

Universidade Federal de Alfenas

Venício Raimundo Custódio Júnior

**A vida é diferente da ponte pra cá: cultura,
identidade e diferença nos *raps* dos Racionais MC's**

Alfenas/MG

2018

Venício Raimundo Custódio Júnior

**A vida é diferente da ponte pra cá: cultura,
identidade e diferença nos *raps* dos Racionais MC's**

Monografia apresentada como parte dos requisitos para graduação em Ciências Sociais – Bacharelado pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas.
Orientador: Lucas Cid Gigante

Alfenas/MG

2018

Venício Raimundo Custódio Júnior

**A vida é diferente da ponte pra cá: cultura,
identidade e diferença nos *raps* dos Racionais MC's**

A Banca examinadora abaixo assinada aprova a monografia apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas.

Aprovada em:

Prof^o

Instituição:

Assinatura:

Prof^o

Instituição:

Assinatura:

Prof^o

Instituição:

Assinatura:

Dedico a Dulcinea: guerreira, rainha
e minha mãe.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Universidade Federal de Alfenas pela oportunidade.

Ao meu provocativo e compreensivo orientador, Lucas Cid Gigante, que aceitou essa jornada, sempre com contribuições refinadas acerca das Ciências Sociais e da música. Agradeço os conselhos, a disposição, a confiança e o respeito à autonomia que pretendi ter.

Aos professores e professoras que, por meio de suas aulas e de conversas diversas, proporcionaram principalmente o espaço para o debate e que diretamente ou indiretamente contribuíram para este trabalho.

Aos amigos de infância e aos cultivados em Alfenas. Um salve principalmente a: Wellington DJ, Rafael Ribeiro (DOMRAFA), Chitão, LG, Lucas Gordo, Zé Leonardo, Zé Guilherme, Dimenor, Albert, Thomé, Rodola e Julian. Àqueles que sempre estiveram por perto e abertos a conversas sobre vários assuntos, principalmente música e sociedade, a partir da experiência de cada um no mundo, além dos inúmeros momentos de diversão, descontração e muito bom humor. Obrigado por festejarem a vida comigo.

Aos e as companheiras de curso, principalmente: Ylzes, Bruna, Melissa, Maria Paula, Marissa e Sofia, que além do companheirismo no âmbito acadêmico e da vida fora da universidade, sempre estiveram do lado contribuindo criticamente para o eterno debate que é a vida social.

Aos e as camaradas da militância estudantil que proporcionaram uma visão muito rica de política e coletividade na busca de mundo menos abrasivo. Resistamos sempre!

A todas e todos trabalhadores da UNIFAL, sempre solícitos e ótimos profissionais, contribuindo das inúmeras formas para o funcionamento e organização da instituição. Pra que possamos estar na condição estudantes/professores, muitxs trabalham. Obrigado e não esqueçamos: “tudo pertence a quem produz”.

Aos amores, que mudam os sentidos da vida, com muito carinho e afeto.

Àqueles que convivi e convivo, nas ruas, nos bares, nos festivais de música e culturais.

Aos professores Luis Antônio Groppo e Natalino Neves da Silva por aceitarem ler o ensaio e participarem da banca avaliadora.

“O negro que chama seus irmãos de cor a tomarem a consciência de si próprios tentará apresentar-lhes a imagem exemplar de sua negritude a voltar-se a sua própria alma a fim de captá-la. Ele se quer farol e espelho concomitantemente; o primeiro revolucionário será anunciador da alma negra, o arauto que arrancará de si a negritude para estendê-la ao mundo, meio profeta, meio guerrilheiro, em suma, **um poeta** na acepção precisa da palavra vates.”

Jean-Paul Sartre

RESUMO

Tomando como referência os *raps* dos Racionais MC's, que tematizam a realidade do jovem negro brasileiro, pretende-se evidenciar como alguns elementos identitários emergem em seu trabalho. Por meio de análise destas canções, a hipótese aponta na formação identitária e cultural advinda da Diáspora Negra perceptível, por meio de símbolos específicos de um estilo de vida, uma vez que o *rap* é referência cultural para jovens do mundo todo. Utiliza-se instrumentos da sociologia da cultura, historiografia da música e crítica literária na interpretação das músicas como narrativas criadoras de representações. Estes raps ressaltam novas formas de pensar a cultura negra e as condições de existência dessa população no Brasil, comprometendo-se com temas que permeiam esta juventude, apresentando uma postura combativa, proporcionando a esses indivíduos novas formas de representação e de se verem como protagonistas da sua própria (r)existência.

Palavras-chave: identidade cultural, rap, Racionais Mc's, Diáspora Negra

ABSTRACT

Taking as reference the *raps* of Racionais MCs, which thematize the reality of the young black Brazilians, it is intended to highlight how some identity elements emerge in their work. Through the analysis of these songs, the hypothesis points out in the identitary and cultural formation of the Black Diaspora, through specific symbols of a lifestyle, considering *rap* as reference for young people around the world. We use instruments of sociology of culture, historiography of music and literary criticism in the interpretation of this songs as narratives that create representations. These raps highlight new forms of thinking the black culture and the conditions of existence of this population in Brazil, committing themselves to themes that permeate this youth, presenting a combative posture, providing these individuals with new forms of representation and seeing themselves the protagonists of the its own lives.

Keywords: cultural identity, rap, Racionais Mc's, Black Diaspora

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Capa do disco Holocausto Urbano (1990)	38
Figura 2: Capa do disco Escolha o seu Caminho (1992)	39
Figura 3: Capa do disco Raio X do Brasil (1993)	40
Figura 4: Capa do disco Sobrevivendo no Inferno (1997)	47
Figura 5: Capa do disco Nada como um dia após o outro dia (2002)	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
LADO A.....	17
Cultura como objeto de pesquisa	18
<i>Habitus</i> e estratégia.....	20
Arte e Representação.....	23
Identidade Cultural Negra Diaspórica	25
LADO B.....	29
Breve história cultural do rap	30
<i>“Racionais, diferentes e não iguais”</i>	33
<i>Da ponte pra cá</i>	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64

INTRODUÇÃO

Iniciei meu curso de graduação em Ciências Sociais em 2013, mas tive os primeiros contatos com textos que abordam as relações entre sociologia, psicologia e música no ano de 2016, cursando a disciplina “sociologia da música”, oferecida pelo professor Lucas Cid Gigante. A partir disso, pela afinidade com a área musical, o contato com os estudos que convergem ciências humanas e música fez crescer o interesse por elaborar uma pesquisa envolvendo tais áreas. Neste momento, houve o convite para a construção de um grupo de estudos sobre sociologia e psicologia da música e um projeto de pesquisa em parceria com outros colegas, orientado pelo professor Lucas, com o tema: “Porque uma música é boa? Porque é ruim? Compilação e sistematização de algumas respostas possíveis.” (TEIXEIRA, CUSTÓDIO JÚNIOR. 2017). Esta pesquisa trouxe algumas reflexões sobre como são construídos o gostos musicais, utilizando duas abordagens distintas: a sociológica de Pierre Bourdieu e a estética de Eduard Hanslick. Tanto a disciplina, que resultou em um simpósio musical em 2016, quanto o grupo de estudos e o projeto de pesquisa me levaram a optar pelo tema da atual pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, continuando com a orientação do professor Lucas.

Surgiu-me em primeira mão como tema da atual pesquisa, a música, especificamente a canção popular e suas relações com o mundo social. Então, por afinidade escolhi as músicas de um dos mais importantes grupos brasileiros de *rap*, se não o mais importante: os Racionais Mc’s. Ainda não havendo propriamente um problema, a primeira coisa que fiz foi ouvir e acompanhar as letras com o fim de organizar as canções, tentando encontrar algumas formas de interpretação e classificação. Juntamente a esse primeiro momento, também houve a construção de um acervo documental, buscando alguns outros trabalhos e entrevistas que pudessem auxiliar nessa pesquisa.

A partir do que foi organizado como documentação, me ative sobre o discurso elaborado pelos compositores do grupo por meio das canções e como esse discurso escancara muitas assimetrias das relações de poder na realidade social do nosso país. Nesse caso, a hipótese é de que muitos desses *raps*, criados e ouvidos por jovens, carregam um conteúdo de manifesto e revolta social, principalmente do ponto de vista dos jovens negros urbanos, que materializam suas práticas culturais nesse processo de revolta. São essas músicas que dizem muito sobre os meios de se identificar e se distinguir desses agentes sociais, uma vez que processos de identificação também se dão através dos processos de distinção cultural.

No que compete ao campo de produção e apreciação cultural e artística, principalmente musical, as diferenças são bem aparentes. Assim, este trabalho está direcionado ao *rap* e as relações entre esse tipo de produção artística e alguns aspectos da realidade social brasileira, principalmente as relacionadas às questões identitárias. Nesse caso, optei por utilizar um recorte que permitisse a análise da produção musical do grupo Racionais MC's e tornasse viável investigar as relações de algumas músicas com a construção de uma identidade periférica.

Isso só é possível porque nos *raps* dos Racionais o locutor e interlocutor se tornam protagonistas da sua própria história. O pertencimento desses jovens periféricos de grande maioria negra ao mundo social representado nas músicas do grupo ajuda a resgatar fortes aspectos desta identidade, fazendo disso uma ferramenta de resistência.

Utiliza-se como metodologia de pesquisa, a audição e leitura das letras das canções, baseadas no método indutivo-dedutivo acompanhado do referencial teórico, caracterizando-se como uma crítica sociológica cultural.

Claro, tem-se consciência das impressões deformantes que as obras de arte estabelecem com a realidade. Mesmo a canção sendo fonte documental, é o caráter fantástico das obras de arte que modifica a ordem da realidade para torná-la mais expressivas. A sensação de proximidade com a verdade se constitui no ouvinte graças a esta “traição metódica” da existência. Nisto que se centra o trabalho artístico: em um paradoxo entre a realidade e o irreal, que “garante a sua eficácia como representação do mundo”. (SOUZA, 2006, p. 22). Pensar que basta o exercício de conferir a obra o status de um retrato da realidade exterior, para entendê-la, é “correr o risco de uma perigosa simplificação causal”. (IBID, p. 22).

Mesmo com o crescimento de trabalhos sobre, ainda não é tão comum utilizá-las como referência às conflituosas articulações da vida social. As músicas detêm possibilidades riquíssimas. Considerando, claro, que canções de modo geral são portadoras de vestígios de complexas relações sociais que se integram às experiências da vida humana.

Digo então, que a música tem sido de importância fundamental nas discussões sobre a vida em sociedade. Diferentes estilos e gêneros, canções de diferentes temporalidades, todas tem uma coisa em comum: possuem elementos que possibilitam a reflexão sobre o meio no qual ela mesma constitui uma esfera tão rica quanto as outras, como relato e documento de uma época e de uma visão de mundo.

“Se você tiver uma boa ideia, é melhor fazer uma canção”, já disse um famoso compositor brasileiro. Mas além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a

música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical. (NAPOLITANO, 2002, p.11)

Como um “fã-pesquisador” indulgente, opto pelo Racionais por considerar muitas das suas canções como uma espécie de *tour* em um cenário de conflitos e tensões. Por meio de narrativas repletas de detalhes, ouvir essas canções nos convida a uma viagem que atravessa situações em espaços e tempos específicos.

Boa parte da produção do grupo tem base na perspectiva do acesso às outras maneiras de viver e pensar os indivíduos e o mundo contemporâneo, o que fica explícito na introdução de seu disco *Raio X do Brasil* (1993): “você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denuncia e diversão. Esse é o raio-x do Brasil, seja bem-vindo!” (Fim de semana no Parque. *Raio X do Brasil*. 1993). Traçando o um perfil “quase que puramente negativo da experiência social brasileira”. (MELLO, 2000)

Atento-me ao conteúdo textual dos *raps*, procurando os elementos discursivos que auxiliem na análise, pois ao analisar uma canção deve-se estar atento a quem está falando, para quem está falando e os motivos que os fazem falar e ouvir. É de suma importância levar em consideração as figuras de linguagem e outros elementos narrativos. Estes são considerados os “parâmetros poéticos” das canções. (NAPOLITANO, 2002, p. 201).

Contudo, quem se propõe utilizar canções populares em pesquisas não deve focar exclusivamente na leitura das letras, isso poderia induzir a alguns equívocos. Não se ignora outros elementos importantes como: escutar a gravação, ater-se as apresentações dos interpretes, os arranjos musicais. São esses elementos, que em primeira mão podem ser considerados insignificantes, mas que muitas vezes inclusive no *rap*, modificam o sentido da composição. Um coro ao fundo, falas e discursos no meio das músicas, *samplear* outra canção ou trecho de filmes ou entrevistas, sons cotidianos como relógios, despertadores, telefones, sons de carros e motos, tiros. Tudo isso se fundido aos elementos musicais por excelência: instrumentos musicais, vozes, tonalidades, compassos, melodias.

A canção aqui é encarada como um objeto de análise completo que envolve aspectos sociais objetivos e subjetivos da vida humana e não somente como um fim artístico em si, resultado de certas operações específicas. Assim, este trabalho utiliza as letras e o registro fonográfico não como mera ilustração, mas investiga a música em sua totalidade, como resultante de processos sociais complexos. O intuito é desvendar suas implicações no campo

identitário cultural, recolhendo elementos que auxiliem a reflexão sobre alguns aspectos marcadores de diferença social por meio da perspectiva artística de seus *raps*. Com base nessas canções é possível dimensionar situações características das questões ainda insolúveis advindas de uma história mundial e nacional marcada por conflitos que se materializam em relações de poder assimétricas na sociedade atual.

Questões insolúveis que se materializam politicamente nas práticas culturais, como um meio alternativo de busca pela representação. Sabemos que a esfera política não pode ser interpretada como aspecto relacionado somente às instituições ou a movimentos sociais e político-partidários. Deve-se atentar ao aspecto mais amplo do poder, como refere Roberto Camargos (2008, p.14): “não tem necessariamente como ponto de referência o Estado, já que o poder está presente em todos os aspectos e dimensões das relações entre homens, mesmo que não se distribua igualmente entre os indivíduos, grupos e classes sociais.”

Observado isso, independente do caráter político que compositores do *rap* assumam ou não assumam incluir em suas letras, suas composições são de um gênero musical de aspecto político, às vezes adotando isso de maneira mais deliberada. Muitos desses *rappers* se inserem em questões políticas fora do mundo da música e são sujeitos sociais engajados nos momentos políticos contemporâneos, inclusive, vide recentemente o discurso do *rapper* Mano Brown no comício do presidenciável Fernando Haddad (do Partido dos Trabalhadores), no qual o músico faz duras críticas ao processo de governo dos 16 anos do partido na presidência, apontando inclusive alguns dos possíveis aspectos da então, já visada por ele, derrota nas eleições.

Por meio das músicas pesquisadas conseguimos avaliar situações específicas de um Brasil que se enquadra à lógica neoliberal, com um recente passado de escravidão desumana que acaba por organizar socialmente negros e negras como grupo subalternizado, via racismo estrutural, submetido às mazelas urbanas como desemprego, violência, acesso precário a educação e saúde, urbanização básica deficiente, entre outras questões; acompanhadas de políticas públicas institucionais insuficientes que visam amenizar esses problemas, mas sem meios e intenções de uma resolução estrutural eficaz.

Destaco que essas músicas são criadas em um período histórico específico, nesse caso, entre os anos 1990 e 2000, uma época de ascensão cultural das massas, mesmo em períodos neoliberais e principalmente marcado pelo aumento das desigualdades sociais e da violência urbana. Por isso são de importância ímpar, pois tratam das maneiras do jovem negro se ver e se encarar nessa configuração de sociedade específica.

Este trabalho procura deixar claro que as relações de poder assimétricas entre brancos e negros na sociedade brasileira, não são capazes de silenciar as vozes negras, que se exprimem de inúmeras formas, inclusive com o *rap* e o movimento *Hip Hop*, que estão aí principalmente para ampliar essas vozes em relação a um sistema de organização social que reproduz e intensifica os problemas sociais e as desigualdades.

