Às minhas queridas filhas, Lívia, Maíza e Luíza;

A todas as pessoas que estiveram envolvidas, direta e indiretamente,

OFEREÇO

Aos meus pais Gerolisa e Getúlio,

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me força nesta conquista.

Aos meus pais e ao meu marido Luciano, pelo apoio e incentivo para vencer mais esta etapa.

Aos meus irmãos Germano e Geovani, pela confiança transmitida.

Ao orientador, Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, pelos ensinamentos passados, pela amizade, pela compreensão e pela brilhante orientação.

Aos amigos Patrícia e Adésio e a todos os professores que fazem ou que já fizeram parte do grupo do almoço no Chico e do jantar no Calabresa, pela partilha de momentos inesquecíveis.

À minha xará, Prof^ª Dr^ª Geysa Silva, por ter colaborado com a minha decisão de escolher o Mestrado em Letras.

À Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) e a todos os amigos, colegas e professores doutores que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste sonho.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| RESUMO..... | 6 |
| ABSTRACT..... | 7 |
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 A MÚSICA COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO, DISCUSSÃO E NEGOCIAÇÃO... | 14 |
| 2 RITMO E POESIA: UMA VOZ MARGINAL..... | 21 |
| 3 AS FRONTEIRAS ENTRE O <i>EU</i> E O <i>OUTRO</i>..... | 31 |
| 4 A TENSÃO ENTRE UNIVERSALISMO E PARTICULARISMO NO DISCURSO DO RAP..... | 42 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 51 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 53 |
| ANEXOS..... | 55 |

RESUMO

VIDON, Geyza Rosa Oliveira Novais. **Identidades discursivas no rap de MV Bill e Racionais MC's**. 2007. 63 p. (Dissertação – Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG*

O rap é, hoje, para muitos jovens, um espaço discursivo de construção de uma identidade. Através dos rappers, os porta-vozes da periferia, a palavra negada outrora é retomada, ganha força e intenção nas vozes dos “manos” e das “minas firmeza”. Neste trabalho de pesquisa pretendo adentrar nesse espaço, ouvindo as vozes desses sujeitos a partir da análise de algumas letras-canção de MV Bill e Racionais MC's, dois expoentes atuais desse movimento cultural. Para essa discussão, dialogo com vários autores de diferentes correntes teóricas, como Foucault (1996), Bakhtin (1992), Pollak (1989), Laclau (2001) e Bhabha (1998), entre outros. Além disso, a reflexão sobre o rap nos leva, inevitavelmente, a refletir sobre a história da música popular no Brasil (NAPOLITANO, 2002), sobre a relação desse movimento com a cultura negra (SILVA, 1998) e também sobre a relação do rap com outros movimentos culturais, como, por exemplo, o funk (HERSCHMANN, 2000). São muitas questões culturais e discursivas que esse tema envolve, mas optei por colocar em discussão, principalmente, as tensões entre valores universais e particulares relacionados diretamente a processos de rupturas e permanências e à (des)construção de uma identidade discursiva, de uma subjetividade. Nesse sentido, a fragilidade das fronteiras entre um eu e um outro revela a complexidade do discurso em questão, seu caráter espiral, movediço e sua interpretação opaca, não-transparente.

*Comitê Orientador: Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR (Orientador).

ABSTRACT

VIDON, Geyza Rosa Oliveira Novais. **Discoursives identities in rap music by MV Bill and Racionais MC's**. 2007. 63 p. (Dissertation – Master in Letters). Universidade Vale Rio Verde - UNINCOR, Três Corações - MG *

For many young people nowadays, rap music provides a discursive space for the construction of their identity. Through rappers, the spokespeople from the outskirts, the voice that was denied to them in the past is now retaken more strongly in the voices of the 'manos' and the 'minas firmeza'. In this research paper I intend to go into this space, listen to these people's voices through the analysis of some song lyrics by MV Bill and Racionais MC's, two current exponents of this cultural movement. Several authors from several theoretical strands served as a basis for the present discussion, namely Foucault (1996), Bakhtin (1992), Pollak (1989), Laclau (2001) and Bhabha (1998), among others. Besides, the discussion of rap music provokes a reflection about the history of popular music in Brazil (NAPOLITANO, 2002), the relationship between this movement and black culture (SILVA, 1998) and other cultural movements such as "*funk music*" (HERSCHMANN, 2000). Among a number of cultural and discursive questions evoked by this topic, a decision was made to focus on the tension between universal and individual values, both of which are related to processes of rupture and permanence towards the legacy of distinct traditions and to the (de)construction of subjectivity and individual/collective identities. Therefore, the fragile nature of the frontiers between the self and the other reveals the complexity of the discourse in question. It also reveals its spiral nature and its non-transparent representation.

*Guidance Committee: Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR (Major Professor).

“Você ri da minha roupa,
ri do meu cabelo,
mas tenta me imitar,
se olhando no espelho.”
(MV Bill)

INTRODUÇÃO

Hoje sou uma educadora graduada em Filosofia, licenciada do quadro efetivo de professores de Valinhos, interior de São Paulo, atuando como professora do Ensino Fundamental do Colégio Sagrado Coração de Maria, em Vitória, Espírito Santo. Quando iniciei formalmente minha carreira de magistério, estava cursando a faculdade e, mesmo ficando em 1º lugar em concurso realizado em Barão do Monte Alto, Zona da Mata de Minas Gerais, optei por trabalhar em uma escola rural. Acho que sempre me interessei por experimentar novos ângulos de visão, coisa que uma escola central poderia não me proporcionar naquele momento. Já sabia que escolas de zona rural e conseqüentemente seus alunos e funcionários vivenciam uma certa realidade de exclusão e, ao iniciar meus trabalhos, minhas suspeitas se confirmaram. Naquela escolinha de vila, de classes multisseriadas, conviviam alunos de sete a quatorze anos. No geral, saberes múltiplos também se entrecruzavam: os do plantio e da colheita, os cultos e as histórias daquela gente, a vivência das mulheres e dos trabalhadores de uma olaria que se estabelecera na redondeza, enfim saberes do cotidiano daquela vila. Já os conhecimentos do conteúdo escolar propriamente dito, com algumas exceções, não interessavam muito aos alunos e à comunidade em geral.

Trabalhei alguns anos ali e carrego bons ensinamentos das experiências que tivemos, meus alunos e eu. Logo que cheguei fui avisada de que havia um “monstro” na minha classe e todos achavam que, para ter sucesso no meu trabalho, bastaria domá-lo, ou melhor, dominá-lo.

Não bastasse ter que dominar o meu medo de enfrentar uma sala de aula, teria que dominar o certo “aluno-monstro”, que, por sinal, era um lindo “monstro” de olhos verdes e lábios rosados de apenas oito anos de idade. Em meio a risos, olhares desconfiados, outros agressivos, e também olhos meigos e esperançosos, eu cheguei, me apresentei e fui logo querendo “mostrar serviço”. Quanta decepção, ilusão e frustração. Logo no início, senti que alguns apostavam que eu não iria agüentar muito tempo. Meu trabalho era constantemente interrompido por conflitos gerados por fofocas, assuntos trazidos de fora para dentro da sala de aula. Até que, em um certo momento, depois de buscar, sem muito êxito, ajuda com a equipe pedagógica, resolvi parar e ouvir de verdade o que perturbava aquelas crianças.

Todos tiveram oportunidade de falar. Depois, tiveram que me ouvir. Entramos, então, em um acordo: eu os ouviria e eles também fariam o mesmo. Pronto, estava estabelecida a nossa negociação dialógica.

Quanto ao meu “aluno-monstro”, resolvi que não compartilharia este rótulo e passei a mostrar para a classe e para todos que sua agressividade era reflexo da incompreensão dos outros, do cinismo de alguns colegas que o provocavam só para vê-lo explodir. Enfim, tenho muito orgulho de ter criado oportunidade para que esse aluno pudesse se mostrar apenas como mais uma criança de oito anos de idade, como outra qualquer. Enfrentei caras feias e estranhismos de colegas quando assumi por escrito a responsabilidade de levá-lo a um passeio escolar, pois já haviam dito que ele não iria. Foi aí, e para espanto de todos, que resolvi condicionar a minha ida ao passeio à presença desse aluno. Para sorte dele e principalmente a minha, o passeio foi um sucesso. Todos gostaram e aprenderam bastante com aquele lugar, sobretudo o meu aluno em questão. Crescemos muito com essa experiência. Naquele momento percebi que havíamos criado uma ponte para inserir aquele menino em seu espaço social e que, ironicamente, diga se de passagem, estava sendo também um lugar de exclusão.

Mas o que isso tem haver com o rap, objeto do meu trabalho de pesquisa e tema desta dissertação de mestrado?

De alguma forma, meu interesse atual pelo rap está relacionado a um interesse que sempre tive por trabalhar com minorias desprestigiadas social e economicamente. Essa condição de “minorias” é paradoxal, pois, no quadro social global, essa minoria corresponde, na verdade, à grande maioria da população, sobretudo a nossa.

Já em Valinhos, trabalhando em algumas escolas da rede municipal, como professora titular em um período e substituta em outro período, tive oportunidade de observar as mais diferentes formas de exclusão. Com o tempo fui percebendo que as escolas são por excelência o micro espaço mais propício para as observações e, por que não dizer, para as atuações sobre um macro espaço social. Servindo de termômetro para as investigações de natureza sócio-comportamentais, ironicamente o que deveria servir como espaço de inclusão, na prática pode se tornar instrumento mantenedor ou até mesmo propulsor de exclusões. E tal avaliação não é exclusividade de escolas da periferia ou de escolas onde existam muitas desigualdades sociais, pois pude observar também que, mesmo

em escolas particulares, onde o poder econômico de sua clientela, no geral, é altíssimo, ainda ali são facilmente percebidas maneiras de excluir. Obviamente, maneiras distintas, mas que não deixam de fazer parte de um sistema excludente.

Neste sentido, o jogo social mostra-se sempre complexo e dialético em todas as camadas sociais. Pois, mesmo entre os privilegiados economicamente, independentemente do esforço que se faça para fugir dos aspectos excludentes, há mecanismos que acabam gerando esses aspectos, sejam eles de ordem física, psíquica e/ou cultural.

Mas, embora esses aspectos sejam importantes, meu interesse, neste trabalho, é analisar os aspectos que excluem de maneira mais evidente o sujeito, ou seja, os aspectos econômico-social e étnico-cultural. Enfim, quando ouvi o som e a letra de um rap pela primeira vez, percebi algo diferente naquele som, naquela melodia, naquele discurso. Havia ali um encontro entre arte, política e poesia. Uma arte esteticamente às avessas, em relação ao que fomos “educados” a perceber, porém consistente, com um discurso forte e consciente.

Percebi, então, que muitos dos meus alunos, sobretudo os mais rotulados por uma certa incompetência acadêmica, eram justamente os que mais cantavam, reproduziam e, também, os que arriscavam a produzir algo no gênero rap. Foi aí que percebi que a importância de analisar esse gênero ia além de uma simples simpatia pelo mesmo (o que já causava espanto a alguns colegas para os quais explicitava esse meu interesse). Então resolvi buscar parcerias em outros espaços. Foi quando decidi ingressar no mestrado, já com o propósito de analisar questões que envolviam, de alguma forma, esse gênero.

Assim como eu, muitos pesquisadores têm, já há algum tempo, despertado seu interesse pelo discurso e pela cultura de grupos marginalizados, como o funk (HERSCHMANN, 2000) e o rap (ANDRADE, 1999), entre outros. Muitas vezes, esses grupos rompem com os padrões estéticos, lingüísticos e discursivos estabelecidos por uma elite cultural. O rap parece se configurar como um desses grupos, cuja forma cultural vai de encontro aos padrões considerados canônicos. Mais do que isso, os rappers, porta-vozes desses grupos, demonstram uma consciência muito grande, não só em relação à classe a que pertencem, mas também à importância da palavra, da linguagem e do discurso. Esta parece ser uma questão valiosa. A palavra negada outrora é retomada, ganha força e intenção nas vozes dos “mano” e das “mina firmeza”.

Quando se afina o olhar, mesmo no relativo silêncio da escrita acadêmica, pode-se flagrar os indícios dos passos e ecos das vozes quase inaudíveis de outras gentes. E entre estas estão as do povo negro. Chegando mais perto, pode-se perceber mesmo que tal presença é ruidosa. (AZEVEDO e SILVA, 1999: 66)

Este trabalho pretende adentrar neste espaço, que é rico em diversos aspectos, fazendo uma análise de como essa palavra é retomada, como ela ganha força e quais as relações discursivas e culturais em jogo. Para tentar responder a questões como essas, dialogo com teóricos como Foucault (1996), Bakhtin (1992), Pollak (1989), Laclau (2001) e Bhabha (1998), entre outros, procurando evidenciar os elementos da ordem sócio-cultural e lingüístico-discursiva, buscando compreender como o rap é usado na construção de identidades coletivas e individuais e mostrando como o conflito entre universalismo e particularismo é articulado em seus discursos.

Como *corpus*, utilizo raps de dois referenciais do movimento hip hop brasileiro, o carioca MV Bill (cd *Declaração de guerra*, 2002) e os paulistas dos Racionais MC's (cd *Nada como um dia após o outro dia*, 2002). O grupo Racionais MC's é, sem dúvida, a grande referência do rap paulista, bem como o maior expoente nacional do gênero na atualidade. Edy Rock, Ice Blue, KLJ e Mano Brown, membros do grupo, foram criados em Capão Redondo, zona sul de São Paulo, uma das regiões mais violentas da Capital. O rapper MV Bill é atualmente um representante de peso do rap nacional, mas pode ser visto também como um referencial carioca desse movimento, já que tem toda uma atividade social e política relacionada a uma entidade localizada na comunidade de Cidade de Deus, subúrbio do Rio de Janeiro. É a CUFA – Central Única das Favelas. A preocupação social, cultural e política tem sido uma marca no discurso de MV Bill, que pode ser encontrada não só em suas letras mas também em suas entrevistas, artigos que ele tem publicado em revistas de rap e hip-hop, sites especializados, livros e documentários, entre outros meios de circulação.

