



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Departamento de Linguística Aplicada

Versos violentamente pacíficos: o *rap* no currículo escolar

Ana Silvia Andreu da Fonseca

Fevereiro de 2011

ANA SILVIA ANDREU DA FONSECA

**VERSOS VIOLENTAMENTE PACÍFICOS:
O *RAP* NO CURRÍCULO ESCOLAR**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística Aplicada, área de concentração Multiculturalismo, Plurilinguismo e Educação Bilíngue.

Orientadora: Prof^a Dr^a Terezinha J. M. Maher

CAMPINAS
2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

F733v Fonseca, Ana Silvia Andreu da.
Versos violentamente pacíficos : o rap no currículo escolar / Ana
Silvia Andreu da Fonseca. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Terezinha de Jesus Machado Maher.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Rap (Música) - Brasil. 2. Currículo. 3. Ensino médio. 4.
Identidade. 5. Cultura urbana. I. Maher, Terezinha de Jesus Machado.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Violently peaceful verses: rap in the curriculum.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian rap; Curriculum; High school; Identity;
Urban culture.

Área de concentração: Multiculturalismo, Plurilingüismo e Educação Bilíngue.

Titulação: Doutor em Lingüística Aplicada.

Banca examinadora: Profa. Dra. Terezinha de Jesus Machado Maher (orientadora), Prof.
Dr. Markus Volker Lasch, Prof. Dr. Carlos Alberto Zanotti, Profa. Dra. Anna Christina
Bentes da Silva e Prof. Dr. Marcelo El Khouri Buzato. Suplentes: Prof. Dr. Daniel Rossi
Nunes Lopes, Profa. Dra. Maria Rita Sigaud Soares Palmeira, Profa. Dra. Maria Viviane
do Amaral Veras.

Data da defesa: 23/02/2011.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

Terezinha de Jesus Machado Maher

Markus Volker Lasch

Carlos Alberto Zanotti

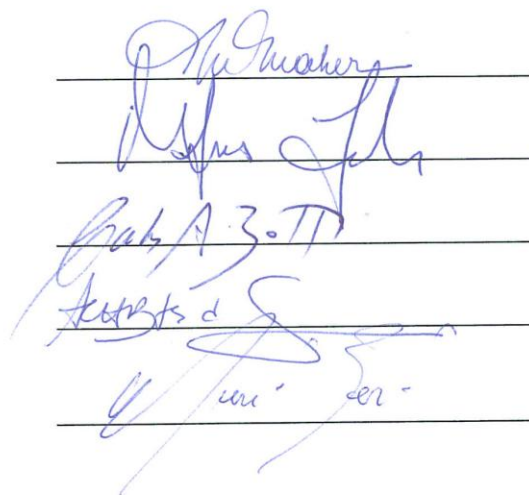
Anna Christina Bentes da Silva

Marcelo El Khouri Buzato

Daniel Rossi Nunes Lopes

Maria Rita Sigaud Soares Palmeira

Maria Viviane do Amaral Veras

Handwritten signatures of the examiners in blue ink, corresponding to the names listed on the left. The signatures are written over horizontal lines.

IEL/UNICAMP
2011

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais e ao meu país.
Sempre.*

AGRADECIMENTOS

À Teca Maher, *La Tequita*, que, por ser especialista em questões de linguagem em contexto indígena ou bilíngue, ter o inglês como segunda língua, além de nome meio cristão, meio judeu, sentiu-se em casa na “Torre de Babel” desta tese e a orientou de forma, não a fazer muita diferença, mas *toda* a diferença.

Ao Ministério de Ciência e Tecnologia pela bolsa do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), imprescindível para a realização deste trabalho.

Ao Ministério da Cultura por disponibilizar informações e pelo convite para eu conhecer os articuladores dos milhares de pontos de cultura do país, no encontro Tambores Digitais (Fortaleza, março de 2010), sobretudo a Célio Turino e Monica Kimura, da Secretaria de Cidadania Cultural.

À UNICAMP e ao seu Instituto de Estudos da Linguagem – professores, alunos e funcionários (Alexandria Leme, Ana Llagostera, Ana Paula Santos, Carlos Neris, Claudio Platero, Creuza Dias, Gilmar da Silva, Miguel dos Santos, Oscar Eliel, Rose Marcelino e Vanderlei Adão: vocês são prova de que só se faz pesquisa séria com funcionalismo de qualidade).

Aos examinadores de minhas qualificações de projeto, de área (1 e 2) e de tese, bem como os membros efetivos e suplentes da banca de defesa: Anna Bentes, Carlos Alberto Zanotti, Daniel Lopes, Francisco Foot Hardman, Marcelo Buzato, Markus Lasch, Rita Palmeira, Roxane Rojo, Silvana Serrani e Viviane Veras.

Aos DJs, MCs, produtores e escritores ligados à cultura *hip-hop* no Brasil que contribuíram com interlocução ou envio de materiais: Alexandre De Maio, Arthur Moura, Bira Barbosa, César Alves, De Leve, Def Yuri, MC Leonardo, Pedro Drope (EJC), Renegado, Rodrigo Brandão (Mamelo Sound System), Simão Pessoa, Slow, Speedfreaks (*in memoriam*) e DJ Tydoz.

Aos colegas e ex-colegas da imprensa que, como eu, veem na cultura algo muito além da arte: Bruno Ribeiro, Carlota Cafiero, Edilson Damas (*the best*), Eugênio Bucci, Flávio Botelho, João Carlos de Freitas, Maria Claudia Miguel, Robinson Bolsoni, Vanessa Di Sevo e Walmir Bortoletto.

Às pessoas queridas que de algum modo me ajudaram nesses anos da tese, (em ordem alfabética): Adele Vietti da Fonseca, Ana Elisa Penteado, Anisha Vetter, Antiopy Lyroudias, Eduardo Stefani, Ivani Moraes (*in memoriam*), Jaqueline Desbordes, João Andrade, Kevin Kraus, Klara Schenkel, Liliana Abeid, Marcelo Veronese, Maria Pereira, Pedro Henrique Amparo. E também ao pessoal do Ateliê Aberto, do DKZ, da EDH, do Espaço Cultural Ungambikkula, da Unicirco, do yoga, da música eletrônica, do rock, do jazz, do tango e do samba.

*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*

Racionais (“Capítulo 4, versículo 3”)



Pixdaus Graffiti Art

RESUMO

Este trabalho procura justificar a didatização e a inserção curricular do *rap* nacional na grande área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Ensino Médio, sobretudo no tocante ao ensino de Língua e Literatura. O *rap* nacional tem ocupado um lugar de destaque na produção cultural urbana do Brasil: enquanto gênero poético-musical, ele é visto como a “voz” de uma maioria (jovens das classes C, D e E) que é frequentemente tratada, discursivamente, como “minoría”; é tema de trabalhos acadêmicos em diversas áreas; é usado em ações educativas de organizações sociais não governamentais; e é tido pelo governo federal como uma manifestação legítima do jovem brasileiro, na consideração de políticas públicas para a juventude.

O uso de *rap* em salas de aula do sistema oficial de educação, porém, tem sido extremamente limitado. Os argumentos correntes para a não inclusão do *rap* no currículo são que seu discurso incentivaria a violência e sua linguagem seria pobre. Tendo em mente tais argumentos, este trabalho objetiva demonstrar, através do exame de um *corpus* composto por letras e trechos de letras de *rap* nacional, que, em primeiro lugar, quando analisadas de uma perspectiva discursiva e multiculturalista, tais letras podem ser extremamente sofisticadas e ricas do ponto de vista poético-linguístico. E, em um segundo momento, que longe de incitar à violência, a análise dessas letras pode contribuir para uma melhor compreensão de suas causas e efeitos, possibilitando que o aluno desenvolva uma leitura crítica desse e de outros problemas do mundo contemporâneo. Nesse percurso, são revisitadas as origens do que se convencionou chamar de *black music*, com destaque para o *hip-hop*, movimento do qual o *rap* é a face poético-musical; as questões relativas aos meios, legais ou ilegais, de sua divulgação; as políticas públicas para a juventude; as reflexões sobre *rap* e educação, tendo por base sobretudo os Parâmetros Curriculares Nacionais e as teorias do currículo.

As bases teóricas do trabalho estão assentadas nos conceitos de identidades e culturas híbridas tais como preconizados prioritariamente pelos Estudos Culturais. Este trabalho também se utiliza de alguns conceitos da Análise do Discurso, da Teoria Literária e da Teoria da Comunicação. O *corpus* em questão foi analisado de uma perspectiva qualitativa-interpretativista. A expectativa é que idealizadores de currículo, produtores de materiais didáticos, professores e formadores de professores possam, a partir da leitura deste trabalho, convencer-se da contribuição do *rap* nacional ao currículo de Língua Portuguesa do Ensino Médio, tanto em escolas públicas, quanto em particulares.

Palavras-chave: *rap* nacional; currículo do ensino médio; multiculturalismo; identidades e culturas híbridas; poética.

ABSTRACT

This thesis aims at justifying the pedagogical treatment and the curriculum inclusion of Brazilian rap lyrics in the area of *Languages, Codes and their Technology*, particularly in what the teaching of Portuguese and Literature is concerned. Brazilian rap has occupied a central position in urban cultural production in the country: this poetic-musical genre is seen as an opportunity to give “voice” to a youth majority (from middle and working classes) who are, discursively, often treated as “minorities”; it has been the theme of academic work in different fields; it has been used in educational programs conducted by nongovernmental social organizations; governmental policies for the youth consider it a legitimate manifestation of Brazilian young people.

Still, the use of rap lyrics in the classrooms of the official education system has been extremely rare. The arguments presented for the exclusion of rap in the curriculum usually are that its discourse incentives violence and that its lyrics are poor. Bearing in mind such arguments, this thesis tries to demonstrate, through the analysis of some Brazilian contemporary rap lyrics, that, in one hand, such lyrics can be extremely sophisticated and rich in poetical and linguistic terms when examined through a discursive and multicultural perspective. And, secondly, that instead of inciting violence, the analysis of rap lyrics in the classroom such as the ones here included can contribute to a better understanding of its causes and effects, leading students to develop a more critical understanding of this and other problems of contemporary life. In order to be able to achieve such objectives, reviews involving the origins of what is commonly known as *black music* and the *hip-hop* movement – which has the rap as its poetic-musical side –, as well as of questions related to legal and illegal means of publicizing raps are presented. Also included are discussions concerning present public policies for Brazilian youth and the place given to cultural products such as raps in curriculum theory and in the *Parâmetros Curriculares Nacionais*.

The theoretical bases of the work include the concepts of hybrid cultures and identities taking the contributions of Cultural Studies as a primary reference. Some concepts from the field of Discourse Analysis, from Literary Theory and Communication Theory, are also used. The data analysis here described is qualitative and interpretative in nature. It is hoped that curriculum policy makers, pedagogical material producers, teachers and teacher educators may, by reading this thesis, be convinced of how valuable can be the inclusion of Brazilian rap lyrics in the curriculum of *Língua Portuguesa* in both public and private high schools.

Palavras-chave: Brazilian rap; high school curriculum; multiculturalism; hybrid cultures and identities; poetry.

SUMÁRIO

1. A VEZ E A VOZ DO RAP

1.1 Introdução	19
1.2 Por que o <i>rap</i> no currículo escolar?	24
1.3 Contornos da pesquisa	30
1.3.1 Justificativa e objetivos	30
1.3.2 Considerações epistêmico-metodológicas	39
1.4 Organização da Tese	45

2. O MOVIMENTO HIP-HOP NO MUNDO E NO BRASIL

2.1 As origens das origens	47
2.1.1 A genealogia da <i>black music</i>	48
2.1.2 O <i>funk</i> e o <i>soul</i> no Brasil	51
2.2 Hip-hop: guerra e diversão	53
2.2.1 <i>Rap</i> , <i>break</i> e grafite	53
2.2.2 O <i>rap</i> pelo Brasil	62
2.2.3 As fases do <i>rap</i> nacional	67
2.3 Cultura popular, cultura urbana e meios de difusão	72

3. POLÍTICAS PÚBLICAS, EDUCAÇÃO E CURRÍCULO

3.1 <i>Rap</i> e políticas públicas para a juventude	85
3.2 A educação pelo <i>rap</i>	98
3.3 Com que currículo eu vou?	105
3.3.1 Linguagem e cultura na LDB e nos PCNs	108
3.3.2 Teorias tradicionais, críticas e pós-críticas do currículo	110
3.3.3 O lugar do <i>rap</i> no currículo	115

4. MULTICULTURALISMO E HIBRIDISMO CULTURAL

4.1 A questão da identidade nos Estudos Culturais.....	119
4.2 Hibridismo ou transgenia cultural?.....	125
4.2.1 “Prioridade”: o <i>rap</i> nacional como voz híbrida.....	131
4.2.2 Intertextualidade: Babilônia, onde vive o herói urbano	149

5. O HERÓI CONTEMPORÂNEO

5.1 O guerreiro do <i>rap</i>	159
5.1.1 “From hell do céu”: o herói da vida comum	167
5.1.2 Guerreiro e poeta	177
5.1.3 Comentários sobre violência	184
5.2 Todos os gatos são pardos	188

6. OS SOBREVIVENTES: LINGUAGEM E MEMÓRIA

6.1 “Diário de um detento”: a construção poética da violência.....	197
6.1.1 Crônicas poéticas	206
6.1.2 Multimodalidade.....	212
6.2 Algumas considerações finais	218

REFERÊNCIAS

Bibliográficas	225
Eletrônicas	240
Videográficas.....	242

Capítulo 1. A VEZ E A VOZ DO RAP

1.1 Introdução

*Enquanto eles capitalizam a realidade
Eu socializo os meus sonhos.*

Sérgio Vaz¹

Este trabalho de tese tem o intuito de defender a inclusão do *rap* nacional no currículo, do Ensino Médio, de Língua Portuguesa – disciplina prioritária da grande área Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, que inclui Literatura². Busco apresentar os resultados de uma pesquisa empreendida com o objetivo de contribuir para que os argumentos comumente empregados para justificar a não utilização do *rap* na escola – a saber, seu discurso incentivaria a violência e sua linguagem seria pobre – sejam revistos. Não se trata, aqui, de “desclassificar” de antemão esses argumentos – pois, evidentemente, nem todo *rap* apresenta a mesma qualidade –, mas de revelar que em um conjunto expressivo de *raps* nacionais esses argumentos absolutamente não procedem. As letras aqui analisadas, por exemplo, podem, a meu ver, ser didatizadas, pois incluem riqueza de linguagem, sofisticação poética e potencial para favorecer reflexões críticas acerca de alguns problemas da sociedade brasileira contemporânea, incluindo motivos e efeitos da violência urbana no país.

O percurso que me levou à pesquisa aqui retratada, bem como seus objetivos mais específicos e sua justificativa, encontram-se a seguir.

¹ Auto-caracterizado como “poeta de periferia” ou “vira-lata da literatura”, Sérgio Vaz ficou conhecido por organizar os saraus da Cooperifa – uma cooperativa poética informal que promove encontros em bares e centros culturais, muitas vezes improvisados, em bairros periféricos de São Paulo. Além de dialogar com os *rappers* e de incentivá-los em seu fazer poético, Vaz coloca-os em contato, através dos saraus, com poetas amadores das comunidades da Zona Sul de São Paulo. Lançou livros como poeta ou organizador. O verso em questão está em *O Colecionador de Pedras*, São Paulo, Global, 2007. Sérgio Vaz é um ativo representante da literatura marginal hoje no Brasil, não só por seu trabalho poético, como também por abrir espaço para a arte, a cultura e a reflexão em lugares onde o poder público está mais ausente que presente. Mais informações em: <http://www.colecionadordepedras1.blogspot.com/>. Último acesso: Dez 2010.

² Ver os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs (BRASIL, 2000b, p. 19-20).

Desde adolescente, na década de 1980, minha atenção voltou-se para o *rap*, a face musical do movimento *hip-hop*, embora este não fosse meu gênero favorito – o rock, inclusive o *punk rock*, o jazz, a MPB e a música erudita pareciam fazer mais sentido para mim. Entretanto, era impossível ficar imune à batida tão ritmada e aos versos tão rimados que faziam com que os jovens e adolescentes, inclusive os “brancos” das classes alta e média, como eu, arriscassem suas próprias rimas, mesmo que só de brincadeira. Nessa época, na primeira fase do *rap* nacional, os temas giravam mais em torno da afirmação cultural da negritude. Havia um convite à igualdade, à festa, à diversão, à livre criação (ZENI, 2004). Os temas mais pesados – a saber, os que se referem à precária situação em que vivem, não só negros, mas todos os menos favorecidos socioeconomicamente no Brasil – estabeleceram-se apenas na segunda fase, nos anos 1990.

Com o decorrer do tempo, graduei-me em Jornalismo pela PUC-Campinas e em Letras pela UNICAMP, sempre envolvida em questões sociais, fosse prestando assessoria a sindicatos e demais movimentos sociais, fosse participando de organizações não-governamentais, centros acadêmicos e militâncias culturais as mais diversas. Paralelamente, trabalhava como jornalista ou professora de Português. O *rap* surgia, ou ressurgia, em minha vida recrudescientemente, como no trabalho de conclusão de curso em Jornalismo, quando um colega e eu elaboramos uma monografia e um documentário institucional em vídeo sobre as Casas de Cultura de Campinas³ (FONSECA; REI, 1991).

³ Nos anos finais da década de 1980 e nos iniciais da de 1990, as Casas de Cultura existiam com uma constituição autônoma, porém incentivada pela Secretaria de Cultura e Turismo de Campinas. Elas espalhavam-se pelas periferias da cidade – que já contabilizava cerca de 1 milhão de habitantes – e havia uma, inclusive, no Presídio Ataliba Nogueira. Chegaram a ser estabelecidas sete Casas de Cultura no município. Todas incentivavam e difundiam as manifestações de cultura, sobretudo popular, das comunidades nas quais estavam inseridas – samba, pagode, chorinho, danças, teatro e capoeira –, além de promover oficinas, como as de instrumentos musicais com materiais reciclados, alfabetização de adultos, literatura, jornalismo comunitário (que eu mesma ministrei junto a colegas, em dois bairros, para crianças e adolescentes), história e cultura das religiões de origem africana e, obviamente, também *rap*, *break* e grafite. Infelizmente, com a mudança de governo municipal, as novas gestões não levaram adiante o incentivo às Casas de Cultura, que acabaram por perecer quase que em sua totalidade. Restaram alguns grupos isolados como organização de bairro ou musicais, e algumas foram novamente oficializadas, agora, na primeira década do século XXI, como Pontos de Cultura. Na primeira gestão do governo Lula, o então ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao ler *Na trilha de Macunaíma: ócio e trabalho na cidade*, convidou seu autor, Célio Turino (2005), para assumir a Secretaria de Cidadania Cultural do MinC e implantar o sistema dos Pontos de Cultura. Assim, a experiência das Casas de Cultura de Campinas tem sido ampliada em nível federal, já que foi Turino, quando secretário municipal de Cultura e Turismo, que instituiu a formação das referidas casas.

Eu já era ouvinte de jazz há muitos anos, e em meados da década de 1990 adquiri uma nova paixão: o *acid jazz*. Fundado por Miles Davis no álbum *Doo-Bop* (gravado em 1991 e lançado em 1992), o gênero caracteriza-se pela fusão do jazz com o *hip-hop*. Miles queria, segundo o que seu produtor Gordon Meltzer escreveu no encarte do próprio *Doo-Bop*, capturar *the city noises* que ele ouvia da janela de seu apartamento em Nova York. Foi assim que o grande ícone do jazz chegou ao *hip-hop*: procurando jovens músicos ou produtores que o ajudassem a reproduzir o som das ruas. O resultado, feito em parceria com o *rapper* Easy Mo Bee, é o antológico álbum que, infelizmente, Miles Davis não chegou a ver editado, pois morreu em setembro daquele mesmo ano, 1991.

Para mim não havia nada que pudesse superar o gênero fundado em *Doo-Bop*, sobretudo em se tratando de *black music*. Miles Davis, a grande lenda, que havia pertencido à vanguarda de outros estilos de jazz, como o *Cool*, o *Bebop*, o *Hard Bebop* e o *Fusion*, feito um “Deus tocando trompete”, que é como muitos se referem a ele, criou no início dos anos 1990 o que havia de mais atual, mais fim-de-século, mais virada de milênio que já se havia ouvido. A sonoridade excepcional tem realmente inspiração nos barulhos que as grandes cidades produzem, porém a melodia e a harmonia do jazz junto ao ritmo e às rimas típicas do *rap* provaram que o gênero poderia ser ao mesmo tempo “de rua” e elegante⁴. O *drum ’n bass* nasceu quase que simultaneamente ao seu primo-irmão *acid jazz*, mas derivaria pouco depois exclusivamente à música eletrônica – e, vale dizer, tem no brasileiro DJ Marky um de seus maiores representantes mundiais⁵.

⁴ Para um brasileiro isso não é difícil de conceber, já que o samba é também um gênero musical que tem fundadoras características marginais, “de rua” ou “de terreiro”, enquanto apresenta refinamento em termos poéticos, rítmicos e melódicos. Esses são alguns aspectos que fizeram Ribeiro (2005, p. 11-2) afirmar, em *A suprema elegância do samba*, que o samba não só sobrevive como continua a se disseminar, inclusive entre os jovens, mesmo com a resistência ainda existente: “no lugar da repressão policial de outrora, está a indústria cultural a serviço do ritmo pop transnacional, capaz de diluir ideologias e cimentar raízes”. Do mesmo modo o tango argentino nasceu marginal e, sem negar sua origem, mostrou-se sempre elegante e, enfrentando resistências, sobreviveu. Hoje, a despeito de afirmações de que o tango teria morrido (TABAROVSKY, 2010), há jovens compositores e intérpretes cuja produção desmonta esse argumento, como Leonel Capitano (<http://www.leonelcapitano.com.ar/>). Ademais, há o tango eletrônico, surgido nos anos 1990, que funde aspectos tradicionais, populares e de massa do gênero, em releituras que incluem o diálogo com o *hip-hop*, com destaque para os grupos transnacionais Bajofondo Tango Club (<http://www.myspace.com/bajofondomardulce>) e Gotan Project (<http://www.myspace.com/gotanproject>). Podemos dizer o mesmo de seu “irmão” *candombe*, do Uruguai, conhecido por “tango negro”, por sua vez “primo” do samba. Não há, portanto, motivo algum para que “rua” e “elegância” não possam caminhar juntas.

Porém, em 1998, quando dava andamento ao mestrado, o recém-lançado álbum dos Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno*, caiu como uma pedra sobre minha cabeça. Aquilo me assustou. Estava diante de uma espécie de “discurso fundador”. Musicalmente, o álbum fazia uma fusão de bases tradicionais do *funk* e do *hip-hop*, mas com uma referência singular à música brasileira, especificamente à *black music* de Jorge Ben Jor e Tim Maia. Mas o que mais assustava era a parte poética. Narrativas rimadas em primeira pessoa de alguém que assalta um banco, morre e, feito um filme, sua vida e sua entrada no mundo do crime são relembradas ao som do *beat* de um equipamento de monitoração hospitalar, típico das Unidades de Tratamento Intensivo (“biiip... biiip...”). Isso tudo alternado a dados estatísticos sobre a população negra no Brasil, a referências a religiões cristãs e de origem africana, e a “recados” diversos – a amigos e familiares, a inimigos, a criminosos, a *playboys*, a usuários de drogas, a presidiários, a promotores e juízes, a políticos e, principalmente, à juventude.

Havia sobretudo um discurso ético que chamou a atenção, não só minha, mas, imagino, também das milhares de pessoas que compraram o CD produzido pela Cosa Nostra e distribuído pela Zâmbia Fonográfica, ambas independentes, sem contar as milhares (ou seriam milhões?) de cópias piratas e de *downloads* via Internet. Com esse álbum nosso *rap* tornou-se, de fato, nacional. Ao falar do que acontecia nas favelas, invadiu as classes médias, as mansões da classe alta e também as escolas (ANDRADE, 1999) – nos intervalos, nos desenhos e adesivos feitos ou colados sobre a capa dos cadernos, nas confraternizações, nos muros, nos dizeres dos alunos. Ficou evidente que havia uma turbulência na sociedade brasileira, uma revisão de valores. Uma denúncia estava sendo feita e muitos a ouviam. O poder de transformação gerado não só pelos Racionais MC's, mas por uma infinidade de *rappers* e grupos, acabou por, nos anos subsequentes, invadir o século XXI. Ousaria dizer que é bem provável que uma parcela da juventude brasileira, aquela que acompanha de perto

⁵ Em Nova York, já na segunda metade dos anos 1990, adquiri o que meu dinheiro permitiu de CDs: além de Miles, algumas coletâneas do Rebirth of Cool, Guru Jazzmatazz, Ronny Jordan, os ingleses da comunidade musical Galliano, Buckshot LeFonque (projeto de outro grande *jazzman*, o norte-americano Branford Marsalis, com diversos *rappers* e músicos de jazz e de *funk*) e MC Solaar (senegalês radicado em Paris, ícone do *rap* e do *acid jazz* na França). Repetindo: para mim, não havia nada que pudesse superar o gênero fundado por Miles Davis em *Doo-Bop*.

a produção do *rap* nacional bem como as entrevistas e declarações dos ícones do gênero, esteja sendo influenciada pelo discurso contestatório, hiper-politizado, do *rap* nacional⁶.

E foi com o propósito de discutir as contribuições da utilização desse gênero em sala de aula que, alguns anos depois de concluir o mestrado, elaborei um projeto de doutorado sobre a importância da inserção curricular do *rap* nacional. Assim como em minha graduação em Letras, em minha iniciação científica sobre a prosa simbolista brasileira e em meu mestrado sobre a imagem do Brasil, de sua língua, sua cultura e seu povo no ensino-aprendizagem de estrangeiros, a UNICAMP mais uma vez acolheu-me.

⁶ Vários grupos de *rap* adotam um discurso político de esquerda e já fizeram direta ou indiretamente campanha para, dentre outros, o então candidato à presidência da República, Luiz Inácio Lula da Silva. Mano Brown, por exemplo, principal letrista e cantor dos Racionais MC's, declarou em diversos momentos que o governo Lula promoveu mudanças positivas na sociedade brasileira e que a geração de *rappers* brasileiros à qual os Racionais pertencem foi fundamental na eleição desse governo – destaque para as entrevistas concedidas ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura (BROWN, 2007), à TV Afropress (BROWN, 2009), e para sua declaração quando da premiação Hutúz de melhor vídeoclip da década (HUTÚZ, 2009). Já antes disso, no final do ano 2000, Brown havia declarado: “O PT é o partido com que a gente mais se identifica. [...] Desde moleque eu já gostava do PT. Desde a época em que o Lula se candidatou a governador. [...] Sou filho de preta com branco, não tenho pai, minha mãe era analfabeta, veio da Bahia com 12 anos [...], favelado, ia votar em quem?” (PIMENTEL, 2001). Nas últimas eleições presidenciais, em 2010, Mano Brown gravou um vídeo declarando apoio a Dilma Rousseff, candidata pelo Partido dos Trabalhadores (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6p5d0S-c7f8>). Bentes (2004b, p. 81) nota que, dentre os temas mais recorrentes tratados pelo *rap* nacional até o início dos anos 2000, está a “crítica explícita à política excludente do governo FHC”.

1.2 Por que o rap no currículo escolar?

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.*

João Cabral de Melo Neto⁷

Neste trabalho, como já dito, defendo a inserção de produções culturais normalmente não consideradas em livros didáticos e em práticas de sala de aula, no caso o *rap* nacional, no currículo de Língua Portuguesa do Ensino Médio. Tal aplicação pode se dar em qualquer disciplina das áreas de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias (LCT) ou de Ciências Humanas e suas Tecnologias (BRASIL, 2000b, p. 18-21). Entretanto, em meu entender, a contribuição mais valiosa se daria no ensino de LCT, devido ao próprio caráter poético desse tipo de produção; às suas complexas estruturas narrativas; à sua sintaxe por vezes peculiar, com fortes influências da oralidade; às suas muitas vezes pouco ortodoxas filiações lexicais; e à possibilidade de se trabalhar a multimodalidade textual, conjugando imagem, som e escrita – elementos que serão melhor apresentados e discutidos ao longo deste trabalho.

De qualquer modo, seja em Linguagens, seja em Ciências Humanas, o *rap*, enquanto subsídio didático, pode ajudar a revelar e privilegiar vozes e identidades que normalmente não são consideradas na escola, em termos curriculares, devido à atualidade e pertinência dos temas abordados e à sua ampla difusão dentre as populações urbanas jovens do país. Esse tipo de canção pode se constituir, assim, em *material didático motivador*, uma vez que “o contexto que é mais próximo do aluno e mais facilmente explorável para dar significado aos conteúdos da aprendizagem é o da **vida pessoal, cotidiano e convivência**”,

⁷ *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

segundo consta nos PCNs (BRASIL, 2000b, p. 81, grifos originais). Isso porque, segue o referido texto oficial, “o aluno [...] está imerso num universo de relações sociais. Está exposto a informações cada vez mais acessíveis e [...] também a vários tipos de comunicação pessoal e de massa”⁸.

É certo que, atentos ao que preconizam os PCNs, os responsáveis pela elaboração de livros didáticos vêm neles incluindo letras de músicas, mas quase nunca as de *rap*:

Muitos compositores, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, tiveram as letras de suas canções exploradas em conteúdo e forma [na escola]. Os consagrados compositores da MPB são quase sempre eleitos como bons exemplos de criação poética. No entanto, **é rara a presença de letras de rap nos livros didáticos**, apesar de o *rap* ser um tipo de canção urbana muito conhecido e popular entre jovens e adultos que moram em grandes cidades (BENTES, 2004a, p. 172-3, grifos meus).

Não se pode negar, evidentemente, que as letras dos ícones da MPB apontados pela autora são ricas do ponto de vista poético-linguístico. A questão, porém, é motivacional: diferentemente do *rap*, no qual é igualmente possível encontrar essa riqueza, elas não ecoam, não dizem muito para os jovens da periferia⁹, como se pode ver a seguir.

Em comunicação pessoal (em maio de 2009), o *rapper* Renegado¹⁰, de Belo Horizonte, lembrou que, no primeiro ano do Ensino Médio, sua professora de Português sempre levava canções de Chico Buarque para serem trabalhadas em aula. Ele, que já pertencia ao movimento *hip-hop* e fazia suas rimas, afirmou ter discutido inúmeras vezes

⁸ Como “falo” a partir da Região Sudeste, especificamente da Região Metropolitana de Campinas, estado de São Paulo, o modelo de escola pública que tenho em mente é a de cidades paulistas de médio e grande porte. Mas isso não significa que a didatização de letras de *rap* seja inadequada para outros centros urbanos, de outras regiões do Brasil, bem como para a escola particular, como veremos no próximo capítulo desta tese.

⁹ Deixo claro que, igualmente, acredito que produções canônicas podem e devem ser trabalhadas em escolas de periferia, e não apenas aquelas que derivem do movimento *hip-hop*. O fato de se utilizar o *rap* para revelar vozes e identidades não exclui o importante trabalho que pode ser realizado em escolas públicas com obras que fujam totalmente ao contexto de seus alunos, como bem exemplifica Antonio Cândido (1995) em “O direito à literatura”.

¹⁰ Na ocasião, o *rapper* mineiro esteve em Campinas para se apresentar no Festival Conexão Vivo e ministrar uma oficina de *rap* no Museu da Imagem e do Som (MIS), da qual participei.

com a professora, questionando a escolha de Chico Buarque quando ele e seus colegas queriam trabalhar com Racionais MC's ou MV Bill. Ela respondia que Chico era bom, que sua poesia os ajudaria a entender certas características e possibilidades da Língua Portuguesa etc. etc. Mergulhando cada vez mais no *rap* e se profissionalizando, inclusive sendo premiado e conseguindo subsídio para gravar seu próprio álbum, depois de três ou quatro anos, Renegado percebeu o valor da poesia de Chico Buarque e começou a ouvi-lo com frequência, tomando-o como uma de suas influências. Chegou a se encontrar com a ex-professora para agradecer-lhe, mas lembrou-lhe de que *somente* Chico Buarque “não faz a cabeça” de um garoto da favela.



Renegado junto à sua comunidade, Vera Cruz, em Belo Horizonte (MG)

Foto: Leonardo Cezário, para capa do álbum *Do Oiapoque a Nova York* (2008). Disponível em: <http://www.arebeldia.com.br/site/home.html>.

Corroborando a argumentação de Renegado, Rojo (2009, p. 115) afirma:

Cabe [...] à escola potencializar o diálogo multicultural, trazendo para dentro de seus muros não somente a cultura valorizada, dominante, canônica, mas também as culturas locais e populares e a cultura de massa, para torná-las vozes de um diálogo, objetos de estudo e de crítica.