Uso instrumentos da sociologia da cultura, historiografia da música popular e crítica literária na interpretação das canções como narrativas criadoras de representações, sem cair no determinismo de pensar o conteúdo como fato relacionado puramente com a ordem do concreto e do real. Ainda, a produção teórica interdisciplinar vinculada aos *Estudos Culturais* auxilia nas maneiras de interpretação de formas culturais – música, literatura, filme, artes em geral – e suas influências na formação das identidades na “modernidade tardia” (GIDDENS. 2011), mobilizando as identificações, as diferenças e as tensões que emergem de distintas matrizes culturais. Tensões que resultam dos processos de modernização, globalização e divisão social do trabalho.

Empregar diversas ferramentas teóricas, não somente a sociologia, possibilita a compreensão dos diversos significados, das representações e das construções simbólicas que permeiam as práticas culturais, no caso, a música (NAPOLITANO, 2006 e SOUZA, 2006). A análise dessas práticas, utilizando essas perspectivas, é uma das possibilidades de investigação sócio-históricas existentes nas ciências humanas. Por isso, busco algumas observações gerais acerca dos conceitos utilizados como instrumentos teóricos e alguns elementos que influenciam o trabalho.

Para articular esse debate, este ensaio se divide em duas partes, ou como prefiro, dois lados. Primeiramente o LADO A, aborda temas de aspecto mais geral relacionados aos estudos das distinções sociais por meio de produções culturais artísticas, no nosso caso, a música. Coloco em destaque alguns pensadores e conceitos que considero importantes no desenvolvimento das leituras sobre as relações advindas da distinção e da identidade cultural, desde a importância da cultura de massas chegando à diáspora negra.

O LADO B apresenta o problema da música intercalada por uma breve história cultural do *rap* e dos Racionais Mc's. Parte desse conteúdo é reservada enfim a análise de algumas músicas específicas com a intenção de interpretar a maneira com que essas canções revelam a sociedade brasileira, por intermédio da perspectiva de quem vive grande parte de seus

problemas sociais. No fim das contas, a ideia é compreender como estes setores da sociedade interpretam a realidade social, criando significados referentes a sua existência.

Enfim, fica claro que é de extrema importância levar em conta a trajetória dos músicos, as práticas socioculturais, sua ação cotidiana, inclusive sua participação na vida social e política no contexto histórico em que surge. O *rap* registra suas percepções resgatando a experiência da produção e da percepção da vida, mediada pela cultura. Indagados em uma entrevista sobre a questão do Racionais serem uma missão ou até mesmo um fardo o integrante Edi Rock, responde:

Edi Rock: Faz parte. Se é um fardo ou não a gente tenta deixá-lo mais leve possível. Por que a gente pensa em música primeiramente. Em primeiro lugar a música. A diversão. Pra mim o fardo faz parte. Já é assim desde pequeno. Entendeu? Já sente a responsa, o peso, a cobrança desde pequeno. Hoje depois de um certo tempo, principalmente nos anos 90 que a gente começou a falar de raça e falar de coisas que ninguém falava, essa cobrança veio maior. Só que não é só nós. Não é só o Racionais, ou só *rap*. A gente procura, ao meu ver, na minha ideia, eu procuro colocar a música sempre na frente, a diversão sempre na frente, a abstração sempre na frente. Entretenimento na frente, pra ficar mais leve e mais suave a vida. Porém com suas mensagens nas entrelinhas. [...] Pra não ficar pesado. [...] Não esquecendo da onde veio, porque veio, para o que veio fazer.

Evidentemente, existe um processo complexo de apreensão e ressignificação do cotidiano. Suas músicas são elaboradas para além da crítica social ferrenha e séria. Edi Rock deixa claro que a intenção é entreter o público, mas também construir com a força poética dos compositores narrativas cheias de sensibilidade que interpretam com sagacidade, firmeza e bom humor os dilemas sociais.

A escolha do grupo não é ingênua; além de ressaltar novas formas de pensar a cultura negra e as condições de existência desta população no Brasil, há um comprometimento dos integrantes com os temas emergentes desta juventude, apresentando uma postura combativa aos valores sociais e culturais hegemônicos (GRAMSCI, 1978 e HALL, 2003), proporcionando a esses agentes novas formas de representação e se verem como protagonistas da sua própria história e existência. Este pertencimento ao mundo social representado nas músicas do grupo resgata a identidade negra de maneira combativa, fazendo de suas canções ferramentas de (r)existência.

A música popular traz à tona experiências sociais invisibilizadas. (NAPOLITANO, 2002) Por tudo isso, compreender o lugar social de onde emerge o *rap*, é compreender as formas com que essa produção cultural insere-se em um contexto cultural mais amplo, uma vez que música e sociedade estabelecem conexões em vários pontos. Em sua dimensão musical, o jovem negro se torna protagonista da sua própria história. Além disso, o pertencimento desse indivíduo ao

mundo social representado nas músicas do grupo, ajuda a resgatar traços identitários permeados de posicionamento crítico, trazendo uma autoestima pouco cultivada, levantando elementos culturais tradicionais e modernos pelo mundo, fazendo disso tudo uma ferramenta complexa de visibilidade. O *rap* reproduz “vozes, estilos e mensagens distintas, muitas vezes relacionadas com a política moderna” (KELLNER, 2001, p. 246) utilizando-se de uma abordagem identitária. Esse ensaio monográfico pretende evidenciar como isso ocorre.

LADO A

Tanto a produção intelectual associada à sociologia da cultura como a do ramo dos Estudos Culturais, permitem investigar as relações entre fazer e ouvir música ampliando a visão (nesse caso a audição) para aspectos que se apresentam em espaços sociais em que as músicas são criadas e onde circulam. Utilizar de outras ferramentas teóricas, não somente a sociologia, possibilita a interpretação dos diversos significados, das representações e das construções simbólicas que permeiam as práticas culturais, como cinema, literatura e música. Claro, a análise dessas práticas, utilizando essas perspectivas, é uma das tantas possibilidades de investigação sócio-históricas existentes nas ciências humanas. Por isso, é necessário buscar algumas observações gerais acerca das áreas utilizadas como instrumentos e alguns elementos que norteiam este trabalho.

A perspectiva usada parte da precedência da cultura e suas práticas em seu vínculo com as sociedades, aparecendo como um objeto privilegiado na busca da compreensão que se deseja sobre fenômenos sociais. Dessa forma, a compreensão sociológica sobre a cultura se vincula a outras disciplinas somando forças no campo de novas reflexões. Diferentemente do que possa acontecer com estudos sobre estruturas sociais, processos de trabalho ou solidariedade, os quais uma visão sociológica é referência incontestável, os estudos sociológicos que abordam a cultura não desconsideram, mas reconhecem, as contribuições elaboradas em outros campos como alternativas a serem recorridas.

Empreender esse tipo de pesquisa não é deixar de lado o valor da ferramenta sociológica, mas reconhecer que somete ela não funciona como critério único ou até preferencial, interpretativo, principalmente nas representações artísticas. Uma análise de perspectiva crítica se afasta de ser unilateral na medida em que se afasta da utilização de somente uma área ou disciplina: psicologia, linguística, antropologia, estética. Ao invés disso, utiliza-se “os elementos dessas disciplinas capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (SOUZA, 2006) Obviamente, isso não impede o/a pesquisador/a ressaltar os elementos de sua escolha, desde que estejam inseridos e interpretados como componentes da estrutura da obra.

Cultura como objeto de pesquisa

Os primeiros a trabalhar com a cultura desenvolveram estudos a respeito da produção e das manifestações artísticas, principalmente as produções literárias. Foram estes que deram início a uma transformação que culminou em desdobramentos no conceito de cultura, contribuindo para o aumento da importância deste nas ciências humanas e na sociologia e antropologia, em particular.

Cultura é um termo com difícil definição. Em *“The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life”* (HOGGART, 1957) inaugura-se uma leitura “crítica prática” sobre a “cultura de massa”, quando se propõe uma leitura das práticas culturais da classe trabalhadora buscando sentido nos valores e significados da vida comum desse grupo, como se fossem textos a serem lidos. Em contraponto do que a conhecida escola de Frankfurt – principalmente Theodor W. Adorno, Max Horkheimer – propunha com postulações sobre a “alienação” das massas através da Indústria Cultural, Hoggart buscou apresentar as potencialidades de resistência das classes populares no processo de recepção de conteúdo midiático, principalmente artístico. Isso possibilita uma compreensão que deixa de lado um caráter polarizado e determinista contido em um sistema “alta cultura dominante/baixa cultura dominada”, argumento ainda muito utilizado para se rebaixar o *rappers* e suas composições a um *status* de “sem cultura”.

Raymond Williams, contemporâneo e colega de Hoggart, buscou fundamentos sobre as transformações do significado do conceito, traçando a trajetória do que se entende como cultura desde o século XVIII, utilizando um olhar singular sobre a história literária conectando-a a investigação social. Ele comenta em “Cultura e Sociedade”, que a cultura:

Significara, primordialmente, “tendência de crescimento natural”, e, depois, por analogia, um processo de treinamento humano. Mas esse último emprego, que implicava, habitualmente, cultura de alguma coisa, alterou-se no século dezenove, no sentido de cultura como tal, bastante por si mesmo. Veio a significar, de começo, “um estado geral ou disposição do espírito”, em relação estreita com a concepção de perfeição humana. Depois passou a corresponder a “estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade”. Mais tarde, correspondeu a “corpo geral das artes”. Mais tarde ainda, ao final do século, veio a indicar “todo um sistema de vida, no seu aspecto material, intelectual e espiritual. (WILLIAMS, 1969, p.18.)

Essas modificações na concepção de cultura conduziram uma mudança significativa também às questões propostas, alcançando outras direções às respostas. Definiram um espaço no meio das ciências sociais, do qual emergiu uma nova área de estudos e práticas intelectuais conhecidos como Estudos Culturais. Mesmo apresentando a “cultura” como o objeto central, defini-la não é o debate principal, pelo contrário, o estudo das práticas culturais não apresentam uma definição do conceito em questão, mantendo sua complexidade.

Ao invés de uma ideia esclarecida, apresenta-se como uma área de convergência de interesse. Assim, uma definição de cultura útil a esse ensaio, se localiza no somatório de significados e descrições as quais as diversas sociedades imprimem seu sentido, refletindo as experiências comuns dos indivíduos que delas participam, isto que se pretende extrair das canções posteriormente analisadas. A própria concepção de cultura, em si mesma, é construída e reproduzida tornando-se socializada e democratizada em todos os setores, deixando de lado a concepção de um construto social baseado em uma “perfeição” que seria a somatória do que foi melhor produzido e pensado na busca de uma civilização realizada plenamente. (HALL, 2003). Para se compreender o sistema cultural da periferia tem que se empreender o que se produz dentro dos limites da mesma, em relação ao que se produz na ampla gama cultural existente.

Escolher esse caminho implica em não atribuir ao cultural o papel de reflexo ou vestígio do social, político ou econômico. Pelo contrário, é considerar a relevância das práticas, sentidos e valores, que emergem das diferenças entre indivíduos e grupos e pelos meios que estes lidam com o contexto social e histórico que estão inseridos. (MARTÍN-BARBERO, 1997)

O desenvolvimento dos conceitos desse campo de estudo colocaram as ciências sociais frente a uma infinidade de objetos e temas de pesquisa. Muitas delas propuseram refletir e interpretar as maneiras de representação que homens e mulheres elaboram sobre o mundo e sobre si mesmo.

Por tudo isso, a cultura está intimamente ligada às representações individuais dos agentes, que permitem articular esferas da atividade humana, principalmente as maneiras que diferentes grupos sociais constroem os significados ao seu redor, como se colocam como indivíduos ativos, como se identificam e se distinguem, como forjam seu sentimento de pertencimento a lugares e como cultivam valores que permeiam sua experiência cotidiana. (CERTEAU, 1994). Dessa forma se revela, muitas vezes, as maneiras que indivíduos ou grupos afirmam e reafirmam sua existência. As representações são responsáveis pela apreensão e estruturação da vida social.

Em outras palavras, pertence ao plano cultural tudo que é adquirido e transmitido, ou até mesmo todas as coisas que fazem o ser humano ser criador da sua própria existência. Assim, todo grupo humano compartilha algum laço cultural tendo em vista que toda sociedade humana elabora práticas, técnicas, maneiras de representar o mundo, etc.

Estudar a cultura é buscar significado nas maneiras como a realidade social se constrói no espaço-tempo em termos culturais, ou seja, como é pensada e significada, envolvendo a percepção do real. Essa realidade pensada, a representação da vida social, tem que ser analisada, em termos amplos, levando em conta o discurso do emissor e a posição deste na tessitura social. No nosso caso, a análise se debruça sobre a percepção da realidade por intermédio das canções e da perspectiva de seus autores e sua posição social dentro da lógica cultural da periferia urbana. Determinada prática cultural depende do contexto histórico e das configurações de poder de uma época, uma vez que as representações do mundo social são determinadas pelos interesses de grupos que as criam.

Logo, as representações culturais se encontram no campo das disputas, tensões e conflitos. Aqui se pode identificar uma das muitas influências de Karl Marx nos Estudos Culturais. Considerar que cultura envolve poder e conseqüentemente disputa política, leva em conta que para isso ela produz e reproduz assimetrias nas capacidades e potencialidades dos indivíduos e grupos sociais na definição e satisfação das suas necessidades. Isso implica em processos culturais intimamente ligados a ordem social, como por exemplo, as formações de classe, as divisões sexuais e de gênero, estruturação racial, entre outras. A cultura do *rap* não deixa de lado esses aspectos, pelo contrário, evidenciam tais conflitos de maneira mais direta possível. (OLIVEIRA, 2015 e KELLNER, 2001). Dessa forma, a cultura não se mostra um campo externamente determinado, mas um campo de batalha de diferenças e lutas sociais.

Habitus e estratégia

O que se percebe como realidade não tem valor único historicamente determinado, ou uma única via de acesso. Não existe uma “história oficial”, assim como não existe uma fonte de análise que dê conta de abarcar as inúmeras perspectivas de realidade. No mais, quando um objeto é fonte, não é objetivo e nem direto. Para se compreender as raízes da construção da realidade a partir de estruturas objetivas individuais, lançamos mão de um valioso conceito sociológico como instrumento de análise das representações, que permite inferir inclusive sobre as origens das distinções sociais entre os indivíduos. O conceito de *Habitus* (BOURDIEU, 2013) essencialmente pode ser considerado como uma estrutura social incorporada aos indivíduos mediando a sua interação com o meio. São conjuntos de disposições que nos fazem pensar, agir, sentir, em suma, dar sentido a existência. Para ele, o *habitus* é:

Entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma, e às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidos por esses resultados. (BOURDIEU, 2013, p. 65.)

Define-se o conceito como uma estrutura mediadora entre as práticas individuais e as condições sociais de existência, em um movimento de construção e representação da realidade. Dessa forma, nos permite inferir características diversas de indivíduos que partilham das mesmas condições de existência, ou seja, a mesma cultura. Conciliando a oposição entre realidade exterior e realidades individuais, salientando o caráter de interdependência dos dois aspectos, os quais dialogam e efetuam uma troca constante e recíproca entre objetividade e subjetividade. Logo, é concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas e estruturantes, adquirido nas e pelas práticas em condições específicas de existência, orientado às funções do agir humano.

Vemos nas canções analisadas a importância do meio em que se desenvolve os autores e suas personagens, nesse sentido consideramos que o ambiente da periferia com todos seus aspectos culturais, são assim, “estruturados e estruturantes” por meio de um *habitus* específico de quem vive e partilha desses valores.

Pensar o *habitus* como categoria ou conjunto de categorias de percepção, ação e reprodução, implica em pensar que as questões individuais e subjetivas são elaboradas coletivamente. O *habitus* é uma subjetividade socializada. (BOURDIEU, 2013). Portanto, quando um compositor descreve determinada forma de vida, as questões individuais são colocadas no balaio do coletivo e mediadas por meio do *habitus*, que a materializa.