O trabalho segue um percurso que se desenvolve em quatro etapas, correspondentes aos capítulos do trabalho. No primeiro capítulo, intitulado “A música como espaço de interação, discussão e negociação”, discuto o complexo funcionamento discursivo da música, destacando as relações dialógicas e interativas que se estabelecem

entre os diferentes sujeitos implicados em sua prática social. No capítulo seguinte, que leva o nome de “Ritmo e poesia: uma voz marginal”, faço uma apresentação panorâmica do rap e da cultura hip hop, detendo-me especialmente em sua importância como lugar de construção e afirmação de identidades de grupos sociais marginalizados e nos mecanismos discursivos por meio dos quais essa função é realizada. O terceiro capítulo, cujo título é “As fronteiras entre o *eu* e o *outro*”, concentra-se na análise de letras-canção dos Racionais MC’s e de MV Bill, com o objetivo de adensar o debate sobre a construção de identidades no discurso do rap, mostrando como ela se articula através de um jogo intrincado e conflituoso entre diferentes posições enunciativas. E finalmente, no quarto capítulo, intitulado “A tensão entre universalismo e particularismo no discurso do rap”, analiso certas implicações políticas desse discurso identitário, enfocando suas relações com a permanente disputa entre interesses, manifestações e valores particulares e os valores e idéias considerados universais.

1- A MÚSICA COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO, DISCUSSÃO E NEGOCIAÇÃO

De um modo geral, herdamos modelos europeus na formação de nossa cultura (NAPOLITANO, 2002). No caso da música, não foi diferente. As características sonoras e rítmicas do modelo europeu influenciaram grandemente as primeiras experiências musicais no Brasil. Todavia, na mesma proporção em que o padrão europeu se estabelecia em nossa formação musical, outras influências também iam ganhando espaço dentro dela, já que o próprio povo brasileiro se formou não só a partir de origens européias, mas também africanas e indígenas.

Sendo assim, pouco a pouco, a nossa música foi incorporando elementos mais autenticamente nacionais (leia-se “autenticamente” como o resultado do entrecruzamento das culturas negras, indígenas e européias), a ponto de chegar, no início do século XX, com o samba sendo coroado o grande representante dessa autenticidade brasileira. A questão da autenticidade é bastante polêmica, já que não devemos cair na tentação de dar ao termo “autêntico” um significado “romântico”, no qual não há espaço para as interferências, influências e hibridismos de todo e qualquer aspecto. O termo, no entanto, pode ser usado no sentido de identificar marcas que evidenciam melhor determinados aspectos do que outros.

É sabido que todo e qualquer tipo de manifestação cultural é, antes de tudo, social. A cultura é formada a partir das relações estabelecidas dentro de um contexto, seja qual for a sua proporção. A música, como lugar de expressão, também carrega essa propriedade dialógica e interrelacional. E hoje, com todos os aparatos tecnológicos, seria ingenuidade querer uma forma de expressão “pura” e “autêntica”, no sentido mais tradicional do termo.

Mas não estamos, com essa visão sócio-interacionista, negando a possibilidade das marcas mais distintas, das características que localizam e identificam uma diferença e constituem uma identidade. O importante aqui é destacar que, nos mais diferentes momentos históricos de nossa formação cultural, a música sempre se mostrou como objeto de fusões, definições e redefinições, ação e reflexão. Portanto, lugar da discussão, da negociação e da inclusão, através do qual mensagens ideológicas e valores são construídos, transmitidos e transformados. Foi assim com as nossas primeiras experiências musicais,

como no caso do lundu e da modinha, seguido pelo samba, e posteriormente com a bossa nova e a mpb, entre outros estilos musicais populares.

Conforme Tatit (*apud*. DINIZ, 2004: 122-3), para explicar o funcionamento de mecanismos de identificação e aproximação da canção popular com o seu público ouvinte é necessário perceber o seu caráter de interação:

Mais que um enfoque formal ou acadêmico, a tradução da relação entre cantor e público, em termos de relações modais entre um destinador locutor e um destinatário ouvinte, tem a vantagem de enfatizar o aspecto funcional da relação. O destinador e o destinatário são termos interdependentes. Um não existe sem o outro. As modalidades de um se sobrepõem às modalidades do outro, provocando respostas. Tais modalidades funcionam como fragmentos de intenção de comunicação que desencadeiam diversos processos de persuasão paralelos. (...) A noção de sobremodalização – que instituímos como parâmetro para a verificação dos principais esquemas de persuasão, responsáveis pela eficácia de comunicação de canções – assegura o fator tensão, que nos parece crucial na análise conjunta do texto e da melodia.

Tatit faz uma análise de grande interesse sobre o aspecto semiótico do signo musical, porém deixa abertas lacunas a respeito da contextualização histórica e social das relações dos conjuntos texto/melodia e destinador/destinatário. Conforme Diniz (1999), na perspectiva historicizante a canção é vista como uma rede discursiva permeada de valores sociais, culturais e ideológicos. Esses valores carecem de reconhecimento em uma certa coletividade para se fazerem significantes. Essa coletividade pode estar em um grande grupo social ou mesmo em um pequeno grupo. De qualquer forma, como dizia Mário de Andrade, a música é uma arte coletiva por definição:

É que a música sendo a mais coletiva de todas as artes, exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais e imediatamente, sujeita às condições da coletividade. (ANDRADE *apud* DINIZ, 2004: 127)

Coletiva por natureza, concretizada através da transmissão oral, a música estabelece diversos elos. Elos entre autor e intérprete, intérprete e ouvinte, ouvinte-transmissor e novos ouvintes, também estes transmissores, elos entre o físico e o

metafísico, entre o particular e o universal etc. A música cria pontes que rompem os estigmas do passado, do esquecimento, do bloqueio psíquico, social e lingüístico, e sonham com o lugar da rememoração, da inclusão e da projeção social.

O rap, também, transita por muitas pontes, estabelecendo elos de maneira dialética e paradoxal, entrecruzando os pólos opostos nos mais distintos aspectos: verbais, semióticos, ideológicos, sociais, culturais, entre outros. A música como um todo, e em especial o rap, com seu estilo de cantar-falado, resgata memórias, revê valores, reelabora conceitos: Voz a voz, ouvido a ouvido, a mensagem se propaga, se expande e é reinterpretada a cada momento da enunciação coletiva.

Caberia, aqui, transferir o conceito de obra aberta, do conceituado crítico literário Umberto Eco, para o gênero musical rap. Segundo Eco:

A poética da obra *aberta* tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete *atos de liberdade consciente*, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo *abertura* que mencionamos antes) poder-se ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO *apud* DINIZ, 1999: 123)

O rap, enquanto gênero musical, demonstra com muita clareza essa característica de dialogismo intersubjetivo entre o cantor/locutor e o ouvinte/interlocutor. O próprio texto das letras das canções de rap apresenta esse aspecto dialógico, como, por exemplo, na canção “Vida Loka I”¹, dos Racionais MC’s, em que diversos diálogos são inseridos ao longo da música:

- E aí, bandido mau, como é que é, meu parceiro!?
- E aí, Brown, irmão!?
- Firmeza total, brother. E a quebrada aí, irmão!?!

¹ Em geral, as transcrições das letras foram retiradas do site www.letrasderap.com.br. Busquei preservar, nelas, certos traços da oralidade que julguei pertinentes para os objetivos deste trabalho. Por isso, na maioria das vezes, optei por não fazer correções ortográficas e gramaticais nos textos. No caso dos diálogos, as transcrições são de minha responsabilidade, já que não foram encontradas nos sites pesquisados. Nenhum dos cds utilizados na pesquisa continha em seus encartes as letras das músicas.

- Tá pampa. Aí, fiquei sabendo do seu pai. Aí, lamentável, truta! Maior sentimento mesmo, mano.
- Vai vendo, Brown, meu pai morreu e nem deixaram eu ir no enterro do meu coroa.
- Isso é louco. Cê tava onde na hora?
- Tava batendo uma bola, meu, fiquei na maior neurose, irmão.
- Aí foram te avisar.
- Aí vieram me avisar, mas tá firmão, tô firmão, logo mais tô aí na quebrada com vocês aí.
- É quente. Na rua também num tá fácil não, morô, truta. Uns juntando inimigo, outros juntando dinheiro. Sempre tem um pra testar a sua fé. Mas, tá ligado, sempre tem um corre a mais pra fazer. Aí, mano, liga nós aí qualquer coisa. A gente tá ligado mesmo, lado a lado...
- Tô ligado, irmão.

Segundo Napolitano, a música se realiza socialmente e esteticamente a partir do efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical.

Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos. (NAPOLITANO, 2002: 80)

Deste modo, o ouvinte dialoga com a música naturalmente e esse diálogo é propiciado pelo entrecruzamento da experiência musical subjetiva do ouvinte com suas experiências socioculturais. Nesse diálogo não existe separação entre os parâmetros estético-verbal e estético-musical, ou seja, ele não acontece só pela letra ou só pela música; ao contrário, ele se caracteriza através da fusão letra/melodia-harmonia-ritmo, elementos formadores da canção.

Do mesmo modo que não devemos separar os parâmetros formadores da canção para analisá-la, não devemos também separar o objeto estético dos diversos efeitos de sentido que ele provoca em uma dada comunidade, num dado contexto. Mesmo com fins meramente didáticos, tentar distinguir os aspectos de ordem lingüística dos de ordem sociocultural seria tarefa impossível, já que uns estão imbricados nos outros.

Outro problema, também, é querer separar o compositor ou músico profissional de seu público ouvinte. Pois na música, assim como em qualquer outra forma de expressão cultural, produtor e receptor estão sempre interligados e interrelacionados.

Um compositor ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua “escuta musical” é fundamental para a sua própria criação musical. Por outro lado, os ‘ouvintes’ não constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados (com quer a vertente adorniana) nem um agrupamento caótico de indivíduos irreduzíveis em seu gosto e sensibilidade (como quer a vertente relativista/culturalista). O ouvinte opera num espaço de liberdade mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais. (...) Portanto, o universo de recepção de cantores, musicistas e compositores e o universo de recepção da audiência mais ampla (os chamados ‘ouvintes comuns’) não podem ser vistos de maneira dicotômica nem generalizante, mesmo dentro do mesmo momento histórico, cuja configuração é sempre complexa e nunca completamente determinada por forças estruturais que estariam por trás dos fatos. (NAPOLITANO, 2002: 82)

A música deve, então, ser vista como um universo complexo de elementos configurados socialmente. Além da inter-relação cantor/locutor e ouvinte/interlocutor, outras relações são estabelecidas. Por exemplo, as relações entre as ordens estrutural e performática, apontadas por Napolitano:

A estrutura e a performance ‘realizam’ socialmente a canção, mas não devem ser reduzidas uma à outra. Nem a estrutura deve ser superdimensionada, nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação. Seria mais produtivo, sobretudo para a análise histórica, trabalhar com o ‘entre-lugar’ das duas instâncias. Esse ‘entre-lugar’ é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto. (NAPOLITANO, 2002: 85)

Para Napolitano, o conceito de performance deve ser entendido da seguinte forma:

A canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica (...) ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa

forma de comunicação social. (TREECE *apud* NAPOLITANO, 2000: 128)

Para cada veículo em que a música é executada existe uma organização funcional, uma logística que possibilita uma certa abrangência persuasiva. Portanto, é fundamental que se pense no vestuário, na iluminação, na potência instrumental, na coreografia (no caso de música dançante), nos gestos, enfim, em todos os apetrechos e aparatos que fazem parte da performance e interferem nos efeitos de sentido que a canção provoca. Isso se mostra, por vezes dramaticamente, no universo social em que o rap circula, como vemos a seguir na fala de Mano Brown:

No dia 6 de setembro de 2001 nós saímos de casa mais ou menos 2 horas sentido Jundiaí, onde haveria uma festa que tava muito comentado, o maior buxixo e tal, N de Naldinho, MV Bill, Racionais, e Racionais fazia muito tempo que não ia a Jundiaí, e a gente precisava ir, entendeu. E dentro da festa tava lotado, aquele clima pesado e tenso, entendeu, ao mesmo tempo um clima de esperança, um clima de confraternização, mas cê sabe como é festa de rap, é mil fita acontecendo ao mesmo tempo, é o mundo externo influenciando diretamente dentro da festa, entendeu, é um perigo, é dois lado, uma festa cheia é um monstro, multidão, você tem que dominar o monstro. Aí o que acontece: tudo que tem dentro da festa faz parte do show, as pessoa, quem tá montando o som, o cara do bar, as pessoas que estão do lado de fora, a fila do lado de fora, tudo é um show, é vários detalhes loucos, tudo isso eu presto atenção, tá ligado, o show propriamente dito é só um detalhe, por incrível que pareça. Faltando mais ou menos cinco minutos pra gente entrar no palco, eu tava tenso, os mano também tava tenso, todo mundo meio de quebrada assim. Aí eu perguntei pro Edi Rock: 'Onde está seu espírito neste exato momento, nêgo?' Aí ele levantou e 'É nós mesmo!'. (cd *Racionais Ao Vivo*, 2003)

A música nos convida a infinitas possibilidades analíticas, seja no campo sociológico, histórico, cultural, estético ou lingüístico-discursivo, entre outros, enfim. A música reúne todos esses aspectos. Porém, neste trabalho sobre o gênero rap, procurei evidenciar os elementos da ordem sociocultural e lingüístico-discursiva. Tentei compreender como o rap é usado na construção de identidades coletivas e individuais e como o conflito entre universalismo e particularismo é articulado em seus discursos. A partir dessas duas questões maiores, outras também foram abordadas, como por exemplo a tensão entre subjetividade e assujeitamento, bem como a convivência discursiva de rupturas

e permanências (rupturas no uso da linguagem e com os padrões oficiais; permanências com relação ao respeito a valores tradicionalmente enraizados, como lealdade, amizade, fé em Deus e perseverança). Mas, antes de entrar realmente nessas discussões, é necessário falar um pouco sobre o rap e algumas de suas características principais.