O fato é que a escola, à semelhança de nossa sociedade, abarca muita diversidade – de gênero, étnica, etária, social, comportamental, cultural –, e deve incorporá-la aos conteúdos trabalhados em sala de aula. A proposta defendida nesta tese, portanto, trabalha a favor de um currículo *multicultural* e *pós-crítico*, que considere as diferenças e as

coloque “permanentemente em questão” (SILVA, 2007, p. 89). Afinal, como muito tem sido proclamado em congressos, seminários e colóquios de Linguística Aplicada, não se pode mais conceber um currículo escolar que não considere de modo radical a diversidade sociocultural presente em nossa sociedade. O que tem sido veiculado nessas instâncias acadêmicas é que a escola, no entanto, ainda tem se mostrado, em muitos aspectos, como um espaço de resistência ao que é novo, ao que é diferente, ao que não é hegemônico. E mais: como um espaço de conformismo que, parafraseando Bourdieu (2001, p. 39-79), tem contribuído para perpetuar as desigualdades entre as camadas sociais.

Mas, por outro lado, é importante considerar também que há fissuras no universo escolar – dos currículos às práticas em sala de aula, que inclui os materiais a serem utilizados com os alunos e as atividades extras – que podem permitir a promoção de mudanças significativas nesse quadro (RAJAGOPALAN, 2006). Inserir o *rap* no currículo seria uma maneira de permitir que vozes dissidentes e contra-discursos tivessem sua entrada possibilitada por essas “brechas”, atingindo o que Moita Lopes (2006, p. 22) chama de “centralidade das questões sociopolíticas e da linguagem na constituição da vida social e pessoal” de alunos e professores.

O professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP, Oswaldo Giacóia Jr., declarou, em programa televisivo¹¹, que é preciso lembrar a tática que Michel Foucault gostava de por em prática: usar os espaços disponíveis nas estruturas de poder para fazer passar certo tipo de mensagem que as implode por dentro. Ou seja, fazer uso estratégico de certos espaços, de certos campos sociais, para, do interior deles, abrir suas fronteiras e promover um movimento que, nesse sentido, pode ser chamado de *revolucionário*, já que acaba por transformar aquilo que deveria ser a sedimentação de uma relação de dominação no contrário de si.

Se conseguirmos, continuando o raciocínio do professor, suscitar isso com o espaço que nos deram na grade curricular do Ensino Médio, poderemos prestar um bom serviço à Educação brasileira. Giacóia argumenta que alguns materiais (didáticos e paradidáticos) utilizados em sala de aula podem se caracterizar como fundamentais para

¹¹ Café Filosófico de 25 Set 2009 (CPFL Cultura / TV Cultura), série *Desafios contemporâneos – o pensamento*. Disponível em: <http://www.cpfcultura.com.br/video/integra-desafios-contemporaneos-pensamento-oswaldo-giacoi-jr>. Último acesso: Fev 2010.

cativar os alunos nesse processo. A utilização do *rap* no currículo vem ao encontro dessa proposta, dessa possibilidade de movimento revolucionário a que o professor se refere. Afinal, como afirma Tomaz T. Silva (2007, p. 85), “não se pode separar questões culturais de questões de poder”, e essas são constantemente tratadas pelo universo *hip-hop* do qual o *rap* faz parte.

Entendo, assim, que o *rap* tem de ter o seu lugar no currículo tanto da escola pública, quanto da escola particular. No que se refere às escolas públicas, chama a atenção o fato de hoje, no Brasil, 80% dos estudantes, contando todos os níveis (Infantil, Fundamental e Médio), frequentarem esse tipo de escola. A cada ano, só no estado de São Paulo, o mais rico da federação, 450 mil alunos concluem o Ensino Médio na rede pública¹². O fato de essa maioria ser tratada como minoria (CAVALCANTI, 2006; MAHER, 2007a; 2007b) por se encontrar em um lugar de interlocução desprovido de poder – termo tratado, dentre outros, por Pêcheux (1995) e Althusser (1998) – gera graves consequências sociais. Quando uma maioria se encontra apartada dos bens concretos ou abstratos, simbólicos, os quais lhe são de direito ou aos quais é constantemente exposta através da mídia, configura-se um círculo de violências que acaba por atingir a todos. Acredito que para o enorme contingente de alunos de escolas públicas, principalmente as das periferias dos centros urbanos brasileiros, o *rap* tem possibilidade de dar voz a identidades normalmente desconsideradas em termos curriculares. A psicanalista Maria Rita Kehl (2000) chama atenção, em seu ensaio “A frátria órfã”, para o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo. É ao falar da violência, ou da situação precária em termos socioeconômicos e discursivos (no sentido de lugar de interlocução desprivilegiado) em que se encontra grande parte da população urbana brasileira – o que em si é uma forma de violência – que o *rap* nacional pode, em sala de aula, promover, não apenas alguma catarse pela possibilidade de privilegiar identidades negadas, silenciadas na escola, mas também a politização dessas mesmas identidades.

¹² Os dados deste parágrafo são relativos aos anos de 2004 a 2009 e foram divulgados pela União Nacional dos Estudantes – UNE – (www.une.org.br), pela *Folha Online* / *UOL Educação* (<http://vestibular.uol.com.br/ultnot/2007/09/04/ult798u20195.jhtm>) e pela UNICAMP, que afirma ter somente 30% de seus estudantes advindos da escola pública, mesmo adotando programas de inclusão em seus processos seletivos (http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2010/ju454_pag03.php#). Últimos acessos: Abr. 2010.

É preciso atentar, no entanto, para o que afirma Maher (2007a, p. 257):

[...] não basta as minorias brasileiras – e aqui estou utilizando “minorias” em um sentido político, não necessariamente demográfico – terem consciência de seus direitos para que o cenário de opressão linguístico-cultural em que vivem seja, na prática, no varejo, no cotidiano, modificado. [...] A politização é apenas um dos alicerces – um alicerce absolutamente necessário, mas não suficiente –, quando se pensa a arquitetura de projetos emancipatórios para elas voltados. Sem que o seu entorno aprenda a respeitar e a conviver com diferentes manifestações linguísticas e culturais, mesmo que fortalecidos politicamente [...], os grupos que estão à margem do *mainstream* da sociedade não conseguirão exercer, de forma plena, sua cidadania.

Assim, se, por um lado, a inclusão do *rap* no currículo da rede pública de ensino pode tornar esse currículo mais crítico / pós-crítico e politicamente relevante, por outro, sua inclusão no currículo da rede particular de ensino poderia torná-lo, além de igualmente crítico, mais multicultural. A tarefa principal, nesse caso, seria fazer com que alunos das escolas particulares, portanto pertencentes em sua maioria às classes médias e altas, tivessem a oportunidade de conhecer e entender uma outra visão de mundo, uma outra perspectiva, através desse específico fazer poético que é o *rap*, e, quiçá, sensibilizassem-se com o discurso e as formas de resistência dos menos favorecidos. Não há garantia de que haja, de fato, tal sensibilização, mas a tentativa pode causar certo deslocamento ideológico.

Apesar de tudo o que foi exposto, esse tipo de canção ainda é muito pouco utilizado com fins didáticos. No que segue, discorro sobre possíveis explicações para esse fato, de modo a poder justificar e caracterizar a pesquisa que fundamenta esta tese.

1.3 Contornos da pesquisa

Originalmente, scholé, a raiz etimológica tanto de ócio como de escola, significava “parar”, “cessar”, ou seja, parar para ter tempo disponível, tempo para si.

Célio Turino (2005, p. 53)

1.3.1 Justificativa e objetivos

O fato de haver poucas iniciativas no sentido de incluir o *rap* no currículo deve-se, segundo Souza Pinto e Biazzo (2006, p. 7-9), à crença generalizada entre os professores de que os *rappers* são “marginais” e de que suas letras fazem apologia da violência. Parece ser também crença de grande parte do professorado que o *rap* não seria merecedor de ser incluído nos conteúdos de ensino, pois suas letras seriam pobres, chulas e, como sugerido em Bentes (2004a), mas não obviamente referente à visão dessa autora, não teriam a mesma qualidade poética de outros gêneros musicais. No que estariam assentados esses argumentos? Minha hipótese é que aqueles que argumentam que as letras de *rap* incitariam à violência não consideram que uma discussão sobre suas causas e seus efeitos, à luz de letras como as que compõem o *corpus* dessa pesquisa, antes de promovê-la, pode favorecer reflexões sobre modos de *entendê-la* e *combatê-la*. E o argumento de que a linguagem do *rap* é pobre muito provavelmente assenta-se, no meu entender, em desconhecimento do funcionamento social da linguagem e em uma visão equivocada sobre o que deve ser o conteúdo do ensino de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Na continuidade, ocupo-me de discutir mais aprofundadamente essas questões.

Nas últimas décadas, mais declaradamente do que qualquer outro gênero musical produzido no país, o *rap* nacional tem se pautado pela ideologia, pelos temas que giram em torno da coletividade, dos problemas urbanos e sociais¹³. O *rap* nacional fala sobre aqueles,

¹³ A riqueza ideológica é uma das características da música brasileira. Chico Buarque, Ana Carolina, Caetano Veloso, Zeca Baleiro, Lenine etc. muitas vezes apresentam em suas obras, além de um inquestionável valor artístico, letras que privilegiam tematicamente a realidade socioeconômica brasileira das últimas décadas. O *rap* nacional parece pertencer a essa tradição, com a diferença de que o faz em uma dimensão reivindicatória,

e para aqueles, que, em nossa sociedade, enfrentam destinos adversos em termos sociais, urbanos, econômicos e discursivos, ao trabalhar com amplos espectros temáticos: da vida no cárcere às relações familiares ou entre amigos, das injustiças sociais ao fazer poético, das adversidades do dia a dia à fé em alguma instância superior que irá nos redimir dos “pecados” que cometemos e dos que são contra nós cometidos, da mitologia à criminalidade, da sociedade de consumo ao papel da mulher, do céu ao inferno. Se nem todas as canções de *rap* são iguais, e nem todos os *rappers* ou suas ideologias o são, impedindo que se caracterize o gênero em um único rótulo – “machista”, “politizado”, “marginal”, “violento” ou “pacífico” –, há igualmente veracidade no fato de que os *rappers*, em sua “re-invenção do cotidiano [...] narram com suas próprias vozes e olhares o cotidiano das cidades contemporâneas, transfigurando-se em instigantes **cronistas e críticos da modernidade**” (CONTIER, 2005, p. 7, grifos meus). Essa profissão de fé, de fato, parece nortear toda a produção poético-musical do *rap* nacional a que tive acesso, a despeito de caracterizações singulares que possam ter alguns grupos ou álbuns ou canções. Também para Dayrell (2002, p. 128, grifos meus) o “*rap* pode ser visto como **uma crônica da realidade da periferia**” e para Bentes (2004a, p.172-3, grifos meus), compreender “o *rap*, sua linguagem e suas mensagens é também **uma maneira de compreender a sociedade brasileira**”. Ora, é fato que a sociedade brasileira, particularmente nos centros urbanos, é violenta. Assim, a

além de ampliar o espectro temático ao incluir de modo contundente, por exemplo, as questões relativas à criminalidade e ao cárcere (PALMEIRA, 2009). Mais inclusive do que o rock nacional (por exemplo, Lobão, Cachorro Grande, Capital Inicial e Pitty), nosso *rap* tem conseguido atingir a complexidade, a denúncia e a rebeldia contra algumas instituições (MOTTA, 2004). Obviamente, mesmo quando não há uma explícita preocupação ideológica, o que é produzido pelos citados ícones da MPB tem também um caráter sociocultural, no sentido de esses artistas trabalharem a diversidade temática, poética e de estilos que caracteriza a própria diversidade constitutiva da sociedade brasileira. Um bom exemplo é o trabalho do pernambucano Otto: apesar de nem sempre haver uma preocupação socialmente “engajada” em suas letras, a fusão de influências rítmicas e melódicas transnacionais (como o rock e o *hip-hop*) e regionais (como a batucada e o maracatu) faz de sua obra uma representação legítima de parte do mosaico cultural do Brasil. E há também artistas que, mais declaradamente, fazem denúncias ou expõem problemas sociais em suas letras, ao menos que os ironizem, além de igualmente trabalharem com a diversidade poética, rítmica e melódica de nosso país – é o caso, por exemplo, de Seu Jorge, Max de Castro, O Rappa, Zeca Pagodinho, Cordel do Fogo Encantado, Babilak Bah, Núcleo de Samba Cupinzeiro e dos falecidos Adoniran Barbosa, Elis Regina e Bezerra da Silva (o protagonista do “*gangsta samba*”). Tais artistas, a propósito, sempre mantiveram bases rítmicas e melódicas da *black music*: samba, jazz, *funk*, *reggae*, *hip-hop* e tambores de culto africano. A diferença entre eles e os *rappers*, no tocante ao “engajamento”, é que estes últimos pautam seus trabalhos quase que em sua totalidade pelas problemáticas questões urbanas e sociais brasileiras, reivindicando “para si um papel social” (BENTES, 2004b, p. 80-1). Parto, portando, do princípio de que se pode e deve utilizar os mais variados gêneros poético-musicais em sala de aula, mas que se considere a grande contribuição que, de modo singular, o *rap* nacional pode oferecer.

violência urbana frequentemente considerada nas letras de *rap* é uma questão *contemporânea* à qual justamente os jovens estão mais vulneráveis¹⁴.

Ao se lançar o olhar sobre o *rap* nacional com o propósito de contribuir para justificar sua inclusão no currículo é preciso caracterizar os principais elementos que não só o constituem, mas que, igualmente, são por ele constituídos. Um dos pontos que destaco ao longo desta tese é o aspecto multidimensional da cultura híbrida e urbana que perpassa essa produção poético-musical e a legitima enquanto manifestação do jovem brasileiro, em especial o negro, de baixa renda e de poucas perspectivas de ascensão social¹⁵ – embora esteja claro que o *rap* não privilegia apenas o “jovem negro” ou o “jovem periférico” no sentido meramente sociogeográfico, mas todos os jovens que, de um modo ou de outro, encontram-se em qualquer situação de vulnerabilidade. E as memórias discursivas apresentadas pelo *rap* não ocorrem “no vácuo”, conforme veremos mais à frente, nos *raps* considerados na análise.

Um valor inerente ao *rap* que chama particular atenção é que ele, enquanto voz de uma maioria considerada, sobretudo, em estatísticas negativas – por exemplo, baixas taxas de alfabetização, escolarização e aprovação em vestibulares (conforme Nota 12), altas taxas de homicídio entre adolescentes¹⁶, gravidez precoce (LOSS; SAPIRO, 2005), desemprego, subemprego e consequentemente dependência de programas de transferência de renda¹⁷ –, privilegia a experiência em seu discurso. É a partir dela que as feridas sociais,

¹⁴ Segundo diversos textos (artigos, notícias, pesquisas) divulgados pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em: www.sedh.gov.br. Último acesso: Nov. 2010.

¹⁵ Conforme registrado nos diversos trabalhos que se referem ao *rap* nacional, com destaque para Amaral (1998), Andrade (1999), Tella (2000), Rocha *et al.* (2001) e Bentes (2004a; 2004b).

¹⁶ De acordo com o Índice de Homicídios na Adolescência (IHA), pesquisa realizada pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República em conjunto com o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e a organização não governamental Observatório de Favelas, um total de 33 mil jovens de 12 a 18 anos deverão ser assassinados no Brasil de 2006 a 2012. O levantamento mostra também que a população negra é a que mais sofre com a violência. O risco de um jovem negro morrer assassinado é 2,6 vezes maior em relação ao branco (<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1236797-5598,00-MIL+JOVENS+DEVERAO+SER+ASSASSINADOS+NO+BRASIL+ENTRE+E+DIZ+UNICEF.html?id=newsletter>). Último acesso: Jul. 2009.

¹⁷ Segundo levantamento do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas (NEPP) da Unicamp, realizado entre 2004 e 2007 por pesquisadores do Instituto de Economia (IE) e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

econômicas, urbanas e discursivas são expostas e consideradas. O *rap* coloca em evidência a experiência de violência vivida por essa maioria e lhe dá *status* de patrimônio cultural ao transformá-la em *beats* e poesia, normalmente em primeira pessoa. Esse valor talvez constitua um sentido maior, em termos culturais, que destaque o *rap* de grande parte das demais produções musicais, poéticas, produzidas no Brasil atualmente. Pois, segundo Benjamin (1985 [1933], p. 115), em “Experiência e pobreza”, “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”.

Embora já seja considerável o número de pesquisas acadêmicas que tematizam o *rap* nacional em diversas disciplinas do tronco de Ciências Humanas (ANDRADE, 1999), até onde pude perceber não há nenhuma investigação que tenha se proposto a reunir evidências empíricas de que ao tratar da violência as letras de *rap* *não estão necessariamente fazendo apologia da violência*, o que espero que justifique, ainda que em parte, a pesquisa aqui descrita.

Consideremos agora algumas das justificativas utilizadas por professores da área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias para não trabalharem com letras de *rap* em sala de aula. No caso de Literatura Brasileira, ressoam argumentos de que o *rap*, enquanto produção artístico-cultural, não é literatura, e, se o fosse, deixaria de ser música. Não se trata, aqui, de tentar imputar parâmetros para definir, em primeiro lugar, o que deve e o que não deve ser considerado literatura ou, ainda, se letra de música – incluindo letras de música “marginal” – é literatura. Mas é importante considerar que o próprio texto dos PCNs (BRASIL, 2000a, p. 16, grifos meus) afirma que “o conceito de texto literário é discutível”, e descreve uma situação em sala de aula em que um grupo de alunos disparou aos professores: “Drummond é literato, porque vocês afirmam que é, eu não concordo [...] **Por que Zé Ramalho não é literatura?**”. Também o crítico literário Davi Arrigucci Jr. – em entrevista a Walther Castelli Jr., no programa *Palavra*, da TV PUC-Campinas / Canal

(IFCH) da mesma universidade, os programas de transferência de renda, federais e estaduais, fazem a diferença para 91% dos beneficiados pesquisados, sobretudo quando o objetivo é investir em alimentação e educação dos filhos. De acordo com o economista e pesquisador do NEPP, Rodrigo Coelho, “as famílias têm consciência da importância da escola, nem que seja apenas para tirar as crianças da rua e afastá-las da violência e das drogas”. Dentre os seis programas analisados, o Bolsa Família, sozinho, atinge mais de 10 milhões de famílias (http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2009/ju423_pag09.php). Último acesso: Mar 2009.

Universitário (Canal 10 da Net)¹⁸ – indica que letra de música, por se tratar de lírica, é literatura. Arrigucci declarou, ainda, que *rap* é poesia – uma poesia inusitada, porém poesia. Em termos de estilo, ela se configuraria, segundo o crítico literário, em uma espécie de neo-naturalismo, assim como alguns filmes da primeira década deste século. Ao discorrer sobre o longa-metragem *O invasor*, de Beto Brant, que contou com a participação do falecido *rapper* Sabotage, Arrigucci declara: “tem uma poesia do *rap* e da cidade de São Paulo que é muito interessante, que é uma novidade. Ali tem uma poesia da periferia, [...] ali tem uma cidade pedindo ficção”¹⁹.

Vale também lembrar que há algumas décadas seria inconcebível considerar o cordel como uma produção literária digna de ser analisada. Hoje, entretanto, diversos trabalhos acadêmicos são realizados sobre a *literatura* de cordel. O mesmo pode ser observado com o pagode e o *funk* carioca, em pesquisas que apontam para a pertinência desses gêneros em letramentos múltiplos, conforme tomei ciência no I Encontro Nacional de Linguagem e Identidade (em novembro de 2008) e no I Colóquio Margens (em abril de 2010), ambos na UNICAMP.

A utilização de letras de *rap*, no entanto, não teria de se dar necessariamente enquanto “obra literária” *ipsis litteris*: elas poderiam ser trabalhadas como subsídio para a leitura de textos literários já contemplados no currículo do Ensino Médio, muitos deles exigidos em exames de vestibular e Enem (Exame Nacional do Ensino Médio)²⁰. As letras, além de poderem dialogar com obras literárias consideradas canônicas, mobilizando o aluno para temas nelas contemplados, contribuiriam no questionamento acerca do papel de dados mecanismos poéticos e estilísticos na construção de tais obras. Há a possibilidade de o *rap* entrar nas aulas que tematizam Literatura do mesmo modo com que entram as notícias de jornal, as resenhas, o cinema, a poesia, segundo os pressupostos dos multiletramentos

¹⁸ Concedida em 2003, essa entrevista foi reapresentada nos anos seguintes e encontra-se disponível para gravação em CD quando solicitada à produção do programa.

¹⁹ Segundo ele, o risco que o neo-naturalismo corre, assim como o naturalismo, é o da confirmação do óbvio, “mas vamos dizer que não é só isso lá”, completa. Ou seja, até mesmo do risco da confirmação do óbvio, inerente ao neo-naturalismo, Arrigucci preservou tanto o filme quanto a poesia do *rap* nele retratada.

²⁰ Embora o Enem, ao contrário dos vestibulares tradicionais, não faça exigências em relação a livros, é esperada a habilidade em interpretar enunciados, inclusive textos literários como os de Manuel Bandeira e Graciliano Ramos.

(ROJO, 2009). Há, sobremaneira, o indicativo de que o *rap* mobilizaria os alunos para lerem outros textos, mais do que, por exemplo, uma obra de Machado de Assis que tenha a mesma temática o faria. Os mecanismos poéticos, de linguagem, presentes no *rap* podem, igualmente, servir para que o aluno desenvolva noções de interpretação de textos escritos e orais, e possivelmente contribua com a produção de textos.

Com relação ao entendimento de que as letras de *rap* utilizam linguagem chula, “de rua”, e por isso não devem ser utilizadas em sala de aula, entendo ser muito provável que falte, aos que assim argumentam, a compreensão de que o trabalho do professor de Língua Portuguesa não deva se resumir a tentativas de levar os alunos a dominarem as regras da gramática normativa ou os princípios da dita norma culta da língua. Para que esses alunos se tornem usuários maduros e eficientes dessa língua, eles precisam compreender os diferentes efeitos de sentido que diferentes escolhas lexicais e estruturas gramaticais podem provocar. E, para tanto, é preciso que entendam que a forma linguística:

sempre se apresenta aos locutores no contexto de enunciações precisas, o que implica sempre um contexto ideológico preciso. Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. **A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial** (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1995, p. 95, grifos meus).

A linguagem, portanto, é um lugar de diálogo²¹, de interação e disputas, já que toda enunciação reflete uma posição do sujeito no mundo em um dado contexto sócio-histórico para um outro alguém também sócio-historicamente posicionado. O sentido, portanto, não está dado no próprio signo – nas próprias palavras ou nos enunciados –, já que esse passa a significar apenas e tão somente ao ser proferido e ao se vincular a outros enunciados. Como bem observa Faraco (2009, p. 51), as significações são “construídas na dinâmica da história e estão marcadas pela diversidade de experiências dos grupos

²¹ O diálogo, nesse conceito de linguagem, precisa ser entendido “num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, *op. cit.*, p. 107).

humanos, com suas inúmeras contradições e confrontos de valorações e interesses sociais”. A palavra, longe de ser neutra, é, assim, uma arena de luta, de conflitos:

Toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1995, p. 107).

Nessa perspectiva de linguagem, os enunciados presentes nas letras de *rap* só podem ser analisados levando-se em consideração que elas sempre estarão em resposta a outros enunciados ditos por alguém (interlocutor) em algum contexto sócio-histórico e com alguma intenção e é justamente essa compreensão que pode fazer com que a sua linguagem deixe de ser qualificada meramente como pobre, chula. Caso o *rap* nacional não acrescentasse nada, a não ser um vocabulário chulo, talvez não fizesse muito sentido utilizar tal gênero em sala de aula. Mas o trabalho com o *rap* pode contribuir inclusive no sentido de fazer os alunos entenderem que essa linguagem pode ser a mais adequada para produzir a visão de mundo que as letras pretendem retratar.

Para que os professores se disponham a utilizar o *rap* em sala de aula é preciso ir, no entanto, além de uma discussão sobre o porquê da escolha lexical de alguns *rappers* em suas letras²². É preciso que também sejam convencidos de que a (por vezes, falta de) concordância nominal ou verbal adotada configura, não evidências de “pobreza” de linguagem, mas o resultado de uma forte e constante influência da oralidade, constituindo, assim, o que eu ironicamente chamaria “riqueza das rimas pobres”²³. É preciso que

²² Na verdade, como pretendo ser capaz de demonstrar nesta tese, a escolha lexical refere-se a algo muito mais generalista, daí minha tendência em afirmar que há uma “filiação lexical”. Enquanto aquela se reporta ao fazer textual, ao fazer poético (POUND, 1988), esta se liga também a questões de identidade (WOODWARD, 2000; HALL, 2000). Não se trata, portanto, de mera questão de escolaridade ou ilustração. Segundo Silva (2000, p. 77-8), “como ato linguístico, a identidade e a diferença estão sujeitas a certas propriedades que caracterizam a linguagem em geral. [...] A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido”.

²³ Segundo o Dicionário Aurélio (HOLANDA FERREIRA, 1995, p. 573), são nomeadas de rimas pobres aquelas “entre palavras de que se encontra superabundância com a mesma terminação, como *agonia* e *sombria*, ou entre palavras antônimas, como *fiel* e *infiel*, *simpático* e *antipático*, ou, ainda, segundo critério preferível,

consigam perceber quão sofisticadas em termos poético-linguísticos podem ser essas letras, e quão surpreendente pode ser o modo como as metáforas, por exemplo, são nelas utilizadas.

E é tendo todas essas questões em mente que espero demonstrar que as letras dos *raps* por mim analisados na pesquisa que redundou nesta tese não são compostas por meras “palavras chulas ou pobres”. É verdade que, descontextualizado, parte do léxico dessas letras poderia ser assim classificada. Mas, no *corpus* em questão, as palavras não são gratuitamente utilizadas; elas lá estão para provocar efeitos de sentido relevantes. Há ainda de se acrescentar que o que constitui linguagem “apropriada” ou “não apropriada” teria de ser problematizado junto ao nosso alunado, já que julgamentos linguísticos são sempre histórica e socioculturalmente determinados²⁴. E é justamente a capacidade dessa compreensão do *funcionamento social da linguagem* que, a meu ver, os professores poderiam e deveriam promover junto a seus alunos.

Os autores que trataram da exclusão do *rap* na escola (com destaque para SANTOS, 1999; BENTES, 2004a; 2004b; SOUZA PINTO; BIAZZO, 2006; e DAYRELL, 2002; 2007), apontam que os professores de Língua Portuguesa e os idealizadores do currículo parecem desconhecer o *rap* nacional em profundidade, pois vêm de outro contexto social – ou de outra formação discursiva²⁵. Esses autores, sem embargo, apesar de atestarem a pertinência temática do *rap* e sua profícua contribuição à prática em sala de aula daí derivada, não se ocupam, com exceção de Bentes (2007), de refutar especificamente o argumento de que o *rap* nacional é pobre do ponto de vista linguístico, reunindo evidências de que ele apresenta, com frequência, riqueza de linguagem, sofisticação poética. E essas são outras lacunas que o presente trabalho procura preencher, contribuindo para os estudos dos autores em questão.

entre vocábulos da mesma classe gramatical, como *ventura* e *candura*”. Dentre as rimas concebidas com palavras de terminação superabundante, além da citada *-ia*, são comuns também *-ão*, *-oso*, *-ado*, *-ada*, *-ar* etc.

²⁴ Do mesmo modo, são histórica, política e socioculturalmente determinados os julgamentos sobre a literatura e demais manifestações culturais, como tão bem disserta Antonio Cândido em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989 [1969], p. 160): “Apesar de muitos [...] escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça”, soluções estas, de linguagem, antes desconsideradas.

²⁵ Pode-se acrescentar a hipótese da diferença entre gerações (professores / alunos), em alguns casos.

Considerando tudo o que foi anteriormente exposto, esclareço, à guisa de síntese, que, na pesquisa aqui retratada esforcei-me em analisar o *corpus* tendo em mente as seguintes questões:

- 1. O *rap* é, realmente, “pobre” do ponto de vista poético-linguístico quando analisado de uma perspectiva discursiva e multiculturalista?**
- 2. Em que sentido o estudo, na escola, de letras de *rap*, como as que compõem o *corpus* da pesquisa em pauta, pode contribuir para uma compreensão crítica de problemas do mundo contemporâneo, inclusive no que diz respeito à violência urbana?**

Evidentemente não tenho a pretensão de, sozinha, tentar encontrar respostas a tais perguntas: este trabalho está ancorado nas teorias (i) do currículo (SILVA, 2007; CANDAU, 2008), (ii) do discurso (FOUCAULT, 1987; PÊCHEUX, 1995; 1997) – especificamente no que tange os conceitos de formação discursiva, relações de poder, inter e intradiscursos, e sobretudo (iii) dos estudos culturais / multiculturais (BURKE, 2003; HALL, 2006; MOITA LOPES, 2006; GARCÍA CANCLINI, 2008). Há também pressupostos da teoria literária e da teoria da comunicação.

Uma pergunta pode ser aqui colocada: qual é minha expectativa com relação a esta tese? Pensar que ela chegará aos professores do Ensino Médio nas escolas brasileira não é razoável. Mas é provável que ela chegue aos *formadores* desses professores. E espero que esses formadores possam, pautados nas análises aqui empreendidas, elaborar materiais que sejam capazes de convencer seus alunos-professores de que o *rap* é merecedor de ser incluído no currículo escolar. Igualmente é minha expectativa que produtores de materiais didáticos e idealizadores de currículos possam, a partir da leitura deste trabalho, também se convencerem do mesmo. Se isso acontecer, todo o esforço para construir esta tese não terá sido em vão.

1.3.2 Considerações epistêmico-metodológicas

Do ponto de vista epistemológico, é importante deixar claro que a investigação aqui relatada não se “encaixa” no paradigma positivista de fazer pesquisa, porque ela não se propõe a descobrir “a verdade” através de um método científico ou arcabouço teórico irrefutável, nem tampouco está assentada em uma suposta objetividade e neutralidade do pesquisador. Muito pelo contrário: a vertente da Linguística Aplicada à qual me filio preconiza que toda produção de conhecimento deve ser entendida como provisória e que o pesquisador é um sujeito inevitavelmente compromissado com algum ideário político / teórico / metodológico (MOITA LOPES, 2006). Essa perspectiva pós-moderna de fazer ciência está dizendo aos quatro ventos que “a verdade” descoberta pela ciência da modernidade sempre foi, nada mais, nada menos, do que *uma mera interpretação*, muito particular – porque construída por um pesquisador subjetivamente inserido em um contexto sócio-histórico e ideológico específico –, acerca de um aspecto da realidade. Assim, é premissa deste trabalho, como insistem vários autores, (HALL, 1997; 2006; SILVA, 2000; 2007; MOITA LOPES, *op. cit.*, dentre outros), que nenhum “conhecimento” deve ser tomado como dogma, porque o real é, em última instância, uma construção discursiva. “As coisas – objetos, pessoas, eventos do mundo – não têm em si qualquer significado estabelecido, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos [através da linguagem] as coisas significarem” (HALL, 1997, p. 61).

Dessa perspectiva, portanto, nós, pesquisadores, somos agentes cruciais na micropolítica de eliciação de dados, bem como da seleção do que é relevante para análise e desta em si mesma, já que todos esses procedimentos “estão contaminados por nossa história pessoal, por nosso posicionamento ideológico” (MAHER, 2010, p. 39). Por outro lado, essa pesquisadora esclarece:

[...] dizer que a objetividade absoluta é um mito não é o mesmo que dizer que a subjetividade rege todos os procedimentos analíticos de uma investigação. Dizer isto é, reconhecendo que toda produção de conhecimento está situada num contexto social, cultural e político específico, afirmar, na verdade, que a dicotomia objetividade / subjetividade não se sustenta, pois o sentido não está nem no objeto, nem

na interpretação subjetiva, *mas num mundo composto pela aparente interação e interpenetração dos dois* (Moerman, *op. cit.*, xiii)²⁶.

A pesquisa descrita neste trabalho de tese, por conseguinte, deve ser entendida apenas como uma oferta de inteligibilidade possível – considerando o arcabouço teórico a mim disponível neste momento e que julgo relevante – de uma parte do mundo do *rap* nacional.