Essa subjetividade é estimulada em um campo e em uma conjuntura específica. É na relação entre o conceito de *habitus* e cultura que se pode entender, deixando os determinismos de lado, que existe uma relação dialética entre os indivíduos e sociedade, em uma relação de mão dupla entre agir individual e a estrutura de um campo determinado socialmente. Através dessa aceção, o agir humano individual não deriva de constante planejamento, mas é resultado da relação entre *habitus* e determinada conjuntura sócio-histórica e cultural.

Muitos dos artistas negros da periferia, quando indagados sobre a importância dada à mensagem transmitida, respondem que falar do que falam é “natural”. Não elaboram suas obras de arte com o intuito específico de conscientização ou luta política, pelo contrário, o próprio fazer artístico e os temas utilizados emanam da prática da vida coletivizada. Ao pensar uma

música, um quadro, ou um livro, não se pensa propriamente e anteriormente em uma proposição ideológica, mas sim no fim artístico por si mesmo. Acontece que sua conjuntura sócio-história acaba por determinar e ser determinada pelos temas em questão.

Se a cultura e os bens culturais (a música sendo uma das mais importantes delas) também se apresentam como um sistema de significações que disputam poder de maneira hierarquizada, se tornam também um móvel de lutas de grupos sociais diferentes, fundadas em uma lógica de distinção social. Portanto, o funcionamento do espaço social se funda na vontade de distinguir as práticas. Se existe uma referência cultural advinda da experiência da vida de jovens negros, só existe porque outras práticas culturais distintas os deixa de lado. Para se compreender esse processo relacional, a noção de estratégia (BOURDIEU, 2013) cabe ser acionada.

Estratégia surge como uma prática inconsciente, produto do *habitus* que ajusta o agir de acordo com a demanda social de certo grupo. Se o encontro entre *habitus* e um campo resulta em agentes sociais, as estratégias surgem como práticas inspiradas em uma determinada situação histórica como resposta inconsciente. Podemos considerar então essas composições, como ações estratégicas utilizando-se da linguagem artística que aborda de forma inconsciente as práticas de vida de quem as compõe. Inconsciente no sentido em que se ajustam à realidade prática e às necessidades impostas por determinada configuração social.

Então, *habitus* e estratégia são instrumentos teóricos que permitem refletir sobre a homogeneidade e heterogeneidade das representações culturais, como por exemplo, a arte e as práticas de lazer. Os conceitos oferecem certos caminhos para se compreender como as disposições, os gostos e as preferências de grupos e indivíduos correspondem à mesma medida, à mesma trajetória social, na mesma conjuntura histórica. Todavia, não se pode interpretá-lo como sinônimo de uma pedra concretada, imutável e determinista. Pelo contrário, é um sistema aberto às influências, desconstruções e novas perspectivas. Assim consideramos as canções analisadas, organizadas e correspondentes a determinados grupos que às ouvem e que as fazem.

Uma vez aberto, esse sistema torna-se campo de contradição e conflito, com uma disputa interna de diferentes valores e representações. Assumir esse caráter dialógico das manifestações culturais é assumir que existem forças diversas que se contrapõem numa relação hierarquizada. Logo, quem ocupa posições de privilégio social tende a internalizar estratégias de conservação (ortodoxas), enquanto quem ocupa posições subalternizadas tende a seguir estratégias de subversão diante a ordem cultural. Fazer *rap* é ser subversivo.

Arte e Representação

As artes, por exemplo, muitas vezes são classificadas como linguagens dominadas por quem tem certos privilégios sociais, ou até mesmo sinônimo de acúmulo de certo capital cultural, ou ainda, de quem “tem cultura”. No entanto, aponto na direção em que as artes também constituem linguagens utilizadas por outros setores. Isso por que elas se manifestam juntamente com processos sociais gerais que partilham de “significados comuns”. A arte dá e retira significados e os desenvolve de maneira comum, quase trivial em todos os setores da sociedade.

Já que a nossa maneira de ver as coisas é literalmente a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é o processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns e, daí, os propósitos e atividades comuns a oferta, recepção e comparação de novos significados que levam a tensões, ao crescimento e à mudança. (WILLIAMS, 1969, p. 55)

Se a produção artística “erudita e de alta classe” descreve a vida humana de maneiras refinadas como o esteticismo puro propõe, fazendo parte dos processos que criam convenções e instituições que geram significados, criando e compartilhando valores desses agentes, existe um outro lado. O lado das manifestações artísticas da considerada “baixa cultura” representa a vida de quem a cria e, no entanto, não têm tanta validade estética no meio artístico quanto outras formas. Há sempre aquele que atribui valor. Por isso, existe o estigma das canções de *rap* serem pobres e sem conteúdo, ainda, sem valor estético propriamente dito. Não se atribui valor aleatoriamente sem que, ao menos se leve em conta a hierarquia objetiva dos bens culturais, uma vez que quem elabora a cultura do *rap* já está marcado socialmente. Toda sociedade produz distância social a partir desta hierarquia.

Por isso a análise de uma obra artística implica em algumas operações. Uma delas é buscar as trajetórias sociais dos indivíduos que compõe um determinado campo artístico, no nosso caso o musical. Como já visto, as trajetórias constituem o *habitus* e em certa medida as estratégias individuais, guiando a conduta e as suas representações, inclusive na esfera artística. A prática artística é menos uma manifestação dos impulsos individuais do que a síntese turbulenta entre a história social e individual impressa e expressa no *habitus* e nas disputas estéticas incluídas no campo artístico.

Quando o sujeito fala artisticamente, ele está falando de uma posição histórica e cultural específica. E somente encarando as culturas e atentos a ideia das “posições-de-sujeito que produz e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior” (SILVA, 2012) ficam claros os significados envolvidos nessas obras artísticas.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ele se baseia fornecem possíveis respostas às questões: "Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?" (SILVA, 2012, p 17)

Portanto, a representação, um mecanismo ou artifício vinculado ao mundo artístico, estabelece segundo Tomaz Tadeu (2012) maneiras de se identificar individualmente e coletivamente, através de sistemas simbólicos compartilhados. Esses sistemas são capazes de influir na construção de identidades, uma vez que indagações existenciais podem ser respondidas através do processo de identificação.

Filosoficamente, a representação se refere à condição de alguma coisa que está por outra coisa. A palavra cadeira é a representação de um objeto usado para se sentar, ou, o quadro "*Ceci n'est pas une pipe*" é a representação de um cachimbo. Ou seja, é uma relação que se expressa entre um representante que está por e diz respeito ao representado. Essa relação de representação se dá ao ouvir e gostar das músicas de *rap*, por exemplo, cujas canções funcionam como narrativas que representam a vida de inúmeros agentes que se veem representados.

Narrativas musicais, literárias e cinematográficas ou até mesmo conteúdo publicitário constroem representações que fazem referência a identidades específicas. A recepção de uma música ou disco, romance, filme ou as vendas de determinado produto, só serão eficazes se oferecerem símbolos com os quais os indivíduos se identifiquem. É assim que a economia de significados dentro da esfera cultural - midiática e artística - se vincula com a identificação dos sujeitos.

Essas práticas de significação advindas de símbolos culturais produzem significados que, inevitavelmente, evocam as relações de poder: definindo quem se incluem e quem se exclui da lógica identitária proposta por aquele sistema simbólico. (TADEU, 2012)

Dando sentido a experiência vivida por certos agentes, a cultura molda identidades como: "mulheres brancas, loiras, consumistas, fúteis e relapsas" em filmes como "Legalmente Loira" ou "Patricinhas de Beverly Hills"; ou ainda, jovens felizes e realizados bebendo refrigerante em propagandas da Coca Cola.

Hollywood e Coca Cola são representantes indiscutíveis do processo de globalização mundial, o fato social que envolve as interações entre os fatores econômicos e culturais da

modernidade tardia (GIDDENS, 1991), responsável pela constante mudança de produção e consumo.

Fica claro que nesse sistema cultural emergem padrões identitários vinculados a inúmeras esferas da vida, como religião, trabalho, lazer e também consumo. Com isso, emergem novos sistemas simbólicos, construindo identidades relacionadas aos padrões hegemônicos e também identidades combativas a esses padrões.

Mas mesmo com uma homogeneidade cultural promovida por um mercado e uma industrialização que abarca, ou tenta abarcar, todo o globo, a globalização produz diferentes resultados no mundo e conseqüentemente diferentes posições identitárias.

Identidade Cultural Negra Diaspórica

Uma vez que a referência de existência na realidade é o corpo, também é ele que tem um papel fundamental na construção da identidade social e cultural dos indivíduos. É através do corpo que o agente entra em relação com o mundo, afeta e é afetado por ele, ocupando um lugar no espaço social, matriz dos conflitos de poder (FOUCAULT, 1981). Desse lugar se desenvolve uma compreensão desse meio, uma vez exposto a suas influências.

Como já se sabe, houveram processos de retirada de corpos de mulheres e homens da África, a fim de alimentar os mercados escravocratas principalmente nas Américas. Ainda, o Brasil fora a última nação das Américas a abolir a escravidão, sendo o maior país escravista da idade moderna, responsável pela deportação de cerca de 6 milhões de corpos africanos. Em todo globo, esses indivíduos foram afastados/as de seus laços comunitários, tratados como mercadoria e força de trabalho, desconhecendo o território e a língua de sua “nova morada” e de seus “novos vizinhos”. Para além da dominação do corpo escravizado, o processo de escravização desenvolveu ferramentas psicossociais discriminatórias e preconceituosas que atravessaram os tempos e ainda operam na manutenção do negro e da negra dos dias atuais como indivíduos inferiorizados (MUNANGA, 1986).

Historicamente tem se atribuído à população negra lugares menos qualificados na tessitura social, em comparação com o grupo racial branco, portador de posição de privilégio em relação aos negros. Esse escalonamento é um dos principais fatores que afetam e marcam as identidades e os modos de vida, pois, se o topo social se refere à parcela branca da sociedade, a população negra é associada a uma luta constante contra o sentimento de inferioridade.

O racismo estrutural caracteriza-se então como um dos principais organizadores das desigualdades materiais e simbólicas existentes no Brasil, orientando modos de pensar agir e interagir de grande parcela da população. Ou seja, ele se manifesta com uma função social específica: a estratificação racial e a reprodução do privilégio do grupo racial branco por meio de processos econômicos, culturais, políticos e psicológicos. Brancos progridem socialmente à custa da população negra.

É aí que entra o *rap*. Como arte advinda da síntese dialética da diversidade, propõe uma identidade cultural vinculada à experiência da vida de muitos desse grupo social, abordando com aspecto contestador à lógica estrutural racista e funcionando como ferramenta de denúncia e combate ao racismo sistemático e institucional, proveniente principalmente de um mito que afirma a existência em nosso país de uma democracia racial. (BASTIDE & FERNANDES, 2008).

Como já dito, a existência do corpo é condicionada e moldada pelas condições materiais e culturais. O corpo está disposto no espaço social, sujeito a processos de socialização cujo produto é a individualização, a singularidade do “eu”, sendo forjado nas e pelas relações sociais. (LE BRETON, 2007, p.10) Por isso, a identidade, com referência ao seu espaço e realidade social, se caracteriza como cultural.

A identidade cultural advinda das diversas representações, se constitui de particularidades que um indivíduo ou um grupo atribui-se, por se pensar pertencente a uma cultura específica. Basicamente, são as mudanças na lógica econômica global industrial capitalista que, por via de regra, vem produzindo e fazendo emergir identidades plurais ao longo dos últimos séculos. Uma das mudanças mais trágicas da história humana, promovida por um sistema econômico exploratório, resultou em dispersões sistemáticas de incontáveis indivíduos ao redor do globo, e o conceito de diáspora (GILROY, 2001) indica uma opção para se compreender as identidades “deslocadas” desses corpos.

[...] o conceito de diáspora pode oferecer alternativas reais para a inflexível disciplina do parentesco primordial e a fraternidade pré-política e automática. A popular imagem de nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas absolutamente distintas é firmemente rejeitada. Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorialmente fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 2001, p18.)

A diáspora está relacionada a mudanças territoriais. Conceito que Gilroy (1997) se apropria e utiliza para designar os processos e aspectos culturais que dizem respeito a uma condição diaspórica – análoga a diáspora do povo Hebreu, desterrado, escravizado e disperso – da população negra no mundo, na medida em que foram afastados das matrizes culturais relacionadas à vida no seu continente de origem e, conseqüentemente, afastados dos conteúdos da vida social que contribuía na elaboração de suas identidades. Importante lembrar que esse continente, o Africano, se configura de maneira diversa etnicamente, culturalmente e em diversos outros aspectos da vida humana.

O processo de retirada e escravização desses corpos, em um primeiro momento generalizou os povos desse continente, retirando algumas das especificidades e diferenças, assim, algumas de suas matrizes de identificação. Stuart Hall (2003), acrescentando reflexões ao conceito de Gilroy apresenta outras contribuições, indicando que a cultura negra é diaspórica também por se estabelecer de maneira contraditória, uma vez que em cada contexto diferente no mundo, negros e negras criam estratégias de identificação baseadas nas condições reais vividas por estes, ou seja, condicionadas e condicionantes de um certo *habitus* e estratégias que apesar de se diferirem, tendem a ter muitas coisas em comum.

Dessa forma, considero o rap uma manifestação artística cultural diaspórica, tendo em vista que desde seu surgimento, ele circula nos diversos espaços mundiais criando representações e projetos identitários relacionados aos jovens negros das periferias das grandes cidades. E mesmo ligado a esses padrões, o rap passou e passa por ressignificações, em contextos diferentes, mas sempre relacionado intimamente as manifestações culturais da população negra.

Considerar o rap como manifestação cultural elaborada pela experiência dessa diáspora contribui positivamente no sentido de encarar as identidades como construídas na articulação de experiências sociais e não em características essencialistas dos corpos em questão. Isso desloca a identificação do plano racial e dos limites territoriais e históricos, mesmo que ainda os leve muito em conta.

Por isso, esse gênero musical ultrapassa limites geográficos e temporais, inclusive de interpretação cultural e identitária, chegando e sendo ressignificado em ouvidos do mundo todo, não por mero determinismo do capitalismo globalizado que assimila cultura popular e o reproduz hegemonicamente a fins de consumo, mas por alcançar e apresentar alternativas

diversas sobre o que é ser, bem como as potencialidades em ser negro e negra para muitos jovens.

Podemos dizer assim que a diáspora negra compreende as formações culturais criadas por agentes desse grupo social como uma experiência cultural compartilhada de pessoas que tem sua existência e posição, no mundo social, análogas e que esses indivíduos, esses corpos, são marcados por sua origem, classe, sexualidade, gênero, cor, etnia e outros marcadores de diferença:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de 'identidade' que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 1996. p. 75)

Apesar de movimentar aspectos étnico-raciais e históricos, essa forma de interpretar desfunda a compreensão de identidade, no caso uma identidade negra generalista, em função de características que seriam essenciais e deterministas nestes indivíduos, como: a cor da pele ou ter mãe e/ou pai negros. Assim, a identidade que se pretende extrair das músicas analisadas, é encarada como resultado de uma experiência social partilhada e semelhante que culmina em formas de significar a existência desses indivíduos, principalmente no plano do discurso, nas narrativas das canções.

Diante do exposto, é possível considerar a existência de uma profunda relação entre cultura, *habitus*, estratégia, representação, identidade cultural e diáspora negra que, enquanto construções conceituais, se desdobram em algumas interpretações e se expressam nas relações identitárias e de distinção cotidianas. Esses sentidos e suas formas de apreensão constituem aspectos importantes dos processos de construção do que considero identidade da diáspora negra, encontrados nos *raps*.

Em suma, a identidade jovem e negra que pretendo destacar através de alguns elementos nos raps dos Racionais Mc's é compreendida como culturalmente formada, como um posicionamento estratégico político e também como valorizador de atributos individuais, características e principalmente estilos de vida que assinalam o pertencimento a esse grupo.

LADO B

A música está presente em muitos lugares e em muitos momentos. Nos fones individuais e nos *subwoofers* em festas. Elevadores de prédios, carros, igrejas, bares, casas, ruas. Enfim, em espaços públicos e privados. Passamos a considera-la cada vez mais como um plano de fundo para diversas situações individuais e coletivas, como uma trilha sonora ininterrupta da vida cotidiana.