2- RITMO E POESIA: UMA VOZ MARGINAL

Segundo Hernandez (s/d), o rap – abreviatura de Rhythm and Poetry - nasceu na Jamaica nos anos 50, tendo chegado ao Brasil através do break, por volta de 1983. Na verdade, o rap faz parte de um movimento maior, a cultura hip-hop, e vem se desenvolvendo, no Brasil, desde os primeiros discos surgidos em 1986. Atualmente a maioria das suas letras constitui um discurso social de protesto, com temas relacionados à vida da periferia, à violência sofrida pela população pobre e, sobretudo, negra (OLIVEIRA, 1999).

Conforme Regina Mariaca, em matéria publicada na revista *Planeta Hip-Hop*, nº1/2005, o termo “hip-hop” foi estabelecido por volta de 1968, pelo negro Afrika Bambaataa, inspirado na forma de dançar mais popular da época: saltar (*hop*), movimentando os quadris (*hip*).

A exemplo de grandes líderes negros como Martin Luther King e Malcom X, bem como de grupos que lutavam pelos direitos humanos, como os Panteras Negras, representantes da sociedade marginalizada nova-iorquina no final da década de 60 se organizaram para fazer valer suas propostas de inclusão social, surgindo assim o hip-hop, que fazia as pessoas do gueto dançarem músicas de sua própria autoria intituladas “raps”. Essas músicas eram (e continuam sendo) compostas de letras de alto teor político-social e de base musical dançante seguida de rimas faladas.

Reunindo música (rap, DJ, MC), dança (street dance, break) e artes plásticas (grafite), artistas que representavam essa sociedade marginalizada criaram o movimento hip-hop ou a cultura hip-hop. Conforme Mariaca (2005), o break representa o corpo através da dança, o MC (mestre de cerimônia) é a consciência, o cérebro do hip-hop, o DJ (disc jockey) é a essência, a alma, a raiz, e o grafite (desenhos, pinturas em murais) é expressão da arte, o meio de comunicação.

Segundo Andrade (1999:86),

A origem do hip hop (...) sempre teve em sua proposta inicial a Paz. Ele foi criado e continua com o mesmo propósito: canalizar energias que poderiam estar voltadas à criminalidade centralizando-as na produção artística.

O break, segundo a mesma autora, originalmente foi criado para que o dançarino tentasse reproduzir através de sua dança o corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã. Desse modo, os jovens acreditavam poder protestar contra a guerra e exigir a paz. O MC é o mestre de cerimônia. É através dele que as letras de rap alcançam os nossos ouvidos. O DJ (disc jockey) é o responsável pelas mixagens, ou seja, ele é a pessoa que comanda o som. O grafite (pintura) surgiu a princípio como forma de demarcação de territórios nos guetos nova-iorquinos. Posteriormente, essas fronteiras foram rompidas e essa arte passou a fazer parte de espaços não demarcados por um gueto específico. No grafite a intenção era e ainda é a de mostrar através dos desenhos o repúdio pelas mais diversas formas de opressão

O rap talvez seja o elemento mais forte do movimento hip hop, tanto nacional quanto internacionalmente. É através dele que o movimento realmente ganha voz e expressão.

No Brasil, essa cultura chegou, no início da década de 80, através das equipes de bailes, das revistas e dos discos vendidos até hoje na rua e na galeria 24 de Maio, centro de São Paulo. Entre os anos de 1984 e 1989, em São Paulo, os jovens negros e pobres perceberam a necessidade de criar locais onde outros jovens e de outras comunidade periféricas pudessem se encontrar para conhecer, desenvolver e divulgar as práticas do movimento hip hop. O Largo de São Bento, a Praça Roosevelt e a Galeria 24 de maio foram os principais pontos de encontro e de divulgação da cultura hip hop. Porém é a partir dos anos 90, especialmente em São Paulo, que o movimento hip hop, e o rap conseqüentemente, ganham visibilidade. Essa visibilidade não se restringe a São Paulo; aos poucos, o rap vai se consolidando nas principais regiões metropolitanas do Brasil. O Rio de Janeiro é um caso a parte, já que o funk explodiu com muito mais força nas comunidades da periferia.

O rap nacional, assim como outros gêneros comunicacionais, passou por processos de importação, não só de modelos norte-americanos, mas também jamaicanos, entre outros. Mas, se num primeiro momento isso foi necessário, rapidamente também se percebeu a emergência de um novo contorno, de uma “cara nova” do rap produzido no Brasil. Afinal, o rap deveria tratar de “iluminar”, resgatar e valorizar a auto-estima das

pessoas de comunidades de periferia específicas, que para isso tiveram que criar seus próprios líderes, seus próprios símbolos, seus próprios modelos.

Conforme Silva (1998), na constituição histórica do rap encontramos fusões culturais e reelaborações musicais relacionadas à tradição da cultura africana. Os MC's e DJ's têm exercido a função de reelaborar práticas afro-culturais ancestrais, entre as quais a comunicação oral figura com grande relevância.

Do ponto de vista da oralidade, os rappers são por vezes apresentados como uma espécie de griots² modernos. Argumenta-se que a tradição oral griot teria logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas também em diferentes regiões, como o Brasil e o Caribe. Através de uma série de práticas relativas à oralidade, localizadas na cultura negra norte-americana, como por exemplo, os storyteller (contador de história), os prayers (pastores negros) e a poética de rua (o preching, o toasting, e correlatos, como o boastin, signifying e as dozens), os nexos com a tradição oral africana teriam prosseguido. (SILVA, 1998: 37)

Segundo Silva (1998), no plano sonoro, as experiências desenvolvidas por afro-descendentes na Jamaica são apontadas como fundamentais para a constituição do rap. Um exemplo é o caso do disco-mobile (sistema que utiliza o agrupamento simultâneo de dois toca-discos, tornando possíveis as mixagens), possível antecessor das pick ups usadas atualmente pelos rappers.

Na voz do rapper, a palavra, a letra-canção, o poema, ganham força, sentido e movimento/ação. Os jovens marginalizados se sentem mobilizados pelo discurso contundente expressado no rap. Diferentemente dos padrões oficiais de legitimação de discursos, o discurso do rap é legitimado pela não separação de lugares (fronteiras) entre o porta-voz da favela (o rapper) e os seus interlocutores (o povo da periferia):

Em outras palavras, o rapper torna-se o literato, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra. (...) Trata-se de forjar uma literatura 'para si', e não segundo padrões alheios. Sem descartar a riqueza das composições, é na relação

² Conforme Silva (1998: 37): “A referência aos griots remete para práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico. Mas a prática de se narrar a história via oralidade a partir de contos e mitos é algo mais universal na África.”

entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo rap. Aquele que ouve também é aquele que tem o direito à palavra, porque a palavra se faz na linguagem que lhe é própria. (DUARTE, 1999: 19)

Nesse sentido, é através das gírias, dos gestos e modos de expressão típicos das pessoas que estão à margem da linguagem oficialmente instituída, que o discurso do rap se constrói, se propaga e se expande. Ao contrário do que tentam inutilmente fazer as instituições oficiais, como por exemplo a escola, o rap esclarece e conscientiza usando a linguagem do cotidiano da periferia. Desse modo, seu papel essencial é justificado dentro da cultura ou movimento hip hop.

Com ritmo, poesia, dança e artes plásticas, a mensagem se propaga. É uma voz marginal, no sentido literal, enquanto lugar de onde se enuncia – à margem da sociedade –, e metafórico, no sentido de expressar a voz subterrânea, do submundo. O rap se inspira em temas da realidade da periferia, como drogas, violência, injustiças sociais e econômicas, tratados esteticamente.

Falar e ser ouvido são condições fundamentais para que o sujeito se reconheça como tal. Do ponto de vista bakhtiniano, o homem é um ser social por excelência. Do mesmo modo, também é a linguagem. O uso da língua e suas funções são múltiplos e estão relacionados com uma dada esfera ou espaço no qual os sujeitos que as utilizam estão inseridos. (BAKHTIN, 1992) Olhando por este ângulo, não é possível entender ou conceber a linguagem fora do contexto ou do todo que envolve o sujeito (como quiseram alguns lingüistas tradicionais). Deste modo, temos que reconhecer que a língua e a linguagem são processos dinâmicos e dialéticos. É através deles que os sujeitos elaboram suas ações e interações (seja em espaços mais formais ou informais).

No processo de interação com o outro, o sujeito forma sua própria consciência e passa a ter suas medidas e valores éticos e estéticos, constituindo-se como sujeito, enfim. A construção e constituição de nossa consciência e da nossa linguagem depende das redes de relações que criamos ao nosso redor, seja ele físico ou virtual.

O rap reflete ecos das vozes sufocadas da diáspora negra (africana), dialogando também com outros ruídos mais contemporâneos que passaram a fazer parte da vida na periferia: sirenes, foguetes (sinais do tráfico), despertadores (hora de acordar), choros e gritos de pavor etc.

Como as mixagens sonoras, que exercem um importante papel nos arranjos musicais do rap, as “mixagens enunciativas” são também muito relevantes e evidentes nas letras-canção de rap. Desse modo, trata-se de um gênero polifônico, dialógico e híbrido, no sentido mais amplo desses conceitos. Polifônico pois é muito recorrente o uso de várias vozes na mesma letra-canção; dialógico pelo seu caráter de discurso em primeira pessoa que o tempo todo se dirige a uma segunda; e híbrido, por trabalhar com elementos que remetem a gêneros variados. Por exemplo, o rap trabalha o seu texto alternando uma linguagem tipicamente oral com uma linguagem mais formal, mais comum na escrita. O hibridismo do rap também pode ser visto em relação ao próprio gênero do discurso – ora pensamos estar ouvindo uma poesia, ora um documentário, ora uma narrativa etc.

No rap, ainda, às características de intertextualidade somam-se características de interdiscursividade, o que poderíamos denominar de “mixagens discursivas”. Além de utilizarem freqüentemente músicas incidentais, constituindo um processo explícito de intertextualidade, as canções de rap são introduzidas ou entrecortadas por discursos e enunciações vindos de vários lugares. “Soldado morto”, primeira canção de *Declaração de Guerra*, de MV Bill, tem início com a dramatização do assassinato do protagonista-narrador da canção. O mesmo processo pode ser observado em *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC’s. Neste caso, o recurso é simular a transmissão de um programa de rádio. São, portanto, discursos dentro de um discurso, enunciações dentro de uma enunciação, o que nos remete a Bakhtin (1992: 154):

A língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. (...) As condições mutáveis da comunicação sócio-verbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem. Além disso, (...) nas formas pelas quais a língua registra as impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor, os tipos de comunicação sócio-ideológica em transformação no curso da história manifestam-se com um relevo especial.

Sobre as letras de rap, em geral, podemos dizer que são narrativas de cunho exemplar baseadas no cotidiano de comunidades que vivem à margem da sociedade. Nessas narrativas, narradores e personagens interagem não exatamente por meio de ações

que se desenvolvem ao longo de um tempo, mas através de interlocuções a respeito de certos temas, como drogas, caso de “Pacto”, do grupo paulista Expressão Ativa, e inveja, caso de “Vida Loka I”, dos Racionais MC’s. (Ver as letras, na íntegra, em anexo.)

A linguagem é intencionalmente marcada por traços da oralidade e do cotidiano da vida na periferia. Por isso, para adentrar no universo de suas letras, é preciso conhecer as gírias, os signos, enfim, a linguagem normalmente usada nesse contexto. Para exemplificar, observemos os trechos abaixo, retirados da letra “Pacto”.

Um isqueiro um cachimbo e uma pedra o menino acendeu (...)
Eu também quero queimar uma guiba, cheirar uma coca (...)
Mistura farinha, maconha, pedrinha, o estômago entoja

Expressões como “guimba”, “farinha”, “pedra/pedrinha”, nesse contexto, têm sentidos muito específicos pois representam muito bem a identidade buscada por essas pessoas que vivem marginalizadas e desumanizadas pelas elites sociais e culturais. Através dessas expressões, essas pessoas se tornam sujeitos que participam de um movimento que busca a sua própria subjetividade, a subjetividade do gueto, da sua comunidade, ou seja, uma subjetividade compartilhada. A voz do rap é uma voz subjetiva enquanto estilo e coletiva enquanto classe.

Poderíamos analisar o rap à luz foucaultiana, considerando o discurso condicionado aos aparelhos sociais formadores e controladores, tais como as instituições, as disciplinas, as ideologias políticas, religiosas, filosóficas etc. (FOUCAULT, 1971). Nesse sentido, observa-se o seu caráter de formação e busca de identificação com um grupo que, apesar de estar à margem, social e culturalmente, tem consciência de sua situação marginal e deseja romper com as barreiras que o cercam, que o afastam da inclusão social e cultural. Podem ser percebidos, também, traços que aproximam o discurso do rap dos estudos bakhtinianos e benvenistianos, segundo os quais os sujeitos não são o tempo todo assujeitados às condições sócio-históricas e posições que ocupam dentro de determinadas conjunturas (BAKHTIN, 1992; BENVENISTE, 1995). Ao contrário, o discurso do rap mostra ser um discurso de sujeitos conscientes e que usam a linguagem como instrumento para romper as amarras que o poder sócio-político-econômico-cultural lhes impõe.

Segundo Benveniste (1995: 289), “a linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas lingüísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade”.

Os rappers parecem expressar a sua subjetividade através dessa forma mais dialogada, em discurso direto, colocando em cena, enunciativamente, como diria Ducrot (1987), personagens do universo da periferia. Esses personagens tomam a palavra e discursam sobre suas histórias, seus problemas, suas angústias. Esse discurso, no entanto, claramente, não tem origem em um só locutor, em uma só personagem da trama montada pelo texto. São várias vozes que estão em diálogo constante. Trata-se, assim, de um discurso coletivo. Em “Pacto” podemos perceber isso muito bem. O discurso inicia com uma voz geral que logo se transforma em outra voz mais particularizada, que se dirige diretamente a um amigo:

Um isqueiro um cachimbo e uma pedra o menino acendeu
La se vai sua inocência a delinqüência agora o dominou
Amigo, eu não acreditei ao te ver assim
Você é só mais um dos muitos que morrem em vão
pensando ser ladrão com um tiro no coração

Essa relação dinâmica e dialética entre um interlocutor mais generalizado e um interlocutor mais personalizado fica evidenciada pelo uso do pronome “você”, na quarta linha dessa estrofe. Ao mesmo tempo em que se refere ao amigo da terceira linha, o “você” tem um sentido mais generalizado, indeterminado, referindo-se não só a um ser específico mas também ao próprio ouvinte da canção. Pragmaticamente, conforme Benveniste (1995), o “você” é um dêitico, isto é, um elemento que recebe sua referência diretamente do contexto social e histórico ao qual está subordinado.