Maher (2010, p. 39) destaca, ainda, que as pesquisas qualitativas de base interpretativista, tal como a aqui discutida, diferem das pesquisas de cunho positivista “que, em sua obsessão por métodos, parecem adotar uma filosofia na qual os meios é que justificam os fins”. As qualitativas, contrariamente, colocam como questão central de investigação científica a finalidade – muitas vezes *política* – a que se destinam. E César e Cavalcanti (2007) advogam que as pesquisas em Linguística Aplicada devem tentar resgatar vozes sociais silenciadas do mundo contemporâneo, renegando conceitos teóricos e procedimentos metodológicos que aludem apenas aos discursos hegemônicos e, em última instância, o legitimam. É, para as autoras, tarefa do linguista aplicado justamente problematizar e desestabilizar significados sociais cristalizados em suas pesquisas. No caso específico da pesquisa aqui retratada, reafirmo a intenção política de, como já sugerido, dar vez e voz ao *rap* nacional, visibilizando os problemas sociais nele abordados, além de suas contribuições poéticas.

De acordo com Moita Lopes (2006, p. 27), esse modo de fazer ciência:

parece essencial, uma vez que tais vozes [as vozes daqueles destituídos de poder] podem não só apresentar alternativas para entender o mundo contemporâneo como também colaborar na construção de uma agenda anti-hegemônica em um mundo globalizado, ao mesmo tempo em que redescreve a vida social e as formas de conhecê-la.

²⁶ O trecho citado por Maher (2010, p. 39) foi retirado de *Talking Culture – Ethnography and Conversation Analysis* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), obra escrita pelo antropólogo norte-americano Michael Moerman.

Desse modo, afirma ainda Moita Lopes (*op. cit.*, p. 22), politizar “o ato de pesquisar e pensar alternativas para a vida social são parte intrínseca dos novos modos de teorizar e fazer LA [Linguística Aplicada]”.

Essa vertente da Linguística Aplicada caracteriza-se, além disso, por sua capacidade inerente de atravessar fronteiras teóricas, o que faz com que Pennycook (2006) a considere um campo de investigação *transgressivo*: pensar as fronteiras entre diferentes áreas do conhecimento como estáveis e rígidas é uma crença que não se sustenta, nem é produtiva, quando o que está em jogo é análise de um mundo social tão globalizado e híbrido culturalmente como o atual²⁷.

A posição na fronteira é sempre perigosa, já que quem está além da fronteira é aquele que vai se apropriar de nosso conhecimento, vai falseá-lo ou usá-lo incorretamente. Mas ele pode ser também aquele que vai nos fazer refletir, pensar de outra forma ou ver o mundo com um outro olhar. Em sociedades que se constituem cada vez mais de forma mestiça, nômade e híbrida, não seriam as epistemologias de fronteira essenciais para compreender tal mundo? (MOITA LOPES, 2009, p. 22).

É nesse sentido que o pesquisador interpretativista pode ser visto, então, como um *bricoleur*, isto é:

[...] um indivíduo que confecciona colchas [de retalhos] ou, como na produção de filmes, uma pessoa que reúne imagens transformando-as em montagens [...] O *bricoleur* interpretativo produz uma *bricolage* – ou seja, um conjunto de representações que reúne peças montadas que se encaixam nas especificidades de uma situação complexa (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 18).

Mas não são apenas as fronteiras interdisciplinares que precisam ser relativizadas. Também os próprios conceitos teóricos no interior das áreas estabelecidas do conhecimento não podem ser fixados de forma inequívoca e congelados no tempo, já que construir inteligibilidades para contextos de uso da linguagem em um mundo que se

²⁷ Um conjunto significativo de linguistas aplicados que compartilha dessa visão pode ser encontrado em Signorini e Cavalcanti (1998).

hibridiza cada vez mais demanda abertura para novas formas de conceituá-lo. Segundo Maher (2007b, p. 91), a modernidade:

[...] nos fornecia conceitos teóricos acabados, inertes, encapsulados e, por isso mesmo, confortáveis, seguros: deles derivávamos “certezas” que nos ofereciam sabores de Verdade. A pós-modernidade, no entanto, nos força a ter que sair desses casulos teóricos de modo a enfrentar a turbulência provocada por comportamentos sociolinguísticos fluidos e a acomodar o inesperado e o movimento que a compreensão do mundo atual exige²⁸.

Tendo me posicionado epistemologicamente, explico, a seguir, os procedimentos de investigação adotados.

Como recorte metodológico, minha opção foi fazer a análise de três músicas de *rap* na íntegra, conforme a tabela a seguir²⁹:

MÚSICA	AUTORIA	DISCOGRAFIA
Prioridade	BNegão	Álbum <i>Hip Hop Rio</i> (coletânea organizada por Marcelo D2, ao vivo). Rio de Janeiro (RJ), 2001
From hell do céu	Black Alien	Álbum <i>Babylon by Gus, Volume I, O ano do macaco</i> . Niterói (RJ), 2004
Diário de um sobrevivente	Racionais MC's	Álbum <i>Sobrevivendo no inferno</i> . São Paulo (SP), 1997

Além disso, referências a trechos dos *raps* listados a seguir foram utilizadas para subsidiar a análise das três citadas músicas:

²⁸ Nesta tese faço uso das seguintes noções que são frutos de reconceitualizações recentes: *identidades e produções culturais híbridas; letramentos múltiplos e multimodalidade*.

²⁹ As biografias dos artistas-autores dessas músicas serão sintetizadas, sempre que necessário, para contextualizar as análises das letras em questão.

MÚSICA	AUTORIA	DISCOGRAFIA
Capítulo 4, versículo 3	Racionais MC's	Álbum <i>Sobrevivendo no inferno</i> . São Paulo (SP), 1997
Intro	Sabotage	Álbum <i>Rap é compromisso</i> . São Paulo (SP), 2001
Sou mais você; Negro drama; Vida loka Parte I; Vida loka Parte II; Da ponte pra cá	Racionais MC's	Álbum duplo <i>Nada como um dia após o outro dia, Chora agora</i> (CD 1), <i>Ri depois</i> (CD 2). São Paulo (SP), 2002
Bem-vindos	Ferréz	Álbum <i>Determinação</i> . São Paulo (SP), 2003
Noturno; Cidade ácida; Gorila urbano	Mamelo Sound System	Álbum <i>Urbália</i> . São Paulo (SP), 2003
Babilônia teima	De Leve	Álbum <i>Mix France Brasil Expressões</i> (vários). São Paulo (SP), 2004; Álbum <i>Singles</i> (De Leve). Niterói (RJ), 2010
Melô do piratão; Melô da propaganda; Muita falta de anti-profissionalismo dub; Madruga	Quinto Andar	Álbum <i>Piratão</i> . Rio de Janeiro (RJ), 2005
A noite	Posse Mente Zulu	Álbum <i>A volta do tape perdido</i> . São Paulo (SP), 2005
Fênix; Quebrando as algemas; Conflitos	Dexter	Álbum <i>Exilado sim, preso não!</i> São Vicente (SP), 2006
Morte & vida pequenina	Mamelo Sound System	Álbum <i>Velha guarda 22</i> . São Paulo (SP), 2006
Brasil com P (com Maria Rita)	GOG	Álbum e DVD <i>Cartão postal bomba!</i> Brasília (DF), 2007/2009.

Importa esclarecer que o *corpus* de análise deste trabalho é composto por letras e trechos de letras de *rap* nacional que perpassam cerca de dez anos da produção do gênero no país, relativos às **duas últimas fases do movimento hip-hop no Brasil**, de um total de três por mim classificadas como: (1) Fase da auto-affirmação da negritude e difusão inicial

do movimento *hip-hop* no Brasil – anos 1980; (2) Fase das denúncias sociais e consolidação identitária do *rap* no país – anos 1990; (3) Fase da ironia poética e diversificação temática e musical do *rap* nacional – anos 2000³⁰.

³⁰ Minha proposta de classificação do *rap* nacional em três fases será detalhada no próximo capítulo desta tese.

1.4 Organização da tese

*Mas, no trajeto para casa, no simples gesto de folhear o livro
com mais atenção, eis que o mano Éderson curtiu a parada...
Alguma coisa o hipnotizou.*

Walter Limonada³¹

Nas próximas páginas deste trabalho, contextualizo estética e historicamente o movimento *hip-hop*, bem como trago à discussão alguns aspectos que permeiam a questão das culturas urbana, popular e de massa, em sua relação tanto com as mídias estabilizadas quanto com as alternativas (Capítulo 2).

Sequencialmente, abordo a relação entre *rap* e políticas públicas para a juventude; faço um levantamento sobre o estado da arte de *rap* e educação; e considero as teorias do currículo, com vistas à adequação do *rap* ao currículo multicultural (Capítulo 3).

Procurro evidenciar a fundamentação teórica que, em Linguística Aplicada, orienta este trabalho – com ênfase em Estudos Culturais, sobretudo no conceito de identidade e culturas híbridas. Na oportunidade, procedo à análise de *Prioridade*, de BNegão, à luz do hibridismo cultural, e faço um apanhado das definições de vida urbana, presentes nos *raps*, enquanto “Babilônia” (Capítulo 4).

Exemplifico características poéticas do *rap* nacional através da análise de *From hell do céu*, de Black Alien. Comento a questão da violência, da etnicidade e da noite enquanto temática, tal como aparecem em nosso *rap* (Capítulo 5).

Por fim, discuto de que modo a violência é poeticamente retratada em nosso *rap*, focalizando *Diário de um detento*, dos Racionais MC's; abordo o *rap* nacional enquanto crônica; faço considerações acerca da multimodalidade como recurso didático; e finalizo este trabalho com considerações sobre o papel do *rap* na atual produção da música brasileira e seu futuro desenrolar, sobre o novo Plano Nacional de Educação; e sobre o lugar discursivo do *rap* no Brasil contemporâneo (Capítulo 6).

³¹ “Reflexões e alucinações cotidianas”, texto presente na coletânea de literatura marginal – ou “litera-rua”, como está na contracapa da publicação – organizada por Buzo (2009).

Juntamente às análises das três principais canções citadas, são colocados trechos de outras letras que dizem respeito aos tópicos tratados. E em todas as análises, embora o foco recaia ora sobre a questão do hibridismo cultural, ora sobre a questão poética ou da violência urbana, há a preocupação de considerar os aspectos linguísticos relevantes na constituição das canções, pertinentes ao ensino de Língua Portuguesa no Ensino Médio.

Completam este trabalho as Referências Bibliográficas, Eletrônicas, Fonográficas e Videográficas, e, em anexo, um CD com a gravação da maioria das canções aqui consideradas.

Capítulo 2. O MOVIMENTO HIP-HOP NO MUNDO E NO BRASIL

2.1 As origens das origens

*Minha música é contra o sistema, a favor da justiça.
É contra as regras que dizem
que a cor de um homem lhe decide o destino.
Deus não fez regras de cor.*

Bob Marley³²

A chamada “música negra” não é africana, europeia nem americana; católica, protestante ou vodu; tribal, tradicional, popular, de massa ou erudita; não pode ser definida como de lamento, de trabalho, de denúncia, de oração ou de diversão. A música negra não carrega nenhuma dessas características isoladamente, mas pode expressar qualquer uma delas, nas mais diversas combinações e mixagens.

Dos tambores repercutindo na noite das Américas escravocratas à batida forte e bem marcada da música eletrônica do presente século ecoa uma diáspora. Em *A história social do jazz*, Eric Hobsbawm (2009) observa que a pré-história do gênero é precisamente a escravidão de africanos ocidentais na América, pré-história compartilhada, pode-se dizer, com outros gêneros da música negra ou crioula – incluindo, além do jazz, o gospel, o blues, o funk, o soul, o reggae, o rap, a salsa, o merengue, a habanera, o tango, o candombe, o samba e a música eletrônica em geral, além dos que destes têm hibridamente derivado (o drum’n bass, o trip-hop, o acid jazz, o ragga, o dub, o jungle inglês, o reggaeton porto-riquenho, o funk carioca, o calipso de Trinidad e Tobago e seus steel drums etc.). Para Paul Gilroy (2001), negro é o oceano por onde navios circularam com o objetivo de transportar destinos acorrentados às monoculturas do Novo Mundo: o *Black Atlantic*.

É o Atlântico Negro o berço cultural de todos esses gêneros e das identidades diaspóricas que os constituíram e foram por eles, igualmente, constituídas e representadas³³.

³² Pensamento atribuído ao músico e compositor jamaicano Robert Nesta Marley (1945-1981).

³³ Adoto aqui a noção de “representação” de Stuart Hall (1997, p. 61), conforme referenciado no Capítulo 1: “Representation is the process by which members of a culture use language ([...] any signifying system) to

Afinal, a identidade *black* é também definida e representada pelas manifestações culturais que a ela se ligam, e sua constituição está a meio caminho da África, da Europa e das Américas. Nosso continente pode ser caracterizado como o parque de diversões e de trabalhos forçados em que o *Black Atlantic*, filho bastardo da Mama África e de um pai europeu, cresceu e multiplicou-se. Os processos de hibridação, nos termos em que García Canclini (2008) coloca, advindos da escravidão de africanos promovida por europeus nas Américas, são a própria raiz do que se convencionou chamar de *black music*, *black attitude* ou *black culture*.

2.1.1 A genealogia da black music

A despeito das raízes negras do jazz, Hobsbawm (2009, p. 60-61) lembra que nenhum de seus elementos musicais “precisa necessariamente estar ligado à raça, no sentido biológico do termo. Não existe prova de que o senso rítmico do negro seja ‘inato’: é adquirido, como tudo o mais”. Para ele, mesmo sendo o “arrebanhamento dos negros como escravos e sua posterior segregação” a explicação das forças dos africanismos originais desse gênero, o jazz não é uma música africana. Bastaria ouvir qualquer música produzida na África Ocidental para perceber a diferença. “Aliás, os africanos ocidentais de hoje têm-se mostrado menos prontos a aderir [ao jazz] do que os jovens ingleses”, conclui. Os navios negreiros, portanto, parecem ter sido queimados, impedindo o retorno ao passado.

O fato, porém, é que há sim uma genealogia da música negra – senão propriamente genética, cultural – e ela teve seu início, enquanto força híbrida, com a escravidão africana nas Américas, disso nenhum autor discorda. De acordo com Hobsbawm, as primeiras manifestações jazzísticas originaram-se no Sul dos Estados Unidos no final do século XIX a partir da intersecção de três tradições europeias – a espanhola, a francesa e a

produce meaning. Already, this definition carries the important premise that things – objects, people, events, in the world – do not have in themselves any fixed, final or true meaning. It is us – in society, within human cultures – who make things mean, who signify”. Ou seja, os membros de uma cultura produzem significados através de qualquer sistema ou conjunto de códigos. Não tendo os objetos, as pessoas e os eventos um significado fixo, somos nós, nos limites das sociedades e das culturas humanas, que criamos significados. É a esse processo que se dá o nome de *representação*.

anglo-saxã – bem como de religiões de origem africana, além do catolicismo e do protestantismo, e, lógico, da “música africana razoavelmente pura que sobreviveu, nos Estados Unidos, em parte como música ritual, pagã e mais ou menos cristianizada, e em expressões como canções de trabalho e *hollers*” (HOBBSAWM, *op. cit.*, p. 61). O autor destaca o papel das religiões dominantes na América do Norte de então na formação dos gêneros musicais: enquanto os negros dos estados católicos, do Sul, como Louisiana, acabaram por originar o jazz, os que viviam em estados protestantes desenvolveram a música gospel.

Segundo Hobsbawm (2009, p. 61), as danças da religião vodu ao som de tambores foram iniciadas provavelmente depois das guerras napoleônicas, que se deram do final do século XVIII ao começo do XIX. Na América, “a música negra rapidamente passou a se fundir com componentes brancos, e a evolução do jazz é o resultado dessa fusão”. Na Europa, o primeiro grande gênero híbrido do *Black Atlantic* foi bem assimilado. Para Hobsbawm (*op. cit.*, p. 309), 1928 é o provável ano de criação do primeiro clube de jazz norueguês, e em 1933 já havia diversas revistas que tematizavam o jazz na Holanda, Suécia, Suíça, França e Alemanha. No velho continente, “o jazz tinha a vantagem de se adequar [...] ao padrão de intelectualismo *avant-garde*, entre os dadaístas e surrealistas, os românticos das grandes cidades, os idealizadores da idade da máquina, os expressionistas e outros grupos”.

Em artigo acerca da tradução de *Fausto*, Markus Lasch (2007, p. 48), ao se referir à ideia de Johann Wolfgang Von Goethe acerca da universalidade, lembra que, para o poeta alemão, havia “a expectativa de que as diferenças internas das nações pudessem se reconciliar a partir do momento em que as culturas nacionais se refletissem à luz de culturas alheias” – fenômeno para o qual, eu ousaria dizer, a música negra tem contribuído, há praticamente dois séculos, como nenhuma outra manifestação cultural.

Paralelamente à fusão que originou o jazz, ou até antes, outros gêneros negros da música foram se formando em todas as Américas – o gospel talvez seja o melhor exemplo norte-americano; o samba, o sul-americano; e a antiga *habanera*, do século XVII, o centro-

americano/caribenho³⁴ –, e depois inclusive na Europa, a exemplo da música eletrônica conhecida por *jungle* – uma versão britânica do *drum 'n bass*, com influências africanas mais “puras”, ou seja, batidas mais fortes. Baseada em García Canclini (1983; 2008) e Santos (2007), afirmo que as culturas populares, ao mesmo tempo em que se veem ameaçadas pela homogeneização da cultura de massas, reagem ao processo de massificação típico da globalização. Os processos de hibridação cultural que observamos na *black music* começaram a acontecer muito antes do desenvolvimento em larga escala das tecnologias de informação que têm caracterizado o mundo globalizado do final do século XX em diante. Esses processos não são, portanto, frutos *dessa* globalização, mesmo que ela os tenha, de algum tortuoso modo, favorecido. Segundo um pioneiro pesquisador da *black music* no Brasil, o antropólogo Hermano Vianna (1999), em seu texto “Música afro-americana é um circuito intercontinental de tradições”, publicado no especial “Brasil 500 d.C.” da *Folha Online*:

É preciso deixar logo claro que os hibridismos inventados pelos tambores do Pelourinho, como também aqueles inventados nos *samplers* do *drum'n'bass* [...], não são produtos de uma globalização qualquer: os parceiros rítmicos [...] se movem num ambiente preciso, aquele da diáspora negra, criada pelos escravos africanos, pelos africanos que escaparam da escravidão e pelos seus descendentes.

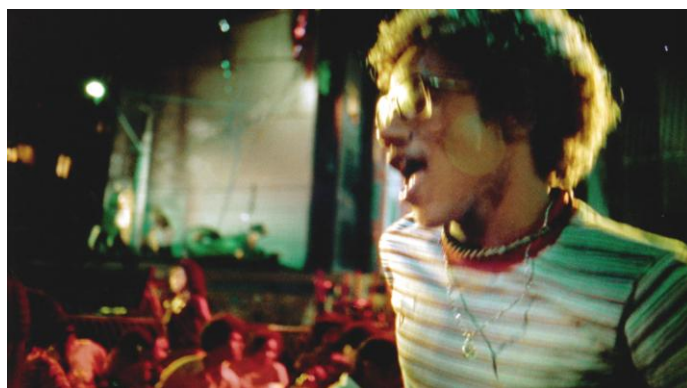
Interessante o uso que Vianna faz por duas vezes do termo “inventados”. Parece querer demonstrar que é possível ainda “criar” e “inventar” somente por meio de hibridismos – e talvez seja isso mesmo. O fato é que o provérbio “Nada se cria, tudo se transforma” faz particularmente sentido no caso da *black music*. Depois da difusão do jazz, a partir do final do século XIX, e do gospel, um novo gênero híbrido foi elaborado nas décadas de 1930 e 1940, o *blues*; e, na sequência, o eletrificado *rhythm and blues*, o “pai” do

³⁴ A filósofa, dançarina e pesquisadora de tango do Instituto de Artes da Unicamp, Natacha Muriel Lopéz Gallucci, argentina de Rosário que coordena o Espaço Cultural Típica Tango em Campinas (<http://www.tipicatango.com>), a companhia de mesmo nome e o transnacional *Jornal de Tango* (<http://www.jornaldetango.com/jornaldetango.htm>), discorreu, em comunicação pessoal, sobre a grande influência que a *habanera* cubana teve na formação do tango portenho e de tantos outros estilos, inclusive no Brasil, como o maxixe. Conhecido como “tango brasileiro”, o maxixe fez grande sucesso nos salões de dança do Rio de Janeiro no final do século XIX. Não sem motivos, a *habanera* é frequentemente abordada no Grupo de Trabalho “Tango y Cultura do Rio de La Plata” que Natacha Muriel coordena na Casa do Lago da Unicamp.

rock. É a partir desse ponto que alguns pesquisadores começam a considerar a ascendência mais próxima do *funk* e do *rap*, tomando como ponto de partida “as experiências realizadas por alguns músicos oriundos da tradição protestante, que criaram o *soul* a partir da união do gospel e do *rhythm and blues*” (HERSCHMANN, 2000, p. 19).

2.1.2 O funk e o soul no Brasil

A luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos, que teve em Martin Luther King seu maior expoente, foi entoada pelo *soul* em praticamente toda a década de 1960. Talvez por isso, o *funk* – ou *funky* – surgido nos Estados Unidos na virada dos anos 1960 para os 1970 passa, segundo Herschmann (2000, p. 19-21), “de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de ‘orgulho negro’”, símbolo que igualmente se evidenciou nos bailes cariocas do início da década de 1970, os Bailes da Pesada, que, de acordo com o autor, chegavam a atrair mais de 10 mil jovens por evento. O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, lançado em 2002, retrata esses bailes em algumas cenas.



Cena de baile *funk* “setentão” no filme *Cidade de Deus*
Foto: César Charlone. Disponível em: <http://cidadedededeus.globo.com>.

Em princípio, de acordo com Herschman, os Bailes da Pesada não tocavam apenas *soul*, mas também rock e pop. Com o tempo, eles foram transferidos da Zona Sul do Rio de Janeiro para a Zona Norte. A partir de meados da década de 1970, porém, a opção foi por inaugurar uma nova fase dos bailes, mais dançante e totalmente *soul music* – fase

rotulada pelos meios de comunicação como Black Rio³⁵. Alguns desses bailes tentavam desenvolver um formato didático e militante. A grande imprensa parece ter sido impiedosa:

O fato de os jovens da Zona Norte estarem se engajando em uma cultura negra mediada pela indústria cultural norte-americana provocou, na época, muitos argumentos favoráveis sobre a possível marca de uma colonização cultural. Entretanto, como observou uma das mais importantes personalidades da Bahia, Jorge Watusi, o *soul* e o *funk* são movimentos que devem ser considerados, pois podem conduzir à revitalização de formas afro-brasileiras tradicionais, como o afoxé na Bahia. Em outras palavras, na condição de um dos fundadores do primeiro bloco de carnaval afro, o Ilê Aiyê, Watusi contestou o caráter comercial do *soul* no Rio e concordou que o engajamento na música negra norte-americana poderia favorecer a “recuperação de raízes negras brasileiras” (HERSCHAMANN, 2000, p. 21-22).

Particularmente, concordo com o argumento de Watusi. E tanto ele é verdadeiro que a Ditadura Militar, então vigente no Brasil, junto à moda da discoteca “enterraram de vez as tentativas de se desenvolver, naquele momento, qualquer movimento étnico” (HERSCHAMANN, *op. cit.*, p. 22). Como consequência, a maioria dos artistas de *soul music* caiu no esquecimento, com raras exceções, dentre elas Tim Maia. Não por acaso ele é um dos cantores e compositores brasileiros mais referenciados e homenageados por nossos *rappers* até hoje – por exemplo, na parte musical de “O homem na estrada”, dos Racionais MC’s, baseada em “Ela partiu” e em “Timaia”, do Mamelo Sound System. O *rap* nacional, porém, embora mantenha certo grau de parentesco com esse *funk* brasileiro, descende mais diretamente dos guetos jamaicanos de Nova York, como veremos a seguir.

³⁵ Em São Paulo, o *funk* e o *soul* também reuniam milhares de jovens nos bailes de periferia, com destaque para os promovidos pela Chic Show (ALVES, 2004).

2.2 Hip-hop: guerra e diversão

*Quando os cronópios cantam suas canções preferidas,
ficam de tal maneira entusiasmados que frequentemente
se deixam atropelar por caminhões e ciclistas, caem da janela
e perdem o que tinham nos bolsos e até a conta dos dias.*

Julio Cortázar³⁶

2.2.1 Rap, break e grafite³⁷

O *hip-hop* – do inglês *hip* (quadril) e *to hop* (saltar, pular) –, termo caracterizado por uma espécie de onomatopéia que abarca tanto o sentido do ritmo musical como do movimento “quebrado” ou “rebolado” do corpo de quem dança uma música baseada em *beats* bem marcados, contém três vertentes manifestas: na música, o *rap*³⁸; na dança, o *break*; e, nas artes plásticas, o grafite³⁹. As origens do *hip-hop* remetem a West Kingston, na

³⁶ “O canto dos cronópios”. In: *Histórias de cronópios e de famas*. Trad.: Rodriguez, G. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

³⁷ Para este item, além dos autores citados diretamente, foram de extrema valia as contribuições de Silva (1998), Kalili (1998) e Miller (2004).

³⁸ Disseminado como o acrônimo de *rhythm and poetry*, há registros tanto do verbo como do substantivo *rap* desde o século XIV. Originalmente, para os britânicos, o verbo *to rap* significava “acertar” e, a partir do século XVIII, passa a significar “dizer”. Hoje em dia, entre os significados do verbo, estão *tap* (bater – tamborilar – leve e repetidamente em uma superfície), *voluble conversation* (conversa fluente), e até mesmo *knock* (bater vigorosamente). Já o substantivo *rap*, derivado do inglês medieval *rappe*, tem os seguintes sentidos: *a sharp blow or knock; a sharp rebuke or criticism; a negative and often underserved reputation or charge; the responsibility for or adverse consequences of an action; a criminal charge; a prison sentence*. O significado atribuído ao canto “falado” do *hip-hop* é do final dos anos 1960 (MERRIAM-WEBSTER, 2010; TYDOZ, 2010). A despeito de sua origem poder ser um acrônimo, os significados registrados de *rap* – como acertar, dizer, bater, tamborilar, ter fluência na conversa, crítica afiada, reputação negativa, fardo, responsabilidade pelas consequências de uma ação, acusação penal e sentença de prisão – fazem muito sentido, não só em relação ao gênero poético-musical como também à sua proposta de crítica, denúncia social e senso de justiça.

³⁹ Essa subdivisão do movimento em três vertentes não é consenso. Herschmann (2000, p. 20), destaca o modo despojado de se vestir – com moletons, tênis, bonés e gorros de marcas esportivas – como mais um elemento do *hip-hop*. Mais exacerbado, Vale (2005, p. 69) afirma que “a popularização da moda de rua, a chamada *street wear*, feita de roupas tão grandes quanto as letras de *rap*, é o aspecto mais visível do impacto do *hip-hop*”. Pautei e participei da produção de um quadro, o “CBN está na moda” – parte do programa radiofônico de cultura que eu ancorava –, sobre o fato de o *look hip-hop* não estar limitado aos “guetos”; a edição final do quadro, pela também jornalista Valéria Hein, é a melhor contribuição sobre o tema de que tenho conhecimento (disponível em: http://www.portalcbnb Campinas.com.br/noticias_interna.php?id=26578#). Já outros autores,

capital da Jamaica (SOUZA, 2009), e principalmente a jamaicanos, e/ou seus descendentes, radicados em Nova York que, no final dos anos 1960, junto às demais comunidades negras ali formadas (ROCHA *et al.*, 2001), compunham letras carregadas de denúncias e de descrições de seu dia-a-dia e de seus valores sobre uma base rítmica já existente – hoje normalmente *sampleada*.

Cabem aqui algumas definições⁴⁰. *Sample* é o efeito conseguido com a reprodução, muitas vezes repetitiva (neste caso, é chamado de *loop*), de uma frase musical previamente gravada; pode significar, também, a colagem de uma frase em (ou sobre) outra, numa espécie de mixagem. Enquanto equipamento, o *sampler* é capaz de gravar, alterar e reproduzir sons e associá-los a diversos módulos sonoros, tais como teclado, percussão, bateria e guitarra. A partir de uma amostra musical, o DJ (*disc-jockey*) a repete ou a mixa a outra amostra, ou a mais de uma. O *dee jay*, em sua origem anterior ao *rap*, é aquele que seleciona a sequência das músicas a serem tocadas em uma casa noturna, um baile ou uma estação de rádio. Com o *hip-hop*, porém, ele passou também a criar, através de efeitos como *samples*, *loops*, *scratches*⁴¹ e mixagens, a própria base musical sobre a qual o MC (*master of ceremony*) discorre seu longo, ritmado e rimado texto.

com destaque para Rocha *et al.* (2001, p. 17-19), veem como manifestações do movimento: o *rap* (enquanto estilo musical); o DJ e o MC (envolvidos na apresentação dessa música em shows e bailes); o *break* (dança); e o grafite (expressão plástica). Há também os que consideram o DJ e o MC em separado (o primeiro representando a parte musical, rítmica, e o segundo, a poética), e a “atitude”, o “conhecimento”, ou seja, a parte ligada à conscientização da situação do negro e à ideologia, como o quinto elemento, que perpassa os demais – é o que defende, por exemplo, a Cia. Eclipse de Cultura e Arte (<http://www.eclipse.art.br>), coletivo responsável por incluir as danças urbanas brasileiras no roteiro dos festivais internacionais de *hip-hop dance* e por oferecer cursos gratuitos dessa modalidade artístico-esportiva na Estação Cultura, de Campinas, em parceria com o poder público. No caso específico desta tese, sem ignorar as considerações acima, adoto, a exemplo de Bentes (2004a), o tripé *rap-break-grafite* como manifestação seminal do movimento *hip-hop*, sendo que trabalho especialmente com o elemento poético-musical, o *rap*. Entretanto, não posso deixar de sinalizar que, embora eu não tenha encontrado referências ao basquete como um dos elementos do *hip-hop*, a prática dessa modalidade esportiva está ligada ao discurso do movimento e é por ele incentivada, em especial a vertente “basquete de rua”, ou “*street ball*”. Prova isso o fato de a Central Única das Favelas (Cufa) registrar o basquete de rua, assim como o *rap*, o *break* e o grafite, em suas ações educativas, como pode ser observado no site da organização: <http://www.cufa.org.br>.

⁴⁰ A mim repassadas por diversos músicos e DJs, sobretudo pelo baterista e DJ Douglazz.

⁴¹ Efeitos sonoros resultantes da manipulação direta do disco de vinil em rotações diferentes da original, o que pode trazer resultados sonoros distintos e, dependendo da frequência da manipulação adotada (e/ou da habilidade do DJ), compor frases rítmicas completas a serem introduzidas sobre a base musical. Hoje existem módulos eletrônicos para se produzir *scratch* sem a necessidade de *pick-ups* (toca-discos) ou discos de vinil. Funcionam como os *touch pads* dos *notebooks*.

Paralelamente a esse novo fazer poético e musical constituído pelo *rap*, estava o *break*. Essa dança de rua, como ficou caracterizada, ou dança urbana, foi em grande parte originada por soldados norte-americanos que serviam na Guerra do Vietnã (CONTIER, 2006). Entre um ataque e outro, eles dançavam, imitando a hélice dos helicópteros militares – girando com as costas no chão e pernas para cima –, bem como os movimentos involuntários do corpo humano quando alvejado por tiros – com movimentos rápidos e duros no tronco, na cabeça, nos ombros e nos braços, para trás e para frente – ou atingido por bombas e seus estilhaços – com deslocamentos bruscos dos membros, para cima ou em quedas repentinas do corpo inteiro ao chão. O *break* seria “uma resposta artística à enorme quantidade de soldados [...] que voltavam mutilados da guerra”, sendo que seus “passos e gestos quebradiços faziam referência também à crescente robotização das linhas de montagem na indústria, que começara a gerar desemprego massivo” (VALE, 2005, p. 73).



O b-boy paranaense Neguin, da crew Tsunami All Stars, é um dos brasileiros premiados internacionalmente (recebeu, dentre outros, o 3º lugar no Mundial da Coreia, em 2008).

Foto disponível em: <http://www.triadeciadedancaderua.com.br/hip/dj.htm>

Com a volta dos soldados à América, essa dança tomou seu espaço nas ruas, ganhou status grupal – já que é até hoje praticada, sobretudo, em rodas, como as danças tradicionais indígenas ou africanas – e, colada ao *rap*, acabou por divulgar a ele e ao seu característico discurso. Vale destacar que, no Brasil, o *break* ganhou algumas características próprias com a influência da capoeira no movimento de corpo dos *b-boys*⁴² (segundo a palestra “Memória, linguagem e poder no Hip-Hop” proferida pelo *rapper* Aliado G, do

⁴² Os dançarinos de *break*, ou *break-boys*. Embora existam muitas *b-girls*, os dançarinos de *break* são meninos em sua maioria, talvez pela própria origem, masculina, do estilo: os soldados.

grupo Face da Morte, na Semana de Estudos em Letras e Linguística, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, em 16 Jun 2005), o que se pode observar ao ver a apresentação de alguma *crew* brasileira. Hoje o *break*, assim como suas danças de rua irmãs, o *popping* e o *locking*, é popularizado a ponto de serem oferecidos cursos de algumas danças dele derivadas em centros culturais, clubes e academias – por exemplo, as conhecidas por *street dance* e *hip hop*.