As possibilidades de acesso ao acervo de produção artística musical já criada beiram ao infinito. Desde produções registradas em discos de vinil, passando pelos *Compact Disc* (CD), chegando aos downloads e plataformas de transmissão como Spotify e outros. Por intermédio da hipermídia, chegamos a uma infinidade de possibilidades musicais. São diversas possibilidades de manifestação artística, com cada vez mais acessibilidade, resultado de um contínuo desenvolvimento das tecnologias de reprodução midiáticas. (ADORNO, 2002)

Não faz muito tempo, pesquisadores e pesquisadoras vem compreendendo o fenômeno musical como um fenômeno social intimamente relacionado à história humana, sendo peça da fundamental da cultura de sociedades distintas. A música fornece elementos muito ricos para interpretações sociais e, não seria estranho, assim, o fato da existência de um certo interesse acadêmico em utilizar a música como objeto de pesquisa.

Alguns destes estudos se atem em tratar a música (e o mundo artístico em geral) como algo à parte, uma linguagem que se reservaria à esfera do belo estético (HASNLICK, 2011), englobando as grandes composições clássicas do mundo moderno. No Brasil, o maior destaque encontra-se na chamada “Música Popular Brasileira” (MPB). Os e as artistas desse gênero são o que conhecemos por “gênios da arte”, que nascem com dom e talento, ou que tem acesso à educação artística de certa forma privilegiada.

No entanto, no fim dos anos 1960 novos movimentos de produção artística começaram a criar forma e desde então vem contribuindo para derrubar essa definição etérea de arte, desenvolvendo uma musicalidade sofisticada que não depende somente de estudos e circuitos "formais" oferecidos por professores (as), escolas de música e conservatórios, implicando, portanto, outras possibilidades musicais advindas de circuitos de interação distintos (TEPERMAN, 2015). Esse movimento, sobretudo, apresentou e reforçou a ideia de que a música e a arte em geral podem e estão no mundo como ferramenta de transformação e não só

como uma trilha sonora que paira sobre o ar, dotada somente da transformação enquanto sentido estético, etérea.

Breve história cultural do *rap*

O *rap* surge na década de 1970 no meio desse grande movimento de convergência e divergência artística, contrapondo-se aos circuitos artísticos convencionais como galerias e teatros, se definindo como uma cultura que valoriza a periferia e a rua, juntamente com outros movimentos como o Punk Rock e os *hippies*. Periferia e rua até então eram temas marginalizados juntamente com outros elementos da realidade social de uma juventude sem muitas oportunidades. Violência (familiar, policial e entre esses mesmos jovens) consumo e tráfico de drogas, exclusão social, pobreza e miséria. Temáticas vividas pela maioria da população em decorrência do desenvolvimento do capitalismo como sistema econômico hegemônico no ocidente, impondo a divisão social do trabalho e também como produtor de sistemas de significado.

Jovens negros e latinos da periferia em condições de marginalização, desempregados ou sem acesso à educação, nas ruas, praças e calçadas, carregando aparelhos de som tocando e cantando rap e dançando break, constroem a imagem que define melhor essa manifestação cultural (TEPERMAN, 2015). Surgindo nas festas de casas e ruas nos bairros pobres de predominância afrodescendente e imigrante, o *rap* tem origens social e racialmente marcadas. Marcas que são carregadas como bandeiras diante de um *front*. O que não impede o interesse de ouvidos e olhos de agentes dos “outros lados” desse *front*.

É um estilo musical produzido, ouvido e sentido nos quatro cantos do mundo e essas marcas sociais e raciais construíram e constroem artistas com posturas incisivas. Não há vitimização no *rap*. Pelo contrário, é acusado de incitação ao crime, à violência e ao ódio. Uma postura adotada por parte de quem rejeita a originalidade artística do *rap* é alegar que suas letras relegam ao absurdo, ao irreal. Essa suposta incitação à barbárie é interpretada como absurda por quem ouve e reage com estranhamento e afastamento, pela decorrência de fatores socioeconômicos de distanciamento e diferenciação. Ou seja, distinções sociais (BOURDIEU, 2013).

Como produção cultural, o *rap* carrega ambiguidades e amplifica algumas vozes até então não ouvidas, interagindo com o mundo e fazendo o movimento inverso. Suas músicas carregam

significados e os produzem, com destaque ao questionamento do lugar social ocupado por esses agentes, seja brigando pelo espaço no mercado fonográfico ou na disputa sociopolítica dos atores desse campo, incluídos na realidade social dessa cultura.

Dessa forma, recorro ao local de origem do *rap* e da etimologia do nome, trazendo algumas ideias que auxiliem na interpretação desses fatores tão importantes. O mito de origem atribuído ao Bronx, bairro de Nova York, a qualidade de berço do *rap*, como uma sigla para *Rhythm and Poetry*, traduzido como: ritmo e poesia. Para muito além disso, alguns historiadores da música se remetem ao fenômeno musical até as savanas africanas com seus poetas cantadores “de música falada”, os *griot*, ou até aqui mesmo no Brasil, fazendo uma analogia livre aos repentistas da região nordeste como representantes de algo que veio a se tornar e/ou contribuíram para o estilo (TAPPERMAN, 2015).

A palavra em si não implica em uma originalidade criativa, entre os sentidos mais comuns do uso da palavra *rap* na língua inglesa, quer dizer: bater, ou criticar ou rebater. Assim, saliento o caráter significativo e poderoso, o fato de um termo formalizado pelo vocabulário, com significado contundente, compor também uma sigla correspondente ao ritmo e poesia e a um gênero musical altamente crítico.

Destrinchando a sigla, primeiramente remete a um elemento cultural e artístico associado fortemente as manifestações musicais originárias do continente africano: o ritmo; do outro lado, um elemento constituinte da literatura ocidental que representa uma legitimidade nos circuitos culturais do centro hegemônico: a poesia.

A etimologia da palavra defende a ideia de que as letras de *rap* são poesia – consideração que causa extremo incômodo aos críticos conservadores de literatura e de música. Dessa forma, sua alcunha carrega tanto o elemento que remete as origens históricas, sociais e étnico-raciais, dando valor ao plano rítmico atrelado à música e as danças tradicionais, referenciando o movimento corporal em uma expressão da liberdade do corpo, que envolve aspectos de tradições africanas em convergência ao elemento da assimilação e utilização de um fator cultural e artístico; pelo outro lado, carrega elemento tão respeitado no campo artístico formal ocidental, a poética, como uma forma de reesignificar e tomar o espaço que não lhes é reservado nas artes e principalmente na sociedade em geral. O ritmo do corpo e a poesia do absurdamente real produzem a síntese artística original e contraditória por excelência.

Mesmo que se afirme a origem do estilo ao bairro nova yorkino, indispensavelmente há o enfoque aos movimentos históricos e geográficos que moldaram as condições de origem dessa

forma artística nas Américas. Como já visto na primeira parte desse estudo, para Paul Gilroy (2003) duas ondas migratórias mudaram estruturalmente a configuração cultural do mundo. Esses movimentos são chamados de diáspora negra.

Primeiramente, ocorreu a retirada de centenas de milhares de homens e mulheres do continente africano, das mais diversas origens culturais, para alimentarem os regimes escravocratas coloniais nas Américas. Esse contato cultural forçado entre africanos e europeus convergiu em diversas manifestações artísticas em todo continente, configurando assim estilos produzidos por descendentes desses indivíduos trazidos da África, ou, afrodescendentes: *Blues, Jazz, Rock, Soul, Reggae, Funk, Disco, Samba* e claro o *Rap*. Todos estes (dentre outros) gêneros e estilos se desenvolveram em meio às contradições do continente americano e seus conflitos sociais, econômicos e raciais, influenciando toda produção artística e musical contemporânea globalizada.

A segunda onda da diáspora negra foi após a Segunda Guerra Mundial. Em busca de condições melhores nos países em desenvolvimento (prometidas por uma ideologia capitalista modernizadora), homens e mulheres das margens do mundo passam a encontrar na Europa e nos EUA um possível refúgio socioeconômico. Jamaicanos, porto riquenhos, cubanos e outros habitantes do Caribe e da América Latina, saíram de suas terras para as periferias dos grandes centros, onde o custo era relativamente baixo e a procura de mão de obra em ocorrência da industrialização e proletarianização era consideravelmente real. Nas periferias das grandes cidades agora se concentravam afrodescendentes, imigrantes continentais latinos e os recém-chegados caribenhos.

Nos dias atuais, olhando para os anos 1970 e 1980, reconhecemos que a própria palavra *rap* era pouco usada e conhecida, dentro e fora do Brasil, para se nomear o movimento. Os elementos essenciais do que hoje se identifica como o gênero, se confundiam e se mesclavam com outros também produzidos por agentes do mesmo contexto social e racial. No mundo todo, inclusive em terras brasileiras, o *Disco* e o *Soul* serviam de trilha sonora para os Bailes Black e para o *Break*, organizados por esses mesmos agentes.

É possível concluir que havia todo um movimento que se organizava coletivamente por uma produção cultural calcada na independência criativa e nos fatores sócio econômicos e étnico-raciais as quais se encontravam. Uma grande influência, já considerando o contexto brasileiro, são os movimentos sociais que com o fim da ditadura civil-militar brasileira (1964-

1985) criaram um terreno fértil para uma conscientização política através da arte, contribuindo consequentemente para uma politização das músicas e do *rap*.

No fim dos anos 1980 e entrada dos 1990, as rádios comunitárias de comunidades periféricas e favelas só tocavam *rap*, o que foi o principal catalizador de movimentos culturais urbanos periféricos. Como a Aliança Negra e o movimento da estação de metrô São Bento e da Praça Roosevelt na capital paulista.

No entanto, foi a intensa modernização dos meios de comunicação e o desenvolvimento tecnológico na área musical que aumentaram a excelência na produção e fizeram dos anos 1990 a década de ascensão e fixação do *rap* como manifestação artística de reconhecimento em todo mundo. Os grandes veículos de comunicação já não ignoravam mais o fenômeno periférico.

Em especial, um grupo foi a ponta da lança desse movimento, ganhando grande notoriedade e credibilidade, despontando pela qualidade dos seus *raps*. Munidos com uma poética que se destaca de outros letristas brasileiros e uma produção musical de qualidade (mesmo com equipamentos, segundo eles mesmos, de baixa qualidade), apoiados em um rigoroso discurso de classe e raça, juntamente com a rejeição dos meios convencionais e comerciais do mercado da música: destacam-se os Racionais Mc's.

“Racionais, diferentes e não iguais”

“Ice Blue, Mano Brown, KL Jay e eu [...]

Certo não está né, mano? E os inocentes, quem os trará de volta?

Com esses versos os Racionais Mc's, inauguram o primeiro disco de sua trajetória na cena musical. Intitulado *Holocausto Urbano* (1990), Edi Rock, de maneira contestante e enfática, apresenta as alcunhas dos integrantes e se apresenta, interpolando Mano Brown, com uma pergunta capciosa: “Tudo bem?” Normalmente as convenções induzem respostas por mero reflexo e sem uma reflexão mais profunda: “tudo bem” ou “tudo certo”. O que ouvimos do *rapper* é uma resposta enfática e simples, deixando claro que as coisas não estão certas.

As primeiras impressões são as que norteiam todo um trabalho artístico de contestação da ordem vigente. Se para alguns a impressão é de que a situação está nos conformes, para muitos outros não ouvidos, a situação se configura muito longe da conformidade.

Nessa parte do ensaio, enfim, usaremos alguns *raps* e a carreira dos Racionais Mc's para diagnosticar a situação dos jovens negros no Brasil e como se expressa a visão sobre a sociedade brasileira, usando a música na resistência à cultura de opressão racial mascarada pelo mito da Democracia Racial, exprimindo sua resistência em forma de representações contra hegemônicas. A partir do conteúdo das letras, examinaremos algumas estratégias e técnicas estéticas utilizadas pelo grupo na intenção de esboçar os recursos que compõe suas obras para a crítica social e uma possível ação política que envolve o jogo da identidade.

Ampliando essas vozes não ouvidas, surge em 1988 o grupo Racionais Mc's, formado por dois integrantes da Zona Norte de São Paulo: Edivaldo Pereira Alves e Kléber Geraldo Lélis Simões e outros dois integrantes da Zona Sul: Paulo Eduardo Salvador e seu primo, Pedro Paulo Soares Pereira. Edi Rock, KL Jay, Ice Blue e Mano Brown respectivamente.

Enquanto os dois amigos da Zona Norte organizavam e tocavam em festas de casas e ruas, discotecando como *dj's*, do outro lado da cidade os primos do Capão Redondo criaram a dupla B.B. Boys (Black Bad Boys) e já se encontravam com outros jovens no Metrô da São Bento, um dos lugares mais importantes para o movimento *hip hop* brasileiro. (TAPPERMAN, 2015) Em entrevista, o integrante e DJ do grupo diz:

KL Jay: A gente se encontrou na São Bento, né? Eles: o Brown e o Blue já tinham visto eu e o Edi Rock lá no Clube do Rap na Brigadeiro Luis Antônio. [...] Acho que foi o primeiro contato, depois a gente “se trombou” na São Bento.

Fato destacado por Mano Brown eram as particularidades e a virtuosidade da dupla da Zona Norte em meio ao campo musical em desenvolvimento na cena do *rap* paulistano. Na mesma entrevista ele destaca e conta como foram os primeiros contatos:

Mano Brown: Como eles tinham as *pick ups*, eles faziam uma coisa que me marcou muito. Ninguém era DJ, pra começar. Os dois eram DJS. Já é uma coisa que foge muito do normal da época. Os dois tinham equipamento próprio, mais ainda! E são preto, mais ainda! Entendeu? Muita coisa em dois cara! “Oh os cara aí mano!” “Esse é os cara!” “Parece com nós”. [...] Um dia a gente estava na São Bento [...] aí chegou o Milton Sales e disse: ‘cadê os dois neguinho do Capão que cantam pra caralho que me falaram aí? Vamo aí?’. Eu entrei num FIAT [...] e fomos num apartamento ali no COPAM. Subindo estavam os dois lá, mais umas quatro duplas. Uns dez malandro em um apartamento apertado. [...] Tinha uns grupos bons lá e o KL Jay estava operando uma bateria eletrônica, fazendo umas batidas. Eles dois sempre foram mais interados nesses baratos de eletrônica e equipamento. Eu e o Blue a gente nunca soube nada. E ele estava fazendo batida para todo mundo. Ali a gente criou uma amizade. [...] Quando eu cantei meu *rap* pra ele, aí ele deu moral, certo?

Ainda sobre essas primeiras aproximações, KL Jay diz:

KL Jay: [...] a gente gravou uma fita *demo*. [...] Depois a gente desceu. Começou a fortalecer mais, a colar mais, a andar mais. Eu trampava de *office boy* e ele (Mano

Brown) estava sem trampo, aí descolei o trampo pra ele e a gente começou a se ver todos os dias. [...] Falava de tudo, de tudo que a juventude oferece, e de música também né? Dos sonhos. [...] O sonho era fazer música.

Em um primeiro momento, o grupo apareceu em uma coletânea promovida pelo selo Zimbabwe Records, *Consciência Black Vol. 1*, de 1989, com duas faixas, *Tempos difíceis* e *Pânico na Zona Sul*. Após dois anos, o sonho começa a tomar forma e essas faixas apareceriam novamente no primeiro disco do grupo, *Holocausto Urbano* (1990), trabalho que inaugura suas tendências identitárias, explorando temas até então pouco explorados nos *raps* brasileiros: racismo, ação de justiceiros e vigilantes, violência policial, disputas e determinados “tipos” de mulher. Temáticas defendidas e enfatizadas por uma postura de autoafirmação juntamente com um conteúdo imperativo caracterizado por uma dicção que se aproxima de um discurso conscientizador, principalmente nas questões raciais. Contando ainda com a singularidade já destacada por Mano Brown: suas músicas atingiam um padrão estético de produção musical mais apurado que outras produções de *rap* da época, muito por conta da experiência de Edi Rock e principalmente KL Jay, como a música enfatiza “*scratch KL Jay!*”, por de trás dos arranjos e batidas.