O tempo todo, portanto, essa letra parece representar um diálogo entre amigos. Ao mesmo tempo, os locutores se dirigem também a um outro interlocutor mais generalizado, identificado, porém, como esse interlocutor específico, o amigo:

Volta...
E lembra da nossa infância, lembra de Deus
Um pacto sagrado que você e eu juramos só amar nosso Deus
Mais o tempo não pára menino não pensa amigo que cresceu
E se esqueceu de Deus

O pacto foi quebrado eu vi o moleque bem louco
Ligado o maluco se pá
Ele já não pensa
Suas idéias já não constam
Seus amigos se afastam
Ele não sorri
Se os nóias te chamarem não vá
Resgata sua vida sai fora
Não num caminho triste
Não vá a a, não vá

Em “Vida Loka I” também é possível observar a mesma forma de representação dialógica. A música se inicia, como já foi dito, com Mano Brown falando ao telefone celular com um amigo detento, perguntando a ele o que havia acontecido com o pai e como ele estava.

- E aí, bandido mau, como é que é, meu parceiro?!?
- E aí, Brown, firmão?!?
- Firmeza total, brother. E a quebrada aí, irmão?!?
- Tá pampa. Aí, fiquei sabendo do seu pai. Aí, lamentável, truta! Maior sentimento mesmo, mano.
- Vai vendo, Brown, meu pai morreu e nem deixaram eu ir no enterro do meu coroa.
- Isso é louco. Cê tava onde na hora?
- Tava batendo uma bola, meu, fiquei na maior neurose, irmão.
- Aí foram te avisar.
- Aí vieram me avisar, mas tá firmão, tô firmão, logo mais tô aí na quebrada com vocês aí.
- É quente. Na rua também num tá fácil não, morô, truta. Uns juntando inimigo, outros juntando dinheiro. Sempre tem um pra testar a sua fé. Mas, tá ligado, sempre tem um corre a mais pra fazer. Aí, mano, liga nós aí qualquer coisa. A gente tá ligado mesmo, lado a lado...
- Tô ligado, irmão.

Logo em seguida, interrompendo abruptamente esse diálogo exterior, é iniciado um diálogo interiorizado, de Brown consigo mesmo, que lembra o estilo psicologizante atribuído pela crítica literária a autores como Virgínia Woolf e, entre nós, Clarice Lispector.

Fé em Deus que ele é justo ei irmão nunca se esqueça
na guarda guerreiro levanta a cabeça truta,
onde estiver seja lá como for

tenha Fé, porque até no lixão nasce Flor
ore por nós Pastor lembra da gente
no culto dessa noite firmão segue quente
admiro os crente, da licença aqui
mó função mó tabela, hô, desculpa aí
eu me sinto as vezes meio bah inseguro
que nem um vira-lata sem Fé no futuro
vem alguém lá quem é quem quem será meu bom,
dá meu brinquedo de furar moletom
porque os bico que me vê com os trutas na balada
tenta ver quer saber de mim não vê nada
porque a confiança é uma mulher ingrata
que te beija e te abraça, te rouba e te mata
desacreditar, nem pensar só na dela
se uma mosca ameaçar, me catar piso nela
o bico deu mó guela hó, rico e bandidão
vou em casa na missão e tromba na Cohab
de camisa larga vai saber Deus que sabe
qual é a maldade comigo inimigo no migué
tocou a campainha plim pra tramar meu fim
dois maluco armado sim um isqueiro e o estopim
pronto pra chamar minha Preta pra falar
que eu comi a mina dele ha, se ela tava lá
vadia mentirosa nunca vi deu mó fáia
espírito do mal cão, de buceta e saia
talarico nunca fui e é o seguinte
ando certo pelo certo como Dez e Dez é Vinte
já pensou doido
e se eu tô com meu filho no sofá de vacilo desarmado era aquilo
sem culpa e sem chance, nem pra abrir a boca ia nessa sem saber,
você vê, vida louca

Nesse ponto da música, o fluxo do pensamento do locutor é interrompido e se estabelece novamente um diálogo exteriorizado entre Brown e seu amigo detento.

- E aí, Brown, nós tá aqui dentro mas demorou, truta, liga nós, irmão!
- Não, truta, aí, jamais vou levar problema procêis. Nós resolve na rua e rapidinho também. Mas aí, nem esquentá. E aquele jogo lá do final do ano?
- Então, truta, demorou, oh! Final de ano a gente vai marcar aquele jogo lá, oh! Vem você, o Blue, todos os cara do Racionais aí, morou, meu! Visita aqui é sagrado, safado não atravessa não!
- Mas na rua né não!

Vê-se, claramente, nesse momento da música, a diferença entre o fluxo externo do diálogo vivido pela personagem Brown e o fluxo interno de seu pensamento.

Semelhantemente ao que observa Auerbach (1976), em sua análise dos textos de Virgínia Woolf:

Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: people, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas. (AUERBACH, 1976: 477)

... um cenário anteriormente abandonado torna a aparecer, repentinamente e com tal falta de transição, como se nunca tivesse sido abandonada, como se a longa interrupção só fosse um olhar, lançado por alguém (quem?) a partir dele na direção das profundezas do tempo. (AUERBACH, 1976: 481)

O discurso do rap (lugar de conflitos ideológicos) é dirigido à periferia mas também à elite. Portanto, duplamente dirigido. “Aqui estou eu, deitado no chão, a nova atração que atrai a multidão” (MV BILL, 2002). Ao mesmo tempo em que é um exemplo, um alerta para os membros das comunidades marginalizadas, também é um “retrato” (BARTHES, 1984),³ uma radiografia social que mostra para a sociedade, especialmente para as elites, uma realidade que as afeta de alguma forma. Instaura-se, assim, um conflito entre um eu e um outro que ocupam, a princípio, lugares discursivos distintos (o da periferia e o do asfalto, por exemplo), mas cujas fronteiras são difíceis de se estabelecer.

³ Quando digo “retrato”, digo no sentido de buscar evidenciar os aspectos mais realistas, mas não deixando de lado o ponto de vista do fotógrafo. O foco, o melhor ângulo e outros elementos da linguagem fotográfica são, também, formas de se posicionar diante de uma dada “realidade” (da lente). Portanto, não retiro do discurso do rap, assim como de nenhum outro discurso, o seu caráter de discurso parcial, produzido a partir de uma certa perspectiva.

3- AS FONTEIRAS ENTRE O *EU* E O *OUTRO*

Desde que o homem se percebeu como sujeito, ele busca constantemente sua afirmação e confirmação de pertencimento a uma certa categoria que lhe possibilite marcar seu lugar, seu ponto de vista, sua identidade, enfim. Tal busca foi, é e será sempre complexa e conflituosa. Oscilamos constantemente entre os eus que somos e os que desejamos ser (ou não ser). Ora somos um, ora somos outro. Ora negamos o outro, ora o afirmamos.

No discurso do rap não é diferente. Nele encontramos claramente tal paradoxo. A problemática da construção da identidade vai sendo desenvolvida em meio ao caos das relações entre o eu e o outro.

Se por um lado temos a comunidade pobre, negra e periférica no seu mais amplo sentido, de outro temos as elites, ricas e incluídas nos privilégios da modernidade. Embora separados fisicamente por questões óbvias, os lugares do eu e do outro (tomarei aqui o discurso do rap como o discurso do “eu” e em contrapartida o discurso das classes mais privilegiadas social e economicamente como o discurso do “outro”) psicologicamente não apresentam fronteiras tão fortemente demarcadas.

A esse respeito, o pensamento de Laclau é bastante otimista (cf. LECHTE, 2006: 214), vislumbrando, como mostra o capítulo seguinte, possibilidades de negociação identitária. Segundo Laclau, nenhuma estrutura social é totalmente fechada e acabada – o que o aproxima do pensamento bakhtiniano sobre subjetividade -, ou seja, toda estrutura é constituída, essencialmente, também, por brechas, espaços possíveis de deslocamento. Espaços estes em que os sujeitos podem agir, interferir e transformar as regras vigentes.

No entanto, nem Laclau nem Bakhtin negam que as relações produzidas pelas estruturas sociais possam determinar, em certa medida, a formação do sujeito e seus discursos. Ao contrário, ambos reconhecem que os sujeitos e suas identidades são formados por essas duas forças antagônicas, que levam ora ao assujeitamento, ora à subjetividade/identidade. Tal paradoxo não exclui nem uma, nem outra formação discursiva. Ele, na verdade, cria o espaço do deslocamento desses dois lugares, produzindo, assim, o entre-lugar.

A diáspora negra vive, de um modo geral, um problema de identidade coletiva perdida, desde que suas raízes, suas origens foram a ela negadas no período da colonização.

Sabemos que a nação brasileira foi moldada e concebida dentro dos padrões europeus. Portanto, desde aquela época até os dias atuais, o negro de uma maneira ou de outra não se sente incluído neste local político-geográfico (Brasil). Sendo assim, o local simbólico da cultura negra não está política e geograficamente fixado no continente americano. Deste modo, todo afro-descendente, voluntária ou involuntariamente, tem sua identidade ligada, em certa medida, a uma nação que lhe é distante (África), o que já o particulariza – o próprio termo afro-descendente parece querer demarcar essa fronteira, uma vez que não são rotulados com tanta ênfase os demais brasileiros que descendem de outros povos.

Portanto, o lugar geográfico, político, social e psicológico do eu-negro seja, talvez, em nossa sociedade, um dos lugares mais complexos, confusos e paradoxais dentre os outros grupos que têm, também, em sua formação identitária, traços profundos de exclusão.

Assim, no meio desse caótico lugar de identificações e indefinições, o rapper tenta traçar o lugar do negro, marcar o seu espaço, a sua identidade. Porém, esse lugar nunca será livre das interferências que historicamente tentam silenciar o eu-negro, uma vez que tais aspectos já estão de tal modo impregnados nesse sujeito que não é possível negá-los. Daí o paradoxo.

Na verdade, uma identidade não é fixa nem completamente fluida. Ela é, antes, o produto de uma tensão contraditória entre necessidade (a estrutura social) e contingência (autonomia individual). A relação entre identidades é a base de antagonismos sociais. Não existe razão subjacente para antagonismos sociais. (LECHTE, 2006: 216 – comentando o pensamento de LACLAU)

Analisando a letra-canção (TATIT, 2005) da música “Negro Drama”, do grupo Racionais MC’s, podemos confirmar a fragilidade das fronteiras entre o *eu* e o *outro*, observando como o sujeito se vê entre os dois lugares ao mesmo tempo. O “sucesso” e a “lama” caminham juntos, simultânea e dialeticamente. Este é o dilema vivido pelo negro drama. Ele é um sujeito dividido entre um eu (um lugar discursivo) e um outro (outro lugar discursivo). Os vários lugares, os vários discursos vão sendo encenados ao longo da letra-canção: “dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama”.

negro drama
entre o sucesso e a lama
dinheiro problemas invejas, luxo fama
negro drama
cabelo crespo e a pele escura
a ferida a chaga, a procura da cura
negro drama
tenta ver, e não vê nada
a não ser uma estrela, longe meio ofuscada
sente o drama, o preço a cobrança
no amor no ódio a insana vingança
negro drama
eu sei quem trama e quem tá comigo
o trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido
o drama, da cadeia e favela
túmulos, sangues, sirenes, choros e velas
passageiro do Brasil São Paulo agonia
que sobrevive em meio a zorra, e covardia periferia vielas cortiços

Do lugar do eu, o rapper mostra sua identidade: “cabelo crespo e a pele escura, a ferida, a chaga, a procura da cura...” Então, desse lugar, ele expõe todo o drama vivido pelos negros no Brasil, desde a escravidão até os dias atuais. As marcas desse lugar não desapareceram; elas permanecem. O negro drama não consegue romper completamente com essas marcas, essas cicatrizes e chagas.