Mas o termo *hip-hop*, propriamente dito, havia sido criado, segundo Rocha *et al.* (2001, p. 17-18), pelo antológico “DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros de dançarinos de break, DJs [...] e MCs [...] nas festas de rua [...] do Bronx, em Nova York”. Segundo as autoras, Bambaataa tinha percebido na dança “uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues [...]. Já em sua origem [...] a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva”. O ano de 1968 ficou sendo, portanto, emblemático do início, senão do movimento, das manifestações que o formaram.

E foi, de fato, uma época de efervescência cultural e política, comportamental e ideológica. Em abril de 1968, o líder negro Martin Luther King foi assassinado; em maio, os estudantes franceses se manifestaram contra o autoritarismo; de janeiro a agosto a “cortina de ferro” comunista foi questionada pelo movimento tcheco de liberalização conhecido como Primavera de Praga; centenas de manifestações contra a Guerra do Vietnã eclodiram em grande parte da Europa e dos Estados Unidos. E, no Brasil, diversos eventos marcaram a luta contra a Ditadura Militar: a morte de um estudante paraense no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, gerou conflitos entre Polícia Militar e manifestantes em torno da igreja da Candelária, em abril; em junho, na mesma cidade, foi realizada a Passeata dos Cem Mil; em outubro, em São Paulo, aconteceu a Batalha da Rua Maria Antonia entre estudantes de direita e de esquerda, e mais de 700 líderes estudantis foram presos na cidade de Ibiúna (SP), no 30º Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes). Por fim, em dezembro, o presidente Costa e Silva decretou o AI-5, o Ato Institucional que deu início ao período mais repressor da Ditadura.

“O ano que não terminou”, como ficou conhecido, deixou marcas históricas profundas, cujos desdobramentos se sentiram nos anos, e até nas décadas, seguintes. Porém,

todas as vozes que eclodiram em 1968 foram, com o tempo, diminuindo sua força, perdendo seu sentido. E isso carrega certa obviedade. À medida que algumas reivindicações vão sendo, de um modo ou de outro, satisfeitas, não há mais necessidade de se lutar por elas. A surpresa, porém, fica por conta do movimento *hip-hop*: mesmo sem receber grande atenção dos meios de comunicação quando começou a se manifestar, até hoje essa voz não se calou. Ao contrário. Sua face poético-musical, o *rap*, tem se encarregado de denunciar novos tipos de escravidão, segregação e autoritarismo. Mas neste caso quem faz a denúncia, quem parte para o ataque, não são os jovens bem alimentados e escolarizados das classes médias e altas, e sim os menos privilegiados socialmente, sobretudo no caso do *rap* nacional.

Se deixarmos agora para trás a batucada *vodu*, os *spirituals*, os *gospels*, o *jazz*, o *blues* e alguns gêneros caribenhos, para nos fixarmos em Kingston – a capital jamaicana que passou por grave crise econômica em 1967 – e em Nova York – aonde migraram muitos jamaicanos em busca, senão de ascensão social, ao menos de sobrevivência (SOUZA, 2009, p. 52-54) – dentre eles o DJ Kool Herc, que levou “consigo a cultura das *disco-mobiles*” (ALVES, 2004, p. 10) –, encontraremos a base de toda a *black music* pós 1968. Foi nessas duas localidades, sobretudo em Nova York, que a tradição do *reggae* jamaicano, por sua vez ligado à religião rastafári, e os gêneros negros então praticados nos Estados Unidos fundiram-se indelevelmente nas mesas de mixagem e nas potentes caixas acústicas dos *sound systems*, fazendo surgir nos anos subsequentes o *hip-hop*, enquanto movimento da juventude negra e empobrecida, e o *rap*, enquanto gênero poético-musical dessa mesma juventude. Desde então, os próprios termos “*rap*” e “*hip-hop*” são muitas vezes tomados como sinônimos, com o sentido musical.

Do final dos anos 1960 até hoje, muito mudou no cenário da *black music*, que se fragmentou. O *funk* e o *soul* tornaram-se, junto ao rock, a base da produção musical pop⁴³. A própria moda da discoteca nos anos 1970 apoiava-se nesses gêneros negros. E o advento tecnológico surgido em Kingston e Nova York ainda nos primeiros encontros na década de 1960, com as enormes aparelhagens conhecidas como *sound systems* instaladas em veículos, semelhantes aos trios elétricos do carnaval baiano (HERSCHMANN, 2000; ALVES, 2004),

⁴³ O rock, por sua vez, pode também ser considerado um gênero crioulo, já que é um híbrido do *folk* irlandês, implantado na América do Norte por imigrantes, com o *blues* e o *rhythm and blues* – gêneros da música negra, como sinalizei, descendentes do *gospel*. As bases da música pop, portanto, são majoritariamente negras.

muito contribuiu para o desenvolvimento da chamada música eletrônica. Para onde quer que se olhe, parece haver *black music*... De fato, a música negra tem não apenas sobrevivido há tantos séculos, mas se reinventado e difundido (graças ao Atlântico Negro). As diversas fases do *rap* são prova disso.



Os DJs então “cinquentões”, ambos ainda em plena atividade, Afrika Bambaataa, nova-iorquino que foi o grande divulgador do movimento como fundador da Zulu Nation, e Kool Herc, jamaicano considerado *the father of the hip-hop*, em foto de 2006.

Foto disponível em: <http://simaopessoa.blogspot.com/2009/11/hip-hop-para-principiantes.html>

Não obstante sua internacionalização, nos anos 1970 e principalmente no início dos anos 1980, quando aportou no Brasil e encontrou um terreno fértil graças ao nosso passado escravocrata e às crises econômicas que aqui se sucederam e geraram expressiva exclusão social, não se poderia imaginar que o *rap*, mais do que os gêneros tidos como tipicamente “nacionais”, fosse se tornar o grande porta-voz da juventude brasileira⁴⁴. Isso se deu nos centros urbanos, com destaque para São Paulo, sobretudo na segunda fase do *rap* no país, quando, simultaneamente, outro gênero da música negra disseminava-se a partir dos morros repletos de favelas do Rio Janeiro: o *funk* carioca⁴⁵. Referindo-se à eclosão, no

⁴⁴ Essa consideração, em princípio, ocorreu na cidade de São Paulo, durante a gestão de Luíza Erundina (1989-1992), quando as escolas municipais permitiam em seu espaço físico a reunião de grupos de *rap* e de *break* que desejavam se organizar em “posses” (CONTIER, 2006). Um dos eixos da política cultural petista na capital paulista era exatamente, segundo o mesmo autor, auxiliar a cultura *hip-hop*. Posteriormente, o Ministério da Cultura, já na década de 2000, reconheceu como Pontos de Cultura várias organizações de *rappers* pelo país afora (BRASIL, 2010a). O Governo Federal como um todo, aliás, passou a considerar o *rap* como voz legítima da juventude brasileira (CASTRO *et al.*, 2009).

⁴⁵ A história do *funk* carioca, gênero que completou 20 anos em 2009, pode ser sinteticamente conferida em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1288890-7085,00-DE+JAMES+BROWN+AO+RAP+DAS+ARMAS+VEJA+A+LINHA+DO+TEMPO+DO+FUNK+CARIOCA.html>. Último acesso: Jun 2010.

Brasil, das manifestações do *funk* e do *hip-hop* na última década do século passado, Herschmann (2000, p. 17), destaca:

Analizando o contexto sociopolítico local e global dos anos 90, talvez possamos compreender melhor não só a maneira pela qual esses jovens dos segmentos populares e seu cotidiano adquiriram ou conquistaram significativa visibilidade social, mas também como se construiu um clima de pânico que tomou conta das principais cidades brasileiras.

Assim como o *rap* e o *break*, o grafite também mantém o espaço urbano como cenário. A proposta dos grafiteiros difere, e em muito, da dos pichadores. Embora até mesmo em dicionários de língua a prática de pichar e a de grafitar tenham seus sentidos por vezes confundidos, similarizados⁴⁶, sabe-se que a primeira se refere a mensagens políticas, de caráter normalmente de oposição⁴⁷, ou a grupos específicos – como ocorre com as disputas entre gangues⁴⁸. A segunda, por sua vez, prima por valores estéticos e, apesar de também poder conter denúncias, é um movimento artístico largamente reconhecido. Sobre a origem do grafite enquanto inscrição artística, afirma Lara (1996, p. 16-17):

Os espaços ociosos no meio urbano, como muros, portas e marquises, passaram a ser disputados, ganhando um poder semelhante ao da propaganda. Primeiro, com inscrições políticas [...]. Depois, as inscrições

⁴⁶ De fato, algo elas têm em comum: segundo Lara (1996, p. 5), “o ato da inscrição anônima é tão antigo quanto a descoberta do fogo”. A partir da virada da década de 1960 para a de 1970, porém, contemporaneamente ao surgimento do movimento *hip-hop*, o grafite diferenciou-se da pichação por deixar de ser anônimo, ou seja, por representar um trabalho autoral, de cunho artístico.

⁴⁷ Lembremos da clássica pichação “Fora Collor”, que dominou os muros de diversas cidades brasileiras no início da década de 1990, bem como da “Não ao FMI” alguns anos antes.

⁴⁸ Nesse caso, nem sempre o leitor comum consegue entender as mensagens, já que elas mantêm grafias, ou “assinaturas”, tão estilizadas (as chamadas *tags*) que é como se estivesse sendo usado outro tipo de alfabeto. Ou seja, somente os “interessados” podem entender o recado. Quando diariamente passamos por fachadas pichadas, não nos damos conta do que alguns pichadores, feito mensageiros do apocalipse, comunicam; não temos a mesma sensação de terror que um garoto de gangue tem ao ler, nessas mesmas fachadas, que está jurado de morte. Mas a pichação pode também ser tomada como expressão do jovem urbano “sem voz”, sem muitos recursos de ascensão social e que não pertence a gangues, conforme registrado nos documentários *A letra e o muro* (2002), de Lucas Fretin, e *Pixo* (2009), dos irmãos João Wainer e Roberto Oliveira. Ambos os filmes têm trilha sonora baseada em *rap* nacional e destacam o caráter artístico das pichações, apesar de elas se configurarem como atos de vandalismo. Arte como crime ou crime como arte? De qualquer modo, cultura. Não nos assustemos caso os mais reconhecidos museus e bienais do mundo apresentem, cada vez mais, surpresas nesse sentido.

reapareceram sob a forma de grafite, agora com elementos poéticos e reivindicando uma nova maneira de pensar e agir, como no movimento francês de maio de 1968. Mais tarde, determinados artistas se aventuraram pelo grafite, trazendo elementos do cotidiano, do humor das histórias em quadrinhos e seus heróis com poderes extraterrenos. As imagens eram coloridas e fortes, aproximando-se das artes gráficas e circenses, na tentativa de recuperar a alegria e o riso da praça pública. A irreverência quase medieval contrastava com a violência e o cinza da poluída cidade moderna.



Mural de 680 m² grafitado no centro de São Paulo, em 2008, pelos mais conceituados brasileiros da *street art*, Gustavo e Otávio Pandolfo (Osgêmeos), e quatro outros artistas.

Foto: Louise Chin e Ignacio Aronovich. Disponível em: <http://www.lost.art.br>.

No *hip-hop*, especificamente, o grafite exerce uma função que vai muito além da promoção da alegria: ele (re)afirma identidades, moraliza, denuncia, expõe. É, portanto, um fazer artístico engajado – tanto politicamente, no sentido ideológico, não partidário, quanto culturalmente. Para García Canclini (2008, p. 302), “os grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta”, são um modo de mostrar “como a sociedade se move”. Pichações *idem*. Desde 1999 um projeto vinculado ao poder público, o Guernica, oferece oficinas de arte e história para pichadores em Belo Horizonte (LODI *et al.*, 2004). “Temos de aprender a ler essa escrita porque os jovens estão querendo dizer alguma coisa”, afirmou Célio de Castro, prefeito por dois mandatos, pelo PSB e depois pelo PT, que implantou o projeto na capital mineira. “Desde então, o estigma deu lugar a aulas, ministradas por alguns ‘fora-da-lei’, e a prática dos murais públicos grafitados ganhou reconhecimento entre a população e as empresas [...]. O *hip-hop* atualizou, em versão urbana, uma prática secular” (VALE, 2005, p. 72).



Alunos do projeto Guernica em aula-visita ao Museu Mineiro, Belo Horizonte, 2008.

Esta e outras fotos estão disponíveis em: <http://www.flickr.com/photos/recordacaodavisita/sets/72157607910038960/>

Assim, com o *rap*, o *break* e o grafite, as bases do *hip-hop* estão formadas. Fundamental para a primeira grande difusão do movimento foi a criação da Zulu Nation, no Bronx, Nova York, em 12 de novembro de 1973 – não por acaso, comemora-se o Dia Mundial do Hip-Hop em 12 de novembro (ALVES, 2004), sendo que é considerado o nascimento do *hip-hop* enquanto movimento organizado o dia 12 de novembro de 1974⁴⁹. A Zulu Nation foi a primeira organização que tinha o *hip-hop* em seus interesses: promovia “batalhas”, ou seja, competições artísticas, de música (*rap*), dança (*break*) e grafite junto às gangues do referido bairro, com objetivo pacificador. Hoje, mantém o perfil aglutinador e divulgador do movimento. Com incentivo da Zulu Nation, a partir dos *black ghettos* nova-iorquinos de forte influência jamaicana, cada elemento se disseminou pelo mundo e se desenvolveu de modo independente um do outro, porém sem nunca se desvincular um do outro. Aqui no Brasil, música, dança e artes plásticas constituem, no *hip-hop*, meios diferentes de emitir mensagens semelhantes, de forma a construir uma espécie de memória do que tem ocorrido no país como reflexo da colonização, da escravidão e da dependência externa que por décadas, para não dizer séculos, marcou nossa vida econômica, política e social.

⁴⁹ De acordo com informações da própria Universal Zulu Nation. Disponível em: <http://www.zulunation.com>. Último acesso: Nov 2010.

2.2.2 O rap pelo Brasil

Um fato que chama particular atenção é a existência de *rappers* e demais *hip-hopers* em praticamente todo o território nacional, com os mais diversos sotaques. Na Amazônia, por exemplo, o Comando Selva, um coletivo capitaneado pela dupla carioca EJC, promove *jam sessions* nos estados da Macrorregião Norte em parceria com *rappers* locais.



Batalha de MCs promovida pelo Comando Selva, em 2006.

Foto: arquivo pessoal de Pedro Drope (EJC).

E no final de julho de 2010 os dançarinos de *break* do Norte e do Nordeste participaram da Batalha do Sertão, em Teresina (PI), que elegeu as melhores equipes (*crews*) de *breakdance* das duas regiões para o campeonato mundial “Battle of the Year”, realizado no final do ano em Montpellier, na França (o evento é internacional e itinerante; em 2009, por exemplo, havia sido na Alemanha). Reuniram-se em Teresina mais de 500 participantes ligados ao movimento *hip-hop* do Norte e do Nordeste, quando, além da batalha de *break* e shows com grupos de *rap* das duas regiões, foi ministrada uma oficina sobre o Prêmio Cultura Hip-Hop 2010, edital do Ministério da Cultura para distribuir R\$ 1,7 milhão às iniciativas ligadas ao movimento. Somente nos estados da Região Norte foram realizadas oito oficinas para esclarecer as lideranças do movimento *hip-hop* sobre o edital, em um total de 40 oficinas em todo o país (BRASIL, 2010b).

No Nordeste, especificamente, temos uma das mais contundentes influências do *hip-hop*: o *manguebeat*. Considerado o último grande movimento musical surgido no país

(FREITAS *et al.*, 2008), nasceu em Olinda e Recife, Pernambuco, no início dos anos 1990. A fusão de ritmos e de influências do *manguebeat* é patente em “caixas e alfaías marcando o ritmo do maracatu; guitarras distorcidas [...] e letras embolando os versos com influência do *rap* e do *hip-hop*” (FREITAS *et al.*, *op. cit.*, p. 103)⁵⁰. Mesmo com a morte de Chico Science, o grande representante do movimento, pouco antes de completar 31 anos de idade, em um acidente de automóvel, o *manguebeat* mantém-se vivo em trabalhos de artistas como os pernambucanos da Nação Zumbi, do Cordel do Fogo Encantado, do Mombojó, do Mundo Livre S/A e do cantor e compositor Otto. Já da Paraíba vem a premiada dupla de *rap* AfroNordestinas. E o Nordeste também contribui sobremaneira ao movimento no sentido de que muitos *rappers* nascidos em outras regiões do Brasil são filhos ou netos de nordestinos que migraram ao Centro-Sul em busca de melhores condições de vida, como o paulista Mano Brown, cuja mãe é uma baiana, o fluminense De Leve, que tem pai de Recife e avô potiguar, e o brasiliense Gog, filho de piauienses.

Na Região Centro-Oeste há diversos grupos e *rappers*, sobretudo no Distrito Federal. Muitos, por descenderem de imigrantes nordestinos que participaram da construção de Brasília, misturam ao *rap* elementos do repente e da embolada. É o caso do *rapper* Rapadura, que pertence ao Ponto de Cultura “Atitude Jovem”, da cidade-satélite de Ceilândia, um dos primeiros pontos de cultura do Distrito Federal reconhecidos pela Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura⁵¹. Ceilândia, cuja “população inicial foi para lá transferida em 1971 das áreas de invasão do Plano Piloto de Brasília” (BRASIL, 2010a, p. 341), já foi considerada “a maior favela do mundo e, atualmente, é uma ‘cidade’ de casas de alvenaria que se transformou num dos grandes centros de *hip-hop* do Brasil” (DEVESE, 1998, p. 29).

Mas, historicamente, o maior representante do *rap* do Distrito Federal, bem como do Centro-Oeste, e um dos maiores do país como um todo, é Genival Oliveira Gonçalves. Gog, como é conhecido, embora cronologicamente pertença à primeira fase do

⁵⁰ É interessante observar que dois novos gêneros musicais híbridos que levam em conta o *hip-hop* em suas respectivas fusões tenham surgido simultaneamente: o *manguebeat* em Recife e o *acid jazz* em Nova York.

⁵¹ Conforme tomei conhecimento no evento que reuniu representantes dos 2.500 pontos de cultura do país, o “Tambores Digitais”, promovido pelo MinC, em março de 2010, em Fortaleza (CE).

rap nacional, foi um dos pioneiros da segunda fase, com letras carregadas de denúncias, olhar extremamente crítico sobre a política praticada em Brasília nas décadas de 1980 e 1990 (PIMENTEL, 1998) e ligação direta com ONGs e movimentos sociais, como MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) e Ação Educativa. Em 2009, GOG lançou, baseado em álbum de 2007, seu primeiro DVD, *Cartão postal bomba!*, com participação de diversos outros artistas, dentre eles Gerson King Combo, Lenine e Maria Rita⁵².

Para além da capital federal, o *rap* do Centro-Oeste chegou a uma aldeia indígena, a Jaguapirú Bororó. Disponibilizado aos jovens da etnia Guaraní Kaiowá em oficinas de *hip-hop* ministradas pelo Ponto de Cultura “Todas as Idades”, de Dourados (MS), o *rap* acabou por dar voz à luta daquele povo indígena. O Brô MC’s é considerado o primeiro, senão o único, grupo de *rap* indígena em terras brasileiras. Em entrevista à Central Única das Favelas⁵³, em Jul 2010, ao serem perguntados sobre o convite para abrir o show de Milton Nascimento em Campo Grande (MS), seus membros declararam que isso se deu em função de eles terem usado uma gravação do compositor mineiro na abertura da música “No yankee”: “a gente é índio, como na música ele fala ‘porque vocês não sabem do lixo ocidental’ [...] eu acredito que a gente é visto assim pelos ‘brancos’, né, como se a gente fosse uns lixo”. Perguntados sobre o significado de “brô”, eles respondem que é “irmão”, pois o grupo é formado por dois pares de irmãos, ao que o repórter indaga: “‘Brô’ na língua Guaraní significa ‘irmão’?”. Resposta: “Não, ‘brô’ é inglês”, e acabam por explicar que em Guaraní seria “xerykey”, para irmão mais velho, ou “xeryvy”, para irmão mais novo. O Brô MC’s gravou um EP⁵⁴ com letras que alternam o Português e o Guaraní. Na música postada no canal *Coletivo* do *site* da MTV⁵⁵, a curta parte em Português do refrão é cantada com ares de grito de guerra: “venha com nós nessa levada [...] aldeia unida mostra a cara”⁵⁶.

⁵² Estas e outras informações sobre o artista encontram-se em seu *site* oficial: <http://gograpnacional.com.br>.

⁵³ Disponível em: http://www.cufa.org.br/in.php?id=2010/mat10_049. Último acesso: Jan 2011.

⁵⁴ *Eletronic play*, CD “caseiro”.

⁵⁵ Disponível, assim como a foto a seguir, em: <http://mtv.uol.com.br/coletivo/blog/rap-como-instrumento-de-luta-dos-povos-indigenas>. Último acesso: Jun 2010. Agradeço ao professor Marcelo Buzato e à minha orientadora pela informação sobre o referido grupo.



Os “guerreiros” do grupo indígena sul-mato-grossense de *rap*: aldeia local.

Já da Região Sul vêm, por exemplo, dois dos grandes vencedores do Hutúz – realizado pela Central Única das Favelas (Cufa), o Hutúz foi por dez anos, de 1999 a 2009, a maior premiação nacional concedida a grupos, DJs, MC’s, *crews* de *street dance* e de grafite, álbuns, vídeos e meios de comunicação ligados ao movimento *hip-hop* brasileiro⁵⁷ –, o *rapper* Nitro Di e o grupo Da Guedes, do qual ele já fez parte, ambos do Rio Grande do Sul, bem como Z. O. Family e Conexão Verbal, do Paraná (SOUZA PINTO; BIAZZO, 2006; BENTES, 2007).

No Sudeste, porém, é onde está a maior concentração de grandes cidades do país e, por consequência, de problemas urbanos e de *rappers*. Não por acaso, a maioria dos grupos e MCs considerados neste trabalho atua nos estados dessa região, com destaque para São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo é, sem dúvida, o mais emblemático dos estados brasileiros em termos de movimento *hip-hop*. E isso não só por ter sua capital como “mãe” do movimento no Brasil, mas sobretudo por ser berço de dois dos três maiores discursos fundadores do *rap* nacional: o que se refere à fase da auto-afirmação frequentemente festiva dos descendentes de negros, nos anos 1980, e o da fase das denúncias das desigualdades urbanas, sociais, étnicas e econômicas, nos anos 1990.

⁵⁶ O belo videoclip desse *rap*, produzido pela equipe de áudio-visual da Cufa do Mato Grosso do Sul, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Último acesso: Dez 2010.

⁵⁷ Página oficial da premiação: <http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=home>. Último acesso: Jun 2010.

Além da capital, que até o início da década de 1990 era “a única cidade do país a abrigar gravadoras que investiam no gênero” (PIMENTEL, 1998), o *rap* paulista tem a característica de estar distribuído por diversos pontos do estado, no Grande ABC – com destaque para São Bernardo do Campo e Diadema, onde foi instalada a primeira Casa do Hip-Hop do país pelo poder público, em 1999 (VALE, 2005, p. 71) –, no litoral – em especial nas cidades da Região Metropolitana da Baixada Santista – e no interior – sobretudo na Região Metropolitana de Campinas, esta última com grupos significativos da segunda fase do movimento, conhecidos e premiados nacionalmente, como Sistema Negro, A Família, Realidade Cruel e Face da Morte.

No estado do Rio Janeiro, sobretudo na cidade de Niterói, também se destaca um discurso fundador do *rap*, na década de 2000: críticas mais irônicas, e por vezes mais bem-humoradas, e com bases musicais menos presas ao *soul* e ao *funk* tradicional, já que são muito influenciadas pelo *reggae*, pelo *ragga*, pelo *dub*, pelo jazz, pelo samba e pelo *funk* carioca. Entretanto, também no Rio as denúncias não deixam de ser feitas. E da capital do estado, especificamente da Cidade de Deus, vem MV Bill, o “Mensageiro da Verdade”, *rapper* com presença significativa na mídia.



MV Bill apresenta-se com uma de suas pupilas, a *rapper* K-mila, no show Black 2 Black, no Rio de Janeiro, em 2009. No braço direito, sua famosa tatuagem: “Minha arma” (um microfone).

Foto: Leo Chaves. Disponível em: <http://www.mvbill.com.br/>

Filiado ao *rap* típico dos anos 1990, de batidas fortes e letras repletas de crítica e preocupação social, MV Bill é o grande idealizador e incentivador do Prêmio Hutúz e da Central Única das Favelas (Cufa), além de assinar o livro *Cabeça de porco* com o ex-secretário de Segurança do Estado do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, e de escrever e

dirigir, em co-autoria com seu produtor Celso Athayde, tanto o livro quanto o documentário *Falcão – meninos do tráfico*, sobre a exploração, pelo crime organizado, de adolescentes e crianças das favelas brasileiras⁵⁸.

De qualquer modo, conforme exposto anteriormente, importa enfatizar que o *rap* está presente em praticamente todo o território nacional. Obviamente, cada região do Brasil tem gêneros próprios com os quais o *rap* dialoga. Isso ocorre em exemplos citados, como no *rap* com repente do Distrito Federal e no *rap* com influências do samba ou do *funk* carioca na base musical do Rio, sem esquecer o casamento do *rap* com a música eletrônica da dupla paulistana Mamelô Sound System, o *rap* com influência do *hardcore* – ou *hip-rock* – dos também paulistanos Pavilhão 9 e a fusão de *hip-hop* com samba do carioca Marcelo D2, que, segundo suas próprias letras, está “à procura da batida perfeita”. E esses estilos com influências locais poderiam ser explorados pelos professores dos mais diversos pontos do país na escolha das canções trabalhadas em sala de aula, lembrando que o ideal é os professores considerarem o gosto dos alunos na seleção.

2.2.3 As fases do rap nacional

Para efeito de análise, são consideradas nesta tese canções, ou trechos de canções, de duas fases do *rap* nacional, de um total de três por mim identificadas: a segunda e a terceira. Obviamente, poderiam ser reconhecidas outras fases e subfases do *rap* nacional. Delineei essa divisão em três principais, pois, além de dar conta das necessidades deste trabalho, ela consegue aglutinar a grande maioria da produção artística de nossos *rappers*, com a devida noção cronológica e estilística do gênero no país. Deve-se levar em consideração, porém, que os períodos que marcam cada fase não são estanques. Embora haja marcos definitórios de cada fase (como um show ou o lançamento de um álbum específico), entendo que um artista pode ter sua obra, estilística e discursivamente, localizada em mais

⁵⁸ Sobre alguns detalhes da produção e da exibição do documentário em rede nacional de TV, ver Mattos (2006).

de uma fase, ou pertencer cronologicamente a um dado período e adotar um discurso próprio de outro. Além disso, há elementos comuns a mais de uma delas.

1) Fase da auto-afirmação, muitas vezes festiva, da negritude e da produção cultural urbana ligada à juventude de periferia.



Thaide & DJ Hum no Largo São Bento, centro de São Paulo, nos anos 1980.

Foto: Kiko Coelho. Disponível em: <http://kikocoelho.wordpress.com>.

Essa fase foi a grande propulsora do movimento *hip-hop* no país e, embora tenha encontrado no *rap* sua manifestação mais pungente, iniciou-se sobretudo com o *break* – dança de rua –, sendo considerado o pernambucano Nelson Triunfo, que antes de vir para São Paulo havia morado na Bahia e em Ceilândia, no Distrito Federal, o pioneiro tanto do *break* quanto do movimento *hip-hop* no Brasil (DEVESE, 1998). O próprio Thaide – que junto a Humberto Martins Arruda formou o mais famoso nome do *rap* dessa primeira fase, a dupla Thaide & DJ Hum – pertencia a equipes de *street dance* (ALVES, 2004). Situo a fase, em termos temporais, na década de 1980, mesmo que Thaide e DJ Hum, por exemplo, ainda estejam em atividade, agora separadamente. A *soul music* e o *funk* eram a base mais frequente sobre a qual se rimava, e também havia uma referência ao samba-rock. O *black power* dos anos 1970 era a grande influência ideológica. Vários *rappers* surgiram nesta primeira fase, mas grande parte deles adotou, posteriormente, um discurso mais ácido e acabou “fundando” a segunda fase.

2) Fase da denúncia dos problemas sociais urbanos, com crítica às históricas condições de desigualdade da sociedade brasileira.

Nessa fase, a mais longa e característica do *rap* nacional, com uma sintaxe e uma filiação lexical próprias da juventude, sobretudo a negra e de baixa renda, as questões mais embaraçosas da História do Brasil vieram à tona, particularmente as que trazem implicações diretas ao presente, como racismo, injustiça, violência urbana, baixa escolaridade, má divisão de renda, péssimas condições de vida e de trabalho e *apartheid* religioso⁵⁹.



Capa do terceiro álbum solo dos Racionais, de 1997. Rimas violentas contra o *establishment*.

Mantendo o *soul* e o *funk* como referência musical, essa fase tem rendido homenagens colossais à *black music* brasileira. Embora a segunda fase tenha como marco inicial o ano de 1988, quando o “ideal do *rap* politizado foi apresentado oficialmente no dia 25 de janeiro de 1988 num show [coletivo] apresentado no Parque do Ibirapuera [em São Paulo]” (CONTIER, 2006, p. 4), ela atingiu seu ponto alto somente com o álbum *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MC's. Foi com esse contundente trabalho que os Racionais, em seu terceiro álbum solo⁶⁰, “atingiram maturidade artística” com um

⁵⁹ Faço referência figurativa, aqui, à separação, muitas vezes relacionada a fatores históricos, que há entre membros de diversas igrejas ou cultos religiosos. Muitos praticantes de religiões de origem africana, por exemplo, veem-se obrigados a realizar seus cultos de modo não declarado, escondidos o máximo possível dos olhos e dos ouvidos daqueles que seguem religiões de base judaico-cristã. Do lado oposto, a “evangelização”, sobretudo em bairros periféricos, de parte considerável da população brasileira, demonstra um caráter hegemônico e declarado, reforçado pela aquisição, por parte de grupos evangélicos, de meios de comunicação de massa, como emissoras de rádio e TV. Os dois casos – de ocultação e de visibilidade extrema – encontram-se, paradoxalmente, marcados pelo preconceito, por uma espécie de segregação étnica ou socioeconômica.

⁶⁰ Excetuando-se as participações em coletâneas, os EPs (*eletronic plays*) e os CDs e DVDs ao vivo, os Racionais MC's lançaram até agora quatro álbuns solo de estúdio: em 1990, *Holocausto Urbano*; em 1993, *Raio X do Brasil*; em 1997, *Sobrevivendo no Inferno*; e em 2002, o duplo *Nada como um dia após o outro dia*,

“excelente retrato do Brasil contemporâneo” (Frenette, 1998, *apud* BENTES, 2004a, p. 173).

Frenette lembra que o CD vendeu 200 mil cópias somente nas quatro primeiras semanas após o lançamento, em dezembro de 1997, e foi o responsável pelo grupo gravar seu primeiro videoclipe na MTV, receber convites de grandes gravadoras e aparecer nas primeiras páginas dos principais cadernos culturais de São Paulo⁶¹. “Com esse CD, os Racionais MC’s tornaram-se conhecidos e admirados em todo o Brasil. As faixas [...] eram tocadas em praticamente todas as emissoras de rádio do país, atingindo um público que envolvia todas as classes sociais” (CONTIER, 2006, p. 8). É nesse sentido que afirmo que, com *Sobrevivendo no Inferno*, nosso *rap* tornou-se, de fato, “nacional”, ou seja, atingiu uma maturidade de linguagem e ideologia que encontrou ressonância em diversas camadas sociais brasileiras. Não sem motivos, foi o primeiro álbum solo de *rap* nacional que adquiri e com o qual me envolvi a ponto de enxergar no gênero uma riqueza temática e poética contributiva ao ensino de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias.

Além de canções ou trechos de canções desse grande marco da segunda fase do *rap* nacional, e de outros trabalhos da mesma fase, que se constitui ainda como o discurso dominante do gênero, compõem o *corpus* letras e trechos de letras da terceira fase, descrita a seguir.