Sua moral não se ganha, se faz
 Não somos donos da verdade
 Porém não mentimos
 Sentimos a necessidade de uma melhoria
 A nossa filosofia é sempre transmitir
 A realidade em si
 Racionais MC's

Pânico na Zona Sul
 Pânico...

Certo, certo... Então irmão
 Volte a atenção pra você mesmo
 E pense como você tem vivido até hoje certo?
 Quem gosta de você é você mesmo
 Nós somos Racionais MC's

Neste trecho, destacado de *Pânico na Zona Sul*, podemos considerar a canção primordial dos Racionais, o tom de imperativo moral aparece pela primeira vez, inclusive com a utilização do termo “moral”, em um sentido de construção da mesma, uma vez que a mensagem traz à tona a necessidade do interlocutor procurar construir sua moral, ou seu próprio código de conduta, diante dos empecilhos, principalmente dos apresentados nas músicas. A ideia principal está em dar ouvidos ao grupo, mesmo “não sendo donos da verdade, eles não mentem e desejam melhorias para a vida” de todos que vivem uma vida semelhante à deles. Todos aqueles que de

alguma forma se identificam com o que está sendo dito (“A nossa filosofia é sempre transmitir/ A realidade em si/ Racionais Mc’s”).

Partindo assim do pressuposto de que, em alguma instância, parcela da responsabilidade pela condição do negro no Brasil se dá pela falta de uma consciência de raça e de classe, mas longe de um discurso culpabilizador e meritocrático. No trecho da letra “Então irmão/ Volte a atenção para você mesmo/ E pense como você tem vivido até hoje certo? / Quem gosta de você é você mesmo” é abordado a questão da auto estima do seu “irmão”. Somente com uma tomada de consciência por meio da “nossa filosofia” de emancipação, “seus irmão” conseguiriam vislumbrar uma nova vida, sem a espera de algum fator externo.

Pânico na Zona Sul, Beco sem saída, Hey Boy, Mulheres vulgares, Racistas otários e Tempos difíceis: foram essas as primeiras composições, que a notar pelos títulos, já apresentam o tom de denúncia. Os nomes das faixas constituem-se de pequenos trechos incisivos de temas intimamente ligados a realidade dos jovens negros principalmente da periferia, seus interlocutores. Como avisos ou “placas de trânsito”, a intenção é alertar dos perigos e das nuances que esses elementos carregam.

O beco é sem saída! Os tempos estão difíceis. As mulheres vulgares e os racistas, obviamente, otários. Existe um pânico na Zona Sul! Além disso, uma personagem se destaca no imaginário desses *raps*, o outro, o jovem branco rico, o *playboy* ou simplesmente o *boy*, pro qual se olha com postura ríspida, chamando a atenção em um vocativo intimidatório: “Hey Boy! hey boy! / Dá um tempo ai, cola ai! / Pera ai! Que é mano? / Que esse otário tá fazendo aqui? / Ai dá um tempo ai, chega ai/ Que foi bicho!/?/ Lembra de mim mano? / Não? Então vamo trocar uma ideia nós dois agora”. Junto a isso, ouve-se na gravação um barulho de carro chegando, o que se presume ser o do tal “boy” na área, provavelmente encostando ali a procura do comércio de drogas. Essa é a única música do disco que tem como interlocutor o outro, que mesmo não sendo eles, constitui o outro lado do que é ser, a outra referência do existir.

A música deixa claro a esse outros que existe um determinado lugar na cidade, o seu bairro, que não seria o lugar ideal para eles:

Hey boy o que você está fazendo aqui
 Meu bairro não é seu lugar
 E você vai se ferir
 Você não sabe onde está
 Caiu num ninho de cobra

E eu acho que vai ter que se explicar
 Pra sair não vai ser fácil
 A vida aqui é dura
 Dura é a lei do mais forte
 Onde a miséria não tem cura
 E o remédio mais provável é a morte
 Continuar vivo é uma batalha
 Isso é se eu não cometer falha
 E se eu não fosse esperto
 Tiravam tudo de mim
 Arrancavam minha pele

Na forma de demarcação territorial, os Racionais destacam umas das tônicas que marcam todo seu trabalho de forma contundente: o espaço social da cidade onde partilham as mesmas experiências e condições de vida precarizadas com outras pessoas como eles, ou ainda indivíduos que partilham de um mesmo *habitus*, e que a presença de outros agentes da sociedade além de causar um estranhamento pode acabar em conflitos violentos. Ali “Dura é a lei do mais forte” e “continuar vivo é uma batalha”.

O antropólogo José Guilherme Magnani destaca que os espaços de socialização, nesse caso as ruas dos bairros, são lugares demarcados por agente específicos, principalmente as ruas dos bairros periféricos das zonas urbanas. Dessa forma, esses “pedaços” de espaço demarcado passam a ser uma referência de distinção, determinando quem frequenta este espaço, ou melhor, quem deve ou não deve frequentar. Magnani (1996) diz:

É nesses espaços onde se tece a trama do cotidiano: a vida do dia-a-dia, a prática da devoção, a troca de informações e pequenos serviços, os inevitáveis conflitos, a participação em atividades vicinais. É também a prática do lazer do fim de semana nos bairros populares. Desta forma, o “pedaço” é ao mesmo tempo resultado de práticas coletivas (entre as quais as de lazer) e a condição para seu exercício e fruição. (MAGNANI, 2007, p. 13)

As músicas dos Racionais reforçam a identidade individual evocando a referência territorial, partindo de um lugar onde emerge especificidades culturais: as quebradas. O bairro de periferia, sendo favela ou não, que o Estado marginaliza e deixa de investir reais esforços para possíveis melhorias. Claro, as pessoas desses bairros se identificam com o estilo de vida cultivado nessas ruas e as utilizam principalmente como lugar público de diversão, uma vez que as opções para isso são limitadas.

Em 1992, o grupo lança um trabalho intitulado *Escolha Seu Caminho*. (1992), apresentando remixes de duas faixas, *Negro Limitado* e *Voz Ativa*, dando à música um tratamento fonográfico mais apurado. Ambas se aproximam do discurso e do ideário político do Movimento Negro contemporâneo⁹ a eles, como já dito, buscando uma conscientização da

juventude negra brasileira. Uma postura e um agir de enfrentamento e não passividade. Essa postura, enfática e desafiadora, se revela de antemão nas capas dos dois primeiros trabalhos. Utiliza-se uma fotografia de todo o grupo, uma forma de já se colocarem como protagonistas, mostrando seus rostos.

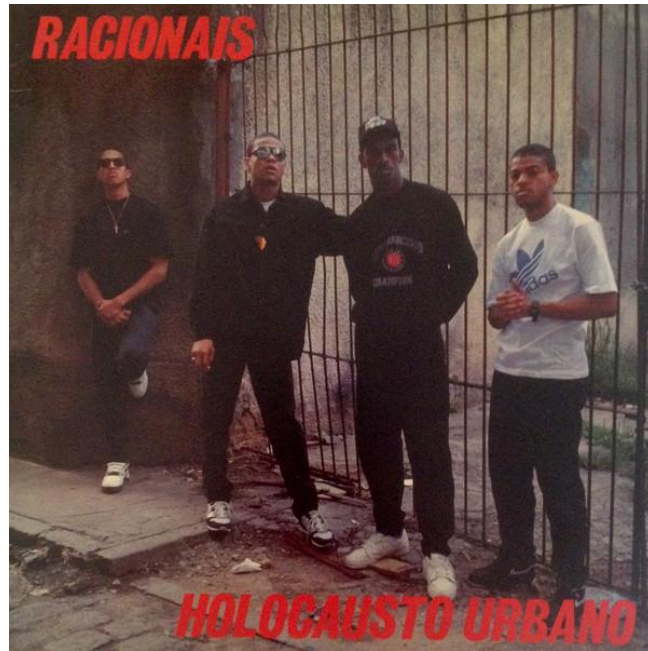


Figura 1 Capa do disco Holocausto Urbano (1990)

A primeira capa mostra os quatro jovens na rua, em seu “pedaço”, vestidos como a maioria dos jovens daquele lugar se vestiam na época: tênis, bonés e roupas largas de marcas internacionais e óculos escuros. Por muito tempo, e até hoje, essa maneira de se vestir marca como “marginal” e “violento” esses jovens, quando em outros espaços. A questão aqui parece ser realmente está: mostrar, juntamente com uma postura corporal ríspida, que aquele bairro, aquela rua, aquele portão é a sua área e para passar ali vão ter que no mínimo encará-los. Naquele espaço em que se materializa o *Holocausto* evocado no nome do álbum.



Figura 2: Capa do disco Escolha o Seu Caminho (1992)

A segunda capa já faz questão de escancarar muitas das questões que o jovem negro se depara em suas trajetórias pessoais. Os integrantes aparecem em um ambiente hostil e desarrumado. O *pixo*, as caixas e os objetos espalhados dão a impressão de um lugar sujo e escondido, uma espécie de covil onde aparecem armados, contando dinheiro e fazendo uso de drogas. Novamente, a capa do disco diz muito sobre suas narrativas, uma vez que essa imagem sintetiza muitas das contradições vividas por eles. Inclusive, o disco estampa um adesivo de alerta: “Diga não à violência e as drogas”, deixando claro que os caminhos quem escolhe somos nós individualmente, como forma de enfatizar que aquela cena é ilustrativa e que a violência e o consumo e tráfico de drogas não são apologizadas por eles.

Esses dois trabalhos focam-se nessa postura de se mostrar, de “dar a cara a tapa”. Eles se consideram porta vozes que tomam partido e denunciam, ao mesmo tempo que pedem que prestem atenção em suas mensagens. A “voz ativa” se destaca, deixando de ser uma voz passiva, falando por aqueles que não tem fala e são invisibilizados, criticando principalmente a violência social que da forma e estrutura a sociedade neoliberal, atingindo parcelas da sociedade, principalmente aqueles que moram no seu pedaço: negros e pobres da periferia.

Então, surge em 1993 o divisor de águas de sua carreira artística, o disco *Raio X do Brasil*, trabalho em que se encontram duas faixas importantes para sua projeção nacional. Estreando um novo tipo de canção, se aproximando mais de um caráter narrativo, *Fim de semana no*

parque e Homem na estrada, foram canções inovadoras que colocam de lado o até então muito utilizado formalismo discursivo. Abrindo uma nova gama de possibilidade artística, os Racionais se voltam para um tipo de canção que não necessariamente chama a atenção com o discurso direto, mas sim, com a pluralidade de conexões e possibilidades que as narrativas são capazes de estabelecer no imaginário: com uma história bem contada, a mensagem é melhor dada.

O nome do disco já afirma para que veio: fazendo um raio x do Brasil se enxergaria as reais questões internas de uma sociedade excludente. A introdução do disco entrega que eles estão dispostos a fazer um diagnóstico da sociedade brasileira por meio de suas canções:

1993, fudidamente voltando, Racionais
 Usando e abusando da nossa liberdade de expressão
 Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país
 Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão

Esse é o Raio X do Brasil, seja bem vindo

A fotografia da capa do álbum, uma cela lotada de uma penitenciária, associa este trabalho à questão carcerária no Brasil que, como sabemos, é um problema estrutural que criminaliza as parcelas pobres e justamente por isso e para isso funciona como política de segregação racial. Inaugura-se então uma das temáticas mais abrangidas nas músicas de sua carreira: a condição social dos privados de liberdade, nas penitenciárias, prisões e cadeias brasileiras.



Figura 3: Capa do disco Raio X do Brasil (1993)

De uma nova forma, apurada esteticamente, os Racionais destacam seu “pedaço”, a vida e as práticas sociais que se desenvolvem por ali. Em *Fim de semana no parque* aborda-se a perspectiva de um morador da quebrada, portanto com legitimidade para falar o que observa. A faixa inicia-se com uma dedicatória: “A toda comunidade pobre da Zona Sul!”. Dando início assim ao tour narrativo que a canção nos convida a fazer, principalmente por que se trata de uma perspectiva das práticas de lazer do povo da periferia como referência de identificação, enquanto há um olhar comparativo com as formas de lazer da “playboyzada”. É no fim de semana que se permite a pausa no trabalho e aproveitar o tempo que sobra:

Chegou fim de semana todos querem diversão
Só alegria nós estamos no verão, mês de janeiro
São Paulo, zona sul
Todo mundo à vontade, calor céu azul
Eu quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou à 1 hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz

[...]

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou o bam, bam, bam e o que manda
O pessoal desde às 10 da manhã está no samba
Preste atenção no repique e atenção no acorde
(Como é que é Mano Brown?)
Pode crer pela ordem

Apresentando-nos as categorias espaciais e temporais, o narrador evoca o sentimento de comunidade e camaradagem entre a quebrada: “É lá que moram meus irmãos, meus amigos”. O que não falta são formas de se identificar com esse lugar, afinal “a maioria por aqui se parece comigo”. Todos reunidos à vontade para se divertir em um dia comum de verão, inclusive pela prática de esportes, como o futebol e o destacado basquetebol. Claro, umas das formas de aproveitar as poucas vias de diversão que se encontram nas periferias: as quadras, normalmente acompanhadas por praças, na maioria das vezes semi abandonadas pelo poder público.

Sem contar o elemento de suma importância para o povo da periferia brasileira: o samba, do repique e do acorde. Ao ouvirmos a voz da gravação no trecho “Como é que é Mano Brown?”, acompanhada por uma mudança na progressão da música evidenciando um acorde de cavaquinho, é possível identificar a voz do cantor de pagode Netinho de Paula, na época vocalista da banda Negritude Júnior, em alta no mercado fonográfico nesse período. Isso só

evidencia o esforço entre artistas negros de gêneros diferentes em colaborar com a cultura da periferia em geral. No fim da faixa Netinho de Paula volta a dizer, fechando o compromisso com o povo da quebrada em um tom de cumprimento mútuo a Mano Brown

Pode crer Racionais MC's e Negritude Júnior juntos
Vamos investir em nós mesmos, mantendo distância das
drogas e do álcool

[...]

É isso aí Mano Brown (é isso aí Netinho, paz à todos)

Comparando o estilo de vida de pessoas de outros lugares e de outras classes, a narrativa percorre tanto a quebrada como um bairro de elite. Nesses trechos conseguimos nos localizar no bairro elitizado por meio de elementos que evocam práticas distintas de diversão:

Um, dois, três carros na calçada
Feliz e agitada toda "prayboyzada"
As garagens abertas eles lavam os carros
Desperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos, vagabundas, motocicletas
Coroa rico boca aberta, isca predileta

[...]

Olha quanta gente
Tem sorveteria, cinema, piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de kart dá pra ver
É igualzinho o que eu vi ontem na TV

Com base nessa visão, a crítica se direciona para a falta de lugares na quebrada para que se possa divertir de maneira variada. As possibilidades são limitadas, só conseguimos identificar na música, que restam além das ruas, as quadras e os bares, para o proveito da população periférica, enquanto em lugares que as elites circulam existe cinema, piscina quente, sorveteria e muitos outros meios para se divertir.

Outra faixa de suma importância para sua carreira traz uma narrativa ainda mais contundente e menos multifocal. *Homem na estrada* é uma canção em terceira pessoa que narra de maneira objetiva os acontecimentos da vida de um ex-presidiário que voltou para sua área e quer mudar. Acompanhado por um sample da música *Ela partiu* de Tim Maia, o arranjo desse rap mostra ainda mais a sofisticação e compromisso dos artistas com a criação de uma estética própria baseada na identidade musical brasileira (na música *Fim de Semana no Parque* também encontramos essa referência no refrão, que utiliza trechos da música *Frases* de Jorge Ben).