O rapper, ao mesmo tempo em que tenta manter um distanciamento enunciativo – isto é, fala em terceira pessoa -, chega a um ponto em que não consegue mais se colocar à distância e passa a fazer parte da própria subjetividade de que tenta se distanciar: “negro-drama, eu sei quem trama e quem ta comigo, o trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido”. Neste momento, claramente, o eu-locutor passa a fazer parte do drama-negro. A referência a “preto fudido” nos mostra também o problema da identidade vivida pelo próprio rapper/negro-drama. Ele não quer ser um “preto fudido”, mas ao enunciar/anunciar a existência desse lugar, esse lugar se faz presente no lugar do “sucesso”, do “luxo”, da “fama”. Ao cantar e divulgar a realidade desse lugar marginalizado, ele é adorado, reverenciado por aqueles que compartilham da mesma dor, dos mesmos tipos de experiência cotidiana: “cadeia, favela, túmulos, sangue, sirenes, choros e velas”. Tal idolatria acaba por abrir um espaço no lugar do outro. O lugar dos privilegiados social e

economicamente, que até então não fazia parte do universo do negro. A partir daí, ele expressa também o seu próprio drama.

 você deve tá pensando o que você tem a ver com isso
 vejo o início,
 por ouro e prata olha quem morre então, veja você quem mata
 recebe o mérito a farda que pratica o mal
 me ver pobre preso ou morto já é cultural
 histórias registros escritos não é conto nem fábula, lenda ou mito
 não foi sempre dito que, preto não tem vez (então)
 olha o castelo (e não) foi você quem fez (cuzão)
 eu sou irmão, dos meus trutas de batalha
 eu era a carne agora sou a própria navalha
 tim tim um brinde pra mim
 sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
 o dinheiro tira um homem da miséria
 mas não pode arrancar, de dentro dele a favela
 são poucos que entram em campo pra vencer
 a alma guarda, o que a mente tem que esquecer
 olho pra trás vejo a estrada que eu trilhei,
 mó cota quem teve lado a lado e quem só ficou na bota
 entre as frases, fases e várias etapas
 do quem é quem, dos mano e das mina fraca
 negro drama de estilo
 pra ser se for, tem que ser se temer é milho
 entre o gatilho e a tempestade
 sempre a provar que sou homem e não um covarde
 que deus me guarde pois eu sei que ele não é neutro
 vigia os rico mas ama os que vem do gueto
 eu visto preto, por dentro e por fora
 guerreiro, poeta entre o tempo e a memória,
 ora nessa história vejo dólar e vários quilates
 falo pro mano que não morra e também não mate
 o tique taque não espera veja o ponteiro
 essa estrada é venenosa e cheia de morteiro
 pesadelo, hum, é um elogio
 pra quem vive na guerra a paz nunca existiu
 no clima quente, a minha gente soa frio
 e um pretinho, seu caderno era um fuzil
 negro drama

 Como fazer parte de um universo elitizado e não negar as suas origens? Mas por que não poder, também, usufruir dos bens de consumo? Por que continuar aceitando as migalhas se pode ter uma parte do bolo. Enfim, durante toda a execução da música, os limites entre o eu-locutor, o eu-irmão e parceiro, e o outro incluído e consumista são

entrecortados, entrecruzados. O lugar do outro é, ao mesmo tempo, desejado e repudiado pelo negro-drama, um conflito angustiante para quem quer afirmar sua identidade.

crime, futebol, música caralho,
eu também não consegui fugir disso ai
sou mais um
forest gump é mato,
eu prefiro contar uma história real
vou contar a minha"
daria um filme,
uma negra e uma criança nos braços
solitária na floresta de concreto e aço
veja, olhe outra vez o rosto na multidão
a multidão é um mostro sem rosto e coração
hei São Paulo terra de arranha céu
a garoa rasga a carne é a torre de babel
família brasileira, dois contra o mundo
mãe solteira de um promissor vagabundo
luz câmera e ação, gravando a cena vai
o bastardo, mais um filho pardo sem pai
hei, senhor de engenho eu sei bem quem você é
sozinho cê não guenta, sozinho cê num entra a pé
cê disse que era bom e as favela ouviu
lá também tem whisky red bull tênis nike fuzil
admito, seus carro é bonito, hé, e eu não sei fazer
internet, vídeo cassete, os carro loco
atrasado eu to um pouco, sim tô, eu acho
só que tem que... seu jogo é sujo e eu não me encaixo
eu sou problema de montão de carnaval a carnaval
eu vim da selva sou leão, sou de mais pro seu quintal
problema com escola eu tenho mil, mil fita
inacreditável mas seu filho me imita
no meio de vocês ele é o mais esperto
xinga e fala gíria, gíria não dialeto
esse não é mais seu, ó [assobio] subiu
entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
nós é isso aquilo, o que, cê num dizia
seu filho quer ser preto, ahhh que ironia
cola o pôster do 2pac aí, que tal que cê diz
sente o negro drama vai tenta ser feliz
hei bacana quem te fez tão bom assim
o que cê vê o que cê faz o que cê fez por mim
eu recebi seu ticket,
quer dizer kit de esgoto a céu aberto e parede maderite
de vergonha eu não morri, tô firmão, eis me aqui
você não, cê não passa quando o mar vermelho abrir
eu sou o mano homem duro do gueto o brown, oba
aquele loko que não pode errar
aquele que você odeia ama, nesse instante

pele pardo e ouço funk, vim de onde veio os diamante
da lama,
valeu mãe
negro drama drama...
aí, na época dos barraco de pau lá na pedreira onde cês tavam?
quê que cês deram por mim? quê que cês fizeram por mim?
agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
agora tá de olho no carro que eu dirijo
demorou, eu quero é mais eu quero até a sua alma
aí, o rap fez ser o que sô
Ice Blue Edi Rock Kl Jay e toda família
e toda geração que faz o rap
a geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar
anos 90, século XXI é desse jeito
aí você sai do gueto mas o gueto nunca sai de você morô irmão
cê tá dirigindo o carro o mundo todo tá de olho em você morô
sabe porque? pela sua origem morô irmão
é desse jeito que você vive
é o negro drama
eu não li, eu não assisti eu vivo o negro drama
eu sou o negro drama eu sou o fruto do negro drama
aí dona Ana, sem palavras
a senhora é uma rainha rainha
mas aí, se tiver que voltar pra favela vou voltar de cabeça erguida
porque assim que é
renascendo das cinzas, firme e forte guerreiro de fé
vagabundo nato!

Aqui as fronteiras, portanto, se tornaram muito frágeis. O lugar do outro foi tomado pelo eu. Ao mesmo tempo, dialeticamente, o rapper enuncia que o lugar do eu é tomado pelo outro, o que acaba constituindo uma ironia: “inacreditável, mas seu filho me imita...”

O eu-locutor, no entanto, tenta manter as fronteiras, primeiro ironicamente (“cola o pôster do 2Pac aí, que tal, que cê diz, sente o negro drama, vai, tenta ser feliz, hei, bacana, quem te fez tão bom assim, o que cê deu, o que ce faz, o que cê fez por mim”), depois categoricamente (“de vergonha, eu não morri, to firmão, eis-me aqui, você não, ce não passa quando o mar vermelho abrir”).

Ao final, o lugar do eu é demarcado através de uma série de afirmações: “eu sou o mano, homem duro do gueto, o Brown, oba!, aquele louco que não pode errar, aquele que você odeia”.

Num primeiro momento, o locutor reconhece a contradição em que vive, enquanto negro que está no limite, no entre-lugar (pobre/rico, esquecido/famoso, branco/negro). As

fronteiras entre o eu e o outro não se mostram tão rígidas em nenhum discurso. Mas no caso do rap e, mais especificamente, no caso da letra-canção em questão, tais limites ou fronteiras se mostram claramente enfraquecidos. Mesmo quando percebemos a demarcação mais evidenciada do lugar do eu e do lugar do outro, como nas afirmações acima citadas em que esses lugares são percebidos como opostos, observamos que as demarcações são abaladas. É o que acontece, por exemplo, em dois momentos específicos do discurso enunciado pelo eu:

- 1- ao revelar um desejo por objetos do capitalismo consumista: “cê disse que era bom e as favela ouviu, lá também tem whisky red bull tênis nike fuzil”;
- 2- ao ironizar o desejo do outro (branco, escravocrata, capitalista) de parecer negro: “nós é isso aquilo, o que, cê num dizia, seu filho quer ser preto, ahhh que ironia”.

“Negro drama”, assim, apresenta um sujeito dividido entre dois lugares, o sucesso e a lama – lama enquanto condição social historicamente construída, portanto lugar simbólico; sucesso enquanto lugar de acesso permitido apenas aos privilegiados socialmente (branco, capitalista, “senhor de engenho”).

O que se pode concluir é que, nessa letra, o discurso é de enfrentamento, de batalha entre um eu e um outro, mas também do eu com os seus outros eus. Os eus que querem beber na fonte do outro, mas que não querem ser igualados a esse outro. Esse é o seu maior desafio, a sua maior batalha: lutar contra um inimigo “oculto” dentro de si próprio. Como fugir do outro se esse outro, de alguma forma, também o constitui?

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro

intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente. (BHABHA, 1998: 301)

Em “Só Deus pode me julgar”, de MV Bill, percebemos que o rapper se coloca como um homem duro, forte, cheio de auto-estima, o que se assemelha ao homem duro do gueto, o “guerreiro de fé” das letras-canção dos Racionais MC’s. Porém há uma diferença entre as abordagens desses temas. No discurso dos Racionais, a abordagem tende mais para o lado da coragem para enfrentar qualquer “parada”, seja um conflito entre elite e periferia, seja um conflito no interior da própria periferia, seja um conflito interno, psicológico, entre os eus contraditórios que constituem a identidade do rapper. Em contrapartida, a abordagem desses temas, em MV Bill, tem um caráter mais voltado para a resistência, manifestando a determinação de não se deixar iludir, se humilhar ou se rebaixar em relação aos valores impostos pela sociedade privilegiada. A força está na palavra, na argumentação e no compromisso de propagá-la.

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar
Minha auto estima não é fácil de abaixar
Olhos abertos fixados no céu
Perguntando a Deus qual será o meu papel
Fechar a boca e não expor meus pensamentos
Com receio que eles possam causar constrangimentos
Será que é isso não cumprir compromisso
Abaixar a cabeça e se manter omisso
(...)
É, mantenho minha cabeça em pé
Fale o que quiser, pode vir que já é
Junto com a ralé sem dar marcha ré
Só Deus pode me julgar
Por isso sou da fé
(...)
As armas que eu uso é microfone, caneta e papel

Assim o extenso rap vai se desenrolando. A cada verso uma denúncia, uma ironia ao comparar os desvios de conduta da elite com os da periferia, bem como o tratamento diferenciado que eles recebem da sociedade.

Se for filho de bacana o caso é abafado
A gente que é caçado, tratados como réu
(...)

Quem é mais bandido?
Beira-Mar ou Sérgio Naya?
(...)
Na terra onde quem rouba muito não tem punição

Diante das injustiças, o rapper se coloca como o mensageiro da verdade, um homem que tem por missão resgatar o respeito pelo povo da periferia, brigar por justiça social e valorizar as origens do povo negro.

Erga a sua cabeça que a verdade vem à tona
(...)
Soldado da guerra a favor da justiça
Igualdade por aqui é coisa fictícia
(...)
Dignificando e brigando por uma vida justa
(...)
Você ri da minha roupa, ri do meu cabelo
Mas tenta me imitar se olhando no espelho

No trecho a seguir, é interessante observar como o rapper usa o discurso do louco, que é desprestigiado mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, é valorizado (cf. FOUCAULT, 1971). Porém, o que parece mais importar ao rapper é o fato de se tratar de um discurso menos preso às regras estabelecidas pelas condições discursivas oficiais, portanto mais próximo de uma certa verdade.

Ser artista pop star pra mim é pouco
Não sou nada disso
Sou apenas mais um louco
Clamando por justiça, igualdade racial
Preto, pobre é parecido, mas não é igual

Sobre o discurso do louco, é interessante mencionar algumas observações de Foucault.

É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. (FOUCAULT, 1971: 11)

Em “Só Deus pode me julgar”, assim como em outros raps encontrados no cd *Declaração de Guerra*, de MV Bill, percebe-se muito claramente como o rapper se coloca como sujeito não-assujeitado pelas regras sociais vigentes. Ao contrário, ele as questiona, as ironiza, mostra as suas falhas, as suas incoerências, por fim, a sua incapacidade de tornar a sociedade mais justa e menos hipócrita.

MST CUT UNE CUFA PCC
O mundo se organiza cada um a sua maneira
Continue ironizando, ou vendo como brincadeira
Besteira, coisa de moleque revoltado,
Ninguém mais quer ser boneco,
Ninguém quer ser controlado,
vigiado, programado, calado, ameaçado

Neste momento, ele demonstra sua consciência dos fatos e, ao mesmo tempo, seu temor diante da realidade atual. Ele próprio teme um confronto mais violento, o que não acontece no caso dos Racionais MC's, que parecem achar o confronto algo inevitável e, por que não dizer, necessário. Verificamos isso no uso pelos Racionais de termos como “vingança”, “eu era carne, agora sou a própria navalha”, “sou problema de montão”, “eu quero é mais, eu quero é ter sua alma”.

MV Bill e Racionais MC's se aproximam em muitos aspectos relacionados à valorização das pessoas da periferia, respeitando valores como lealdade, justiça, parceria, fé em Deus, coragem e perseverança. Entretanto há diferenças discursivas importantes entre um e outro. MV Bill não apresenta o mesmo drama dos Racionais, não demonstra as mesmas preocupações e dilemas internos vividos tão fortemente nas letras de Mano Brown e cia. O drama de Bill parece ser mais coletivo do que individual.

Bill apresenta uma visão mais idealista, se pensarmos nas questões ligadas ao universal e ao particular (cf. LACLAU, 2001). Na produção dos Racionais, o discurso parece ser mais determinista, apontando para um confronto inevitável. O rapper, representando o povo da periferia, se prepara para todo tipo de conflito, seja com as elites (“Ei, bacana, quem te fez tão bom assim”), seja com os “mocó”, os “bico” (“se uma mosca ameaçar me catar, piso nela”). Assim, seu discurso carrega marcas que podem ser

relacionadas ao próprio contexto paulistano, extremamente competitivo e individualista.⁴ O trecho a seguir, de “Negro Drama”, ilustra bem isso:

Uma negra e uma criança nos braços,
solitária na floresta de concreto e aço,
veja , olhe outra vez o rosto na multidão,
a multidão é um monstro sem rosto e coração.
Em São Paulo, terra de arranha-céu,
a garoa rasga a carne, é a torre de Babel.
Família brasileira, dois contra o mundo...

Em “Vida Loka I”, essa batalha travada entre os eus e os outros que circulam e articulam o eu/rapper é mesmo muito evidente. A afirmação de uma identidade particular depende da afirmação de valores universais, como fé em Deus, coragem, lealdade e fidelidade. Ao mesmo tempo, o contexto está muito presente nessa construção de identidades, gerando, em vários sentidos, uma tensão entre universalismo e particularismo.

⁴ É interessante, aqui, a possibilidade de contrapor a essa característica do contexto paulistano uma certa tradição para os encontros e mediações entre classes e grupos sociais que marcou a história do Rio de Janeiro, inclusive com importantes repercussões no campo musical, com a ascensão do samba a símbolo da identidade nacional. Foge, no entanto, ao escopo deste trabalho uma análise mais cuidadosa desta questão.