3) Fase da ironia poética, com influências mais difusas.

Se o estado de São Paulo, sobretudo sua capital, foi o berço tanto do movimento *hip-hop* no Brasil quanto da primeira e da segunda fase de nosso *rap*, foi no estado do Rio de Janeiro, com destaque para a cidade de Niterói, que se desenvolveu a terceira fase, já na

Chora agora (CD 1), *Ri depois* (CD 2). O lançamento do quinto álbum solo do grupo estava previsto para 2010 (CARAMANTE, 2009), mas foi adiado para 2011 em virtude de participações especiais, como da banda Black Rio, conforme noticiado por alguns meios.

⁶¹ Talvez existam diferentes motivos que justifiquem o sucesso dos Racionais. Para certo tipo de público, provavelmente houve identificação com a mensagem do grupo, com a realidade retratada nas músicas. Para outro público, mais intelectualizado, por exemplo, pode ter havido uma atração pelo “exótico”, em uma espécie de “exotização das diferenças”. Já para os jovens das classes economicamente mais abastadas, frequentemente chamados de “playboys” ou “mauricinhos”, a atração pelas canções dos Racionais possivelmente se deu por elas representarem algo “cool”. São, portanto, sucessos diferentes, por motivos diferentes. Mas, de qualquer modo, sucesso.

primeira década do século XXI. Sem perder a *soul music* como referência e o aspecto temático de denúncia social da segunda fase, com o apelo coletivo que a marcou, a terceira fase prima por dialogar mais diretamente com o samba, o *reggae*, o *ragga*, o *dub* e o *funk* carioca, não só em termos de base musical, como também da ironia muitas vezes patente nesses gêneros. O jazz, também presente na segunda fase, é mais uma das influências musicais, mas, na terceira fase, de modo mais declarado do que na segunda.

Mais do que ironia, em alguns momentos os *rappers* da terceira fase demonstram certo deboche – como na camiseta do DJ Castro, abaixo, com o escrito “Pirataria salva!” –, mas essa característica não os livra do dia-a-dia violento das grandes conurbações brasileiras. Speedfreaks, considerado o “pai” do *rap* fluminense, foi encontrado morto a tiros, depois de 21 anos de carreira, em março de 2010, em uma vala da favela do Sabão, em Niterói.

De qualquer maneira, esta parece ser a fase que guarda maior liberdade musical, poética e temática. Letras que abordam a luta diária do cidadão comum pela sobrevivência, ou criticam a publicidade e a sociedade de consumo, alternam-se a outras que tematizam, por exemplo, as relações afetivas – muitas vezes, porém, inclusive nas letras que encerram homenagens à mulher amada, há referências a um mundo que “queima” à nossa volta.



O extinto coletivo Quinto Andar em 2004. Hoje os ex-integrantes realizam trabalho solo. De Leve, ao telefone, é um dos grandes representantes da fase da ironia poética.

Foto disponível em: <http://www.lastfm.com.br/music/Quinto+Andar>.

Mais à frente, nas análises, poderemos observar características próprias à linguagem de cada uma das duas fases contempladas neste trabalho.

2.3 Cultura popular, cultura urbana e meios de difusão

*“Ainda bem que eu peguei uns filmes piratas na barraquinha de manhã,
foi o que salvou o meu domingo,
Porque dar audiência para quem faz aviãzinho com dinheiro
e fica rindo vendo a plateia brigando por migalhas é mesmo o fim da picada.
Viva a pirataria [...]
Que se danem os Shoppings Centers e seus Cines caríssimos.*

Walter Limonada⁶²

As manifestações culturais do movimento *hip-hop* no país têm revelado situações que atuam no imaginário urbano, que o constituem. O grafite, por exemplo, eterniza uma visão, não no sentido *histórico* – pois os registros de rua se perdem no grande amálgama urbano de construções, reconstruções, desconstruções –, mas no sentido de *memória viva e imediata* (NORA, 1993). A própria temática da cultura urbana, tão representada pelo *hip-hop*, suscitaria reflexões à parte:

Essa dificuldade para abranger o que antes totalizávamos sob a fórmula “cultura urbana”, ou com as noções de culto, popular e massivo, levanta um problema: a organização da cultura pode ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos? Também a desarticulação do urbano põe em dúvida que os sistemas culturais encontrem sua chave nas relações da população com um certo tipo de território e de história que prefigurariam em um sentido peculiar os comportamentos de cada grupo (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 302).

Não seria melhor então evidenciar o que a produção cultural de dados grupos ou “minorias” tem nos oferecido em termos de memória coletiva? É certo que esbarraríamos aí em uma questão central: como definir “cultura popular”? Esta parece poder ser “respondida” principalmente por uma nova questão: “criação espontânea de um povo, a sua memória convertida em mercadoria ou o espetáculo exótico de uma situação de atraso que a indústria vem reduzindo a uma curiosidade?” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 11). A verdade é que não há um sistema classificatório fechado que dê conta das questões culturais. Qualquer tentativa nesse sentido estaria fadada a uma homogeneização excessiva e correria o risco de

⁶² “Reflexões e alucinações cotidianas”. In: Buzo (2009, p. 54).

corroborar uma visão essencialista, que não considere as relações multi e interculturais (CUCHE, 2002). Há, porém, autores que consideram tais relações, como Milton Santos (2007, p. 143), para o qual está em movimento uma “nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas”. Segundo o falecido geógrafo:

O mercado vai impondo, com maior ou menor força, aqui e ali, elementos mais ou menos maciços da cultura de massa [...] Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. [...] Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnica, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí **a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música** e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. [...] A cultura de massas produz certamente símbolos. Mas estes, direta ou indiretamente ao serviço do poder ou do mercado, são, a cada vez, fixos. Frente ao movimento social [referido anteriormente como o dos “de baixo”] e no objetivo de não parecerem envelhecidos, são substituídos, mas por uma outra simbologia também fixa: o que vem de cima está sempre morrendo e pode, por antecipação, já ser visto como cadáver desde o seu nascimento. É essa a simbologia ideológica da cultura de massas. Já **os símbolos “de baixo”, produtos da cultura popular, são [...] reveladores do próprio movimento da sociedade** (SANTOS, 2007, p. 143-5, grifos meus).

Santos (*op. cit.*, p. 144-9) considera que a cultura popular, nesse processo, tem feito uso de recursos que antes eram exclusivos da cultura de massas, como a divulgação / distribuição. O autor também destaca o papel de fatores, tais como urbanização, misturas de vários povos e gostos e a “centralidade da periferia”, na reemergência das massas via cultura popular. Essa reemergência, porém, não ocorre de modo homogêneo nem está livre de conflitos internos.

Diferentemente dos românticos, que concebiam totalidades linguísticas ou humanas puras ou homogêneas (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 88-94), hoje nos é certo que os conflitos interculturais existem dentro de cada sociedade (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 44-47), e que as produções culturais de cada grupo, subgrupo ou formação

discursiva (PÊCHEUX, 1995) mantêm entre si relações de encontro e de confronto. A diferença entre as produções culturais seria, em primeira instância, o grau de aceitação e de veiculação pela comunicação de massa. E a escolha do que será privilegiado pelos meios se dá pela imbricação de fatores mercadológicos (GARCÍA CANCLINI, 1983; SANTOS, 2007; DURÃO, 2008), estéticos (CASANOVA, 2002) e ideológicos (EAGLETON, 1997), sendo que um pode sobrepujar os demais. O próprio Mano Brown, principal letrista dos Racionais MC's e ícone do *hip-hop* no país, declara que “existe censura quando uma rádio como a 105 FM⁶³ escolhe as músicas que eles acham que devem tocar, não dando espaço para a arte” (DE MAIO, 2004, p. 26).

Ocorre que o movimento não está isento de tais encontros e confrontos interculturais, de tal modo que não se pode tomar o *hip-hop* como um todo coeso, livre de diferenças internas. “As relações culturais não são idílicas, não são relações românticas” (CANDAU, 2008, p. 51)⁶⁴. Qualquer impressão contrária, aqui, deve ser relativizada em função das necessidades próprias dos afazeres acadêmicos, jamais por uma visão essencialista, do movimento, de minha parte. De um modo geral, porém, desde seu início o movimento *hip-hop* mantém certa “coerência interna”, digamos – sobretudo no Brasil. Se, num primeiro momento, exaltavam-se os caracteres positivos da negritude, da diversão e da “boa malandragem”, a exemplo do samba e do “*black is beautiful*” da primeira fase do *funk* brasileiro, e, num segundo momento, as diversas formas de violência a que grande parte das populações urbanas está subjugada, o movimento, mesmo assim, manteve seu status de “voz da senzala” – afinal, seria ingenuidade acreditar que a “senzala”⁶⁵ quisesse apenas moradias,

⁶³ Uma das únicas hertzianas no país a dedicar sua programação totalmente à *black music* – samba, pagode, *reggae*, *rap* e *funk* – aliás, a de maior alcance, transmitindo a partir do Pico do Jaraguá (SP).

⁶⁴ Também Maher (2007, p. 265) chama nossa atenção para a ingenuidade de se pensar o multiculturalismo como “um congaçamento geral entre culturas”, já que o diálogo intercultural, quase sempre “é competitivo, é tenso, é difícil”.

⁶⁵ Uso, aqui, o termo de modo figurativo, sem nenhuma conotação negativa. Ao me referir a “senzala”, quero significar não apenas os alojamentos muitas vezes insalubres a que escravos negros tinham como moradia, mas, também, não deixar que se caia no esquecimento que talvez grande parte dos moradores de nossas atuais periferias urbanas seja formada pelos descendentes dos mesmos escravos que habitavam as senzalas.

empregos, hospitais e escolas decentes, e não, outrossim, diversão e respeito, “étnico”⁶⁶ ou de classe.

Em termos gerais, como muitos movimentos, nem sempre é fácil precisar uma data de origem para o *hip-hop*, embora seu mito fundador esteja, conforme sinalizei, em 1968 – sendo o DJ jamaicano Kool Herc e o norte-americano Afrika Bambaataa, respectivamente, o grande iniciador e o grande divulgador do movimento e de sua lancinante trilha sonora (HERSCHMANN, 2000; ROCHA *et al.*, 2001; ALVES, 2004). A verdade é que a história do *rap*, especificamente, confunde-se com a do *funk*, pois, em ambas, trata-se do que se convencionou chamar de *black music*. Entretanto, foi a partir da segunda metade dos anos 1970 que o *rap* ganhou o mundo, principalmente nos grandes centros urbanos. Na cidade de São Paulo, por exemplo, havia, na primeira metade dos anos 1980, grupos que se reuniam no centro da cidade, sobretudo nas galerias da Rua 24 de Maio e no Largo São Bento, para dançar *break*, trocar LPs ou fitas cassetes e formar duplas ou grupos de *rap* (ALVES, 2004). Já nessa década, a TV Cultura dedicava parte de sua programação às manifestações artísticas do *hip-hop*, conforme eu mesma testemunhei.

A propósito da TV e dos demais meios estabilizados de divulgação, Herschmann (2000, p. 18) afirma que “a trajetória que conduziu à afirmação do *funk* (no Rio de Janeiro) e do *hip-hop* (em São Paulo) como importantes fenômenos urbanos juvenis dos anos 90 fez-se, por um lado, à margem e, por outro, nos interstícios da indústria cultural”. Hoje, recém-terminada a primeira década do século XXI, por mais que, no Brasil, a grande maioria dos ícones do movimento não enxergue com bons olhos a mídia, e nem a mídia a eles, o *rap* caiu nas malhas da indústria cultural. E não poderia ser diferente. Já na primeira metade do século passado Benjamin (1985 [1936]), em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, discorreu sobre o fato de que a obra de arte estaria cada vez mais sendo feita exatamente para ser reproduzida. Com isso, toda a função social da arte transforma-se, bem como toda a sociedade é mais transformada pela arte. Mais tarde, na segunda metade do

⁶⁶ Sansone (2004), ao lançar seu olhar sobre os bailes *funk*, percebe que muitas vezes ocorre uma espécie de “desetinizização” por parte de jovens que se identificam com elementos culturais que caracterizam a “negritude”, sem que eles necessariamente sejam afro-descendentes. “Étnico” aqui, portanto, refere-se mais ao terreno pantanoso das identidades culturais do que à purista, e ingênua, caracterização racial pretensiosamente definida por alguns setores da ciência.

século XX, com o incomensurável aumento de penetração das mídias de massa, dificilmente uma produção artístico-cultural que não fosse estritamente de gueto não seria, de um modo ou de outro, midiaticizada. E o *hip-hop* midiaticizou-se.

Obviamente, é uma midiaticização relativa que tem ocorrido com o movimento no Brasil⁶⁷, pois não se perderam seus estatutos simbólicos mais profundos: os traços discursivos que fazem com que o *hip-hop* mantenha na linha de frente de sua ideologia as questões relativas a identidade, negritude, vida urbana, condições sócio-econômicas, criminalidade, justiça e liberdade. Mas, de qualquer modo, houve uma midiaticização do movimento, sim.

Não existe mais um território seguro em que a arte *underground* ou marginal permaneça escondida do comércio ou da carece. As novidades mais radicais são absorvidas quase instantaneamente por uma “indústria cultural” sempre moribunda, mas ainda extremamente voraz (VIANNA, 1999).

A verdade é que numericamente, em termos de comunicação de massa e de reprodutibilidade técnica, os dados não são nem um pouco confiáveis. Sabe-se que alguns

⁶⁷ Nos EUA, porém, a midiaticização é extrema, e não só pelos *rappers* terem uma penetração muito maior nas mídias de massa de lá do que nas do Brasil: de acordo com Vale (2005, p. 67-69), diversos artistas são exemplo “da escalada do *rap* no mundo do consumo”, participando da campanha de marketing de gigantes como Reebok (que aumentou seu faturamento em US\$ 3,5 bilhões em 2003, o que corresponde a 11% a mais em relação ao ano anterior, com a contratação de Jay-Z), Nike, Adidas, Nokia, empresas de cerveja, roupas etc. Além disso, “o *rap* é, nos Estados Unidos, a bola da vez da indústria da música [...]. De acordo com [...] a associação da indústria fonográfica americana, o *rap* perde apenas para o rock [...] e faz circular cerca de 1,5 bilhão de dólares por ano nos Estados Unidos – e isso apenas com a venda de discos” (VALE, 2005, p. 69). No Brasil, os exemplos de marketing são bem mais discretos e, normalmente, acompanhados do devido engajamento social e cultural do *rap* nacional, como a campanha que MV Bill fez para a Nextel, batizada de “Lance do bem”. Através de nove pequenos vídeos com o *rapper* ou outros moradores da Cidade de Deus, tematizando a vida, o lugar, o crime, a campanha arrecadou fundos para a Central Única das Favelas (Disponível em: <http://www.bemvindoao clube.com.br/mvbill/#/mv-bill>. Último acesso: Dez 2010), e o vídeoclip patrocinado pela Nike, como pré-campanha da Copa do Mundo 2010, da nova versão de “Ponta de lança africano/Umbabarauma”, de Jorge Ben Jor, com ele próprio, seu filho, diversos outros músicos, DJs/produtores de peso da *black music* brasileira e Mano Brown. A arrecadação com a venda da música, via Internet, é destinada a um projeto social no Capão Redondo, bairro de Mano Brown, na Zona Sul da cidade de São Paulo (*Teaser* disponível em: <http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/8396/>; e vídeoclip disponível em: http://www.nike.com/nikeos/p/sportswear/pt_BR/view_post?&post=pt_BR/2010/06/14/umbabarauma-compre-a-m-sica-e-ajude-o-cap-o-redondo-fc – após clicar em “aqui”, utilizar o *player* localizado abaixo do texto. Últimos acessos: Dez 2010). Além dos fins sociais e da “repaginada” desse grande clássico dos anos 1970, desta vez com influência do *hip-hop*, a regravação de “Umbabarauma” possibilitou o encontro histórico, em estúdio, de um dos maiores nomes da música brasileira, Ben Jor, com um de seus mais declarados fãs, Brown.

CDs de *rap* nacional, quando lançados formalmente pela indústria fonográfica, atingem 1 milhão de cópias vendidas em alguns meses – é o caso de *Nada como um dia após o outro dia*, álbum duplo que os Racionais MC's lançaram em 2002 (CARAMANTE, 2009). Mas o volume inestimável de cópias piratas vendidas por camelôs ou “baixadas” via Internet ou, ainda, reproduzidas domesticamente, de diversas músicas e diversos grupos, é cada vez mais um mistério. A Internet, particularmente, apresenta-se como o caso mais sedutor de se observar: em seu “território” todos são “livres”⁶⁸ e têm espaço garantido, tanto para divulgar, postar, quanto para consumir (informar-se, ler, ver, ouvir e copiar). Sua interface multimídia contribui para a troca de conteúdos e faz do usuário mais um protagonista do que um mero espectador, diferentemente do que ocorre em meios como rádio, TV e jornal impresso, embora estes também tenham sido diretamente afetados pelo advento da Internet.

Em um estudo de caso que precedeu a apuração “dos primeiros grandes impactos que a rede mundial de computadores vem impondo à produção do jornalismo impresso diário”, Zanotti (2002, p. 5) lembra o filósofo e teórico da comunicação Marshal McLuhan ao afirmar que “um novo meio não anula o anterior (mas para ele encontra novas configurações)”. Por ser palco, por um lado, de produções “marginais”, de autores (antes) desconhecidos, anônimos ou *outsiders*, fora dos grandes meios, e, por outro, do que é estabilizado pela indústria cultural, a Internet é a mídia mais inviolável de se regular, o que tem gerado discussões acerca dos conteúdos veiculados e, principalmente, acerca da reprodução – gratuita ou, ao menos, barateada – de tais conteúdos, o que envolve direitos autorais e prejuízos à própria indústria cultural. Um CD pirata, por exemplo, tanto pode ser uma réplica de um original comercializado, quanto fruto de trocas não remuneradas via WEB.

⁶⁸ As aspas são justificadas pelos esclarecimentos de Ramos-de-Oliveira (2008, p. 132): “O que muitos saúdam como um instrumento extraordinário para firmar relações democráticas sem fronteiras não parece manter-se. Acordos das grandes corporações de tecnologia da informação, Google e Yahoo, com o governo chinês impressionam as pessoas mais alertas. A Google pré-censura qualquer artigo que tenha ligações com relatos e análises sobre o massacre da Praça da Paz Celestial. [Esta nota continua na próxima página] Tais informações estão no espaço cibernético chinês apenas se favoráveis à interpretação governamental. São de conhecimento público no Ocidente os casos em que a Yahoo forneceu informações para que o jornalista Shi Tao e o ex-funcionário público Li Zhi pegassem respectivamente oito e dez anos de cadeia. Orwell pressentiu acontecimentos desse tipo, dando-lhes o nome de ‘crimidéia’. Eis a internet usada para vigiar e punir”.

No Brasil, especificamente, embora Mano Brown tenha afirmado que “a pirataria quebrou as pernas das empresas que existiam no *rap*” (DE MAIO, 2004, p. 17), os *rappers*, ao se manifestarem sobre a pirataria e o comércio informal, mostram-se muito mais preocupados com a difusão de suas ideias do que com o ganho substancial de direitos autorais. Nesse sentido, não parecem condenar a prática, nisso incluo o próprio Mano Brown, e por vezes até a apóiam, com argumentos como: (i) o camelô, se tivesse um emprego melhor, não estaria na informalidade; (ii) os camelôs e a Internet divulgam mais os trabalhos de *rap* do que os grandes meios de comunicação, o que é importante para fortalecer o movimento, já que um movimento é feito, também, pela divulgação de suas ideias; (iii) embora quem enriqueça com a pirataria seja o “chinês” que é dono dos meios de reprodutibilidade técnica (no típico caso paulista), o camelô consegue sustentar sua família com a venda dos discos; (iv) a Internet é o meio mais barato para o artista divulgar seu trabalho e o público ter acesso a ele; (v) além de haver impostos incidindo sobre a produção e a venda, a indústria fonográfica é, no geral, muito gananciosa, e pouco sobra de dinheiro, de fato, para os artistas, isso quando há espaço para os artistas nas gravadoras; e (vi) a indústria fonográfica pode acabar, mas a música não.

Reuni e organizei tais argumentos a partir de fontes diversas: encartes de álbuns, letras de música e, sobretudo, entrevistas das quais os artistas têm participado, com destaque para a que Mano Brown, dos Racionais MC's, cedeu ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura (BROWN, 2007) e a que o *rapper* De Leve, de Niterói, cedeu para mim no *Espaço CBN Cultura*⁶⁹, em 06 Fev 2010. Nessa entrevista, De Leve, pioneiro no uso do Napster⁷⁰ no Brasil, declarou:

Em termos de Internet, pirataria, essas coisas, eu sou a favor de tudo. Eu acho que a pirataria na Internet é o grande fator cultural, é o grande

⁶⁹ Convidada pela direção da CBN Campinas, produzi e ancorei o programa semanal *Espaço CBN Cultura* desde seu início, de Out 2008 a Mar 2010. Tratava-se de um projeto ao qual dei forma, sob a supervisão de Edilson Damas, o então Diretor de Jornalismo da rádio: o primeiro programa jornalístico da emissora totalmente dedicado à cultura e a temas que a ela se relacionam, do modo mais diversificado possível. A entrevista em questão, com De Leve, está disponível em: http://www.portalcabcampinas.com.br/noticias_interna.php?id=27771. Último acesso: Jun 2010.

⁷⁰ O primeiro serviço de compartilhamento digital de músicas via Internet. Foi criado em 1999, mas, acusado judicialmente pela indústria fonográfica de promover pirataria, quase foi banido. Hoje, a exemplo do i-Tunes, vende músicas com repasse de direito autoral. Site: <https://sms.napster.com/ns/login/>.

divulgador cultural, não só de artistas independentes, como de grandes clássicos [...] apesar de ser ilegal [...]. Eu acho que a indústria fonográfica cumpre o papel dela, que é fazer o entretenimento, porém a cultura, eles não têm mais vontade de disseminar a cultura. Esse tipo de coisa não interessa a eles. Interessa se você vende bem ou não. Então, partindo desse princípio, eles [as gravadoras] têm, como tem hoje em dia mesmo, já enxugaram muito o seu repertório, eles têm, no Brasil, uma Sony Music deve ter 20 artistas. Quer dizer, o Brasil não tem só 20 artistas, né? Está longe disso! Então eles querem um produto que venda, porque o negócio deles não é música, o negócio deles é comércio. O negócio de música é para quem é músico, para quem é artista. Então, não são interesses conflitantes, mas são interesses diversos. Eles não estão aí para divulgar a música, a cultura, esse tipo de coisa. Eles estão aí para ganhar o dinheiro deles.

O *rapper* demonstra mais domínio sobre o funcionamento da indústria cultural do que provavelmente imagina, pois sente tal funcionamento na própria pele, enquanto artista. Durão (2008, p. 39) explica:

Uma das armadilhas mais traiçoeiras no estudo contemporâneo da indústria cultural está na facilidade de adotar uma postura moralizante [...] que resulta do impulso, advindo da visão crítica, para a lamentação a respeito do valor ou da qualidade dos produtos culturais de massa. Em oposição a isso, é sempre bom lembrar que o aspecto determinante no funcionamento da indústria cultural, sua força motriz, a princípio não tem nada a ver com a qualidade ou mesmo a natureza das coisas, porque essa força motriz é econômica: qualquer que seja o conteúdo a ser veiculado, o mais importante é que ele gere lucro, que leve à acumulação de capital.

E isso talvez explique a existência de uma espécie de “contra-indústria cultural”, manifesta em todos os meios informais – ou mesmo ilegais – de divulgação e reprodução. Se muitos artistas não têm o devido apelo econômico para a indústria cultural, ficam de fora de grandes gravadoras, editoras, galerias, palcos e dos estabilizados meios de comunicação de massa, restando-lhes a “informalidade”. Do mesmo modo, o público nem sempre tem condições financeiras de adquirir as produções massificadas – ademais, elas parecem não preencher seus anseios. Nesse sentido, os *downloads*, as cópias caseiras entre pessoas próximas e sobretudo a pirataria comercial não estariam satisfazendo tanto os artistas que não têm espaço nos grandes meios quanto o público que deseja algo além dos ícones

mediáticos massivamente reproduzidos? Como regular essa prática sem gerar prejuízos a nenhum dos lados envolvidos – artistas, indústria, comércio, meios de comunicação, impostos, trabalhadores formais ou informais e público consumidor – e sem fazer vistas grossas à ilegalidade?

Nos últimos anos, a discussão acerca da pirataria extrapolou a esfera da classe artística e tornou-se tema de uma proposta de emenda constitucional, a 98-A/2007 (BRASIL, 2009, p. 194), conforme citado no Capítulo I deste trabalho. A PEC da Música, como ficou conhecida, dividiu o Congresso Nacional ao prever a redução de impostos sobre os meios de divulgação eletrônica e em CD e DVD a fim de combater a pirataria de músicas tanto nos camelôs quanto baixadas via celular. A Secretaria de Comunicação Social da Câmara dos Deputados divulgou, em novembro de 2009, artigos que polarizam as posições. De um lado, o Deputado Otávio Leite (PSDB-RJ) defende a proposta da qual é o principal autor. Segundo ele:

A queda na venda de CDs e DVDs no Brasil tem apresentado números alarmantes, gerando uma redução expressiva na produção artística musical. [...] Sem impostos, a música será comercializada de forma mais barata e legal. [...] Com a imunidade tributária, o músico iniciante (todas as grandes estrelas já foram iniciantes) terá muito mais condições de se introduzir no mercado e, inclusive, vender seus CDs oficialmente, fora da informalidade⁷¹.

O “sem imposto” ao qual o deputado tucano se refere deve ser relativizado, já que a redução proposta de 30% a 40% no IPI (Imposto sobre Produtos Industrializados) e no II (Imposto sobre Importação) não irá gerar diretamente a mesma redução no preço final da música comprada via CD e DVD ou baixada por celular. A então deputada Vanessa Grazziotin (PCdoB-AM), representante da bancada que não está de acordo com a proposta, explica:

Num estudo elaborado por Albérico Mascarenha, ex-secretário da Fazenda na Bahia, fica evidente que a falta de competitividade dos preços dos fonogramas e videofonogramas não decorre da carga tributária. [...] A

⁷¹ Disponível em: <http://www.votebrasil.com/coluna/iso-jorge/debate-no-parlamento-pec-da-musica-i>. Último acesso: Jun 2010.

isenção do Imposto sobre Produtos Industrializados (IPI) e o Imposto de Importação (II), proposta na PEC, é responsável entre 7% a 10% do preço final do produto. [...] o impacto de 7% no lançamento de um CD ao preço de R\$ 19,90 seria de apenas R\$ 1,48 [...], insuficiente para fazer frente à concorrência desleal com a pirataria. [...] Antes de chegar ao consumidor por R\$ 19,90, o CD é vendido ao revendedor a R\$ 12,17 onde estão inseridos R\$ 1,48 dos impostos alcançados pela PEC, R\$ 0,56 do ICMS de fabricação, replicação industrial R\$ 1,58, distribuição R\$ 0,55 e R\$ 8,00 de direito autoral, gravadora, marketing e divulgação. [...] A PEC ataca equivocadamente um elemento secundário na formação do preço⁷².

Outra questão levantada pela deputada no mesmo artigo refere-se ao Pólo Industrial de Manaus (o maior centro produtor de CDs e DVDs do Brasil, localizado na Zona Franca de Manaus) e aos seus milhares de trabalhadores, bem como à industrialização controlada como meio de sustentabilidade:

A produção na Zona Franca de Manaus só faz bem ao país. O Amazonas [...] mantém 98% da sua cobertura vegetal devido ao modelo econômico instalado na década de 60 na capital. Hoje o estado é responsável por mais de 60% dos impostos federais recolhidos na região Norte. Outra consequência danosa [...] será a oficialização e estímulo à pirataria. [...] Não havendo mais a tributação na operação de importação, o produto replicado no exterior certamente passará a ser importado de forma oficial e continuará a ser comercializado no país, sem o pagamento dos direitos autorais aos artistas brasileiros⁷³.

Vale dizer que, em princípio, setores do Ministério da Cultura e da classe artística apoiaram a PEC da Música. Porém, com a ampliação da discussão, que encontrou na bancada do Amazonas a grande voz dissonante, com argumentos mais contundentes, esses setores pararam de demonstrar apoio e a proposta está parada no Congresso. Afinal, a pirataria não parece poder ser resolvida apenas com a isenção de dois impostos que, juntos, correspondem a 7% ou no máximo 10% do valor do produto final. Se um CD nas lojas hoje

⁷² Disponível em: <http://www.votebrasil.com/coluna/iso-jorge/debate-no-parlamento-pec-da-musica-ii>. Último acesso: Jun. 2010.

⁷³ Em entrevista que fiz com Vanessa Grazziotin em 05 Dez 2009, também no *Espaço CBN Cultura*, a deputada ressaltou, ainda, outras implicações negativas decorrentes da aprovação da PEC da Música do modo como está, dentre elas, o fortalecimento do comércio internacional ilegal, como o tráfico de armas e de drogas, e o prejuízo que as pequenas gravadoras teriam. Disponível em: http://www.portalcbn Campinas.com.br/noticias_interna.php?id=26786#. Último acesso: Jun 2010.

custa, por exemplo, R\$ 20, não é passar seu preço para R\$ 18,50 que fará frente aos R\$ 5 de uma versão pirata. Isso sem contar os alertas acerca do desenvolvimento sustentável da Amazônia e do risco de a pirataria ser totalmente internacionalizada a partir da redução ou supressão do Imposto sobre Importação.

Representantes do *rap* nacional têm abordado essa questão, embora nenhum tenha deliberadamente apoiado a PEC da Música. Mesmo que alguns deles, como Dexter – que gravou seu álbum *Exilado sim, preso não*, em 2005, em um estúdio móvel montado no Setor de Cultura da Penitenciária II de São Vicente, onde era detento (hoje está em regime semi-aberto em um presídio da Região Metropolitana de Campinas) –, tenham estampado na contracapa de seus CDs o selo “Denuncie a pirataria”, eles, no geral, como já sinalizado, não veem a pirataria como um opositor maior do que as *majors*, as grandes gravadoras transnacionais que praticamente monopolizam o mercado mundial – Sony, Universal, Warner e EMI.

Sobre o mercado fonográfico é importante considerar, ainda, que a “solução” encontrada pelo *rap* nacional foi a da mídia independente. Vários ícones do movimento investiram seus recursos particulares, conseguidos através de shows, CDs, oficinas etc., em gravadoras e produtoras próprias, garantindo espaço e liberdade de criação para si e para novos talentos. É o caso, por exemplo, de GOG, que fundou o selo Só Balanço no Distrito Federal (PIMENTEL, 1998, p. 22), de MV Bill e seu selo Chapa Preta – depois ramificado em Chapa Preta Filmes, em função de clipes musicais e documentários de ativismo social –, do *rapper* Xis em parceria com o DJ dos Racionais, KL Jay, donos da gravadora 4P, depois transformada em produtora e confecção, de KL Jay individualmente, que é proprietário do selo Equilíbrio, e dos próprios Racionais, que, com sua gravadora Cosa Nostra, encontraram a liberdade poética que sua obra demanda, investiram em outros artistas e abriram caminho para a consolidação do gênero no Brasil. Conforme declarou Thaíde, o maior representante da primeira fase de nosso *rap*:

Os Racionais MC's possuem uma importância histórica fundamental, pois foram eles que ajudaram a consolidar a indústria fonográfica independente, com suas vendas milionárias. E para isso contaram apenas com o boca a boca e a força das rádios independentes. Muito do poder que o *rap* nacional

adquiriu nos últimos dez anos se deve ao trabalho dos Racionais MC's (ALVES, 2004, p. 124).

Legítima e de sucesso, a solução encontrada por grandes nomes do *rap* brasileiro, de investir na criação de seus próprios selos, foi eficaz na abertura de espaço no mercado e, por consequência, no embate com as *majors*, porém não fez necessariamente frente à pirataria. Cabem aqui duas perguntas: o combate à pirataria não deveria ser empreendido, em primeiro lugar, pelas grandes gravadoras, já que elas se constituem como importante engrenagem da indústria cultural? Há, de fato, por parte de nossos *rappers*, meios reais e interesse de travar uma luta frontal contra a pirataria? Como diz o ditado popular, “se você não puder lutar contra seu inimigo, junte-se a ele”. É o que parece estar sendo feito por alguns artistas.