Fica evidente nos primeiros versos o perfil deste homem comum:

Um homem na estrada recomeça sua vida
 Sua finalidade: a sua liberdade
 Que foi perdida, subtraída
 E quer provar a si mesmo que realmente mudou
 Que se recuperou e quer viver em paz
 Não olhar para trás, dizer ao crime: nunca mais!
 Pois sua infância não foi um mar de rosas, não
 Na FEBEM, lembranças dolorosas, então
 Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
 Muitos morreram sim, sonhando alto assim
 Me digam quem é feliz, quem não se desespera
 Vendo nascer seu filho no berço da miséria.
 Um lugar onde só tinham como atração
 o bar e o candomblé pra se tomar a benção
 Esse é o palco da história que por mim será contada
 Um homem na estrada

Fica bem claro a história de quem vai ser contada: de um personagem comum assim como outros muitos, inclusive aqueles que estampam a capa do disco. Um homem que teve suas oportunidades negadas e sua liberdade tirada. Dessa forma, os compositores traçam alguns aspectos que contribuem para a criminalização da pobreza e a condição de vida, que acaba por mostrar no crime uma das únicas formas de se existir. Saindo da prisão, ele quer provar que mudou, mas desde sua infância vem sofrendo inúmeros revezes em busca de um sonho que sabemos, não se realizará.

Em uma passagem das mais marcantes, o homem evoca a precariedade em que se instala e tenta viver sua vida. O lugar em que vive é claramente muito violento, a população por bem ou por mal, acaba por se acostumar com cenas violentas como linchamentos, estupros e cadáveres ao céu aberto:

Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo
 Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
 Um cheiro horrível de esgoto no quintal
 Por cima ou por baixo, se chover será fatal
 Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
 Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
 Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
 Logo depois esqueceram, filha da puta!
 Acharam uma mina morta e estuprada
 deviam estar com muita raiva
 "Mano, quanta paulada!"
 Estava irreconhecível, o rosto desfigurado
 Deu meia noite e o corpo ainda estava lá
 coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado
 O IML estava só dez horas atrasado
 Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
 Quero que meu filho nem se lembre daqui
 Tenha uma vida segura.
 Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura

e uma "PT" na cabeça.
 E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa
 o que fazer para sair dessa situação
 Desempregado então
 Com má reputação
 Viveu na detenção
 Ninguém confia não
 E a vida desse homem para sempre foi danificada
 Um homem na estrada

O desenrolar da história desse homem, como podemos imaginar, não é dos melhores. Ao fim de um conflituoso dilema, resignado diante da morte, o narrador é interrompido, assim como a música toda, por sons de tiros. Em um último trecho da música ouve-se o *sample* de uma voz no rádio, dando pistas do que pode ter acontecido no final da história desse homem, encontrado na estrada:

"Homem mulato aparentando
 Entre vinte e cinco e trinta anos
 É encontrado morto na estrada do
 M'Boi Mirim sem número
 Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais.
 Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal."

É esse desfecho que potencializa ainda mais as letras de *rap*, dramatizando e dando peso para a música. Trazendo a gravação de um policial, eles provocam uma tensão entre supostos “lados diferentes” da história contada, o que implica em uma disputa discursiva de poder. A música dura quase 8 minutos e acaba de repente. Uma alegoria da forma pela qual a polícia resolve seus problemas com esse homens. Em alguns segundos toda uma história é silenciada e a versão final acaba sendo a oficial, dada pela polícia. O que sobra é o sentimento de impunidade que continuaria e viria à tona alguns anos depois, com muito mais revolta, em uma das suas mais famosas canções, *Diário de um Detento*: “mas quem vai acreditar em meu depoimento?”

Com o lançamento do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) podemos considerar que acontece o amadurecimento artístico do grupo e uma mudança de postura seguida por um sucesso que ultrapassou as barreiras sociais. Até mesmo a grande mídia desenvolve seu interesse pelo grupo, na maioria das vezes em vão, uma vez que Mano Brown e cia. só apareciam em canais que condiziam com seus interesses, como canais da TV Cultura e MTV.

Inclusive, na MTV ao vivo, acontece um dos momentos mais marcantes na história do grupo e da mídia brasileira, ao subirem ao palco para receber o prêmio da noite de melhor clipe de 1997 para o vídeo de *Diário de um detento*, gravado dentro da Casa de Detenção de São

Paulo, o Instinto Carandiru. Na noite de premiação do *MTV Awards*, o grupo não passou em “branco”. Fizeram o show de encerramento da noite, no qual subiram ao palco tanto na premiação como na apresentação musical, com cerca de 30 outros caras negros, com a mesma postura de indagação e extrema seriedade, diante de um público muito diferente. O ápice da noite, acontece após receberem cordialmente (aproximando-se do sentido de *homem cordial* de Sergio Buarque de Holanda) do também músico Carlinhos Brown – que curiosamente detêm o mesmo sobrenome artístico de Mano Brown – o prêmio, quando KL Jay, logo aquele que menos “tem voz” nas apresentações, por coordenar as *pickups*, faz um discurso memorável.

KL Jay: Ai é o seguinte: nos lugares mais longes da cidade, nos lugares mais distantes do país, o meu povo não tem TV a cabo e muitas vezes nem o conversor VHS ou UHS para pegar a MTV e assistir o *YO RAP* ou assistir isso aqui que está acontecendo moro? Mas aí, mesmo assim, esse prêmio vai pra todo meu povo que veio da África, enriqueceu a Europa e a América do Norte. E o que sobrou pra nós, morou meu? Foi as favelas, as cadeias. [...] os ponto de tráfico de droga, e o dinheiro não sobrou pra nós. Esse prêmio vai pra todo meu povo ai, que vê no *rap*, que vê no Racionais a esperança de justiça, de orgulho e de poder. Aí! É nós na fita mais uma vez! Poder pra maioria que é nós! Paz!

Com esse discurso, KL Jay escancara a fratura social brasileira, onde a cordialidade das relações estabelecidas pelo convívio aparentemente afetivo entre os sujeitos são deixadas de lado materializando-se em violência simbólica e material. A canção que inaugura isso de forma mais concisa em seu trabalho de 1997, nos permite experimentar as violências dessa fratura exposta, resultante de inúmeros conflitos:

Minha intenção é ruim esvazia o lugar
 Eu tô em cima, eu tô afim um dois pra atirar
 Eu sou bem pior do que você tá vendo
 O preto aqui não tem dó é 100 por cento veneno
 A primeira faz bum, a segunda faz tá
 Eu tenho uma missão e não vou falhar
 Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
 Minha palavra vale um tiro eu tenho muita munição
 Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
 E tem disposição pro mal e pro bem
 Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
 Juiz ou réu, um bandido do céu
 Malandro ou otário, quase sanguinário
 Franco atirador se for necessário
 Revolucionário, insano ou marginal
 Antigo e moderno, imortal
 Fronteira do céu com o inferno
 Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
 Violentamente pacífico, verídico
 Vim pra sabotar seu raciocínio
 Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo
 Pra mim ainda é pouco dá cachorro louco
 Número um dia terrorista da periferia
 Uni-duni-tê, eu tenho pra você
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT

E a profecia se fez como previsto
 1997 depois de Cristo
 A fúria negra ressuscita outra vez
 Racionais capítulo quatro versículo três

Com esses versos o grupo demonstra que “sua intenção é ruim”, portando mensagens quase intragáveis e permeadas de violência. O interprete tem a função de um atirador: sua arma são as canções de *rap* e suas palavras são a munição. Com passagens contraditórias, ele se apresenta como um agente multifacetado e destemido, “violentamente pacífico”. A analogia aproxima o *rapper* a uma espécie de soldado que vacila entre a imagem de juiz e de réu, “revolucionário, insano ou marginal”, incisivo e mortal como um ataque cardíaco. Lembrando que a violência relatada por eles é aquela estrutural já sofrida e que existe um imperativo moral de posicionamento contra essa violência material, utilizando a violência simbólica de seus versos. A faixa se inicia com a fala de Primo Preto, ex-membro do grupo SP Funk, apresentando alguns dados das violências sofridas pela população negra no Brasil, acompanhando por um acorde sincopado de piano reverberado dando um ar ainda mais dramático para as informações a seguir:

“Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
 Já sofreram violência policial
 A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
 Nas universidades brasileiras
 Apenas dois por cento dos alunos são negros
 A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente
 Em São Paulo
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”

Sobrevivendo vendeu mais de quinhentos mil discos no mercado oficial, não contando as formas paralelas de obtenção do exemplar (anteriores ao download e as plataformas digitais), com distribuição independente não vinculada a nenhuma das grandes distribuidoras mundiais do mercado fonográfico. Fato memorável.

Nos dias de hoje, o grupo tornou-se referência cultural brasileira. Extrapolando a esfera musical, criou narrativas muito presentes no imaginário nacional, com personagens e situações conhecidas, mesmo que não compreendidas em todos os setores. Um dos reflexos atuais dessa relevância encontra-se no fato de que a partir de 2018, a Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – exige a audição do disco *Sobrevivendo no inferno* em seu processo seletivo de entrada. Ainda nesse mesmo ano foi produzido um livro com o mesmo título do disco, em comemoração aos 20 anos de seu lançamento.

A capa de *Sobrevivendo*, que estampa o imaginário brasileiro até hoje, causa calafrios e gera controvérsias. Um fundo preto apresentando além do nome, uma cruz, símbolo máximo da religiosidade católica ocupando quase todo o espaço frontal, acompanhado com um verso bíblico dos Salmos, em letras menores. Esses elementos propõem uma crueza e uma frieza impessoal que, no entanto, se atrela ao conteúdo religioso, até exacerbado, explícito nas canções do disco. De frente já se estabelece um caráter mais fúnebre com a profunda escuridão do fundo, em contraste com a cruz, simbolizando a crueza da existência desses jovens e a religiosidade como uma das maneiras de se encarar essa existência.

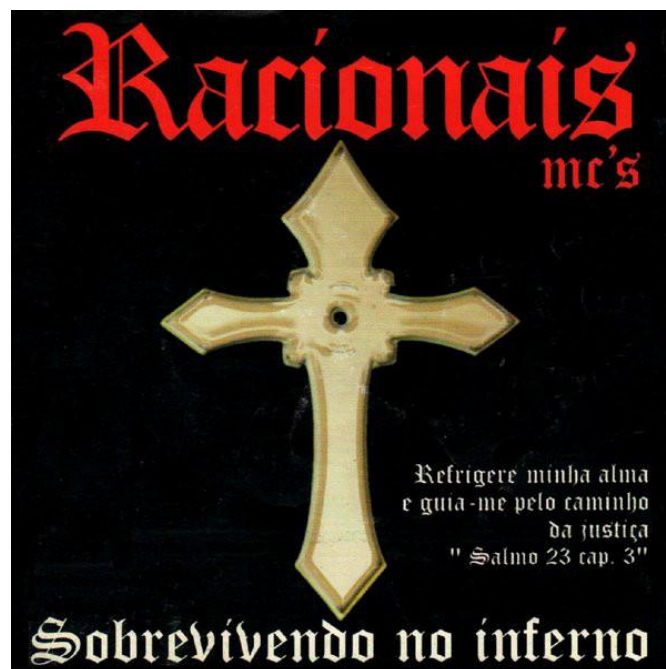


Figura 4: Capa do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997)

Atualmente, quando indagados sobre o disco, os integrantes assumem a sua importância, mas encaram com cuidado e atribuem parcela disso a uma possível superestimação da crítica e do público em relação a ele:

Entrevistador: O que foi esse disco na carreira dos Racionais?

Mano Brown: Foi o nome do disco: um inferno. As palavras não voltam vazias malando. Pra quem já foi espiritualista alguma vez na vida sabe disso: repetir as palavras muitas vezes, todo mundo, muitas pessoas repetindo as mesmas palavras alguma coisa materializa. [...] Esse disco era muito pesado. Até hoje pra cantar eu (engole seco) [...] Entendo toda a movimentação (em torno do disco). [...] O rap pra mim, interage com a vida real, naquele momento ali criaram um personagem meu. Fugiu do meu controle. Acho que a foto. Esses dias eu vi a capa e pensei: Kléber e essa Bíblia na mão, cê tá louco!? Muita pressão de vários lados. Viver aquilo é muito diferente do que cantar aquilo e a gente começou a viver aquilo. Aquelas coisas começaram vir. [...] Era um clima hostil. Essas músicas provocam alguma coisa diferente no ambiente, no contexto. As coisas mudam. O Racionais faz isso. [...] O que para a sociedade, para a classe artística, ou para o pessoal que estuda a sociedade analisou como disco de protesto, pra nós era como cortar a própria carne. Aquilo vinha

em nós: começou a morrer gente, a morrer amigo, começou a morrer gente na porta das festas pra caralho, gente com camisa dos Racionais, tiroteio dentro das festas. Foi aí! Bala perdida! A rima é bala perdida! [...] Começou a misturar tudo: Deus e o Diabo. Mas periferia é aquilo: igreja crente de um lado e bar do outro. Era aquilo, o disco é aquilo.

Para Mano Brown, fica claro o peso dos principais temas abordados: a vida na periferia pela perspectiva violenta das ruas, assaltos, rixas entre gangues, venda e consumo de drogas, porte de armas, a experiência do encarceramento, tudo isso em contraponto a extrema temática religiosa. O inferno não é só uma figura de linguagem ou uma realidade de outro plano, é exatamente a realidade vivida pelo povo das periferias. Como ele enfatiza: “igreja evangélica de um lado e bar do outro”. Diante dessas questões a prática religiosa se apresenta como prática de conforto e salvação, que nas letras funcionam como uma espécie de escudo contra o “mal”.

O disco se inicia com uma espécie de prece e pedido de proteção em forma de música com uma roupagem nova dada pelo grupo a canção *Jorge da Capadócia* (São Jorge na religião católica, e Ogum no sincronismo Umbanda) de Jorge Bem Jor, cantada por um intérprete cuja voz remete aos cantores “gospel”, seguida de fundo por um *sample* de *Ike’s Rap* do artista de *Soul* norte americano Isaac Hayes. Ao fim dessa introdução interpola-se “*Gênesis*”, onde Mano Brown discursa sobre os aspectos da vida humana que teriam origem divina e os outros aspectos que tem origem mundana, ou que foram criados pelos homens:

"Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as arma, as bebida, as puta.
Eu? Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta.
Eu tô tentando sobreviver no inferno"

Inferno que se caracteriza como território sem a presença de Deus, apresentando uma distância dos sujeitos periféricos que participam como personagens das canções: *playboy*, *nóia*, *puta*, *ladrão*, *policial*, *presidiário*, todos esses próximos espiritualmente ao plano infernal, segundo a crença cristã. No entanto, a “Bíblia velha” e a “pistola automática” estão ali como ferramentas de proteção.

Gênesis, não curiosamente o livro inicial da Bíblia, funciona como interlúdio para a canção já comentada *Capítulo 4 versículo 3*, que tem o título relacionado a forma de divisões entre capítulos e versículos dos livros bíblicos.

Além de *Capítulo 4, versículo 3* quase todas músicas se destacam. *Tô ouvindo alguém me chamar* e *Rapaz Comum* contam a história de sujeitos que por optarem pela via do crime, são cobrados com sua vida, em narrativas que perpassam sua existência nos momentos anteriores a

sua morte. *Periferia é Periferia* retrata a vida na periferia abordando aspectos como pobreza, violência e relações sociais fraturadas que acabam sendo marcadores que se encontram nas periferias de Brasil todo.

A faixa *O mágico de Óz* é narrada pela perspectiva de um menino morador de rua, contando as dificuldades da existência deste e principalmente os problemas relacionados à miséria e ao vício de crack. Juntamente a *O Mágico de Óz*, temos a música *Formula mágica da paz* que também usa a alegoria da magia como uma forma de desencanto do mundo, dando a entender que nesse plano o problema da violência na vida da população periférica de grande maioria negra, está longe de acabar e somente por meios fantásticos uma mudança poderia acontecer. Ainda, nessas canções nota-se certa descrença na esfera religiosa cristã, em um Deus onipotente e onisciente (“Querida que Deus ouvisse a minha voz!” “Será que Deus deve estar provando minha raça? / Só desgraça gira em torno daqui”), apontando como alternativa a magia. Impossível não fazermos a aproximação das religiões de matrizes africanas, muito abordadas pelo grupo em suas letras, ao plano da magia (quase contrário as religiões ocidentais), inclusive como uma outra via religiosa paralela a cristã, sincretizando a fé religiosa: “Agradeço a Deus e aos Orixás”.