4- A TENSÃO ENTRE UNIVERSALISMO E PARTICULARISMO NO DISCURSO DO RAP

A memória dos africanos, que durante muito tempo foi esquecida, escondida à margem da história oficial, escrita pelos colonizadores e repassada pelas instituições também oficiais, hoje ganha força, ganha voz e lugar dentro de espaços que durante muito tempo foram negados a ela. O rap e o movimento hip-hop com certeza ajudam a abrir esses espaços, esses lugares historicamente negados. Sabemos que os interesses dos diferentes grupos sociais nunca são os mesmos e que mesmo quando se vê um rapper em um espaço onde antes seria impossível imaginá-lo, existe ali um conflito negociado. Se, por um lado, o rapper necessita do espaço para divulgar seus símbolos, suas idéias, por outro lado a mídia já entendeu que vender essas imagens pode se reverter de um caráter “politicamente correto” e, conseqüentemente, se tornar muito lucrativo. Para pensar sobre essa emergência contemporânea das memórias negras, é interessante observar o que diz Pollak sobre a questão das memórias subterrâneas e oprimidas:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK: 1989, 5)

Para os rappers, a hora da verdade parece ter chegado e com força total. Eles estão muito conscientes disso e do seu papel para pôr as cartas na mesa. Estamos presenciando um momento daqueles em que os conflitos se tornam mais evidentes. Universalismo e particularismo (cf. LACLAU, 2001) se digladiam entre si. Parece ser o momento de se contrapor à história oficial dos colonizadores a história subterrânea dos colonizados. As fronteiras estão frágeis, a favela quer tomar o asfalto e poder usufruir seus bens. Estamos vendo manifestações múltiplas dessa guerra, seja através dos conflitos físicos ou dos ideológicos e discursivos, como no caso do rap.

O movimento hip-hop e, mais especificamente, o rap têm se mostrado como um dos exemplos contemporâneos mais elucidativos do conflito existente entre universalismo e

particularismo. Defendendo o direito de permanecer no comando, na direção das regras sociais, encontramos as elites e seus discursos maquiados de universais (discursos oficiais); do outro lado, temos as vozes dos excluídos dessa sociedade elitizada, que se diz globalizada, a voz dos favelados, dos oprimidos, dos pobres, dos negros, enfim, a voz dos que desejam ser vistos e ouvidos finalmente. Ou seja, os que desejam ser os novos protagonistas da história. Entretanto, sabemos que desde os tempos mais antigos esse conflito sempre existiu, evidentemente em contextos históricos diferentes (MATTELART e NEVEU, 2004). Seu caráter paradoxal fica claro na seguinte questão: seria possível afirmar a existência de um e ao mesmo tempo negar a existência do outro? Conforme Laclau (2001), não. A democracia se faz exatamente por meio desse duelo paradoxal entre universalismo e particularismo.

A universalidade é incomparável com qualquer particularidade e, entretanto, não pode existir à parte do particular. (...) se apenas protagonistas particulares, ou constelações de protagonistas particulares, podem atualizar a qualquer momento o universal, nesse caso a possibilidade de tornar visível o não-encerramento inerente a (...) uma sociedade que tenta transcender a própria forma de dominação depende de se tornar permanente a assimetria entre o universal e o particular. O universal é incomparável com o particular, mas não pode entretanto existir sem o último. (LACLAU: 2001, 248)

Mesmo não enxergando possibilidade de solução para a questão, o próprio Laclau aponta para a possibilidade de negociação: “O motivo pelo qual isso [o paradoxo] é inevitável é que a ambigüidade inerente a todas as relações antagônicas é algo com o qual podemos negociar, mas, que não podemos suplantar.” (LACLAU, 2001: 242)

Ao longo da história brasileira, as elites sempre manifestaram, direta ou indiretamente, um desejo de desafricanizar o país. Isso pode ser observado no Estado de São Paulo, que levou a fundo as políticas de imigração européia subsidiada. Em nome da “Ordem” e do “Progresso” (ideais universalizantes), o Estado sempre tentou descaracterizar o povo, calando principalmente as vozes da diáspora negra, já que elas não serviam de modelo cultural a ser seguido, ao contrário do modelo europeu. Este sim, até hoje muito valorizado no quadro social elitizado.

Todavia, para muitos estudiosos, uma das principais características da cultura negra e de outras culturas marginalizadas é a capacidade de improvisar, adaptar-se a lugares e situações adversas e, sobretudo, driblar as forças que buscam silenciá-las.

Durante todo o período pré e pós-abolição, o povo negro sempre se manifestou das mais variadas formas. Porém, os agentes institucionais oficiais tratavam logo de inibir essas vozes em nome de uma “higienização civilizadora”, permitindo suas demonstrações apenas como algo para ser referenciado folcloricamente ou massificando e descaracterizando suas peculiaridades. Essa ação inibidora, no entanto, nunca conseguiu um êxito definitivo.

Tanto antes, como depois de maio de 1888, a população negra em São Paulo tem utilizado muitos dos espaços ditos públicos (...), para criar e recriar musicalidades. (...) Textos de memorialistas, viajantes e alguns artigos de jornais das décadas finais do século XIX nos falam da “ruidosa e incômoda” presença da população negra nas áreas centrais da cidade, que se estendem atualmente da Praça da Liberdade até a Igreja da Boa Morte. (AZEVEDO e SILVA, 1999: 68)

Nas entrelinhas da história oficial e principalmente na história subterrânea, esta repassada através da oralidade e de práticas culturais típicas dos afro-descendentes, podemos observar que as ruas foram e continuam sendo o lugar da sobrevivência negra e um espaço de conflitos e resistências. É nas ruas das grandes metrópoles que muitas das práticas da cultura negra são realizadas e preservadas. Ontem, com o samba de bumbo, o candomblé, a umbigada, o samba lenço ou de roda, a pernada, a capoeira, enfim, todas essas práticas que eram mal vistas pelas elites. Hoje, com o movimento hip hop ocupando os mesmos espaços.

Por diversos motivos, entre eles o fato de que o hip hop surgiu como mais um modismo norte-americano a ser copiado, não foi dada a ele a mesma importância pelas autoridades. Pouco a pouco o movimento conseguiu penetrar em espaços antes negados às comunidades periféricas, sobretudo negras, como podemos observar na música “Só Deus pode me julgar”, de MV Bill:

MST CUT UNE CUFA PCC
O mundo se organiza cada um a sua maneira.
Continue ironizando ou vendo como brincadeira,

Coisa de moleque revoltado, ninguém mais quer ser boneco,
Ninguém mais quer ser controlado,
Vigiado, programado, calado, ameaçado.

O mesmo alerta pode ser encontrado em “Negro Drama”, dos Racionais MC’s:

Esse não é mais seu, ó [assobio] sumiu
entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
nós é isso e aquilo, o que, cê num dizia
seu filho quer ser preto, ahhh que ironia

Assim, sorrateiramente, o rap foi retomando as tradições do povo negro, se mostrando consciente do seu papel gerador e restaurador de símbolos e sentidos identitários, conectados à memória dessa comunidade e projetados para seu futuro. Como já foi dito, o movimento hip hop e o rap chegaram ao Brasil como mais um produto importado da cultura norte-americana. Porém, muito rapidamente, eles ganharam identidade própria bebendo das ricas fontes da cultura afro-brasileira de nosso cotidiano. Assim ele se diferenciou e adquiriu uma acentuada autonomia estilística em relação ao rap e ao hip hop americanos.

Nesse sentido, o local é fator fundamental nas práticas discursivas do rap. Ele é sempre o tema inspirador na elaboração das letras. Geralmente o intérprete inicia sua apresentação com um “salve”, ou, entre uma música e outra, abre espaço para reverenciar as pessoas de sua comunidade. Segundo Azevedo e Silva (1999: 75),

O salve é também o momento da poesia ou da narrativa, em que se instaura o ponto espacial, temporal, social e étnico de onde se está falando, ou melhor, enviando a mensagem, para que o ouvinte não se sinta ludibriado.

O salve é o momento da identificação entre o rapper e a sua comunidade, o seu local de origem. Mesmo quando suas apresentações se distanciam desses locais, é através do salve que ela é orgulhosamente resgatada. Os salves cantados no rap serviam de elementos localizadores daqueles sujeitos.

O rap quer deixar claro tudo que possa registrar a sua identidade. Ele é muito pragmático nesse sentido. Por isso, sua música mistura diálogo, poesia e ruídos que evidenciam o lugar de onde se fala. As canções são, na verdade, relatos cantados de suas

experiências locais. Através das letras de rap, todos os rejeitados da grande metrópole passam a ser vistos não só como vítimas ou criminosos, mas como seres humanos que pensam, sentem, têm família, memória e história.

O rap parece ser um excelente exemplo de fragilidade das fronteiras simbólicas entre as classes e grupos sociais, um local não só de tensões político-sociais, mas também de tensões emocionais e psíquicas. Em suas letras fica clara a consciência da exclusão social, das privações vividas pelo povo da periferia. Mas também há uma postura de recusa do desejo pelos bens da outra parte, ou seja, da parte que se encontra incluída socialmente. Um desejo que poderia levar a um enquadramento dos sujeitos nos mesmos padrões sociais estabelecidos como universais. Os rappers, em seus discursos, mostram ter consciência de suas particularidades e parecem se sentir sujeitos menos assujeitados, por não estarem submetidos aos modelos sociais e culturais estabelecidos. Conforme Bhabha (1998: 214):

Em *Vigiar e Punir*, de Foucault, aprendemos que os mais individuados são aqueles sujeitos colocados às margens do social, de modo que a tensão entre a lei e a ordem pode produzir a sociedade disciplinadora ou pastoral. (...) Essa é uma lição da história a ser apreendida com aqueles povos cujas histórias de marginalidade estão enredadas de forma mais profunda nas antinomias da lei e da ordem – os colonizados e as mulheres.

Como vimos no capítulo anterior, em músicas como “Negro Drama”, dos Racionais MC’s, são evidentes as duas formas de conflito, o externo (social) e o interno (psicológico). O negro-drama quer afirmar uma identidade socialmente, mas internamente ele está dividido. Ao mesmo tempo em que precisa valorizar a sua origem e a sua história para construir sua identidade, há o desejo de mudar essa história de submissão, de exclusão, de negação de uma identidade. Externamente, o sujeito negro-drama vive um embate com seu maior inimigo, o branco, capitalista, elitista. Internamente, o embate é consigo mesmo. O negro-drama não quer mais ser um “preto fudido” mas também não quer ser um “preto tipo A” (na música “Capítulo 4, versículo 3”, do disco *Sobrevivendo no inferno*, 2002). Entretanto, o “drama externo” se confunde com o “drama interno”. Ou seja, de alguma forma o negro-drama incorpora valores do outro, a quem ele quer negar ou se contrapor, para constituir a sua identidade. Portanto, ele precisa também desse outro para constituir uma identidade que não seja a de “preto fudido”.

Do mesmo modo, ao afirmar “crime, futebol, música, caralho/eu também não consegui fugir disso aí/sou mais um”, o rapper reconhece os seus limites e percebe que certas fronteiras não são tão fáceis de ser ultrapassadas. Nesse sentido, há algo de universal na construção de sua identidade. Isso não significa, porém, que o sujeito negro-drama é assujeitado completamente às condições sociais, políticas, econômicas e culturais. Tanto ética quanto esteticamente, um sujeito é constituído discursivamente, ainda que de forma dramática.

Para Laclau (2001: 238-9),

O ponto básico é esse: não posso afirmar uma identidade diferencial sem distinguí-la de um contexto e, no processo de realizar essa distinção, estou ao mesmo tempo afirmando o contexto. E o oposto também é verdade: não posso destruir o contexto sem destruir ao mesmo tempo a identidade do sujeito particular que leva a cabo a destruição. É um fato histórico muito conhecido que uma força oposicionista cuja identidade é construída dentro de um certo sistema de poder é ambígua vis-à-vis esse sistema, pois o último é o que previne a constituição da identidade e é, ao mesmo tempo, sua condição para existir. E qualquer vitória contra o sistema desestabiliza também a identidade da força vitoriosa.

Como já foi dito, as fronteiras entre o particular e o universal, bem como a construção de uma identidade discursiva, também podem ser analisadas do ponto de vista estético. Desse modo, o rap coloca em cena vários outros questionamentos, que também podem ser discutidos à luz da idéia de fronteira: o bem o mal, o canônico e o não-canônico, o belo e o não-belo. Enfim, o discurso do rap transita por esses espaços fazendo com que o particular e o universal entrem em diálogo. Poeticamente, os palavrões são usados em suas letras, abrindo espaço entre o belo consagrado (canônico) e o não-belo, repudiado pelas elites culturais: “vadia mentirosa, nunca vi, deu mó fáia/espírito do mal, cão de buceta e saia”, “olha o castelo, irmão, foi você quem fez, cuzão?!?”.

As narrativas, por sua vez, ao mesmo tempo em que rompem com padrões lingüísticos consagrados, especialmente por se tratarem de narrativas oralizadas, tornam-se mais legítimas pelo fato dos narradores serem participantes ativos dos acontecimentos narrados – narradores como aqueles valorizados por Walter Benjamin (1994), encarregados de transmitir a experiência.

Conscientemente, o rap trabalha a linguagem de uma forma dialética, entre os padrões oficiais e subterrâneos, como se ao usar os recursos da oralidade (gírias, salves, informalidade etc.) estivesse sinalizando de onde são produzidos seus discursos. Porém, ao utilizarem recursos como rimas complexas e palavras comuns ao universo cultural clássico, os rappers estão afirmando que também podem se apossar dos elementos da cultura oficial, embora não precisem buscar nas instituições de enquadramento essa (in)formação. Exemplo disso é a letra de “Soldado Morto”, de MV Bill. O rapper utiliza basicamente o mesmo recurso narrativo usado por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A narrativa tem início a partir da morte do narrador-personagem. Além disso, rimas como rosto/fosco, vingança/ignorância, entre muitas outras, devem ser reconhecidas como bastante complexas.