O extinto coletivo Quinto Andar, por exemplo, do Rio de Janeiro, dedicou um álbum ao tema, *Piratão*, de 2004. Músicas nele presentes, como “\$\$\$”, “Rap do calote” e “Melô da propaganda”, tratam das artimanhas, de parte da população, para sobreviver sem muito dinheiro em uma sociedade movida pelo consumo e pelos grandes meios da comunicação de massa. A que trata diretamente da pirataria, “Melô do piratão”, com base musical de *funk* carioca e um pouco de jazz, é encerrada com os seguintes dizeres: “a indústria pode acabar / mas a música vai continuar para sempre”. Além disso, muitos grupos ou artistas têm apenas EPs⁷⁴ gravados. Assim, a divulgação de músicas, letras, vídeos, álbuns inteiros e, sobretudo, ideias, discursos, é amplamente feita pela Internet e pelas barracas dos vendedores autônomos, de rua. O movimento parece saber não só como driblar a indústria cultural, mas também como dela tirar proveito.

⁷⁴ Completando a informação presente em nota anterior, EP significa *electronic play*, ou seja, músicas ou álbuns de produção caseira, vendidos sobretudo em *shows*, ou meramente virtuais, disponibilizados pela WEB, no geral gratuitamente. Outros nomes que um EP pode receber são “promo”, sobretudo no caso de músicas isoladas, ou “demo”, “demotape”. Todos se referem, igualmente, a produções independentes.

Capítulo 3. POLÍTICAS PÚBLICAS, EDUCAÇÃO E CURRÍCULO

3.1 Rap e políticas públicas para a juventude

*Quando o pacto que regula a vida social não compensa para todos,
a lei se desmoraliza.
Nesse caso, o que me espanta não é a existência de meninos como Xampinha.
É a existência de milhões de outros que, apesar da precariedade de suas vidas,
resistem a se tornar criminosos.
A estes meninos quase sem alternativas, mas ainda cheios de esperanças,
nós ainda estamos devendo uma resposta.*

Maria Rita Kehl⁷⁵

A violência urbana no Brasil é um fato. Sua relação com a juventude é, igualmente, um fato. Não cabe neste momento discorrer sobre a criminalidade e a questão da segurança, mas sim sobre a juventude e as políticas públicas que a consideram, sobretudo no tocante a educação e cultura⁷⁶ – as bases do que pode vir a ser, ou estar sendo, o antídoto contra a violência urbana.

Os números relativos à população jovem são muito claros: segundo a Organização das Nações Unidas, das 6,2 bilhões de pessoas que habitavam o mundo em 2003, cerca de um quinto estava na faixa dos 10 aos 19 anos de idade. De acordo com o relatório Situação da População Mundial, da ONU (BRASIL, 2003), metade da população global tem menos de 25 anos e, “apesar de grande parte ter acesso à escola, ainda existem 57 milhões de rapazes e 96 milhões de moças analfabetos. A maioria dos jovens (87%) vive em países em desenvolvimento repletos de desigualdades sociais”.

⁷⁵ Parágrafo final do artigo “Como se fabrica um assassino”, que a psicanalista Maria Rita Kehl publicou em 24 Nov 2003 no extinto *site* da AOL Brasil, onde mantinha uma coluna. O texto rebate a proposta de diminuição da maioridade penal que veio à discussão quando do assassinato dos jovens Liana e Felipe praticado pelo menor conhecido por Xampinha, ou Champinha, na Grande São Paulo.

⁷⁶ Termo a ser definido e discutido no Capítulo 4.

Aqui no Brasil, divulgações censitárias demonstram números muito próximos em relação à faixa etária, porém bem menos constrangedores em termos de escolarização⁷⁷. Na revisão – atualização – dos dados relativos à população brasileira feita em 2004 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 46,6% da população brasileira tinha menos de 25 anos em 2003. Segundo o IBGE (2005), “o Brasil deixou de ser caracterizado como um País de população extremamente jovem para se enquadrar num grupo de países que experimenta um rápido processo de envelhecimento populacional”. Prova disso é sua nova pirâmide etária: a partir do ano 2000 a faixa de 15 a 19 anos passou a ser a mais numerosa, ao contrário do que se via em décadas anteriores, já que historicamente o Brasil apresentava altas taxas de nascimentos e, por consequência, a faixa de 0 a 4 anos sempre havia sido a mais numerosa.

Portanto, temos hoje no país uma população literalmente *jovem*, e não mais *infantil*: enquanto as crianças de 0 a 9 anos somam 38 milhões de brasileirinhos, os adolescentes e jovens de 15 a 24 anos totalizam 44 milhões (IBGE, 2004). E a tendência de nossa pirâmide etária é exatamente esta: diminuir em sua base (de 0 a 9 anos), estabilizar na faixa relativa à puberdade (de 9 a 14 anos) e aumentar a partir das faixas relativas à adolescência e à juventude (de 15 anos em diante).

Outro fator a ser considerado é a urbanização: entramos no terceiro milênio com mais de dois terços da população vivendo em centros urbanos (IBGE, 2004). Embora o grau de urbanização varie de uma região a outra, a população urbana é maior do que a rural em todas as regiões brasileiras, sem exceção. Talvez isso ajude a explicar a existência de *rappers* e *b-boys* no Nordeste, a região menos urbanizada do país, e na região Norte, a segunda menos urbanizada – ambas, porém, têm populações majoritariamente urbanas e seguem a tendência nacional de se urbanizarem cada vez mais. Ainda segundo o Instituto

⁷⁷ Embora os níveis de escolaridade da população brasileira tenham apresentado uma melhora significativa de 1998 a 2008, “são ainda insuficientes e não compatíveis com o nível de desenvolvimento econômico do País” (IBGE, 2009, p. 38). Quanto aos 11 anos da educação básica – Ensino Fundamental e Médio –, em 1998 o brasileiro com 15 anos de idade ou mais tinha, em média, 5,9 anos de estudo. Em 2008, 7,4 anos. E com relação à alfabetização, dos 15 aos 24 anos de idade a taxa média de analfabetismo no Brasil era de 2,2% em 2007. Na faixa dos 25 aos 29 anos, era de 4,2%. As regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste têm apenas analfabetismo residual, mas no Nordeste a erradicação do analfabetismo “constitui um desafio de maior envergadura” (CORBUCCI *et al.*, 2009, p. 96).

Brasileiro de Geografia e Estatística, a maior parte dos jovens brasileiros, 80%, vive em centros urbanos.

Esses dados tornam-se ainda mais relevantes se pensarmos em políticas públicas para a juventude, sobretudo para as que envolvam questões relativas a educação e cultura. Se a faixa etária mais numerosa do Brasil é a dos 15 aos 19 anos – que corresponde, em termos de idade escolar, ao Ensino Médio –, se 80% dos jovens brasileiros vivem em centros urbanos e se a Classe C, seguida da D e da E, é atualmente a mais numerosa do país (HERZOG, 2009)⁷⁸, não seria necessário olhar mais diretamente a esses adolescentes e jovens para melhor considerá-los nas políticas públicas voltadas à educação e à cultura? Seria prudente verificar quem é esse jovem de 15 a 19 anos que, em sua maioria, vive nos centros urbanos brasileiros e pertence à Classe C. Seria prudente observá-lo, inclusive em sua diversidade, para poder contemplar seus anseios e direitos nas políticas públicas para a juventude, num movimento de baixo para cima, sem esquecer que “a juventude é, ao mesmo tempo, uma condição social e um tipo de representação” (DAYRELL, 2003, p. 41).

⁷⁸ Classes A, B, C, D e E são os estratos da população em termos socioeconômicos: renda, nível educacional e posse de bens. O IBGE identificou grande crescimento da Classe C tanto em seu tamanho quanto em seu poder de compra em 2007, quando, num salto, ela se tornou a maior do país, abrigando cerca de 45% dos brasileiros. O Brasil ainda sofre com a desigualdade de renda, mas já é observável uma nova configuração da riqueza no país. Apesar de a Classe A e a B, juntas, terem encolhido um pouco e perdido poder de compra nos últimos anos, o aumento da Classe C não se relaciona a elas, mas sim às classes D e E: a renda destas últimas aumentou a ponto de uma parte considerável de seus membros ser alçada, em termos socioeconômicos, à Classe C. Os principais fatores que explicam esse fenômeno de ascensão social são os crescentes aumentos do salário mínimo na primeira década do século XXI, os juros mais baixos, a inflação controlada, o aumento da escolaridade e os programas de transferência de renda, com destaque para o Bolsa Família. Os mesmos fatores explicam a iminente extinção da Classe E: “Em 2014, quando o Brasil estiver às voltas com a Copa do Mundo e o governo de Dilma Rousseff chegando ao fim, praticamente três em cada cinco brasileiros pertencerão à Classe C. [...] ‘A Classe C será maioria absoluta e a E deve entrar em extinção’, diz Renato Meirelles, diretor da consultoria [Data Popular]” (AE, 2011). Um dado, porém, chama particularmente a atenção no tocante à emergente Classe C, que contém parte de seus membros antes pertencentes às classes D e E: os gastos com educação correspondem, em média, a apenas 5% do orçamento das famílias (materiais, escola particular, cursos profissionalizantes, ensino superior). Ou seja, gasta-se menos com educação do que com transporte (11%), entretenimento (8%) e despesas pessoais, como vestuário, cosméticos e celulares (7%), isso sem considerar moradia, alimentação etc. (HERZOG, 2009; PADUAN, 2009). Cruzando-se os dados socioeconômicos com os da escolarização, percebe-se que, mesmo em ascensão, a Classe C, majoritariamente, mantém seus filhos na escola pública. Essa característica, entretanto, começa a se modificar. O total de alunos da rede pública caiu no Brasil nos últimos dois anos, consecutivamente, perdendo 1 milhão e 300 mil estudantes somente de 2009 a 2010. Na série histórica do Censo Escolar, “a rede pública recebe 10,3% menos alunos desde 2002 [...]. Enquanto isso, a particular [...] cresceu 5,2% e bate o recorde de matriculados”, fazendo com que ela atingisse, no final da primeira década do presente século, 14,7% de participação na Educação Básica (RODRIGUES, 2010). As tentativas de se repensar o currículo escolar, portanto, devem considerar a escola particular.

De acordo com o singular estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), *Juventude e políticas sociais no Brasil* (CASTRO *et al.*, 2009), até recentemente o jovem era “invisível” no Brasil, bem como em toda a América Latina, em termos de políticas públicas. Segundo o referido estudo, a falência dos modelos político-econômicos vigentes no continente nas duas últimas décadas do século XX – com a crise econômica e a alta competitividade aliada à baixa qualificação escolar e profissional dos anos 1980, e com o neoliberalismo dos anos 1990 que acirrou as desigualdades sociais, gerando verdadeiras ondas de violência urbana e contribuindo para o sucateamento do ensino público iniciado nos governos totalitários – teve como contrapartida políticas públicas que viam no jovem ora um mero capital humano, ora parte da engrenagem da violência a ser combatida.

De acordo com o estudo do Ipea, se organismos internacionais, como o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), financiaram programas de capacitação de jovens em vários países da América Latina e se os governos locais investiram na prevenção de delitos, no caso de jovens em situação de risco, a juventude, “como segmento etário [...] caracterizado pela transitoriedade, [...] com questões específicas de exclusão e inclusão social”, em nenhum momento havia sido realmente privilegiada pelas políticas de proteção social ou de transferência de renda. Embora as atividades culturais tenham se constituído como boas alternativas à violência juvenil e à (res)socialização, não havia programas específicos para essa faixa etária e “os jovens continuavam *invisíveis*”. Afinal, “*reinserção escolar e capacitação para o trabalho* eram vistos como antídotos à violência e à fragmentação social, e não como *direitos* dos jovens” (NOVAES, 2009, p. 16). Essas políticas, portanto, além de serem impostas de cima para baixo, não eram focadas especificamente na juventude.

Segundo o professor de Antropologia da Universidade Federal de Uberlândia (MG), Silva (1999, p. 25), “as pesquisas desenvolvidas pela Unesco [...] confirmam que a inexistência de uma tradição de políticas públicas voltadas para os jovens e o desconhecimento sobre a condição juvenil na sociedade contemporânea têm conduzido a práticas e construções simbólicas que dificultam o diálogo entre os jovens e as autoridades escolares”. O professor refere-se às políticas públicas das últimas décadas do século XX. Pois, mesmo que, no Brasil das décadas de 1980 e 1990, os organismos internacionais, os

gestores políticos locais, as organizações não governamentais e setores das igrejas tenham participado das tentativas de proteção, formação e socialização do jovem, não parecia haver a preocupação de, antes, ouvir sua voz e considerar sua diversidade e suas adversidades. Configurava-se uma espécie de inaudibilidade ou invisibilidade do jovem brasileiro. Esse quadro, porém, foi alterado:

Nos últimos 15 anos, os chamados grupos culturais de jovens urbanos têm encontrado formas inovadoras para incidir no espaço público. Por meio de ritmos, gestos, rituais e palavras, estes grupos instituem sentidos, negociam significados e combatem a segregação e o preconceito. Por intermédio de seus textos literários, **de suas letras de rap**, de suas apresentações de teatro e dança e de suas programações radiofônicas ou atividades esportivas, contribuem para ampliação do espaço público. Contando com recursos da internet para se articular e criar redes, inventam e reinventam estilos que se tornaram formas de expressão e comunicação entre jovens. Buscam visibilidade pública, funcionam como articuladores de identidades e tornam-se referência na elaboração de projetos individuais e coletivos, sobretudo em áreas pobres e violentas (NOVAES, 2009, p. 17, grifos meus).

E eis que o *rap* nacional, única manifestação cultural dos jovens brasileiros especificamente nomeada por Regina Célia Reyes Novaes, a primeira pessoa a ocupar a presidência do Conselho Nacional de Juventude, passou a ser considerado como uma legítima voz da juventude por parte do poder público federal. A partir dessa mudança paradigmática, ou seja, a partir desse olhar sobre a juventude brasileira – ou *juventudes*, já que a diversidade é um de seus traços constitutivos –, o Governo Federal passou a elaborar políticas públicas que estejam sob a égide do conceito de *jovens como sujeitos de direitos*, e agora em uma via de mão dupla: de baixo para cima e de cima para baixo. Para Dayrell (2003, p. 44), “tomar os jovens como sujeitos [...] diz respeito a uma postura metodológica e ética”.

Estrategicamente, o órgão criado para desenvolver e administrar tais políticas, em parceria com diversos ministérios, foi instalado na própria Presidência da República. Desse modo, desde sua criação, em 2005, a Secretaria Nacional de Juventude (SNJ) funciona, junto ao Conselho Nacional de Juventude e o original Programa Nacional de Inclusão de Jovens – o ProJovem –, na Secretaria-Geral da Presidência da República, pois

tal localização facilita “a integração e a transversalidade das políticas, dos programas e das ações” entre a SNJ e os ministérios envolvidos (NOVAES, 2009, p. 20). E são muitos os ministérios envolvidos. Alguns têm se destacado com programas que, de fato, buscam garantir a proteção e incluir os jovens brasileiros no rol dos sujeitos de direitos.

Segundo Castro *et al.* (2009), o Ministério da Saúde tem empenhado esforços em programas que se voltam, por exemplo, à gravidez precoce ou indesejada, às doenças sexualmente transmissíveis e ao uso de drogas ilícitas, com destaque para o *crack* – um derivado mais barato e mais tóxico da cocaína que, oficialmente, teve sua entrada no país em 1989, atingindo sobretudo jovens de centros urbanos (BRASIL, 2009b). Um *site* foi criado, pelo Ministério da Saúde, especificamente para os jovens e adolescentes conhecerem os serviços públicos disponíveis, tirarem dúvidas e se informarem sobre temas que dizem diretamente respeito a essas faixas etárias⁷⁹. De modo mais drástico, a Secretaria Especial de Direitos Humanos formou uma rede sigilosa em 2003, que hoje atinge 11 capitais brasileiras, o PPCAAM – Programa de Proteção à Criança e ao Adolescente Ameaçado de Morte.

Sob a forma de algarismos, estes meninos estão misturados entre os dados que fazem da violência a principal causa de morte de homens brasileiros entre 10 e 25 anos. [...] A missão é acolher pessoas com menos de 18 anos e com a vida ameaçada. Além dos garotos, alguns familiares também precisam ser protegidos. Eles mudam de bairro, de escola e de rotina por pelo menos três meses. Em casos mais extremos, até a identidade é trocada. Orkut, MSN, celular são proibidos. Nada pode ser transformado em pista para seus algozes. Se um deles for morto enquanto estiver protegido, é decretado o fim do pacto de confiança selado, com muito custo, entre os agentes do PPCAAM e os meninos. Até agora, já passaram pelas mãos do programa 1.592 crianças e adolescentes, 60% deles por causa do envolvimento com o tráfico de drogas. Quando não são os traficantes que os sentenciam à morte, são fome, falta de moradia adequada, abandono dos pais, transtornos mentais, tentativas de suicídio, testemunho de crimes e brigas de gangue que dividem o ranking de outros motivos para a proteção (ARANDA, 2010).

Já o Ministério da Cultura – MinC –, mais do que nunca, passou a pulverizar sua verba pública em centenas de projetos, editais e premiações que contemplam a diversidade

⁷⁹ Trata-se de: http://portal.saude.gov.br/portal/saude/area.cfm?id_area=241. Último acesso: Nov 2010.

das identidades culturais brasileiras – ao invés de concentrá-la em poucos e faraônicos destinos –, com destaque para o programa Cultura Viva e sua rede de Pontos, Pontinhos e Pontões de Cultura, alguns em parceria com o Governo do Estado de São Paulo. Para o compositor e ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil, um dos articuladores dessa política cultural descentralizadora e anti-neoliberal, o papel do Estado é muito claro:

[Ele] não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que, em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte (BRASIL, 2010a, p. 29).

Os pontos de cultura, carro-chefe dessa política, constituem-se como iniciativas da sociedade civil selecionadas pelo MinC por meio de edital público. Estabelecido o convênio, cada ponto recebe uma verba de R\$ 60 mil por ano, renovável por três anos, para investir em equipamento básico multimídia em *software* livre – como computador, mini-estúdio para gravação de CD e câmera digital – e para se tornar responsável por articular e impulsionar ações já existentes em suas comunidades. Existem redes entre os pontos, bem como pontos multiculturais, no sentido de serem multitemáticos, e também pontos especializados em dada manifestação – dentre outras, ação griô, dança, música, culinária, tradições regionais ou de origem africana ou de etnias indígenas, teatro, literatura, artes plásticas, acessibilidade digital, saúde, pastorais de base, sustentabilidade, oficinas de tambores e, lógico, muito *hip-hop*. Todas, porém, mantêm o discurso da inclusão social e cultural como mola-mestra de suas atividades. As redes e os pontos que se destacam pela cultura *hip-hop* estão espalhados pelo país, mas cito, aqui, os mais representativos:

1) O Ponto de Cultura “Atitude Jovem”, já citado no Capítulo 2, da cidade-satélite de Ceilândia (DF), que tem no *rap* “uma forma de pregar a paz”, desenvolve atividades culturais que extrapolam a música e incluem teatro, cinema e literatura – seu

Projeto de Leitura “Felicidade Clandestina”, por exemplo, visa incentivar a leitura entre jovens e adolescentes.

2) A Rede de Cultura “Enraizados”, no Morro Agudo, Nova Iguaçu, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, que tem no *rapper* DMA seu fundador, consegue aprovação de projetos artísticos, junto a empresas privadas e instituições governamentais, que abrem mercado de trabalho para jovens grafiteiros, músicos, poetas, escritores e atores (todos entre 15 e 30 anos de idade), além de produzir filmes e documentários com propósitos sociais e utilizar a plataforma gratuita Ning na formação de sua rede *on-line*, que inclui participantes do Brasil, da Argentina, França, Finlândia etc. Por ser uma rede, a “Enraizados” inclui pontos, pontões e pontinhos de cultura. No final de 2010, em encontro com o então ministro da Cultura, Juca Ferreira, diversos artistas e militantes culturais pediram que fosse criada uma Secretária da Música. Dentre os presentes, Gilberto Gil, Fernanda Abreu, MC Leonardo, Nelson Sargento, Roberto Frejat e dois gestores da Rede “Enraizados”, Luiz Carlos Dumontt e o *rapper* DMA (Dudu do Morro Agudo). O objetivo de criação da Secretária da Música é que sejam discutidos “com mais eficiência temas como os direitos autorais e a presença na música nas escolas brasileiras”⁸⁰.

3) O Pontão de Cultura “Preto Ghóez Vive” – cujo nome é uma homenagem ao *rapper* de São Luiz (MA) que sempre lutou pela formação de um núcleo local de *hip-hop* para os adolescentes em situação de vulnerabilidade, mas faleceu antes de ver a ideia materializada⁸¹ – oferece oficinas de acessibilidade digital, meta-reciclagem (reaproveitamento de peças de computadores não mais utilizados), grafite, dança de rua, capoeira e judô. Mais de 2 mil jovens carentes e em situação de risco já passaram pela casa, “mudando um destino quase determinado pela situação social em que vivem”. Hoje as

⁸⁰ Informações e fotos disponíveis em: <http://www.enraizados.com.br/?p=1431>. Último acesso: Jan 2011.

⁸¹ Preto Ghóez passou parte da infância nos mangues, vivendo da pesca de caranguejos. Foi interno da Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor), onde começou a desenvolver seu trabalho musical. A partir disso, ajudou a organizar o movimento *hip-hop* nas regiões Norte e Nordeste. Foi MC do grupo Clã Nordestino, fundador do Movimento Hip-Hop Organizado Brasileiro (MHOB) e integrante de um grupo de trabalho destinado a desenvolver parcerias entre ações do governo e o movimento *hip-hop*. Como poeta e escritor publicou, dentre outros, *A sociedade dos códigos de barra: o mundo dos mesmos*. Morreu aos 31 anos, em 2004, vítima de um acidente automobilístico. Informações do jornal piauiense *O Dia* (<http://www.sistemaodia.com/noticias/pontao-de-cultura-preto-ghoez-vive-sera-lancado-em-teresina-12362.html>).

oficinas atendem cerca de 200 jovens por mês. Os beneficiados não perdem o vínculo, passando a ser monitores de oficinas, gratuitamente. O estúdio do pontão oferece gravações de CDs para grupos de *rap* que não conseguem veiculação de seu trabalho na grande mídia, bem como a produção das capas dos discos e dos cartazes para shows. O falecido *rapper* e ativista maranhense também dá nome ao Pontão Digital “Preto Ghoez Juventude Digital” que reúne, através da Rede “Enraizados”, integrantes de 17 estados brasileiros e de dez outros países.



K. L. Jay, dos Racionais MC's, apresenta-se na inauguração do Pontão de Cultura “Preto Ghoez Vive”, na periferia de Teresina (PI), em Fev 2009

Foto disponível em: <http://www.hiphoparte.com.br/pontao-preto-ghoez-vive-e-lancado-com-festa-e-participacao-de-parceiros-e-comunidade/>

Para a sede fixa do “Preto Ghoez Vive”, o governo do estado do Piauí cedeu em regime de comodato o prédio onde funciona o pontão, pois, segundo o então secretário estadual de Comunicação, Wellington Soares, e o secretário estadual de Educação, Antonio Medeiros, trata-se “de um projeto verdadeiramente de inclusão social”, com coordenadores que “têm uma enorme capacidade de auto-organização”. Instalado do Conjunto Habitacional Parque Piauí, na periferia de Teresina (PI), o pontão recebe jovens do Parque e também de cinco bairros do entorno, de dez vilas e da cidade vizinha, Timon (MA). “O Parque Piauí tem um histórico de militância cultural e política na cidade, sendo conhecido o papel ali desempenhado pela cultura do *hip-hop*, que já deu origem a vários pontos de cultura, como o Pontão ‘Hip-Hop Fome de Livro na Quebrada’ e o ‘Hip-Hop Questão de Ideologia’”.⁸²

⁸² As informações sobre os pontos e as redes de cultura que centralizam o *hip-hop* em suas atividades, participantes do programa Cultura Viva, encontram-se em Brasil (2010a, p. 338-55).

Os pontos de cultura são articulados por e para toda a comunidade, independente de idade. Embora existam alguns específicos para grupos de mães / gestantes, de crianças ou de terceira idade, por ter o Brasil uma população prioritariamente jovem a maioria dos envolvidos é de jovens. De acordo com a pesquisa “Avaliação do Programa Educação, Cultura e Cidadania – Cultura Viva”, Ipea / Fundaj (BRASIL, 2010a, p. 41-4), em termos de estrutura, as salas de aula estão presentes em 90% dos pontos de cultura, as salas de projeção audiovisual em 71%, os laboratórios de informática em 70%, bibliotecas em 68% e auditórios em 55%, além de salas de exposição, ateliês, palcos tabladados, teatros ou arenas, estúdios de música, quadras de esportes, discotecas, brinquedotecas e laboratórios de fotografia. Dentre as atividades mais desenvolvidas, segundo a mesma pesquisa, estão a música (em 92% dos pontos), as manifestações populares (71%), audiovisual (65%), teatro (59%), e literatura (58%), além de artesanato, dança, artes plásticas, fotografia, cineclube, artes gráficas, grafite, cinema, circo e arquitetura, nessa ordem.

Os dados da pesquisa do Ipea reafirmam a forte ligação da cultura brasileira com a música (atividade presente em mais de 90% dos pontos) e os esforços dos gestores culturais locais em trabalhar com educação/ensino, e não apenas com apresentações artísticas, já que as salas de aula estão presentes em 90% dos pontos. As letras também estão bem representadas, com bibliotecas em quase 70% dos pontos e atividades ligadas à literatura em quase 60% deles.

Com relação às demais ações ministeriais em prol de uma política nacional de juventude, vale lembrar que o Ministério da Educação, o do Trabalho e Emprego, e o do Desenvolvimento Social e Combate à Fome dividem a gestão do ProJovem Integrado sob coordenação da SNJ. E cada um deles tem, obviamente, programas que lhe são exclusivos. O Ministério da Educação, por exemplo, põe em prática a Educação de Jovens e Adultos (EJA) em parceria com o poder municipal, com repasse de 80% dos recursos aos municípios (CORBUCCI *et al.*, 2009), e traz à discussão a dívida social que o país tem para com os descendentes de negros e indígenas ao propor, em nível superior, o sistema de cotas, além de incentivar o acesso universitário para jovens advindos do ensino público através do Enem e efetivar o programa de inclusão de jovens de baixa renda em universidades particulares de qualidade averiguada, o ProUni.

Uma preocupação com relação à educação, no entanto, tem sido no sentido de aumentar o tempo de permanência de crianças, adolescentes e jovens na escola. No Ensino Fundamental, que chega ao 9º ano (antiga 8ª série), o Brasil já apresenta bons números: 97,9%, ou seja, praticamente todo universo das crianças de 7 a 14 anos estava na escola em 2008 (IBGE, 2009). Mas o Ensino Médio, embora tenha apresentado números melhores quando comparados a 1998, continua com um índice muito aquém do ideal:

As dificuldades encontradas em relação a este nível estão no acesso, na permanência, no desempenho e na conclusão do curso, atualmente considerado essencial para quase todas as funções produtivas. Os resultados obtidos pela PNAD 2008 mostram que a taxa de frequência dos adolescentes de 15 a 17 anos de idade era de 84,1%, tendo crescido substancialmente em relação a 1998, quando a taxa era de 76,5. Entretanto, a taxa líquida (nível compatível com a idade), ou seja, a frequência ao ensino médio desse grupo etário era de apenas 50,6%. Sem dúvida, este resultado melhorou bastante em relação a 1998, quando a taxa era apenas de 30,4%. Estes resultados vistos pelos quintos do rendimento mensal familiar *per capita*⁸³ revelam fortes desigualdades entre os mais pobres e os mais ricos: no primeiro quinto, somente 30,5% e no último 78,4% estavam frequentando o ensino médio (IBGE, 2009, p. 39).

A boa notícia é que, de 1998 a 2008, essa desigualdade diminuiu: a frequência da Classe A (último quinto) aumentou 1,5 ponto percentual, enquanto da Classe E (primeiro quinto) aumentou 11 pontos e da D, 10 pontos. De qualquer modo o acesso e a permanência de jovens e adolescentes no Ensino Médio precisam ser mais bem garantidos. Apesar de situações fora do contexto escolar que normalmente se constituem como causas da baixa frequência nesse nível de ensino – como deficiências ou doenças físicas ou mentais, falta de estrutura familiar, inacessibilidade por falta de escola geograficamente próxima ou por falta de transporte, dificuldades econômicas e necessidade de trabalhar –, certamente há a incidência de fatores intra-escolares sobre esses resultados. Material didático? Tipos de atividades? Habilidades requeridas dos alunos? Temas trabalhados em aula? Currículo escolar? Formação de professores? Péssimas condições de trabalho do professor, com

⁸³ O IBGE considera, em termos econômicos, a Classe E como o primeiro quinto, a D como o segundo quinto, a C como o terceiro, a B como o quarto, e a A como o último quinto.

destaque para os baixos salários? Classes com alto número de estudantes? Ou talvez uma combinação de todos esses fatores?

O texto dos PCNs (BRASIL, 2000b, p. 70-1) acrescenta um novo elemento a esses questionamentos, e que talvez, ao menos em partes, os responda:

Salvo exceções das grandes escolas de elite, acadêmicas ou técnicas, o ensino médio público no Brasil não tem identidade institucional própria. Expandiu-se às custas de espaços físicos e recursos financeiros e pedagógicos do Ensino Fundamental, qual passageiro clandestino de um navio de carências. Contraditoriamente, essa distorção pode agora ser uma vantagem.

O futuro está aberto para o aparecimento de muitas formas de organização do Ensino Médio, sob o princípio da flexibilidade e da autonomia consagrados pela LDB. Teremos de usar essa vantagem para estimular identidades escolares mais libertas da padronização burocrática, que formulem e implementem propostas pedagógicas próprias.

Quilômetros ainda a serem percorridos à parte, hoje é possível afirmar que estamos no caminho: há uma Política Nacional de Juventude ou, no mínimo, esforços nesse sentido. Os efeitos, obviamente, nem sempre são imediatos. Mas, considerando-se a transitoriedade constitutiva das faixas etárias que compõem o que chamamos de “juventude”, os efeitos ocorrem em cadeia e já começam a se manifestar, a exemplo dos ex-alunos do Pontão de Cultura “Preto Ghóez Vive”, bem como de outros pontos, que se tornaram monitores/professores das oficinas.

Temos, pois, pelo já exposto, que a juventude brasileira é caracterizada (i) pela urbanização, (ii) pela diversidade, (iii) pela transitoriedade⁸⁴ e (iv) pela exposição a riscos diversos, que se referem tanto a questões de saúde, quanto de educação, inclusão / exclusão sociocultural e socioeconômica, criminalidade, comportamento etc. Tudo o que estiver

⁸⁴ “Transitoriedade” não no sentido do mero “vir a ser” – concepção que está muito presente na escola, segundo Dayrell (2003, 40-1), na qual, “em nome do ‘vir a ser’ do aluno, traduzido no diploma e nos possíveis projetos de futuro, tende-se a negar o presente vivido pelo jovem como espaço válido de formação”. Mas “transitoriedade” no sentido do próprio presente transitório e híbrido do momento de vida do jovem. Não se passa diretamente da infância à vida adulta. E não se está livre de responsabilidades “adultas” por ser jovem. O jovem pode ser filho, necessitando da família ou de algum outro núcleo que lhe confira proteção, e ao mesmo tempo ser pai. Pode já trabalhar e contribuir com o orçamento doméstico e ao mesmo tempo ser inseguro ou infantilizado em suas relações afetivas ou em seu comportamento social. A transitoriedade da juventude talvez seja o caráter mais complexo, etéreo e fugaz de se apreender e de se considerar nas políticas públicas ou em qualquer ação dos jovens e para os jovens.

direcionado aos jovens brasileiros – e aqui penso particularmente em educação e cultura para a faixa mais numerosa da pirâmide etária, dos 15 aos 19 anos – deve considerar essa sua constituição múltipla, por vezes híbrida, e urbana. Deve, sobretudo, considerar os *jovens como sujeitos de direito*, como tão bem colocou Novaes (2009), com sua visibilidade garantida em projetos e ações, e com sua voz observada, seja por intermédio de seus textos literários, seja por intermédio de suas programações radiofônicas ou atividades esportivas, de suas apresentações de teatro e dança, ou de suas letras de *rap*.