Enfim, temos a icônica *Diário de um Detento*, composta por Mano Brown inspirado no diário de Jocenir, detento do Carandiru, que apresenta uma narrativa complexa e detalhada do dia a dia do detento e, além disso, relatando o fatídico dia 03 de outubro, no qual uma rebelião se transforma, no fim do dia, em um dos massacres mais sangrentos da história brasileira.

Expondo toda a lógica de vida dentro da cadeia, a letra explora: o papel dos agentes penitenciários, a economia das trocas internas materiais, o modo em que se tratam os sujeitos de acordo com suas penas, assassinatos e suicídios, a rotina que vai desde a alimentação, a diversão e o descanso, as perspectivas de liberdade, a relação com o mundo externo inclusive com seus familiares, etc. Um lugar desumanizado, em certa medida, que apresenta as suas próprias lógicas e estruturas sociais internas. Até mesmo Lúcifer “que veio do Inferno com moral” “pro Estado é só um número, mais nada” “comendo rango azedo e com pneumonia”.

O trecho que considero de importante destaque, relata o dia da chacina. O interprete já acorda sentido que alguma coisa poderia causar algum enorme problema:

Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio

Não era do vento, não era do frio
 Acertos de conta tem quase todo dia
 Tem outra logo mais, eu sabia
 Lealdade é o que todo preso tenta
 Conseguir a paz, de forma violenta
 Se um salafrário sacanear alguém
 leva ponto na cara igual Frankenstein
 Fumaça na janela, tem fogo na cela
 Fudeu, foi além, se pã!, tem refém
 Na maioria, se deixou envolver
 Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
 Dois ladrões considerados passaram a discutir
 Mas não imaginavam o que estaria por vir
 Traficantes, homicidas, estelionatários
 Uma maioria de moleque primário.
 Era a brecha que o sistema queria
 Avise o IML, chegou o grande dia
 Depende do sim ou não de um só homem
 Que prefere ser neutro pelo telefone
 Ratatata, caviar e champanhe
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil
 Como modess usado ou bombрил
 Cadeia? Claro que o sistema não quis
 Esconde o que a novela não diz
 Ratatata! sangue jorra como água
 Do ouvido, da boca e nariz
 O Senhor é meu pastor
 Perdoe o que seu filho fez
 Morreu de bruços no salmo 23
 sem padre, sem repórter.
 sem arma, sem socorro
 Vai pegar HIV na boca do cachorro
 Cadáveres no poço, no pátio interno
 Adolf Hitler sorri no inferno!
 O Robocop do governo é frio, não sente pena
 Só ódio e ri como a hiena
 Ratatata, Fleury e sua gangu
 vão nadar numa piscina de sangue
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
 Dia 3 de outubro, diário de um detento."

Mais uma vez após uma série de acontecimentos cheios de violência, desde a gerada e cultivada entre os detentos, dando “a brecha que o sistema espera” até a solução final adotada pelo sistema (carcerário) para pôr em prática a política de higienização social que já se pratica nas ruas. Novamente encontramos o elemento religioso: no final, antes da morte, acompanhamos o pedido de perdão pelos erros cometidos na vida mundana e a espera de uma outra oportunidade em um outro plano, se possível.

De 1996 a 1999 os números de homicídio em São Paulo capital atingiram patamares alarmantes e tendo a acreditar que a guinada da temática da violência e da criminalidade nos

raps do grupo não seja apenas coincidência. Este disco privilegia de certa forma as narrativas que enfatizam a vida na periferia de uma perspectiva negativa e absurdamente real.

Na virada do milênio, em 2002, os Racionais lançam *Nada como um dia após o outro dia*, um disco duplo que se divide em: Disco 1 – “*Chora Agora*”, Disco 2 – “*Ri Depois*”. Como percebemos já nos títulos utilizados, a perspectiva aborda a vida na periferia agora se fixando na capacidade de passar de uma condição de vulnerabilidade dos sujeitos da periferia diante as situações críticas, para um estado de resiliência, deixando um pouco de lado a perspectiva mais carregada do disco anterior. Ainda assim, a criminalidade e o encarceramento em massa fazem parte do universo conceitual do disco, no entanto, tratados de maneira mais branda (se isso realmente é possível):

KL Jay: O *Sobrevivendo no Inferno* é um clássico, por causa das músicas, projetou mais o Racionais. [...] Mas o *Nada como um dia* é o disco mais real, mais musical, mais leve também. Mais rua! *Sobrevivendo no Inferno* está na posição de um clássico, mas o *Nada como um dia* toca até hoje nos carros, nas rádios. [...] No *nada como um dia* a gente já tinha MPC. A gente já produzia as música em casa e ia pro estúdio com a música quase pronta. [...] Era um estúdio melhor, com técnicos melhores. O processo foi esse: a gente entrava no estúdio e não tinha nada e com o *Nada como um dia*, a gente já tinha um equipamento básico pra se fazer uma pré produção em casa.

Vimos na fala de KL Jay a importância dos fatores relacionados à produção das músicas, inclusive a posse da MPC – instrumento eletrônico capaz de reproduzir e produzir *samples* e bases percussivas e melódicas – influenciando diretamente o trabalho desse trabalho. Mais uma mudança estética ocorre tanto na poética, como na estrutura musical das canções. Claro que essa mudança também influenciou e acompanhou uma inflexão ideológica nas temáticas desse disco. Como Mano Brown enfatiza na mesma entrevista: “a gente saiu de uma capa preta pra um disco com a capa azul clarinho com champanhe”.

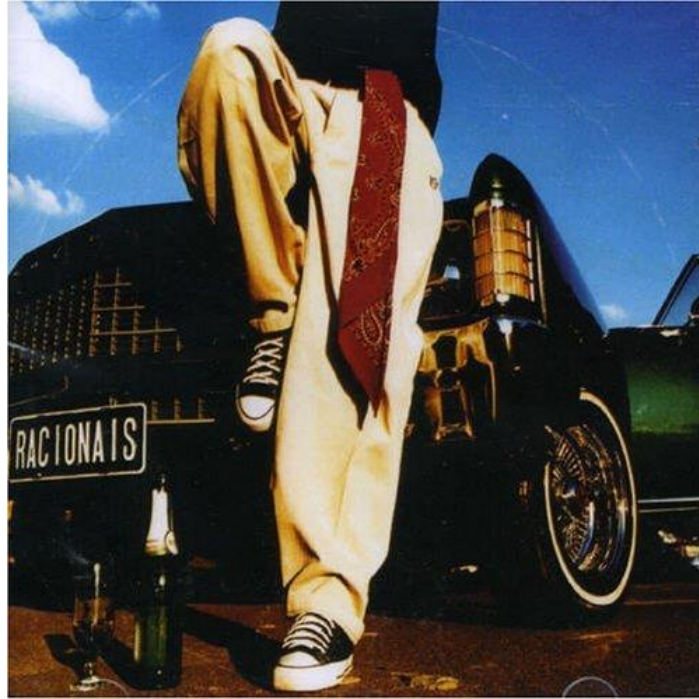


Figura 5: Capa do disco Nada como um dia após o outro dia (2002)

Realmente, a distinção em relação as capas anteriores fica evidente. O que vimos na fotografia de capa se materializa na guinada, ou na perspectiva de uma guinada, da vida do jovem da periferia. Agora o grupo optou por retratar um jovem não identificado bem vestido no maior estilo *gangsta* com roupas largas e tênis All Star, apoiada a um carro (que não é popular mas que também não é o utilizado pelas elites), acompanhado pela taça e a garrafa de champanhe no chão, diante de um céu aberto. Assim, a impressão é de um estado de espírito mais elevado, com uma perspectiva de vida melhor e um clima menos carregado. O fato do homem fotografado não revelar o rosto também é bastante significativo, mostrando que nesse trabalho os Racionais não pretendem representar a periferia como porta-vozes ou mesmo ser a única voz, o que se pretende é ressaltar os fatores positivos e também os negativos da vida periférica, mas com um olhar mais pessoal.

A maioria das músicas desse disco exploram as narrativas individuais dos integrantes do grupo, inclusive após a guinada social alcançada pelo sucesso comercial. Assim, encontramos quase uma apologia à ascensão social por meios individualizados. Se antes privilegiava-se uma visão externalizada e delativa, ou ainda, uma descrição crítica da quebrada, agora se privilegia uma visão pessoal e intimista da periferia. As questões de classe, raça, religião e criminalidade são dissolvidas em narrativas que elaboram críticas internalizadas e reflexivas sobre sua posição no mundo social.

O início do disco já expressa essa forma intimista de diálogo entre locutor e interlocutor. Ao atentarmos a gravação, ouvindo a primeira faixa *Sou + Você*, percebemos o som de uma freada brusca seguido por barulhos de tiros e após alguns segundos um galo canta e um relógio desperta. Ao entrar um acorde suave de violão, Mano Brown diz:

Benção, mãe
 Estamos iniciando nossas transmissões
 Essa é a sua rádio Êxodos
 Hei! Hei!
 Vamos acordar, vamos acordar, porque o sol não espera demorou, vamos acordar

O tempo não cansa ontem à noite você pediu, você pediu... Uma oportunidade
 Mais uma chance, como Deus é bom né não nego?? Olha aí, mais um dia todo seu
 Que céu azul louco hein?
 Vamos acordar, vamos acordar, agora vem com a sua cara, sou mais você nessa guerra
 A preguiça é inimiga da vitória, o fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar
 Não vou te enganar, o bagulho ta doido e eu não confio em ninguém
 Nem em você, os inimigos vêm de graça
 É a selva de pedra, eles matam os humildes demais
 Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua
 Vamos acordar, vamos acordar, cabeça erguida, olhar sincero, ta com medo de quê?
 Nunca foi fácil, junta os seus pedaços e desce pra arena

Mas lembre-se: Aconteça o que aconteça, nada como um dia após outro dia.

Ao ouvirmos o som da freada e dos tiros seguido pelo arranque do automóvel, nos situamos no clima da quebrada, mas amanheceu e esses elementos vão embora junto com a madrugada e o motor arrancando, também junto com *Sobrevivendo no Inferno*. É um novo dia e pra quem realmente acorda cedo, a grande maioria da quebrada, isso fica pra trás, “o sol não espera demorou, vamos acordar”. Mano Brown, nessa introdução dá todos os melhores motivos para se levantar diante de uma sociedade que exclui os “humildes demais”. É preciso uma posição de coragem e enfrentamento, e de decisões acertadas longe da criminalização do meio de vida da periferia. A maioria da população periférica acorda cedo, estuda, trabalha e lida com o crime assim como lida com outras esferas das suas vidas: “Nunca foi fácil, junta seus pedaços e desce pra arena”. Mais à frente esse caráter resiliente aparece na faixa *A vida é desafio*:

É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
 Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível
 Que o tempo ruim vai passar, é só uma fase
 Que o sofrimento alimenta mais a sua coragem
 Que a sua família precisa de você
 Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder

[...]

É isso aí você não pode parar
 Esperar o tempo ruim vir te abraçar
 Acreditar que sonhar sempre é preciso
 É o que mantém os irmãos vivos

Assumindo a mudança de postura nas letras e nos arranjos musicais inaugura-se um clima de descontração marcado por um som de funk, um coral e uma voz distorcida com ar cartunesco, aparecendo pela primeira vez uma temática desinibida nas canções dos Racionais na faixa *Vivão e Vivendo*:

Ei você sonhador
Que ainda acredita
Liga nós!

Eu tenho fé, amor, e afeto
No século 21
Onde as conquistas científicas
Espaciais, medicinais
E a confraternização dos homens
E a humildade de um rei
Serão as armas da vitória para a paz universal

[...]

Se eu me perco na noite
Eu não me acho no dia
Ei tentação dá estia!

Faz assim com o meu coração
Minha mente é um labirinto
E meu coração chora
Chora agora, ri depois!
(haha)

Vem comigo nego

Percebe-se um ambiente musical de festa acompanhada de mensagens positivas e uma visão de que uma melhoria simbólica e material está próxima, por meio do afeto e da confraternização entre os homens. Mesmo assim, a contraditoriedade diante das questões positivas e negativas se faz presente por meio da clássica ambiguidade entre mente e coração, razão e emoção. O fato de ser negro no Brasil traz a necessidade de reflexão profunda sobre as questões sociais por isso “minha mente é um labirinto”, que tem que estar preparada para lidar com as dificuldades. No entanto, é necessário se ligar ao plano afetivo, é preciso se divertir e criar laços além de contemplar da melhor maneira sua existência. Se meu coração chora agora, ele ri depois!

Importante lembrar também o valor dado a ascensão social e às questões relativas ao dinheiro, como: consumo, consumismo e ostentação. Isso tudo justificado como valor agregado na expressão nas relações de poder em relação aos *boys*. Assim como em *1 por amor, 2 pelo dinheiro*, que já deixa claro pelo nome, a canção *Vivão e Vivendo* apresenta que o grupo voltou principalmente “pelos loko, pelos preto e pelas verde consequentemente”. Ir atrás do “verde”

indica a aspiração às condições melhores de vida através do dinheiro e do consumo. Isso também se evidencia no trecho da música *Vida Loka II*:

Vem na minha mente inteira
 a loja de tênis
 O olhar do parceiro feliz
 De poder comprar
 O azul, o vermelho
 O balcão, o espelho
 O estoque, a modelo
 Não importa
 Dinheiro é puta
 E abre as portas
 monte o castelo de areia quem quiser
 Preto e dinheiro
 São palavras rivais
 É
 Então mostra pra esses cu
 Como é que faz

Aborda-se uma nova categoria no disco, os *loko*, apresentados como na passagem acima, assim como também nas músicas *Vida Loka I* e *Vida loka II*. Ou ainda, aqueles com quem os autores se identificam: sujeitos que gostam de se divertir, de ter um estilo de vida baseado no consumo, mas que também lidam com as outras especificidades da vida em periferia. Além disso, esses indivíduos que vivem essa *vida loka*, ainda se envolvem com a criminalidade em certa medida, inevitavelmente. Ainda, são protagonistas de conflitos diversos, como os que envolvem casos de traição e mal entendidos, caso que se expressa na canção *Vida Loka I*, em que o personagem principal alega ter sofrido atentado, mal sucedido, contra sua vida, por engano de uma mulher, que havia dito que se encontrava romanticamente com o mesmo.

Algumas passagens e canções enaltecem o estilo de vida boêmio desses homens. Em *Estilo Cachorro* conta-se a história de um cara que sabe aproveitar a vida de maneira exemplar, um exímio *vida loka* que ostenta dinheiro e mulheres:

Conheço um cara que é da noite, da madrugada
 Que curte várias fitas, várias baladas
 Ele gosta de viver, (e viajar...)
 Sem medo de morrer, sem medo de arriscar

[...]

Um bom malandro, conquistador
 Tem naipe de artista, pique de jogador
 Impressiona no estilo de patife
 Roupa de shop, artigo de grife
 Sempre na estica, cabelo escovinha
 Montado numa noventa e nove azul novinha
 Anel de ouro combinando com as correntes
 Relógio caro é claro, de marca quente

[...]

Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher, quanto mais você tem muito mais você quer, mesmo que isso um dia, traga problema, viver na solidão, não, não vale a pena
Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher, sem os dois eu não vivo qual dos dois você quer, mesmo que isso um dia, traga problema, ir pra cama sozinho, não vira esquema

Agora chegamos na canção *Negro Drama*, considerada a síntese máxima desse processo de individualização da perspectiva poética dos integrantes. Essa canção pode ser considerada a metáfora da vida do negro brasileiro. A música se divide em duas partes, a cantada por Edi Rock deixa claro uma posição de revolta que mesmo em um tom pessoal cria um personagem ideal do indivíduo negro e periférico que vive o *negro drama*. O que lhes marcam como diferentes e excluídos o “cabelo crespo e a pele escura” são consideradas chagas, pois são marcas físicas e corporais que acabam por serem traços da maioria de um povo que sofre, mas também que guarda um poder significativo, assim como as chagas de Cristo.