Aqui estou eu jogado no chão
A nova atração que atrai a multidão
O chão tá quente queimando meu peito
Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito
Enxuga a lágrima que corre no meu rosto
Caí de olho aberto vendo tudo fosco
Alguém comenta que olho aberto é vingança
Que eu era um sábio na terra da ignorância
Ouço gritos, carros, buzina
Vieram ver o bucho deitado aqui na esquina
Decepção pro meu pivete
Ver seu pai morrer aos dezessete
Muita adrenalina em nome de nada
Meu sangue tá no chão por causa de prosa errada
A minha marra foi lavada de vermelho
O matador não perceber que atirou no próprio espelho
É só pra isso que agente tem valor
Achar que matou o cara certo que é da sua cor
Guerrilha burra, ignorância cometida
Por causa de inveja, drogas ou intriga
Quando perceber que a comunidade vai ficar tranqüila
Alguém compra meu barulho e invade com outra quadrilha
Mais uma mãe que chora
Mais um filho que vai
Mais um G3 que canta
Mais um amigo que trai

É comum ouvir o discurso segundo o qual, para se fazer arte e música de qualidade, é preciso estudar em um espaço oficialmente instituído para tal. Entretanto, os músicos do rap não freqüentaram esses espaços, não tocam, necessariamente, instrumentos

convencionais, não compartilham dos mesmos caminhos que levam as elites aos conhecimentos musicais. No entanto, criam seus sons, suas letras, rompendo com concepções clássicas relacionadas à música e à literatura (isso sem falar do grafite e da dança, outros componentes do hip hop).

O rap cantado ao vivo, mais do que qualquer outro estilo musical, é efêmero, inédito, “não reiterável” no sentido bakhtiniano (1992). Os DJ’s e os MC’s criam seus sons sem muita preocupação em serem fiéis ao que já foi anteriormente mostrado. Uma mesma letra-canção pode ser recheada de novos elementos, tanto na fala quanto no arranjo musical.

Ela [a enunciação] é sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, a cada vez que ocorre, toma posição na temporalidade efêmera que habita o espaço entre o “eu ouvi” e o “você ouvirá”. (BHABHA, 1998: 215)

O rap ocupa, assim, juntamente com os outros elementos do hip hop, um importante lugar discursivo. Talvez mesmo com mais eficácia, uma vez que usufrui da centralidade da linguagem verbal na comunicação humana.

Como já foi dito, o discurso do rap é um discurso menos enquadrado nas formas padronizadas institucionalmente. Portanto, seu caráter informal acaba revelando, de modo bastante evidente, a subjetividade dos sujeitos que o produzem e o articulam, interagindo com outros sujeitos e outros discursos. É através desse jogo interativo que percebemos a espontaneidade, o imprevisível, o surpreendente, o silenciamento, enfim, o irrepetível ou o irreproduzível dos atos de fala, em conformidade à visão bakhtiniana e benvenistiana de sujeito e de discurso. Porém, essa subjetividade não é idealizadora, romântica, como no tratamento tradicional, que pressupunha uma subjetividade pura e autêntica, essencialista e milagrosa; trata-se de uma subjetividade criada a partir das relações concretas que os sujeitos realizam nos locais em que vivem, juntamente com outros sujeitos. Ou seja, uma subjetividade gerada com base no diálogo intersubjetivo, que tanto pode ser realizado em um contexto particular quanto em um contexto mais universal.

As fronteiras entre o particular e o universal também aqui se mostram frágeis. Ao afirmar sua identidade e sua localidade através do discurso, o rap necessita negar o seu oposto. E nesse ato, ele acaba por afirmá-lo. E já sabemos que tal paradoxo é insolúvel, pois se o particular ganhar força bastante para reverter o quadro, logo ele perde sua essência

de ser particular e conseqüentemente seu discurso já não desempenha mais o mesmo papel neste novo contexto. O mais sensato, talvez, fosse tentar uma negociação mais “harmônica” entre universalismo e particularismo, de modo que as duas forças não fossem tão antagônicas, tornando possível uma coexistência menos conflituosa – para não se cair, por exemplo, no risco de um *apartheid*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Negar qualquer um dos elementos antagônicos envolvidos no paradoxo entre universalismo e particularismo seria negar também a rede de outras questões que se entrecruzam ao longo deste trabalho: a questão da identidade e da subjetividade, a discussão sobre a alteridade, a liberdade do sujeito versus seu assujeitamento material e simbólico. Enfim, uma série de questões não menos complexas que estão intimamente relacionadas entre si.

Na verdade, essas questões são pratos cheios de possibilidades analíticas, cabendo análises nas mais diversas áreas do saber. Como o meu objeto de pesquisa é o rap, o que propus foi analisá-lo em termos sócio-culturais, lingüísticos e discursivos, buscando identificar, em suas letras e outros elementos discursivos, como essas questões são apresentadas, explícita ou implicitamente. Tentei mostrar, em uma manifestação “particular” e “marginal” de expressão cultural, traços que pudessem marcar as ambigüidades e a relação dialética entre universalismo e particularismo, subjetividade e assujeitamento, memória e identidade, rupturas e permanências. Tentei mostrar, também, várias questões que são abordadas direta ou indiretamente nas letras-canção de rap. O seu caráter dialógico e polifônico, apresentando uma forma de discurso inovador mas que ao mesmo tempo nos remete a outros já proferidos. Vozes do eu e do outro, dos eus e dos outros externos ou internos, eus e outros complexos, dialéticos, que compartilham interesses mas, ao mesmo tempo, se digladiam perante questões paradoxais. Desejos claros, objetivos, diretos, desejos de se tornar visível através de uma “arte marginalizada” são entrecruzados com desejos antagônicos, conflituosos e complexos que permeiam todo o discurso.

Segundo Rocha (2003: 147):

O rap pode retomar uma das funções da literatura numa sociedade, quando o mano (ou mina) conquista o direito de manifestar-se pela palavra, mobilizando milhares de jovens em todo país. O domínio da linguagem dos manos não se mostra na perfeição gramatical, mas na utilização de diferentes códigos de reconhecimento; no falar primeiro para a sua comunidade, e os demais que procurem entender.

Retomo, assim, uma questão inicial: A palavra outrora negada, agora é retomada, ganha força e intenção na voz dos “mano” e das “mina firmeza”. Os rappers e seu público se reconhecem na palavra que (re)tomam e no discurso que colocam em curso, em movimento, subliminarmente, ou sub-repticiamente, como diria Foucault, mas também de modo contundente, forte.

Porém, como toda obra aberta, não é possível confinar o discurso do rap ao público que ele pretende atingir, seja a periferia, sejam as elites. Baseando-me em observações de Antônio Candido sobre o papel da arte na sociedade, posso afirmar, sem dúvida, que o rap é uma expressão artística, e de qualidade.

A função social (...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade. (...) Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. (CANDIDO, 2000: 41)

Finalmente, concluo este trabalho com aquela sensação de estar deixando inúmeras questões interessantes a serem exploradas. Porém, tenho consciência de que a completude de um trabalho é um desejo utópico, como, de uma certa maneira, nos conforta Bakhtin (1992). E é exatamente esse paradoxo do desejo de acabamento ou de completude que nos impulsiona a novos projetos e descobertas. Sendo assim, quem sabe algumas dessas questões pouco exploradas não terão oportunidades de vir à tona em um outro momento.

Espero, enfim, que este trabalho tenha servido, ao menos, de elemento provocador, instigando nossa capacidade negociadora a lidar com as diferentes perspectivas e possibilidades de visão. Pois vivemos em um mundo cheio de diversidade e particularidades, mas de alguma forma estamos todos ligados por um direito universal: o direito de ser humano, no sentido mais completo do termo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

AUERBACH, E. A meia marrom. IN: _____. **Mímeses**. São Paulo: Cultrix, 1976.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu e SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. IN: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

_____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins fontes, 1992.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem. IN: _____. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.

DINIZ, Júlio. O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira. **Revista Literatura e Cultura**, v. 4, p. 121-134, 2004.

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

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. São Paulo: Contexto, 1987.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HERNANDEZ, Nilton. “Minha palavra é um tiro” – O discurso dos Racionais MC’s no cd *Sobrevivendo no inferno*. **Seleção de textos do IV ENAPOLL**, São Paulo, p. 49-62, 2002.

HERSCHAMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

LACLAU, E. Universalismo, Particularismo e a Questão da Identidade. IN: MENDES, C. (coord.) e SOARES, L. E. **Pluralismo Cultural, identidade e globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LECHTE, J. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

MARIACA, Regina. Decifrando esse planeta hip-hop. **Planeta Hip-Hop**, nº 1. São Paulo: Editora Escala, 2005.

MATTELART, A. e NEVEU, E. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Sílvia Cristina de. **Para uma análise sociosemiótica do discurso presente no texto da música rap**. Tese de Doutorado – FFLCH/USP, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

ROCHA, Janaína. Rapensando. IN: OLIVEIRA, S. R. et alii **Literatura e Música**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. IN: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais): UNICAMP, 1998.

CD'S:

MV BILL. **Declaração de guerra**. Rio de Janeiro: Natasha Records/BMG, 2002.

RACIONAIS MC'S. **Racionais Ao Vivo**. São Paulo: Zambia Fonográfica, 2002.

RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Zambia Fonográfica, 2003.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

ANEXOS

Pacto

Um isqueiro um cachimbo e uma pedra o menino acendeu
La se vai sua inocência a delinqüência agora o dominou
Amigo, eu não acreditei ao te ver assim
Você á mais um dos muitos que morrem em vão
pensando ser ladrão com um tiro no coração

Volta...

E lembra da nossa infância, lembra de Deus
Um pacto sagrado que você e eu juramos só amar nosso Deus
Mais o tempo não para menino não pensa amigo que cresceu
E se esqueceu de Deus
O pacto foi quebrado eu vi o moleque bem louco
Ligado o maluco se pá
Ele já não pensa
Suas idéias já não constam
Seus amigos se afastam
Ele não sorri
Se os nóias te chamarem não vá
Resgata sua vida sai fora
Não num caminho triste
Não vá a a, não vá

Que tal se falarmos de Deus que não deve ser esquecido
A verdade, o motivo, a razão pelo qual antes estamos vivos
Não vire não de as costas não baixe a sua cabeça
Agindo desta forma mostrará sua fraqueza
O dominado viciado escravo da droga
Entrou em embalo vacilou pensando que era moda
Talvez um dia tenha sido hoje é obsessão
O maluco viaja naquela overdose até estourar a veia
do seu coração

Procuro a solução eu quero sobreviver
Eu também quero queimar uma guiba, cheirar uma coca
Não consigo me conter
Você se lembra quando me dizia
Cuida da sua vida e vê se deixa a minha

Vida? Que vida é essa irmão? Vida de cão
Vira - lata caminha sozinho na noite aqui sem dono na escuridão
Correndo atras de pó e fugindo do cleck pá
Você assim causa dó mas não quer se tocar
Que a noite esta te acabando e sua vida só começou
Te ofereceram a morte e você abraçou
Se esqueceu do nome de Deus contrariou seus princípios
Pra você cair no abismo não foi nada difícil
Se atolou se afogou no beco sujo do vicio
Endividado até o pescoço não pagou desde o inicio
Mistura farinha, maconha, pedrinha, o estômago entoja
Seus olhos se afundam como a sua cova

Volta...

E lembra da nossa infância, lembra de Deus
Um pacto sagrado que você e eu juramos só amar nosso Deus
Mais o tempo não para menino não pensa amigo que cresceu
E se esqueceu de Deus
O pacto foi quebrado eu vi o moleque bem louco
Ligado o maluco se pá
Ele já não pensa
Suas idéias já não constam
Seus amigos se afastam
Ele não sorri
Se os nóias te chamarem não vá
Resgata sua vida sai fora
Não num caminho triste
Não vá a a, não vá
(Expressão Ativa)

Vida Loka I

Fé em Deus que ele é justo ei irmão nunca se esqueça
na guarda guerreiro levanta a cabeça truta,
onde estiver seja lá como for
tenha Fé, porque até no lixão nasce Flor
ore por nós Pastor lembra da gente
no culto dessa noite firmão segue quente
admiro os crente, da licença aqui
mó função mó tabela, hô, desculpa aí
eu me sinto as vezes meio bah inseguro
que nem um vira-lata sem Fé no futuro
vem alguém lá quem é quem quem será meu bom,
dá meu brinquedo de furar moletom
porque os bico que me vê com os trutas na balada
tenta ver quer saber de mim não vê nada
porque a confiança é uma mulher ingrata
que te beija e te abraça, te rouba e te mata
desacreditar, nem pensar só na dela
se uma mosca ameaçar, me catar piso nela
o bico deu mó guela hó, rico e bandidão
vou em casa na missão e tromba na Cohab
de camisa larga vai saber Deus que sabe
qual é a maldade comigo inimigo no migué
tocou a campainha plim pra tramar meu fim
dois maluco armado sim um isqueiro e o estopim
pronto pra chamar minha Preta pra falar
que eu comi a mina dele ha, se ela tava lá
vadia mentirosa nunca vi deu mó fáia
espírito do mal cão, de buceta e saia
talarico nunca fui e é o seguinte
ando certo pelo certo como Dez e Dez é Vinte
já pensou doido
e se eu tô com meu filho no sofá de vacilo
desarmado era aquilo sem culpa e sem chance,
nem pra abrir a boca ia nessa sem saber, você vê, vida louca
(Racionais MC's, 2003)