3.2 A educação pelo rap

*Se a educação sozinha não transforma a sociedade,
sem ela tampouco a sociedade muda.*

Paulo Freire⁸⁵

Depois de aportar no Brasil, nos anos 1980, e de se firmar enquanto discurso da juventude – em especial da que vive alguma situação de vulnerabilidade –, nos anos 1990, o *hip-hop* e sua face poético-musical, o *rap*, passaram a ser disseminados pelos mais variados estratos da sociedade quase que osmoticamente. Se é verdade que os *sites* livres de Internet e a pirataria ajudaram nessa disseminação, é igualmente verdade que o discurso do *rap* nacional fazia, e faz, sentido para os jovens brasileiros. Afinal, mesmo tendo insignificante espaço na TV, praticamente sem aparecer no horário nobre semanal ou nos programas dominicais de auditório, sem poder ou desejar pagar “jabá”⁸⁶ para as rádios que veiculam diuturnamente alguns poucos privilegiados de alguma grande gravadora transnacional, o *rap* espalhou-se feito raiz rizomática graças à sua base rítmica *black*, ao seu contundente discurso e, acima de tudo, ao modo de viver que ele remete – os diretamente envolvidos com o *rap* parecem viver “politicamente, quer dizer, com toda força de seu desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22).

A partir da segunda metade dos anos 1990 é impossível não considerar o *rap* nacional como voz legítima de grande parte de nossos jovens. Jovens que, por sua vez, pouca ou nenhuma voz demonstravam até então – excetuando-se, obviamente, momentos isolados da história brasileira, como a já citada mobilização contra a Ditadura Militar no final da década de 1960 e começo da de 1970, e o movimento dos caras-pintadas que pediram o *impeachment* do então presidente da República, Fernando Collor de Mello, em

⁸⁵ “Terceira carta do assassinato de Galdino Jesus dos Santos – índio pataxó” (FREIRE, 2000).

⁸⁶ “Jabá” é o dinheiro pago, por gravadoras, distribuidoras ou artistas, aos meios de comunicação para que eles veiculem dado conteúdo, no caso, uma música. Meu velho amigo Marcelo Modesto, que hoje trabalha como guitarrista e produtor da dupla Chitãozinho & Xororó, dentre outros artistas sertanejos, declarou no programa *Point 21 Oficina*, da TV Século XXI, em Nov 2010, que às vezes ele vai às rádios de programação musical com a nova canção de algum artista, e pergunta ao diretor ou ao chefe de programação o que acharam. Eles respondem sempre algo como “essa música é dez! Dez mil reais para tocar aqui”.

1992. E se levarmos em consideração que tais momentos contavam com jovens predominantemente das classes mais favorecidas – estudantes secundaristas e universitários –, a surpresa é ainda maior, pois o discurso do *rap*, embora tenha conquistado parte significativa dessas mesmas classes, era e ainda é feito por jovens em sua maioria de periferia, afro-descendentes, pobres e pouco escolarizados. Não demorou para que esse discurso, essa voz, chamasse a atenção dos educadores.

Reconhecida como a primeira publicação no Brasil sobre o tema, organizada por Elaine Andrade (1999) – também autora do pioneiro trabalho acadêmico de pós-graduação sobre a mesma temática, na Faculdade de Educação da USP –, a coletânea *Rap e educação, rap é educação* traz um conjunto de textos, de diversos autores, que versam sobre a necessidade e a possibilidade de inserção do *rap* nacional em atividades de sala de aula. Segundo a organizadora (ANDRADE, 1999, p. 9), de um lado estavam os pesquisadores e profissionais da educação, de outro os “manos”: “dois mundos que se aliaram no compromisso de entender os interesses de uma camada da juventude que, nas últimas décadas, tem obtido uma expressiva visibilidade social”. Os resultados dessa aliança, reunidos na coletânea, mostram o quão inevitável e bem-vinda é a contribuição do *rap* à prática escolar.

Em alguns textos, os autores confessam que, em sua prática como professores, foram surpreendidos por um gênero poético-musical que não os agradou em primeira instância, mas, sentindo-se obrigados a lançar o olhar sobre essa produção, já que requisitados por seus alunos e inclusive por seus próprios filhos, perceberam o valor do *rap* não só como voz de uma grande parcela da sociedade brasileira, mas também como elemento mobilizador do interesse dos alunos. “Professora, os caras passam uma puta mensagem!” foi o que ouviu, de um aluno de classe média, a professora de História e Geografia de uma escola particular em Santo André, na Grande São Paulo (PASSARELLI, 1999, p. 125). A professora viu-se impelida a observar a influência do *rap* na classe média e seus reflexos na sociedade e na escola. “E então resolvi trabalhar em minhas aulas a história do *rap* como manifestação das classes sociais menos privilegiadas [...] e sua aceitação e até incorporação pelos jovens da classe média-alta” (PASSARELLI, *op. cit.*, p. 126), e isso

numa escola particular em que, dentre os 450 alunos do turno da manhã, apenas um era negro⁸⁷.

Mas “se você leciona na periferia, a situação pode ser pior” (SANTOS, 1999, p. 115), diz outra pesquisadora e professora de História presente na coletânea *Rap e educação, rap é educação*.

Por questões históricas, exaustivamente estudadas (escravidão, discriminação, pobreza etc.), sabemos que a maior parte dos jovens dos bairros mais distanciados do centro é negra e mestiça e, portanto, carrega maior ônus que os outros. Além de saberem que moram num local desprestigiado, “barra-pesada” e carente do básico, sentem a discriminação racial; eles não são bobos... os próprios “mestres” os tratam como gente de segunda categoria; por mais que tentem disfarçar não lhes dão o mesmo tratamento que dispensam aos alunos daquele *outro colégio* de localização melhor.

– *Afinal de contas eles vão ficar por aqui mesmo, não vão chegar às melhores universidades; vão, no máximo, prestar um concurso público de baixo escalão... serão donas de casa... motoristas de táxi... talvez prostitutas e traficantes...*

Os meninos e meninas da periferia sabem que sua vida vale menos que a dos meninos e meninas dos Jardins; sua dignidade acompanha a cotação do salário mínimo e não o dólar comercial. [...] Precisam provar que também podem: sobreviver, frequentar *shopping centers*, assistir ao filme da moda, se vestir bem.

Querem que os ouçam. Então, alguns vão para a violência e outros... bem, outros fazem música... cantam suas preocupações de forma quase falada, gritada... num ritmo estranho para os ouvidos acostumados a escutar as “músicas de qualidade”, aquelas aprovadas pelos intelectuais que não se arriscam a caminhar a pé pelas ruas. Professam o marginal... são *rappers*. E esses “ritmistas poéticos” falam da violência e do desamor ou, antes, do amor humano não correspondido pela sociedade altiva... pela “playboyzada” que tem carro do ano e muito dinheiro para gastar sem ter de “ralar” para consegui-lo (SANTOS, 1999, p. 115-6).

A autora, nesse trecho, através das perspectivas de professores e alunos da escola pública, faz uma espécie de mapeamento das condições em que vivem meninos e meninas da periferia, muitos dos quais *rappers*: sua ascendência historicamente desprivilegiada, seus bairros muitas vezes longínquos e sem a devida estrutura urbana, sua

⁸⁷ Como citado em diversos momentos desta tese, o apelo do *rap* junto à juventude não se reduz aos afro-descendentes ou a adolescentes pobres, de bairros periféricos.

imagem de marginal, sua necessidade de provar que também têm direitos, seu modo de expressão, e a possibilidade de tornarem-se subempregados ou fora-da-lei ou artistas do *rap*, mais ou menos nessa ordem – os Racionais MC's (2002) acrescentariam a possibilidade de um jovem de periferia seguir carreira esportiva, como pode ser observado na abertura da segunda parte da canção “Negro drama”:

Crime, futebol, música / Caralho / Eu também não consegui fugir disso aí /
Eu sou mais um / Forest Gump é mato / Eu prefiro contar uma história real
/ Vou contar a minha / Daria um filme!

A canção como um todo, não apenas esse excerto, parece dialogar com o texto de Santos (1999). De fato, grande maioria dos *rappers* brasileiros vem de tais condições de vida, e isso talvez se constitua em um dos fatores que explicam a grande penetração do *rap* nacional entre os jovens e adolescentes das classes C, D e E – que, como vimos, constituem a maioria da população do país.

Daniela do Carmo (2005, p. 16) deparou-se com esse fato ao “investigar, por um lado, as representações referentes aos negros que estavam presentes no contexto escolar e, por outro, reconhecer a reação dos alunos negros diante de tais representações”, em 2000 e 2001. Em princípio, sua bela etnografia retrata a busca por apreender estereótipos negativos nas atividades de Oficina de Vídeo e de Teatro de Reprise que ela e outros membros de uma equipe de trabalho (todos da UNICAMP – Departamento de Antropologia – ou da USP – Escola de Comunicações e Arte, e Faculdade de Saúde Pública) realizavam com alunos de 11 a 17 anos de idade em duas escolas públicas do Jardim Umarizal, da Zona Sul de São Paulo. O estudo, porém, teve de ser alterado face à realidade encontrada: as representações dos alunos em relação, não só a negros, mas também a pessoas “periféricas”, de baixa renda, descendentes de imigrantes nordestinos etc. – situação, aliás, da maioria deles próprios –, passavam pelo *rap*.

Mais do que acréscimos aos objetivos de seu Mestrado, a pesquisadora parece ter tido de realizar um certo mergulho no universo *hip-hop* para dar conta das novas demandas. É o que se percebe em diversos momentos de sua dissertação, tais como no levantamento bibliográfico que ela realiza sobre entrevistas cedidas pelos *rappers* mais

citados e ouvidos pelos meninos e meninas das escolas; na transcrição de inúmeros diálogos com os estudantes⁸⁸; na realização de diversas atividades das oficinas que acabaram por tematizar o *rap*; nas “audições” de CDs junto aos adolescentes nas oficinas ou, irregularmente, no pátio; e, sobretudo, nas ressonâncias que esse mergulho na periferia e no movimento *hip-hop* continuaram a exercer em sua vida mesmo depois do fim da pesquisa, o que fica patente, por exemplo, nos parágrafos que Carmo (2005, p. 144-6) dedica ao *rapper* Sabotage, dos quais extraio o último:

Em 24 de janeiro de 2003, então com 29 anos, Sabotage foi assassinado no Jardim da Saúde, na zona sul de São Paulo. Nesse dia, ele faria um show no Fórum Social Mundial em Porto Alegre e, depois, no Clube da Cidade, no bairro da Barra Funda, São Paulo. Embora eu não tivesse mais contato com os estudantes do Jardim Umarizal após a morte do rapper, pude recuperar uma frase atribuída a ele escrita na parede de um bar, localizado numa esquina próxima à escola municipal: “Sou zona sul. Sou programado para morrer”⁸⁹. Menos que uma aceitação de um estereótipo, essa frase denota a inteligibilidade acerca de uma realidade.

O discurso do *rap* nacional, no geral, faz sentido para todas as camadas sociais, pois faz ressoar os problemas da sociedade brasileira contemporânea de modo ímpar. Em função disso é que, para Dayrell (2002, p. 126), a cena *rap*, “mesmo ocupando um espaço

⁸⁸ Destaco um diálogo, em particular, que a pesquisadora manteve com um aluno adolescente negro no ano 2000: “‘Vamos combinar: tem hora que ser preto é foda, hein?’. ‘Mas pra você, que hora é essa? Que hora é foda ser preto?’, perguntei. ‘Ué, sempre. Porque a gente só se ferra. Só não se ferra quem tem din din, money [fez sinal esfregando o polegar no indicador], quem é pagodeiro e quem é jogador de futebol. Esses então, tão bem na fita’. ‘E quem se ferra? Quem se dá mal?’. ‘Os pretos normal, neguinho que não mexe com nada disso, que é gente normal, simples. Que nem eu. Eu não sou pagodeiro e nem tenho money, mas ainda bem que não me ferrei. E sabe por que eu não me ferrei? Porque eu sou do rap’. ‘Ah é? E por que o rap não deixou você se ferrar?’. ‘Porque o rap não é só arte, só música, tá ligada? Não é blá, blá, blá. **O rap é que nem uma arma.** Só que não dispara bala, dispara informação. É o jeito que os mano têm para falar da periferia. E pra meter a boca’. ‘Como meter a boca?’. ‘Falar mal, criticar’. ‘É mesmo?’. ‘Pode crer. É muito melhor do que ficar dançando igual a uns palhaços, aí. E ficar cantando umas porcaria aí. O rap faz a gente pensar’. ‘Pensar em que, exatamente?’. ‘Você nunca ouviu rap, não? Rap faz a gente pensar na merda que o Brasil fez e faz com a gente que é preto’. ‘Vou começar a ouvir mais’, prometi. ‘De-mo-rô.’” (CARMO, 2005, p. 133-4, grifos originais).

⁸⁹ Há uma intertextualidade patente entre as letras de diversos *rappers* e grupos. A frase de Sabotage (2001) reproduzida acima é uma paráfrase, ou ressonância, de outra que os Racionais MC’s gravaram em seu álbum de 1997: “27 anos [idade incompleta de Mano Brown na época], contrariando as estatísticas”, acerca da mortalidade dos jovens de baixa renda. Já em 2002 foram os próprios Racionais que fizeram ressoar a frase de Sabotage, no refrão de “Vida Loka, parte II”, em que um coro dispara: “Programado para morrer nós é”.

marginal no circuito cultural, se mantém viva e atuante”. É o que Daniela do Carmo parece ter sentido. No tocante a este trabalho de tese, deve ser considerada a imagem que os *rappers* fazem da instituição escolar: eles têm visões muito negativas, pois “esses jovens são exatamente os menos contemplados pela escola. [...] Para aqueles que ainda estudam, a escola aparece como uma instituição distante e pouco significativa” (DAYRELL, 2002, p. 122), que “não os ajudou a estabelecer canais de comunicação com suas experiências e necessidades pessoais, ou seja, a instituição fica fechada em si mesma” (SOUZA-PINTO; BIAZZO, 2006, p. 5). Ora, se considerarmos que os *rappers* constituem-se, como sinalizam vários autores – dentre eles Bentes (2004a), Contier (2005) e o próprio Dayrell (*op. cit.*) –, *cronistas da realidade*, cabe aqui tomá-los como uma espécie de porta-voz dos jovens que vivem realidades semelhantes às suas, o que justifica a necessidade de se repensar a escola, adequando-a ao jovem pobre, periférico, de hoje, como propõe Dayrell (2007).

Isso, no entanto, não inviabiliza a importante contribuição que o *rap* nacional pode proporcionar aos jovens de escolas particulares, já que “ser jovem”, conforme visto no item anterior deste trabalho, implica a exposição a riscos diversos, que se referem a comportamento e também a questões de inclusão / exclusão sociocultural: “A ideia da exclusão presente no *rap* pode ser a chave para entender a razão de jovens não-negros e/ou não-periféricos assimilarem o discurso e a atitude do *rap*. **Ser jovem, muitas vezes, é ser excluído**” (GUIMARÃES, 1999, p. 49, grifos meus).

Talvez devamos tomar o cuidado de interpretar “exclusão” não como um termo absoluto ou um pressuposto, uma verdade *a priori*, mas relativizá-lo. “Ser jovem, muitas vezes, é ser excluído” pode ser lido como “ser jovem, muitas vezes, é **sentir-se** excluído”. Excluído de quê? Das (falsas) certezas e (pseudo) seguranças da vida adulta? De um ou mais grupos? De um comportamento ou estilo de vida? Da própria família? Do saber escolar / acadêmico? Do domínio do próprio destino, no que se refere a responsabilidade, decisão, independência econômica e liberdade? Provavelmente sim, de todas as anteriores e ainda de mais algumas. O referencial quanto a ser ou estar incluído ou excluído pode se constituir em mera subjetividade (presente em expressões como “a exclusão é um grave problema social”), por um lado, ou óbvia objetividade (“seu nome foi incluído na lista”), por outro. Marcelo Buzato (2007, p. 24) atenta para o fato de “inclusão” e “exclusão” não serem

necessariamente “sinônimos de estar dentro e estar fora, partilhar do consenso ou alienar-se totalmente: são dois modos simultâneos de estar no mundo. [...] é possível perceber que todos já somos irremediavelmente incluídos e excluídos ao mesmo tempo”.

No que diz respeito ao jovem, subjetivamente, a própria transitoriedade constitutiva da juventude abarcaria sentimentos simultâneos de inclusão e exclusão sem maiores cerimônias. E isso, como sugere Guimarães (1999), vai muito além dos aspectos socioeconômicos. Ser jovem, independentemente de se estudar em uma escola pública ou privada, é, de fato, muitas vezes sentir-se excluído. É nesse sentido, também, que o currículo escolar deve promover a “inclusão”, isto é, fazer com que, na medida do possível, os jovens de todas as classes e “tribos” se sintam incluídos, contemplados, na escola.

3.3 Com que currículo eu vou?

*Na realidade, o ato humano,
comandado pelas necessidades, solicitado pelo útil,
é, em certo sentido, um meio.*

Jean-Paul Sartre⁹⁰

Reza a lenda que o músico e compositor carioca Noel Rosa foi impedido de ir a uma festa, pois sua mãe, querendo impor limites à boemia do filho de saúde frágil, havia escondido suas roupas. Quando os companheiros de Noel passaram em sua casa para buscá-lo, em Vila Isabel, o sambista teria indagado da janela de seu quarto: “Mas com que roupa eu vou?”. Inspirado pela própria “deixa”, compôs, aos 20 anos de idade, aquele que se tornou seu maior sucesso, gravado em 1930 para o Carnaval de 1931: “Com que roupa”. Ao afirmar que “o saber ‘civilizatório’, se assim podemos denominar a instrumentalização assumida por certas instituições no interior da sociedade, [desclassifica] numerosas esferas das manifestações culturais das classes menos favorecidas”, Duarte (1999, p. 14-5) toma como exemplo a polêmica discussão, através de canções, entre Wilson Batista e o próprio Noel. O primeiro defendia o modo de se vestir e de se comportar típico do malandro como forma de delimitar o espaço entre “nós” e “eles”, enquanto Noel, ao contrário, propunha trocar a navalha por papel e lápis, e o lenço típico dos malandros de sua época por boas roupas, com o objetivo de que não se precisasse fugir da polícia para continuar a ter uma vida boêmia. Esse, aliás, foi o tom empregado pelo compositor em “Com que roupa”.

De 1931 para 2001: sete décadas depois do primeiro grande sucesso do “poeta da Vila”, o *rapper* paulistano Sabotage declarou:

Muitos falam “pra cantar *rap*, tem que já ter vivido no crime, pra cantar *rap* tem que estar preso” [...] Eu queria ter uma cara que não fosse de *rapper* pra chegar cantando *rap*. Tanto é que eu já falei pros caras que eu

⁹⁰ “Que é escrever?”. In: SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* [1948]. Trad.: Moisés, C. F. São Paulo: Ática, 1989, p. 30.

ainda vou subir no palco de paletó, de gravata e de sapato, e os caras vão falar “ele vai cantar samba”, e eu vou cantar *rap*!⁹¹

A preocupação de ambos os artistas, Noel e Sabotage, parece ter sido quebrar paradigmas relacionados à malandragem, em uma espécie de “desguetização” da imagem dos gêneros poético-musicais que lhes eram caros. Pretenderiam com isso apenas esconder a origem humilde e ficar livre da polícia? Ou de algum modo contribuir para que tais gêneros e seus protagonistas – sambistas e *rappers* – fossem aceitos nos mais diversos círculos sociais e intelectuais? Acredito que a segunda hipótese sobrepuje a primeira, ao menos é por essa via que sigo ao buscar a devida adequação das produções não-canônicas, da cultura popular ou de massa, com destaque para o *rap*, no currículo escolar. Mas, parodiando Noel, com qual currículo eu vou pra aula que você me convidou? É o que veremos mais à frente.

A aceitação dos gêneros populares, supostamente pretendida pelos citados artistas, encontra na intersecção dos Estudos Culturais com as teorias do currículo um *locus* privilegiado. Depois da chamada “virada culturalista” na teorização curricular, houve a “diminuição das fronteiras entre, de um lado, o conhecimento acadêmico e escolar e, de outro, o conhecimento cotidiano e o conhecimento da cultura de massa” (SILVA, 2007, p. 139). De programas de televisão a visitas em museus, de peças publicitárias a descobertas científicas, de artes visuais a canções: o leque do que pode ser aproveitado pelo currículo abriu-se sobremaneira. Mas essa “roupagem” esconde heterogeneidades não só entre as teorias críticas e pós-críticas do currículo, como também dentro do próprio campo dos Estudos Culturais / Multiculturais. Neste momento, porém, antes de percorrermos as teorias do currículo, é necessário fechar esse primeiro círculo e considerar a contribuição do sambista Noel Rosa e do *rapper* Sabotage àquilo que Silva (2007, p. 139-42) chama de “a cultura como pedagogia”.

Enquanto Noel propunha que se trocasse a navalha por papel e lápis, Sabotage declarava⁹²: “Abaixe sua arma / Deite-se no chão / O *rap* é minha alma”. Ambos fazem uma

⁹¹ Carmo (2005, p. 144) faz referência a essa entrevista de Sabotage concedida ao jornalista Paulo Napoli, mas o *site* em que ela foi originalmente transcrita e publicada, referenciado pela pesquisadora, perdeu o domínio. Há, porém, o áudio na íntegra da referida entrevista, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rdQPzC3JLX8>. Último acesso: Jan 2011.

ode ao expressar-se através da arte (papel, lápis, *rhythm and poetry*), em detrimento do expressar-se por meio da violência (navalha, arma). Sabotage também eternizou o verso “A maior malandragem do mundo é viver”⁹³, realidade que o boêmio e fisicamente debilitado Noel experimentou até as últimas consequências – no sentido de “aproveitar a vida” e no sentido mórbido, digamos.

Noel “foi para a Faculdade de Medicina [...] mas a única coisa que isso lhe rendeu foi o samba ‘Coração’, ainda assim com problemas anatômicos. O Rio perdeu um médico, o Brasil ganhou um dos maiores sambistas de todos os tempos” (MURGEL, 1996), que não só prospectou uma nova roupagem à malandragem, mas alterou os rumos do próprio samba ao, de fato, promover uma maior inserção social do gênero, dos morros para os salões de baile e os programas radiofônicos ouvidos pelas mais distintas classes. Como um anti-herói romântico, dedicou sua vida à boemia, à vida noturna, e morreu de tuberculose, aos 26 anos, sem deixar filhos. Mesmo passando por um período de ostracismo *post-mortem*, seu legado poético-musical, hoje, é visto como fundamental aos compêndios da história cultural brasileira.

Sabotage, por sua vez, negro nascido e criado na favela do Canão que dividiu a infância e a adolescência entre o trabalho de tomar conta de carros ou de montar e desmontar barracas de “japoneses” nas feiras livres, o tráfico de drogas e as incursões pela Febem (FERNANDES *et al.*, 2002; CARMO, 2005, p. 143), também criou uma “ponte” de sua comunidade, na Zona Sul de São Paulo, a outras classes e *métiers*. Sua participação nos filmes *O invasor*, de Beto Brant – premiado nos festivais de Brasília, Berlim e Sundance –, e *Carandiru*, de Hector Babenco – premiado nos festivais de Havana e de Cartagena –, e principalmente seu trabalho como *rapper* muito contribuíram para que o *rap* nacional fosse visto como legítima produção cultural por classes sociais / intelectuais diversas da sua de origem. Como uma espécie de herói naturalista (ou seria, nas palavras de Arrigucci, neo-naturalista?), Sabotage representa “a luta do indivíduo contra seu destino pré-determinado”⁹⁴,

⁹² Na canção “*Rap é compromisso*”, do álbum homônimo, de 2001, único álbum solo de sua carreira.

⁹³ Outra ressonância de um verso dos Racionais MC’s de 1987, neste caso da canção “Fórmula mágica da paz”: “Malandragem de verdade é viver”.

⁹⁴ “Sou Zona Sul. Sou programado para morrer”.

tanto pela hereditariedade, quanto pela influência do ambiente” (CAMARGO, 2010, p. 2). Morreu aos 29 anos, assassinado, logo após deixar sua mulher no trabalho, no Brooklin Sul. Estava no auge da carreira. Deixou três filhos e uma mensagem, como título de uma coletânea, que paradoxalmente passou a fazer um sentido ainda maior após sua morte: “o *rap* é o hino que me mantém vivo”.

3.3.1 *Linguagem e cultura na LDB e nos PCNs*

Acredito que devemos refletir sobre a necessidade de se contemplarem formas híbridas de linguagem e de manifestações artístico-culturais em sala de aula de Língua e Literatura. O Art. 26 da LDB, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional atualizada (BRASIL, 2010c, p. 30), prevê, em seu §1º, inciso II, que ao final do Ensino Médio o educando deve demonstrar “conhecimento das formas contemporâneas de linguagem”; e os PCNs (BRASIL, 2000b, p. 19) preconizam “que a concepção curricular seja transdisciplinar”, de forma que todos os conteúdos constituam-se em “conhecimentos que permitem uma leitura crítica do mundo”. Além de as culturas e as línguas conterem, em si mesmas, hibridismos, há letramentos híbridos – como os multiletramentos ou os que consideram a multimodalidade, conforme veremos mais à frente – que podem e devem ser considerados pelos professores e que vão ao encontro das previsões da LDB e dos PCNs.

Se, no Brasil, 95% da população tem acesso à TV, por que não explorar o letramento televisivo na escola?⁹⁵ Outro exemplo, e que aqui particularmente interessa, é o fato de a cultura brasileira ter na música uma de suas mais contundentes manifestações. E muito pode ser feito em sala de aula, não só em termos linguísticos ou poéticos, mas também em relação às questões de identidade, com produções musicais contemporâneas tidas como não-canônicas, como o *rap*, que contemplam a complexidade da(s) realidade(s) brasileira(s) de modo crítico. “Trata-se de recorrer a um saber diretamente útil e utilizável

⁹⁵ Questionamento lançado pelo professor da UFRJ, Luiz Paulo Moita Lopes, a uma classe de pós-graduação do IEL-Unicamp, da qual eu fazia parte, em 12 Ago 2008.

para responder às questões e aos problemas sociais contemporâneos” (BRASIL, 2000b, p. 21), como veremos ao longo deste trabalho.

Os letramentos híbridos (ROJO, 2009) podem e devem ser usados em aula na tentativa de garantir a revelação de vozes e identidades desprovidas de poder, vozes e identidades até então silenciadas nos currículos – mesmo que, desde 1996, a LDB (BRASIL, 2010c) preconize aberturas nesse sentido⁹⁶. Para Santomé (2005), um projeto curricular emancipador deve considerar os conteúdos culturais, além das estratégias de ensino, aprendizagem e avaliação adequadas a tal missão. Cabe-nos então perguntar: os conteúdos culturais de quais grupos estão presentes nos currículos? Linguagem e exclusão caminham juntas, inclusive, e infelizmente, na escola. Afinal, qual linguagem é majoritariamente privilegiada em livros didáticos e, por consequência, trabalhada em sala de aula pelos professores?

É sabido que na maioria dos currículos há a arrasadora presença das culturas hegemônicas. As culturas ou vozes dos grupos sociais minoritários e/ou marginalizados, que não dispõem de estruturas importantes de poder, costumam ser silenciadas no currículo e em grande parte dos livros didáticos, quando não estereotipadas e deformadas (SANTOMÉ, 2005, p. 161). Em “Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença”, Candau (2008, p. 53) afirma que:

[...] imprescindível é questionar o caráter monocultural e o etnocentrismo que, explícita ou implicitamente, estão presentes na escola [...] e impregnam os currículos escolares; é perguntar-nos pelos critérios utilizados para selecionar e justificar os conteúdos escolares; é desestabilizar a pretensa “universalidade” dos conhecimentos, valores e práticas que configuram as ações educativas.

⁹⁶ O termo *letramento* designa as práticas de leitura e escrita que vão além da mera alfabetização. Ou seja, o letramento refere-se a práticas que, por extrapolar o mero funcionalismo do saber ler/escrever, promovem interações e ações sociais, discursivas, através da leitura e da escrita – mas não só através de textos convencionais, já que é possível “ler” mapas geográficos, por exemplo, ou símbolos diversos, gráficos de física, química e matemática. Por extensão, o letramento híbrido é aquele que faz uso de suportes outros, além do texto escrito, na aquisição de conhecimento e na troca de conhecimento; ou trabalha com textos escritos diversos, em termos de forma e conteúdo (didáticos, jornalísticos, transcrições de fala, poesia etc.). No caso de o *rap* ser usado em práticas de letramento, o professor não deve levar para a sala de aula um *rap* desvinculado de seu contexto, de seu conjunto de práticas. Para que a letra de *rap* não sirva apenas como conteúdo, é preciso contextualizar os elementos poéticos, linguísticos, em suas condições de produção, ou seja, em sua posição social, sua prática social, suas relações de poder. Tendo o letramento por foco, é necessário que tais elementos sejam vistos em sala de aula como índices de interpretação das canções.

De fato, a escola deve instrumentalizar o aluno para a vida em sociedade e o mercado de trabalho (BRASIL, 2000b; 2010c), mas este fim não precisa necessariamente excluir, enquanto meio, formas outras de linguagem que não as dominantes ou sugestões de conteúdos por parte dos próprios alunos. “A parte diversificada do currículo deve expressar [...] a inserção do educando na construção de seu currículo. [...] sob forma de disciplinas, projetos ou módulos em consonância com os interesses dos alunos e da comunidade a qual pertencem” (BRASIL, 2000b, p. 22) – ou, melhor dizendo, “comunidades”.

Partamos agora às teorias acerca do currículo para, posteriormente, situarmos o lugar que produções culturais como o *rap* nacional poderiam ocupar no currículo escolar.

3.3.2 Teorias tradicionais, críticas e pós-críticas do currículo

Em *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*, Tomaz Tadeu da Silva (2007, p. 14-5), destaca a mola-mestra de tais teorias:

A questão central [...] é a de saber qual conhecimento deve ser ensinado. [...] Qual é o tipo de ser humano desejável para um determinado tipo de sociedade? Será a pessoa racional e ilustrada do ideal humanista de educação? Será a pessoa otimizadora e competitiva dos atuais modelos neoliberais de educação? Será a pessoa ajustada aos ideais de cidadania do moderno estado-nação? Será a pessoa desconfiada e crítica dos arranjos sociais existentes preconizada nas teorias educacionais críticas? [...] No fundo das teorias do currículo está, pois, uma questão de “identidade” ou de “subjetividade”.

O autor divide as teorias do currículo em tradicionais, críticas e pós-críticas. Para ele (SILVA, 2007, p. 16-7), a questão do poder “vai separar as teorias tradicionais das teorias críticas e pós-críticas”, pois, enquanto as tradicionais pretendem ser neutras, científicas e desinteressadas, as críticas e pós-críticas “argumentam que nenhuma teoria é neutra, científica ou desinteressada, mas que está, inevitavelmente, implicada em relações de poder”. Ou seja, diferentemente das teorias tradicionais – que tiveram origem na Antiguidade Clássica –, as teorias críticas e pós-críticas do currículo – surgidas na segunda

metade do século XX – “estão preocupadas com as conexões entre saber, identidade e poder”. Vejamos mais de perto tais teorias.

a) Sob a égide das teorias tradicionais, o **currículo clássico humanista**, ou **universitário medieval**, por exemplo, que teve sua origem na Antiguidade Clássica e se estabeleceu na Idade Média e no Renascimento, baseava-se no *trivium* e no *quadrivium* (SILVA, 2007, p. 26). O primeiro compreendia o ensino de gramática, retórica e dialética. A gramática necessita, em primeira instância, de um texto-base, ou enunciado, para ser exemplificada, corrigida, comparada. A retórica, por sua vez, contém cinco partes de estudo: a descoberta de argumentos (*inventio*); o arranjo das ideias (*dispositio*); a descoberta da expressão apropriada para cada ideia, o que inclui as figuras ou os tropos (*elocutio*); a memorização do discurso (*memoria*); e a apresentação oral do discurso para uma audiência (*pronuntiatio*)⁹⁷. O terceiro elemento do *trivium*, a dialética, abarca definições distintas ao longo do pensamento humano: a socrática (a arte do diálogo), a platônica (essa mesma arte colocada em forma literária), a aristotélica (raciocínios elaborados a partir de opiniões simplesmente prováveis), a kantiana (crença do espírito humano em ultrapassar os limites da experiência), a medieval (lógica formal, colada ao exercício da gramática e da retórica), a hegeliana (tese, antítese e síntese) e a marxista (processo de descrição exata do real).

Se, para Hegel, a dialética “anima”⁹⁸ qualquer história particular, Marx e Engels inverterão o sentido, fazendo a dialética descer do céu à terra para aplicá-la ao estudo dos fenômenos históricos e sociais: não é mais o Espírito ou a Ideia que determinam o real, mas o contrário. Em função disso é que, no século XX, passou-se a qualificar de dialética qualquer pensamento que levasse radicalmente em consideração o dinamismo dos fenômenos ou da história e que se mostrasse sensível às contradições que eles apresentam⁹⁹.

O currículo universitário medieval do tipo *trivium* tinha por objetivo originário introduzir as grandes obras literárias e artísticas gregas e latinas, bem como o domínio de

⁹⁷ Definições baseadas em Holanda Ferreira (Dicionário eletrônico, CD-ROM, s.d.).