A segunda parte cantada por Mano Brown apresenta um caráter mais autobiográfico, com passagens densas da história do próprio autor, mas que no fim das contas, sabemos ser a realidade de muitos outros indivíduos. O que é relatado dispensa muita explicação:

Daria um filme
Uma negra
E uma criança nos braços
Solitária na floresta
De concreto e aço
Veja
Olha outra vez
O rosto na multidão
A multidão é um monstro
Sem rosto e coração

Ei, 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
Um bastardo
Mais um filho pardo
Sem pai
Ei, Senhor de engenho
Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho
Cê num entra a pé
Cê disse que era bom
E a favela te ouviu

Lá também tem
Whisky, Red Bull
Tênis Nike e fuzil
Admito
Seus carro é bonito
É, eu não sei fazê
Internet, videocassete
Os carro loco
Atrasado
Eu tô um pouco sim
Tô, eu acho
Só que tem que
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva
Sou leão
Sou demais pro seu quintal
Problema com escola
Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto
Esse não é mais seu
Ó, subiu
Entrei pelo seu rádio
Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo
O quê?
Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto
Rááá
Que ironia
Cola o pôster do 2Pac aí
Que tal?
Que cê diz?
Sente o negro drama
Vai
Tenta ser feliz
Ei bacana
Quem te fez tão bom assim?
O que cê deu
O que cê faz,
O que cê fez por mim?
Eu recebi seu tic
Quer dizer kit
De esgoto a céu aberto
E parede madeirite
De vergonha eu não morri
To firmão
Eis-me aqui
Você, não
Cê não passa
Quando o mar vermelho abrir

Eu sou o mano
Homem duro

Do gueto, Brown
Obá

Aquele louco que não pode errar
Aquele que você odeia
Amar nesse instante
Pele parda
Ouço funk
E de onde vem
Os diamantes
Da lama

Valeu mãe

Negro drama
Drama, drama, drama

[...]

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 aê, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé

Vagabundo nato!

Acompanhamos uma canção que em uma primeira parte guarda todo seu sentimento de revolta e que na segunda extrapola e externaliza esse sentimento. Direcionada ao “senhor de engenho”, a letra assume o caráter dramático e até cinematográfico da experiência poética de um indivíduo criado somente pela mãe, que assume seu “atraso” material, mas que não tem medo, assim como um leão impossível de se domesticar. Pro senhor do engenho ele é o pior pesadelo, pois não precisa de nenhum tipo de esmola e ainda, ultrapassou os limites sociais, pois agora até os filhos das elites ouvem seu som e querem ser “pretos”, uma alusão ao estilo de vida cantado nessas canções.

Por fim, chegamos à música que em parte dá nome a este trabalho. Além do gosto pessoal (sendo a música que mais gosto de ouvir do grupo) considero-a quase como uma conclusão para essa parte do ensaio, uma vez que vejo nela muitas das características identitárias e distintivas que encontramos na carreira dos Racionais Mc’s até este disco. Pessoalmente, vejo a necessidade como pesquisador fã de reservar um espaço específico neste trabalho para essa canção, me atendo detalhadamente às suas passagens.

Da ponte pra cá

Da ponte pra cá não por acaso conclui o álbum *Nada como um dia após o outro dia* sendo a última faixa do disco *Ri Depois*. A música tem início com a fala de Dj Nel nos dando a impressão de uma transmissão de rádio, a Rádio Êxodos, mandando um “salve” pra várias pessoas de quebradas diferentes:

Hey, Hey, Hey Nego. Você está na sintonia da sua rádio Êxodos
 Eu Dj Neo comandando O melhor da black music.
 São 23 minutos de um novo dia
 O Japonês do Jardim Rosana manda um salve para o Zezé, pro Chiquinho
 Pro Kau, pro Ribeiro, pro Tico, Zulu, e o Serginho
 O Valtinho da Sardí manda um salve aí pro Wandão da Vila do Sapo
 E a Kiara do Imbu Manda um abraço para a Viviane do Sardí.
 Éee, o Papau do Parque manda um salve pros manos da 50 né
 E o Adriano do Tamoio Manda um salve aí para o Sujeito Suspeito do Paranapanema.
 E Pra você que está pensando em fazer um pião
 Pegue seu bombojaco e sua toca Porque faz 10°C em São Paulo

Ouvimos nesse trecho, ao fundo, o refrão da canção *Onda* de Cassiano, uma das maiores influências musicais de Mano Brown e cia. Logo após isso, uma forte batida grave que dá início a canção de 8 minutos e 47 segundos. A base rítmica desse *rap* advém do sample de um outro *rap* internacional, no melhor estilo *bum bap*, da música *Too Short* do artista CussWordds.

Nesta canção conseguimos identificar passagens que definem territorialmente alguns aspectos de identificação. A maioria das pessoas relatadas estão associadas a algum lugar, provavelmente o lugar que moram ou nasceram: “Kiara do Imbu”, “Viviane do Sardí”, “Papau do Parque”. Mais uma vez a questão territorial se manifesta como fator identitário, aliás, o próprio título já deixa claro essa questão distintiva: “o mundo é diferente da ponte pra cá”. Outras passagens da música dão o tom de espacialidade e temporalidade na quebrada: “São 23 minutos de um novo dia”, “faz 10° em São Paulo”, “A lua cheia clareia as ruas do Capão”, “Três da manhã eu vejo tudo e ninguém me vê/ Subindo o campo de fora”, etc. O que temos é a uma sensação de aclimação e de inserção do ouvinte no universo proposto pela música. Mais uma vez encontramos passagens sobre as práticas de lazer e o estilo de vida despojado e boêmio desses indivíduos. Rolês, “fazer um pião99” – referente a dar uma volta –, consumo de bebidas alcoólicas e uso recreativo de maconha, ir atrás de mulheres e principalmente ouvir música *black* e *rap*, sintonizados na rádio Êxodos:

Saúde, plin, mulher e muito som
 Vinho branco para todos, um advogado bom

Cof, cof, ah esse frio 'tá de fuder
Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o que?

[...]

Sempre ouvindo um RAP para alegrar a rapa

[...]

O que toma uma taça de champanhe também curte
Desbaratinado, tubaína, tutti-frutti

[...]

Os mano é sofrido e fuma um sem dar guela

Vale o destaque também às passagens que se referem aos indivíduos do outro lado da ponte. O agir e o existir de *playboys* (“Playboy bom é Chinês, Australiano/ Fala feio e mora longe, não me chama de mano”) e policiais (“só não vale viajar com os Mão Branca” “os coxinha cresce o zóio na função e gela”) são relatados como referência quase oposta à sua existência. Ainda, há um novo personagem que ganha espaço em suas canções a partir desse disco: outros manos da quebrada que não correspondem ao “proceder” esperado, e acabaram por assimilar costumes análogos aos indivíduos de fora. Os relatos ridiculizam e entregam um comportamento “vendido” desses sujeitos que dividem o mesmo espaço social que eles, afinal “se Deus quer sem problema/ Vermes e Leões no mesmo ecossistema”:

Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama
E tá tirando dez de havaiana?

[...]

Ridículo é ver os malandrão vândalo
Batendo no peito, feio e fazendo escândalo
Deixa ele engordar, deixa se criar bem
Vai fundo, é com nós, super star, superman, vai
Palmas para eles, digam hey, digam how
Novo personagem pro Chico Anísio Show

[...]

Cê é cego doidão? Então baixa o farol!
Hei, how, se quer o quê com quem, djow?
Tá marcando, não dá pra ver quem é contra a luz
Um pé de porco ou inimigo que vem de capuz

Em contraponto a estes manos “vendidos” temos muitas passagens que deixam claro a importância de se ter manos que agem e tem um estilo de vida como o dos intérpretes e que correm lado a lado. “Não adianta querer, tem que ser, tem que pá”! Encontramos uma quantidade significativa de características auto atribuídas, reapropriadas e reassimiladas por

eles, mesmo que na boca de outros agentes isso possa soar ofensivo: “fanático, melodramático, *bom vivant*”, “maldito, vagabundo, mente criminal”, favelado.

Juntamente a isso, o uso de linguagem intimista cria um laço com o ouvinte que se identifica evocando um sentimento de coletividade cultivado entre os caras da quebrada, para isso são usadas categorias como: “Truta”, “Meus irmãos”, “Os manos”, “Os moleques”, “Meu parceiro”, “A rapa”. Além disso, encontramos muitos nomes próprios, como já dito, vinculados a quebradas diferentes, durante toda a canção, o que colabora para esse clima intimista de amizade e companheirismo. Sempre mandando um salve ou um abraço, fica evidente uma espécie de círculo de afetos entre esses caras, afinal é necessário “andar com quem é mais leal e verdadeiro/ Na vida ou na morte o mais nobre guerreiro”:

Eu, meu parceiro Dinho, ouvindo 2Pac
Tomando vinho, vivão e consciente
Aí Batatão, Pablo, Neguin Emerson
Marquinho, Cascão, Johnny MC, Sora
Marcão, Pantaleão, Nelito, Celião, Ivan, Di (Na Zona Norte)
Sem palavra irmão
Aí os irmão do Pantanal (Na Zona Oeste)
A rapa do morro; e as que estão com Deus
(Na Zona leste, cara tô na área)
Deda, Tchai, Edi 16, Edi (Na Zona Sul)
Um dia nos encontraremos
A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa
Irada e luxuriosa
Pros moleque da quebrada
Um futuro mais ameno, essa é a meta
Pela Fundão, sem palavras, muito amor!

Como já dito, a temática da criminalidade e da violência também tem lugar nessa composição, mesmo aparecendo de forma discreta em relação a outros aspectos. Lembrando que esses versos não buscam fazer uma apologia à vida do crime, pelo contrário, a intenção parece ser alertar para os riscos de uma vida que é fácil de entrar, mas muito difícil de sair: “cada um na sua função, crime é crime e eu sou eu”. No que diz respeito a essa música, enfatiza que o comportamento ríspido e até mesmo o porte de armas, no caso, está no limite do comportamento desses indivíduos, uma vez que o agir criminoso é consequência de uma estrutura racista e desigual que os “empurram” ao limiar do conflito violento: “se a vida é assim, tem culpa eu? / Se é o crime ou o crime, se não deves não teme”.

A temática religiosa também tem sua pequena contribuição na letra de *Da ponte pra cá*. Deus é citado quatro vezes, menos como uma possível proteção e mais como um refúgio digno de reconhecimento. Ele aparece como personagem onisciente e onipotente, que tem que ser

lembrado e exaltado, aproximando-se a uma espécie de louvor: “acima de nós, só Deus”, “Deus é mais” / “Se Deus quer, sem problemas”. Ainda, há uma passagem específica referente ao plano imaterial, dos mortos: “e aos que estão com Deus [...] um dia nos encontraremos”. Em contrapartida ao divino, identifica-se um verso que faz alusão ao Diabo, assumindo que o plano terrestre pertence às forças malignas e que sua passagem para outro plano, ao lado de Deus assim como os que já se foram, depende de uma vida justa e de um “velório digno”.

Por fim, temos trechos que exaltam a ascensão social por meio do dinheiro e do consumo. Esses elementos se materializam no desejo ao acesso a bens materiais, algumas vezes até não encontrados nas periferias, sendo bens de monopólio das elites. Importante ressaltar que a prosperidade evocada através do dinheiro não se aplica apenas individualmente, a música ressalta que para seus familiares serem bem sucedidos, principalmente a mãe, merecem usufruir de casas grandes, carros, bebidas caras, roupas de marca e até mesmo “um advogado bom”:

Um trípex para a coroa é o que malandro quer
Não só desfilas de Nike no pé

[...]

E quem não quer chegar de Honda preto em banco de couro
E ter a caminhada escrita em letras de ouro?

[...]

O riso da criança mais triste e carente
Ouro e diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr
De *turbante*, chofer, *uma madame nagô*

[...]

Eu nunca tive bicicleta ou videogame
Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane

[...]

De classe A da TAM tomando JB

Além de considerar essa música uma das mais completas e mais complexas do grupo, ela é considerada uma das melhores pelos fãs. O que pretendi foi assimilar o máximo de detalhes nos versos para uma análise mais concisa sobre a questão chave deste trabalho: os meios de identificação e distinção.

Enfim, aqui termino o LADO B, onde pretendi expor alguns traços culturais identitários com base na experiência vivida e cantada por esses quatro homens negros da periferia de São

Paulo. Analisando sua carreira e seus discos, observamos claramente a mudança de postura e de projetos identitários ao longo de suas vidas. Assim, afirmo uma espécie de sentimento épico que representa, reflete e é reflexo da elaboração coletiva da vida e ainda um destino de um povo específico. Vimos que sempre há a ênfase nos meios de vida focados na perspectiva “de nós pretos, nós da periferia”, criando uma forma de fazer emergir e de dar visibilidade a existência desses indivíduos em na nossa sociedade, em contraponto a outros estilos de vida. O fato é que os *raps* cantam a vida do seu povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como exposto neste ensaio os *raps* dos Racionais tiveram representativa importância na construção de uma identidade negra e periférica no Brasil, desde o fim dos anos 1980, até os dias de hoje. Isso não implica em dizer que todas suas composições foram e são somente reflexos da realidade social, mas que sim, representam em certa medida ao repertório social e as mudanças nas perspectivas de sociedade durante a década de 1990 e início dos anos 2000.

Podemos considerar que na medida em que a sociedade brasileira fora mudando suas perspectivas e condições sociais, econômicas e políticas nos últimos anos, fora acontecendo também a inflexão nas formas de representação dos sujeitos negros. A própria identidade étnica e racial dos moradores das periferias na grande maioria negros e negras, acaba por sofrer mudanças, ora excluindo, ora assimilando aspectos diversos da cultura no geral, uma vez que essas identidades se fundam na lógica que processa essas contradições afirmando a condição diaspórica da população negra pelo mundo. Na medida em que essas novas identidades emergem, o papel social até então atribuído a esses indivíduos pela lógica racista passa a ser contestado, pelo viés cultural da periferia.

É esse processo de reestruturação social, político e histórico que além de reforçar e construir novas formas culturais e identitárias, que acaba também por desmentir a falácia da Democracia Racial em nossas terras. Importante salientar que essa construção se reflete no movimento *hip hop* e nas músicas de *rap*. Observamos então que a cultura do *rap* evoca o que Stuart Hall (2003, p. 232) chama de dialética da cultura popular negra, em um movimento de resistência e contenção, colaborando na elaboração de estratégias desses grupos subordinados na luta contra hegemônica.

Dessa forma, as músicas utilizadas nesta pesquisa caracterizam-se como práticas culturais e representações de conteúdo contestador por meio do discurso que fazem circular entre locutor e interlocutor no seu espaço social. Esse é o modo que Mano Brown, K1 Jay, Edi Rock e Ice Blue encontraram para se fazerem presentes no mundo e também de se inserirem num debate público das questões relacionadas às posições sociais específicas de nossa sociedade, por meio de reivindicações, escolhas e ações. Assumir essa postura implica em reconhecer que eles não se acomodaram em uma posição subalternizada e procuram construir as suas condições de sujeitos que, apesar de muitas vezes oprimidos e marginalizados e de pertencerem a uma dada

organização social, ousam tentar mudá-la a partir do seu entendimento do que são seus problemas e suas contradições.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 4ª Edição. São Paulo: Global, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. 2ª Ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GIDDENS, Antony. **As consequências da modernidade**. 2ª Ed. São Paulo: UNESP, 1991
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. Editora 34: Rio de Janeiro: 2001.
- GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- _____. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)**. Uberlândia: ArtCultura, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Castor. **Quando o campo é a cidade: Fazendo antropologia na metrópole**. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: EDUSP, 1996

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MELLO, Caio B. **A poesia envenenada dos Racionais MC's. Superávit de negatividade e fim de linha sistêmico**. 2000

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e Política: Percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo Editorial. 2015

SILVA, Tomaz Tadeu. **A Produção Social da Identidade e da Diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 12ª edição. Petrópolis: Vozes, 2012

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea**. In: **Revista Brasileira de Educação**.

SOUZA, Antonio Candido de Melo. **Literatura e Sociedade**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no Som**. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2015

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

ENTREVISTA

Entrevista realizada com os quatro integrantes do Racionais Mc's, para o Red Bull Music Academy Festival São Paulo, em 05/06/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic&t=4494s>. Acesso em 15/10/2018