Negro Drama

negro drama
entre o sucesso e a lama
dinheiro problemas invejas, luxo fama
negro drama
cabelo crespo e a pele escura
a ferida a chaga, a procura da cura
negro drama
tenta ver, e não vê nada
a não ser uma estrela, longe meio ofuscada
sente o drama, o preço a cobrança
no amor no ódio a insana vingança
negro drama
eu sei quem trama e quem tá comigo
o trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido
o drama, da cadeia e favela
túmulos, sangues, sirenes, choros e velas
passageiro do Brasil São Paulo agonia
que sobrevive em meio a zorra, e covardia periferia vielas cortiços
você deve tá pensando o que você tem a ver com isso
vejo o início,
por ouro e prata olha quem morre então, veja você quem mata recebe o mérito a farda que pratica o mal
me ver pobre preso ou morto já é cultural
histórias registros escritos não é conto nem fábula, lenda ou mito não foi sempre dito que, preto não tem vez
(então)
olha o castelo (e não) foi você quem fez (cuzão)
eu sou irmão, dos meus trutas de batalha
eu era a carne agora sou a própria navalha
tim tim um brinde pra mim
sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
o dinheiro tira um homem da miséria
mas não pode arrancar, de dentro dele a favela
são poucos que entram em campo pra vencer
a alma guarda, o que a mente tem que esquecer
olho pra trás vejo a estrada que eu trilhei,
mó cota quem teve lado a lado e quem só ficou na bota
entre as frases, fases e várias etapas
do quem é quem, dos mano e das mina fraca
negro drama de estilo
pra ser se for, tem que ser se temer é milho
entre o gatilho e a tempestade
sempre a provar que sou homem e não um covarde
que deus me guarde pois eu sei que ele não é neutro
vigia os rico mas ama os que vem do gueto
eu visto preto, por dentro e por fora
guerreiro, poeta entre o tempo e a memória,
ora nessa história vejo dólar e vários quilates
falo pro mano que não morra e também não mate
o tique taque não espera veja o ponteiro
essa estrada é venenosa e cheia de morteiro
pesadelo, hum, é um elogio
pra quem vive na guerra a paz nunca existiu
no clima quente, a minha gente soa frio
e um pretinho, seu caderno era um fuzil
negro drama

crime, futebol, música caralho,
eu também não consegui fugir disso aí
sou mais um
forest gump é mato,
eu prefiro contar uma história real
vou contar a minha"
daria um filme,
uma negra e uma criança nos braços
solitária na floresta de concreto e aço
veja, olhe outra vez o rosto na multidão
a multidão é um mostro sem rosto e coração
hei São Paulo terra de arranha céu
a garoa rasga a carne é a torre de babel
família brasileira, dois contra o mundo
mãe solteira de um promissor vagabundo
luz câmera e ação, gravando a cena vai
o bastardo, mais um filho pardo sem pai
hei, senhor de engenho eu sei bem quem você é
sozinho você não guenta, sozinho você num entra a pé
você disse que era bom e as favela ouviu
lá também tem whisky red bull tênis nike fuzil
admito, seu carro é bonito, hé, e eu não sei fazer
internet, vídeo cassete, os carro loco
atrasado eu to um pouco, sim tô, eu acho
só que tem que... seu jogo é sujo e eu não me encaixo
eu sou problema de montão de carnaval a carnaval
eu vim da selva sou leão, sou de mais pro seu quintal
problema com escola eu tenho mil, mil fita
inacreditável mas seu filho me imita
no meio de vocês ele é o mais esperto
xinga e fala gíria, gíria não dialeto
esse não é mais seu, ó [assobio] subiu
entrei pelo seu rádio, tomei, você nem viu
nós é isso aquilo, o que, você num dizia
seu filho quer ser preto, ahhh que ironia
cola o pôster do 2pac aí, que tal que você diz
sente o negro drama vai tenta ser feliz
hei bacana quem te fez tão bom assim
o que você vê o que você faz o que você fez por mim
eu recebi seu ticket,
quer dizer kit de esgoto a céu aberto e parede maderite
de vergonha eu não morri, tô firmão, eis me aqui
você não, você não passa quando o mar vermelho abrir
eu sou o mano homem duro do gueto o brown, oba
aquele loko que não pode errar
aquele que você odeia ama, nesse instante
pele pardo e ouço funk, vim de onde veio os diamante
da lama,
valeu mãe
negro drama drama...
aí, na época dos barraco de pau lá na pedreira onde vocês tavam?
quê que vocês deram por mim? quê que vocês fizeram por mim?
agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
agora tá de olho no carro que eu dirijo
demorou, eu quero é mais eu quero até a sua alma
aí, o rap fez ser o que sou

Ice Blue Edi Rock Kl Jay e toda família
e toda geração que faz o rap
a geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar
anos 90, século XXI é desse jeito
aí você sai do gueto mas o gueto nunca sai de você morô irmão
cê tá dirigindo o carro o mundo todo tá de olho em você morô
sabe porque? pela sua origem morô irmão
é desse jeito que você vive
é o negro drama
eu não li, eu não assisti eu vivo o negro drama
eu sou o negro drama eu sou o fruto do negro drama
aí dona Ana, sem palavras
a senhora é uma rainha rainha
mas aí, se tiver que voltar pra favela vou voltar de cabeça erguida porque assim que é
renascendo das cinzas, firme e forte guerreiro de fé
vagabundo nato!
(Racionais MC's, 2003)

Só Deus pode me julgar

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar
Minha auto estima não é fácil de abaixar
Olhos abertos fixados no céu
Perguntando a Deus qual será o meu papel
Fechar a boca e não mesmo aos meus pensamentos
Com receio que eles possam causar constrangimentos
Será que é isso não cumprir compromisso
Abaixar a cabeça e se manter omisso
A hipocrisia a demagogia ser entregue à orgia sem ideologia
A maioria fala de amor no singular
Se eu falo de amor é de uma forma impopular
Quem não tem amor pelo povo brasileiro
Não me representa aqui nem no estrangeiro
Uma das piores distribuições de renda
Antes de morrer talvez você entenda
Confesso para ti que é difícil de entender
No país do carnaval o povo nem tem o que comer
Ser artista popstar pra mim é pouco
Não sou nada disso
Sou apenas mais um louco
Clamando por justiça, igualdade racial
Preto, pobre é parecido, mas não é igual
É natural o que fazem no Senado
Quem engana o povo simplesmente renuncia ao cargo
Não é caçado, abre mão do seu mandato
Nas próximas eleições bota a cara como candidato
Povo sem memória, caso esquecido
Não foi assim comigo, fiquei como bandido
Se quiser reclamar de mim que reclame
Mas fale das novelas e dos filmes do Van Damme
Que teve no Brasil no programa do Gugu
Rebolou, vacilou, agachou e mostrou o
Volta pra América e avisa pra Madonna
Que aqui não tem censura, meu país é uma zona
Não tem dono, não tem dona, nosso povo tá em coma

Erga sua cabeça que a verdade vem à tona
 É, mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei dar marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei dar marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Soldado da guerra a favor da justiça
 Igualdade por aqui é coisa fictícia
 Você ri da minha roupa
 Ri do meu cabelo
 Mas tenta me imitar se olhando no espelho
 Preconceito sem conceito que acontece à nação
 Vimos no descaso mesmo após a abolição
 Mais de 500 anos de angústia e sofrimentos me acorrentaram
 Mas não meus pensamentos
 Me fale quem tem o poder quem pra condenar quem pra censurar alguém
 Então me diga o que causa mais estrago
 100 gramas de maconha ou um maço de cigarro
 O povo rebelado alcooliza na favela
 A música do Bill ou o a próxima novela
 Na tela seqüela no poder, corrupção
 Entramos pela porta de serviço, nossa grana não
 Tá bom, só pra quem manda bater pisando nos humildes
 E fazendo nosso bode crescer
 MST Cut Une culpa PCC
 O mundo se organiza
 Cada um a sua maneira
 Continuou me ironizando, ouvindo como brincadeira
 Besteira Coisa de moleque revoltado, ninguém mais quer ser boneco
 Ninguém quer ser controlado, vigiado, programado, calado, ameaçado
 Se for filho de bacana o caso é abafado
 A gente que é caçado, tratados como réu
 As armas que eu uso é microfone, caneta e papel
 A socialite assiste a tudo calada
 Salve salve salve ó pátria amada mãe gentil
 Poderosos do Brasil
 Que distribuem para as crianças cocaína e fuzil
 Me calar, censurar porque não pode falar nada
 É como se fosse um rabo
 Sejam falando da bunda mal lavada
 Sem investimento do esquecimento
 Explode um pensamento mais um homem violento
 Que pega num canhão e age inconseqüente
 Eu pego o microfone com um discurso contundente
 Quem te assusta uma atitude brusca
 De que vem ficando e lutando por uma vida justa
 Fui transformado num bandido do milênio
 O sensacionalismo por aqui merece um prêmio
 Eu tava armado, mas não sou da sua laia
 Quem é mais bandido: Beiramar ou Sérgio Naya?
 Quem será que irá responder: governador, senador, prefeito, ministro?

Você que é caçado e sempre paga o pato
 Erga sua cabeça para não ser fuzilado
 É, mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei dar marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei da marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Como pode ser tragédia a morte de um artista
 E a morte de milhões apenas uma estatística
 Fato realista de dentro do Brasil
 Você que chorava lá no gueto, ninguém te viu
 Sem fantasiar realidade dói
 Segregação, menosprezo, é o que destrói
 A maioria esquecida no barraco
 Que ainda é algemado, extorquido e assassinado
 Não é moda: quem pensa incomoda
 Não morre pela droga, não vira massa de manobra
 Não me idolatra mauricinho da tv
 Não deixa se envolver porque tem que proceder
 Pra quê, por que, só tem paqueta loira
 Aqui não tem preta como apresentadora
 Novela de escravo a emissora gosta
 Mostra os pretos chibatados pelas costas
 Mais confusão na cabeça de um moleque que não gosta de escola
 E admira uma Hidratek
 Clic Clac
 Mão na cabeça quando for roubar dinheiro público
 Vê se não esqueça que na sua conta
 Tem a honra de um homem envergonhado
 Ao ter que ver sua família passando fome
 Ordem e progresso e perdão
 Ladrão na mão de quem rouba muito não tem punição
 É, mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei da marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei da marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei dar marcha ré
 Só Deus pode me julgar
 Por isso sou da fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Junto com a ralé sei dar marcha ré
 Só Deus pode me julgar

Por isso sou da fé.
(MV Bill, 2002)

Soldado Morto

Aqui estou eu jogado no chão
A nova atração que atrai a multidão
O Chão tá quente queimando meu peito
Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito
Enxuga a lágrima que corre no meu rosto
Cai de olho aberto vendo tudo fosco
Alguém comenta que olho aberto é vingança
Que eu era um sábio na terra da ignorância
Ouço gritos, carros, buzina
Vieram ver o bucha deitado aqui na esquina
Decepção pro meu pivete
Ver seu pai morrer aos dezessete
Muita adrenalina em nome de nada
Meu sangue tá no chão por causa de prosa errada
A minha marra foi lavada de vermelho
O matador não perceber que atirou no próprio espelho
É só pra isso que agente tem valor
Achar que matou o cara certo que é da sua cor
Guerrilha burra, ignorância cometida
Por causa de inveja, drogas ou intriga
Quando perceber que a comunidade vai ficar tranqüila
Alguém compra meu barulho e invade com outra quadrilha
Mais uma mãe que chora
Mais um filho que vai
Mais um G3 que canta
Mais um amigo que trai

Eu só queria viver
Eu só queria sonhar
Condicionado a trair e a decepcionar
Depois que o bonde acelera é difícil frear
A sedução me levou e me fez naufragar

Conheço essa mão alisando meu queixo
É da minha velha que não agüenta e me da um beijo
Mexe a cabeça de forma negativa
Parece não acreditar que tiraram minha vida
Segura minha mão e olha pro alto
Enquanto o meu sangue se mistura com o asfalto
Várias mulheres com choro recolhido
Minha mina descobre que não era a única a dormir comigo
Pra alguns alívio, Pra outros, tristeza
Não é o fim da guerra, essa é a única certeza
Ritmo febrozo, A paz não existe
Mas um doido cai, outra criança triste
É assim, guerra sem fim
Se arrepender tarde demais como tá sendo pra mim
Sem os amigos, Sem a família
Homem não chora, grande mentira
Minha disposição no meu mundo surreal

Não foi suficiente pra eu virar capa de jornal
E nem destaque no Jornal Nacional
Muito mau, marginal, coisa tal, problema social
Pra destruição o cenário perfeito
Drogas, armas na mira de um jovem preto
Sem respeito, sem dinheiro, sem Ciclone
Sem Nike, sem vida, sem fé, sem nome
Nota dez pra falta de atitude
Nota zero pro futuro da juventude
Não tava pronto pra morrer, mas pronto pra matar
Há muito tempo eu não fazia minha mãe chorar

Um sorriso entristeceu, um coração não bateu
Pior é saber que o culpado disso tudo sou eu
Queria o certo no lugar do errado
Observando a minha vida descer pelo ralo
As coisas que eu via acontecendo com alguém
Agora eu percebo que acontece comigo também
A vida passa pela cabeça como se fosse um filme
Nesse momento é notável que eu não era firme
Cadê a sorte, na garagem um Scort
Vagabundo dá o bote
De chinelo, sem camisa e short
Desamor, dinheiro, notório
Mulher gostosa e um reinado ilusório
762 na quadrilha daqui, M16 na quadrilha de lá
Moleque bom ambicioso como eu
Coincidência é o desejo e a obrigação de matar
Fato estarecedor
Os inimigos são pobres e da mesma cor (vai vendo)
Enquanto a nossa carne é sublinhada por terra
Alguém mais poderoso se diverte com a nossa guerra
De cada dia, que assusta a tia
Sem pó nem Antrax e investigação da Cia.
Quem é esse louco com essa arma na mão
Que tem como inimigo um cara que parece seu irmão
De olho grande, traidor atrás de fama
Camuflado como amigo, me tratando na escama
Historia conhecida, final sem graça
Destaque na praça, carossada na carcaça
Não, pra mim não tem mais solução
Nunca senti o chão tão perto do meu coração
Meu Deus, quanta gente em volta do meu corpo
Vieram ver o soldado que foi morto
Um lençol azul vai tirando a minha visão
Sinto minha coroa ir largando minha mão
Não sabia que eu era tão querido assim
A ponto de fazer várias pessoas chorarem por mim
Fim, já chegou e eu nem me liguei se fazia diferença
Mas agora eu sei
Só não tenho condições de mudar
Há muito tempo eu não fazia minha mãe chorar
(MV Bill, 2002)