⁹⁸ Termo que deriva do latim *animus* ou *anima* / *ânima* (alma, espírito), que por sua vez deriva do sânscrito *atma*, de mesmo significado.

⁹⁹ Para as definições acima, sobretudo filosóficas: Holanda Ferreira (s.d.); Durozoi; Roussel (2005).

suas respectivas línguas; e do tipo *quadrivium* continha o ensino de astronomia, geometria, música e aritmética (SILVA, 2007, p. 26).

b) A democratização e a consequente massificação da escolarização secundária, nos séculos XIX e XX, colocaram fim ao currículo humanista clássico. As críticas que ele recebeu vinham tanto dos defensores do **currículo tecnocrático** quanto dos defensores do **currículo progressista** (SILVA, 2007, p. 26-7), mas continuava-se no campo das teorias tradicionais. Os primeiros acreditavam que as línguas e as literaturas clássicas, bem como a retórica, a dialética e a música, não têm validade alguma para a formação do profissional moderno, que deve dominar técnicas específicas para garantir seu posto de trabalho, a produção e o consumo. Já os segundos tinham por pressuposto que os conhecimentos clássicos distanciavam-se dos interesses e das experiências de crianças e jovens.

Se “a questão central que serve de pano de fundo para qualquer teoria do currículo é a de saber qual conhecimento deve ser ensinado” (SILVA, 2007, p. 14), então todas as teorias podem ser consideradas “corretas”, no caso de atingirem seus propósitos, e, ao mesmo tempo, “incorretas”, ao se limitarem a eles. O currículo tecnocrático, por exemplo, servia muito bem para dar ao estudante, ou futuro trabalhador, o instrumental necessário para que ele garantisse seu lugar ao sol na sociedade industrial. Esse seria seu lado “correto”. O “incorreto” ficaria a cargo da falta de chances de mobilidade social e discursiva que lhe é característica. Já o currículo progressista, embora considerasse a psicologia infantil, ignorava questões relativas a diferenças, a relações de poder.

c) A partir da década de 1970, porém, tanto o currículo tecnicista quanto o progressista começam a ser contestados. “O movimento de renovação da teoria educacional (...) ‘explodiu’ em vários locais ao mesmo tempo” (SILVA, 2007, p. 29). Assim, as **teorias críticas do currículo** opõem-se totalmente às teorias tradicionais, questionando seu *status quo*, introduzindo a nova sociologia da educação, denunciando a produção do oprimido na sociedade capitalista e, sobretudo, considerando a escola um aparelho ideológico central, pois inclinaria as classes subordinadas à submissão e à obediência, e as dominantes ao comando e ao controle (SILVA, 2007, p. 30-32).

O que se vê, então, a exemplo do que acontecia geopoliticamente em grande parte do planeta, é uma polarização: capitalistas x socialistas, oprimidos x opressores, bons x maus etc. Sem desmerecer as teorias críticas, podem-se ver inúmeros pontos em que elas necessitariam ser ampliadas. A relação “mocinho x bandido”, por exemplo, nem sempre se mostra assim tão acertada. Há nuances – socioeconômicas, culturais, políticas, discursivas – que por vezes fazem com que um se confunda com o outro. As classes que reproduzem certas injustiças são também vítimas dos “frutos” dessas mesmas injustiças. Do mesmo modo, os “oprimidos” partem contra os opressores e, no lugar de serem vistos, de fato, como oprimidos, são considerados uma espécie de causadores do mal social – a violência urbana seria disso a prova cabal. E não há mais o bem contra o mal, os de baixo contra os de cima, ou vice-versa. O jogo tomou dimensões tão complexas que os próprios referenciais ideológicos estáticos mostram-se ameaçados¹⁰⁰.

As teorias críticas do currículo sofreram, por todo século XX, influência de sucessivos movimentos: da escola de Frankfurt à crítica neomarxista e à política cultural, da pedagogia dos oprimidos à pedagogia dos conteúdos, da nova sociologia da educação à teoria de reprodução cultural e ao conceito de currículo oculto – no qual as relações sociais na escola são consideradas mais responsáveis, do que o conteúdo explicitamente curricular, pela adequação de crianças e jovens aos ditames do capitalismo (SILVIA, 2007, p. 37-80).

d) Chega-se então às **teorias pós-críticas** e ao **currículo multiculturalista**, cuja mola-mestra é a diversidade de formas culturais, e consequentemente de identidades, do

¹⁰⁰ Não quero dizer com isso que não exista mais “ideologia”, mas sim que ela atua, agora mais do que nunca, de um modo mais difuso, errante até, a ponto de um presidiário (como o *rapper* Dexter ou o autor do livro *Diário de um detento* e co-autor do *rap* homônimo gravado pelos Racionais, Jocenir) ter um “estatuto moral” mais definido do que membros da “honesta” classe média ou da “respeitosa” classe alta. Pior ainda é a relação entre policiais, muitas vezes corruptos, e populações em situação de vulnerabilidade. A primeira parte de “Negro drama”, de autoria de Eddy Rock, um dos Racionais MC’s (2002), fornece um bom exemplo nesse sentido: “Desde o início / Por ouro e prata / Olha quem morre, então / Veja você quem mata / Recebe o mérito a farda que pratica o mal / Me ver pobre, preso ou morto / Já é cultural”. Não é que o mal não exista. Ele existe, mas não só de um lado, assim como a ideologia. Ela também não se dá apenas de um lado. Ela não é única. Há várias ideologias dominantes: na TV, na favela, no *shopping center*. E mesmo na TV não há só uma, nem na favela ou no *shopping*. Difícil então falar, como se fazia nas teorias críticas, de ideologias dominantes ou de reprodução cultural. A contribuição de teóricos críticos, como Freire, Althusser e Bourdieu (SILVA, 2007), por exemplo, foram no mínimo necessárias e muito bem-vindas, mas, repito, o jogo tomou dimensões tão complexas que os próprios referenciais ideológicos encontram-se ameaçados. Talvez também as ideologias devam acompanhar a dinâmica da contemporaneidade.

mundo contemporâneo. “Ao mesmo tempo em que se tornam visíveis [...] expressões [...] de grupos dominados, observa-se o predomínio de formas culturais produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa” (SILVA, 2007, p. 85). Esse caráter ambíguo da pós-modernidade seria a consideração primeira do multiculturalismo, que, por sua vez, acabou por se tornar um instrumento de luta pelas diversidades culturais, étnicas, nacionais etc. E é exatamente por tal caráter ambíguo da pós-modernidade que o *rap* encontra seu lugar no currículo. Caminhemos nesse sentido.

Embora existam distinções entre a corrente pós-estruturalista e a materialista do multiculturalismo no que se refere à concepção de “diferença”, ambas poderiam ser contempladas pela utilização do *rap* nacional no currículo. Se, para a primeira, a “diferença é um processo linguístico e discursivo” (SILVA, 2007, p. 87), o diferente que se constrói discursivamente, ou seja, pelas relações de poder, deve vir à tona em sala de aula. O *rap* trata diretamente dessas questões, pois é produzido por aqueles que são tidos exatamente por “diferentes” ou não-dominantes. Mantenho “Negro drama” como fonte de exemplos, desta vez em sua segunda parte, de autoria de Mano Brown:

Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês / Ele é o mais esperto / Gíngua e fala gíria / ‘Gíria não, dialeto!’ (RACIONAIS MC’s, 2002).

Esse trecho marca, discursivamente, a diferença: *eu/nós* x *vocês* e *gíria* x *dialeto*, com a disputa de poder identificada pelo fato de um de *vocês* (“seu filho”) optar caminhar pelo lado alternativo da diferença e agora ser um de *nós*. E, com relação aos dois últimos versos, um determinado falar (*black*, ou de gueto, “de rua”) é chamado de “gíria” quando parte de quem vive sob o signo do negro drama, mas passa a ser chamado de “dialeto” quando adotado pelo filho de *vocês*.

Já para a segunda corrente multiculturalista, a materialista, “os processos institucionais, econômicos, estruturais [...] estariam na base da produção dos processos de discriminação e desigualdade baseados na diferença cultural” (SILVA, 2007, p. 87). Nesse sentido, o *rap* contribui, sobremaneira, pela identificação do racismo (exemplo discutido

precisamente por Silva, 2007, p. 87-88) nas próprias estruturas institucionais, como pode ser conferido, novamente, em “Negro Drama”:

Hey, bacana / Quem te fez tão bom assim? / O que ‘ce deu? / O que ‘ce faz? / O que ‘ce fez por mim? / Eu recebi seu *tic* / Quer dizer, *kit* / De esgoto a céu aberto / E parede madeirite / De vergonha eu não morri / To irmão / Eis-me aqui / Você, não / Você não passa / Quando o Mar Vermelho abrir (RACIONAIS MC’s, 2002)

Aliás, tomando-se a perspectiva do *rap*, no geral, as nuances entre as correntes pós-estruturalista e materialista não necessitam ser vistas de modo separado. As letras contemplam tanto a diferença construída por processos linguísticos, quanto as bases sócio-históricas, institucionais, da diferença: o lugar do negro ou descendente de negro, por exemplo, seria dado sócio-histórico-economicamente e revelado discursivamente. Obviamente, o multiculturalismo tem sofrido críticas, assim como o *rap*, sobretudo de grupos conservadores. Afinal, ele ruiria o ensino do cânone, substituindo-o por obras de referência difusa, não pertencentes ao *establishment*, e, portanto, tidas como “intelectualmente inferiores” (SILVA, 2007, p. 89). Além disso, ele seria supostamente relativo, ao desconsiderar valores e crenças universais, que transcendem grupos específicos. “Curiosamente, entretanto, esses valores e instituições tidos como universais acabam coincidindo com os valores e instituições das chamadas ‘democracias representativas’ ocidentais” (SILVA, 2007, p. 89), ou seja, com os valores dominantes.

3.3.3 O lugar do rap no currículo

Através desse breve percurso pelas teorias do currículo, fica patente que é nas teorias pós-críticas que o *rap* encontra sua melhor justificativa de inclusão. Isso porque os Estudos Culturais / Multiculturais / Interculturais não veem diferenças necessariamente qualitativas na contribuição que, em nível escolar, poderiam dar tanto as “grandes obras” da literatura quanto as produções da cultura popular ou de massa, concebendo “a cultura como campo de luta em torno da significação social” (SILVA, 2007, p. 133). Embora as teorias

curriculares críticas tenham contribuído muito, as teorias pós-críticas foram além. Nelas há a possibilidade de contradiscursos. Nelas o *rap* nacional toma seu lugar como contradiscurso legitimado ou, no mínimo, a ser legitimado. Nelas, sobretudo, encontram-se privilegiadas questões relativas a direitos humanos, como herança das teorias críticas. Exatamente por isso, “o desenvolvimento de uma educação intercultural [...] é uma questão complexa, atravessada por tensões e desafios” (CANDAU, 2008, p. 54), pois abarca, segundo a mesma autora, “as relações entre direitos humanos, diferenças sociais e educação [...] num mundo que parece não ter mais [a afirmação da dignidade humana] como referência radical”.

Nas teorias pós-críticas, ou multiculturais / interculturais, a conexão entre cultura, significação, identidade e poder passa a ser o referencial pró-teórico (ou proto-teórico) e analítico de toda e qualquer produção, do cânone à subcultura ou à contracultura. Esse envolvimento explicitamente político assentado nos princípios dos Estudos Culturais permite – aliás, almeja – que as mais diversas formas de criação e interpretação social sejam pesquisadas e, posteriormente, consideradas no currículo escolar. Afinal, se as teorias pós-críticas, no geral, rejeitam a noção de consciência racionalista e cartesiana (SILVA, 2007, p. 149), como então não ver o currículo como expressão de nosso discurso e de nossa identidade (por sua vez, nem sempre racional e cartesiana)?

É nesse sentido que, sem necessariamente dispensar os grandes “clássicos”¹⁰¹, o currículo pode incorporar produções culturais de todo e qualquer grupo social que represente, a seu modo, de seu lugar discursivo, a “Torre de Babel” da pós-modernidade. “Num mundo [...] cada vez mais complexo, no qual a característica mais saliente é a incerteza e a instabilidade; num mundo atravessado pelo conflito e pelo confronto; [...] em que as questões da diferença e da identidade se tornam tão centrais” (SILVA, 2007, p. 137), ouvir o máximo de vozes possível é o mínimo que deveríamos conceber para não cairmos na

¹⁰¹ Particularmente, considero o estudo do que se denominou “cânone”, ou os “grandes clássicos”, fundamental em termos curriculares, sobretudo para aqueles que, em princípio, teriam acesso a essas obras somente pela escola. Pois estaria aí uma chance de mobilidade ou, no mínimo, de “enriquecimento” – no sentido de “diversidade” – sociocultural. Mas o currículo pode – e deve – ir além, considerando, igualmente, produções outras, não-canônicas, para garantir a voz e a identidade de diversos grupos sociais e culturais, bem como as linguagens híbridas e a contextualização, tão indicada pelos PCNs, que “pode – e deve – questionar os dados [da experiência espontânea do aluno]: os problemas ambientais, os preconceitos e estereótipos, os conteúdos da mídia, a violência nas relações pessoais, os conceitos de verdadeiro e falso na política, e assim por diante” (BRASIL, 2000b, p. 83).

ilusão de que a verdade ou o mal ou a ideologia são únicos, absolutos, e estão em um só lugar.

No fechar do círculo, há um ponto em que bem e mal se tocam, em que o mais alto ou mais valioso encontra o mais baixo e desprezado. Como questionam, e respondem, os Racionais MC's (2002) em “Negro drama”: “De onde vêm os diamantes? / Da lama”.

Capítulo 4. MULTICULTURALISMO E HIBRIDISMO CULTURAL

4.1 A questão da identidade nos Estudos Culturais

Pela primeira vez na vida, tentou [...] alcançar os oceanos proibidos.

Ovídio¹⁰²

Este trabalho tem como principal referencial teórico uma Linguística Aplicada (LA) que seja essencialmente interdisciplinar, uma vez que acredito que não se pode desvincular a linguagem das questões socioculturais e sociopolíticas que constituem a identidade. Segundo Moita Lopes (2006), no Brasil, muitos pesquisadores têm diversificado seus estudos, ampliando a LA para além do subcampo em que internacionalmente ela se estabeleceu – o contexto de sala de aula de Língua Estrangeira. E esse fenômeno de enriquecimento da LA, aqui, deu-se, sobretudo, através da interdisciplinaridade. “Tal perspectiva tem levado à compreensão da LA não como conhecimento disciplinar, mas como *IN*disciplinar [...] ou como *antidisciplinar* e transgressivo” (MOITA LOPES, 2006, p. 19). Não há mais “territórios proibidos” ou restrições ao campo de estudos da LA no país.

Com base nos Estudos Culturais, e articulando a eles algumas noções da Análise do Discurso, penso que se possa dar conta das implicações subjetivas e sócio-históricas que se fazem presentes em todo enunciado – no caso específico deste trabalho, em enunciados poéticos marcadamente identitários e ideológicos do *rap* nacional. Tanto a Análise do Discurso quanto os Estudos Culturais primam pela interdisciplinaridade. Para este trabalho, especificamente, da primeira vêm contribuições acerca de subjetividade, discurso, condições de produção, intradiscurso e interdiscurso (PÊCHEUX, 1995; 1997; BOURDIEU, 1997; FOUCAULT, 1987; 1996). E dos Estudos Culturais vêm as questões relativas a linguagem, identidade, cultura, sociedade contemporânea, multiculturalismo e visão crítica e pós-crítica dos currículos (SILVA, 2000; 2007; HALL, 2000; 2006; WOODWARD, 2000). Ambas as

¹⁰² *Metamorfoses*. Livro 2. São Paulo: Madras, 2003. p. 33.

áreas, além disso, tratam de relações de poder e de encontro e/ou confronto entre culturas diversas, discursos diversos.

Cabe aqui uma breve definição de “cultura”. É um termo amplo, abarca várias definições. Quando me graduava em Jornalismo, por exemplo, nas aulas de Antropologia Cultural ou de Estética da Comunicação de Massa, “cultura” era tratada pelos professores como a lente com a qual cada indivíduo ou grupo enxerga o mundo. Logicamente isso se referia a estratos socioeconômicos ou intelectuais, faixas etárias, *gangs*, etnias, regiões, nações... Ou seja, cultura era o que definia os grupos e procurava apreendê-los em suas dinâmicas, algo de extrema importância para quem trabalha na, ou com a, mídia, já que toda comunicação depende necessariamente de um público-alvo, um receptor. Em Ciências Sociais, segundo o etnólogo Denys Cuche (2002, p. 11), “a noção de cultura, compreendida em seu sentido vasto, que remete aos modos de vida e de pensamento, é hoje bastante aceita”. Ela seria o diferencial entre os homens, a despeito de sua constituição biológica.

O homem é essencialmente um ser de cultura. O longo processo de hominização, começado há mais ou menos quinze milhões de anos, consistiu fundamentalmente na passagem de uma adaptação genética ao meio ambiente natural a uma adaptação cultural. Ao longo desta evolução, que resulta no *Homo sapiens sapiens*, o primeiro homem, houve uma formidável regressão dos instintos, “substituídos” progressivamente pela cultura [...]. A cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar esse meio ao próprio homem, a suas necessidades e seus projetos¹⁰³ (CUCHE, 2002, p. 9-10).

Para Sigmund Freud (1997, p. 52), essa “regressão” ou “substituição” (mantendo o vocabulário de Cuche) dos instintos que a civilização – *Kultur* – nos obriga, para, em contrapartida, vivermos “protegidos” em famílias, grupos ou comunidades, é ao mesmo tempo fonte de distúrbios. “Essa ‘frustração cultural’ domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos. Como já sabemos, é a causa da hostilidade contra a qual todas as civilizações têm de lutar”. Para o psicanalista, a intolerância e a

¹⁰³ Como exemplo, temos o termo em latim, *cultura*, “que significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado”, que reapareceu no “século XIII para designar uma parcela de terra cultivada [...]. Somente no meio do século XVI se forma o sentido figurado e ‘cultura’ pode designar então a cultura de uma faculdade, isto é, o fato de trabalhar para desenvolvê-la”, e não mais um estado – da coisa cultivada (CUCHE, 2002, p. 19).

violência, combinadas às pulsões agressivas do próprio ser humano, seriam exatamente frutos da privação dos instintos que a cultura, ou civilização, nos cobra como preço.

A civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações [...]. Mas o natural instinto agressivo do homem [...] se opõe a esse programa da civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo (FREUD, 1997, p. 81).

Nessa “batalha de gigantes”, segundo Freud, encontra-se a evolução da cultura. Cuche (2002, p. 21-31) faz considerações acerca dos rumos que os termos “civilização”, preferido pelos iluministas franceses, e “cultura” (*Kultur*), adotado pela *intelligentsia* alemã, tomaram desde o século XVIII. Foi a partir do século XIX, com a criação da sociologia e da etnologia como disciplinas científicas, que o conceito de “cultura” evoluiu para o que mais proximamente é concebido hoje: aquilo que remete aos modos de vida e de pensamento, conforme sinalizado anteriormente. Toda a problematização daí derivada – da concepção universalista à particularista, da história cultural à análise funcionalista, da antropologia cultural às noções de subcultura – desemboca no que nos interessa mais particularmente: nas hierarquias sociais e culturais (cultura dominante e cultura dominada, culturas populares, cultura de massa¹⁰⁴) e nas questões relativas à cultura e identidade.

De acordo com Foucault (1995, p. 7):

Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar.

¹⁰⁴ Cuche (2002, p. 157-60) relativiza e até mesmo critica a noção de “cultura de massa” devido à imprecisão do termo e, sobretudo, ao fato de alguns estudos focarem o que as *mass media* produzem e veiculam em vez de, prioritariamente, considerarem as condições de recepção por parte das diversas camadas da sociedade. “É evidente que há uma certa uniformização da mensagem midiática, mas isto não nos permite deduzir que haja uniformização da recepção da mensagem”, pois cada receptor ou grupo de receptores reinterpreta a mensagem de acordo com suas próprias lógicas culturais. No sentido da recepção, portanto, não há necessariamente homogeneização.

Interessante é o fato de não todos os homens terem os mesmos códigos culturais, pois aí, no centro da discussão, entra a questão da identidade. É ela que interage com as caracterizações, eu diria, dos grupos “culturais”. Nesse sentido, identidade seria a imbricação de duas vias: a subjetividade e a cultura. Impossível definir identidade sem os aspectos culturais, tanto quanto é impossível definir estes sem aquela. É, na verdade, uma equação muito simples: a cultura contém elementos da identidade de um povo, de um grupo, dos indivíduos; e a identidade contém elementos da cultura. Parafraseando Cuche (2002, p. 183), a identidade constrói-se e reconstrói-se constantemente no interior das trocas culturais.

Se discutir as noções de cultura é caminhar em terreno lodoso, tratar de identidade pode por vezes ser tentar escapar de areia movediça.

Por trás da discussão aqui exposta, sobre a possível contribuição do *rap* nacional ao currículo de LCT, estão não só aspectos artísticos, estéticos, mas também de linguagem, no que tange a cultura, discurso e identidade. A questão da identidade muito interessa aos Estudos Culturais. Para Bauman (2005, p. 16), este é “um tema de graves preocupações e agitadas controvérsias”. Isso porque, segundo Cuche (2002, p. 196), “a identidade não é absoluta, mas relativa” – identidades são, em parte, definidas pelo encontro com outras identidades, o que expõe diferenças. E, para Silva (2000, p. 81), identidade e diferença “não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas”.

O que se tem por pressuposto comum é que as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas (WOODWARD, 2000; HALL, 2000; MOITA LOPES, 2003). E nesse sentido, ao se tratar de *linguagem*, não importa que língua seja falada, se vernácula ou estrangeira, se “de prestígio” ou “de exclusão”, se do centro ou da periferia: “a construção da identidade não é domínio exclusivo de língua alguma, ainda que ela seja, sempre, da ordem do discurso” (MAHER, 1998, p. 135). No geral, esses autores não veem as manifestações de identidade como compartimentos estanques – por exemplo, “cada grupo tem sua identidade definida, própria e homogênea”. Uma visão essencialista de identidade, por considerar cada grupo como uma unidade homogênea e livre de conflitos (CUCHE, 2002), nada teria a contribuir na observação de um gênero poético-musical, o *rap*, que representa e reproduz encontros e

confrontos identitários diversos. Se há diferença(s) na igualdade, quanto mais nas relações de poder construídas historicamente entre as identidades!

De qualquer modo, há mais um fator a ser considerado: para autores como Bauman (2005) e Santos (2007), a identidade relaciona-se também a questões geográficas ou, mais precisamente, geopolíticas – fator que aqui particularmente interessa, dado o caráter “periférico” do *rap* nacional, tanto no sentido das condições de produção, reprodução e recepção, geralmente à margem do *mainstream* da sociedade, quanto no sentido geográfico propriamente dito, como voz da periferia urbana, e geopolítico, enquanto voz de uma maioria (jovens das Classes C, D e E) muitas vezes tratada como minoria. Segundo Torres (2001), seria impossível estudar cultura sem considerar o entrelaçamento dos povos, das culturas, de suas identidades e de sua reterritorialização como desdobramentos do imperialismo – o mesmo imperialismo que gerou o *Black Atlantic*, como visto no Capítulo 2. “A teoria contemporânea encontra-se repleta de um vocabulário espacial: local/global, centro/periferia, dentro/fora, margens, bordas, fronteiras, interstícios, não-lugar, posições, confrontações” (TORRES, 2001, p. 13). E isso não se dá sem motivos. Assim como há discursos e ações imperialistas e hegemônicos, há discursos e ações contra-hegemônicos, que falam a partir da periferia, do outro lado da fronteira, das margens, de um “não-lugar”¹⁰⁵, como o *rap*, já que, em termos de cultura, existe uma clara resistência em encarar a produção artística da margem, ao mesmo tempo em que existe, obviamente, uma tendência em considerá-la “marginal”. Se a *black music* é vista como filha da diáspora africana, em termos mundiais, o *rap* nacional pode ser visto, ao menos em partes, como filho da diáspora nordestina, em termos brasileiros.

¹⁰⁵ Além de Torres, Hardman (1998, p. 134) cita “não-lugar”, bem como Christian Ribeiro (2006, p. 75) em sua dissertação em Urbanismo, para designar o “espaço” que membros do movimento *hip-hop* “historicamente ocupam na espacialidade urbana dos municípios, territórios estes que se originam ‘de um modelo de urbanização sem urbanidade que destinou para os pobres uma não-cidade, longínqua, desequipada como espaço e como lugar’”. Entre os próprios *hip-hoppers* esse não-lugar é muitas vezes chamado de “quebrada”: “A territorialidade, como espaço de poder para o *hip hop*, ocorre quando o reconhecimento da sua realidade urbana e social [...] passa a ser identificada como uma ‘quebrada’, que pode ser uma rua, um quarteirão, um bairro, ou seja, o local onde os jovens que formam o *hip hop*, enquanto movimento, tomam consciência do ‘não lugar’ que ocupam no espaço urbano local. [...] É através do cotidiano nas quebradas que os *hip hoppers* começam a buscar maneiras de modificar a realidade urbana em que se encontram” (RIBEIRO, 2006, p. 117-8). Trata-se, portanto, de um bom exemplo da interconexão de identidade e geopolítica – no caso, urbana.

A constituição híbrida desse gênero de “periferia”, no sentido literal e simbólico, estaria justificada pela própria História, a saber, o imperialismo que impulsionou a diáspora africana e a verticalização das relações de poder que, no Brasil, fizeram com que, hoje, a maioria dos habitantes de nossas favelas urbanas seja de desterrados de seus lugares: do campo, em geral, pela maquinização dos latifúndios, grandes porções de terra que estão na mão de poucos, e do Nordeste, especificamente, pelas secas, pelos “coronéis” e pelos desvios que os “coronéis” fizeram, por décadas, da verba destinada a minimizar os impactos negativos da seca para seu benefício individual. Como ficam as identidades nesse campo de forças? Quem são esses desterrados? Quem são seus filhos? Onde moram? Como vivem? Que escola frequentam? Aliás, frequentam escola? Até que idade? Qual é a sua voz? O que eles têm a dizer? Essas são questões que o *rap* nacional, enquanto produção poético-musical, acaba por responder, e de um modo que abarca diversas formas de hibridismo – de linguagem, de influências estéticas, de temas etc. Partamos a considerações teóricas acerca do hibridismo cultural para, em seguida, discutirmos exemplos através dos quais tais formas se manifestam.

4.2 Híbridismo ou transgenia cultural?

*Ora, para meus desafortunados heróis,
o mundo era o da colonização.*

Albert Memmi¹⁰⁶

O conceito que está por trás do termo “escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo” (BURKE, 2003, p. 55) de *hibridismo* não tem passado despercebido entre os que se dedicam aos Estudos Culturais. E embora possa parecer que as questões relativas às culturas híbridas (ou ao “hibridismo cultural”) tenham sido geradas no último grande movimento de globalização, com a mundialização dos processos econômico-produtivos da década de 1990 (SANTOS, 2007) e os crescentes fluxos migratórios entre diversas regiões (BAUMAN, 2003), o conceito já se havia feito valer em diversos outros momentos, sobretudo na tentativa de se historicizar o processo de formação de nações “naturalmente híbridas”, como o Brasil (se é que existe alguma nação de cultura não hibridizada no mundo). Bons exemplos são *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (apud BURKE, 2003), *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda (1995), e *Brasil, país do futuro*, de Stephan Zweig (1941). Obviamente, o termo “hibridismo” firmou-se nos estudos socioculturais cronologicamente depois das tentativas de caracterização, aqui no Brasil, de nossa identidade nacional. E, além disso, tem tido de conviver com termos e conceitos concorrentes, como os de, segundo Burke (2003, p. 41-63), *imitação*, *apropriação*, *empréstimo*, *aculturação* (e, mais recentemente, *transculturação*), *transferência*, *acomodação*, *negociação*, *sincretismo*, *mudança*, *diálogo*, *mistura*, *fusão*, *troca*, *tradução* e *crioulização*.

A metáfora botânica ou racial mais vívida de “hibridismo” ou “hibridização” [...] foi especialmente popular nos séculos XIX e XX [...]. Na obra de Gilberto Freyre, esta era uma ideia central, descrita em seu rico vocabulário de várias maneiras diferentes, incluindo “hibridização”,

¹⁰⁶ *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. [1961]. Trad.: Moraes, M. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 11.

“miscigenação”, “mestiçagem” e “interpenetração”, assim como “acomodação”, “conciliação” e “fusão” (BURKE, 2003, p. 51-52).

Na Rússia dos anos 1970, o teórico da Literatura e da Análise do Discurso, Mikhail Bakhtin, “como Freyre, chamou a atenção para a importância do hibridismo cultural [...] Hoje, o termo ‘hibridismo’ aparece com frequência em estudos pós-coloniais” (BURKE, 2003, p. 52-3). Mas não há consenso entre os estudiosos acerca do melhor termo, e consequentemente do melhor conceito, para definir, demonstrar ou explicar as diversas formas de encontro cultural das quais os povos têm participado. Ainda segundo Burke (2003, p. 55), o termo “‘hibridismo’ evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza, e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos”. Particularmente, creio haver nesse argumento, apesar de uma tentativa legítima de defender termos e conceitos outros por parte do autor, os quais ele julga melhor do que “hibridismo”, como “tradução cultural”, uma contradição e um equívoco.

A contradição diz respeito ao fato de Burke fazer uso, quando lhe convém, do substantivo “hibridismo” e do adjetivo “híbrido/a/s” para descrever processos ou resultados de encontros culturais. Já o equívoco relaciona-se à própria substantivação e adjetivação do termo. Enquanto o substantivo representa um processo, o adjetivo caracteriza o próprio objeto de estudo: as formas híbridas produzidas pelos encontros culturais. Se tais “formas híbridas” são um consenso entre os autores – com destaque para García Canclini (2008) e para o próprio Burke (2003) –, por que considerar o termo “hibridismo cultural” uma metáfora meramente botânica que privilegiaria o observador externo em detrimento do agente humano e da sua criatividade? Garcia Canclini, aliás, dedica irretocáveis páginas à utilização em análises socioculturais de um termo cuja origem é botânica – no caso, “hibridismo” – na introdução à edição de 2001, “As culturas híbridas em tempos de globalização”, sobretudo no item “As identidades repensadas a partir da hibridação”, desmitificando a suposta inadequação do conceito aos Estudos Culturais (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. xix-xxiv).

Se as formas híbridas são parte e resultado das práticas humanas, dos encontros culturais entre agentes humanos, como seria possível não considerar estes últimos ao se

observar processos de hibridismo? Discordo, portanto, de que “conceitos como ‘apropriação’ e ‘acomodação’” (BURKE, 2003, p. 55) deem maior ênfase ao agente humano e à criatividade. E, mesmo que deem, isso não implica uma falta de propriedade do conceito de hibridismo. Ao contrário: ele seria o mais apropriado por focar o processo como um todo, com suas implicações históricas, sociais e também subjetivas, em vez de apenas uma delas.

Não há, em minha opinião, conceitos melhores ou piores, mas sim mais adequados, cada um a um tipo de estudo. No caso deste trabalho, sobre *rap* nacional, como desconsiderar o caráter híbrido desse gênero poético-musical? Como não observá-lo enquanto processo e resultado único da inter-relação histórica, socioeconômica e cultural de, no mínimo, dois continentes, a África e a América? Isso sem considerar hibridismos outros típicos do *rap* – entre gêneros, tempos, etnicidades, além de entre lugares e não-lugares¹⁰⁷. Não há opção melhor. Qualquer outro termo ou conceito que não seja o de “hibridismo” correria o risco de não dar conta das implicações discursivas, poéticas e multiculturais / interculturais de nosso *rap*: “nem o ‘paradigma’ da imitação, nem o da originalidade, nem a ‘teoria’ que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo ‘real maravilhoso’ [...], conseguem dar conta de nossas culturas híbridas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 24)¹⁰⁸.

Se há uma crítica que poderia ser feita ao termo “hibridismo” ou a “hibridização” é sobre o fato de sua origem botânica poder remeter à tendência (impulsionada provavelmente no final do século XIX), ou ao conjunto de crenças, que defende a existência de uma explicação científica para tudo. O jornalista, professor da Escola de Comunicações e Artes da USP e membro do conselho da Fundação Padre Anchieta / TV Cultura, Eugênio Bucci, certamente um dos maiores pensadores brasileiros da mídia e da comunicação de massa da atualidade, afirmou¹⁰⁹ que a obsessão que há, cada vez

¹⁰⁷ Há referência ao termo “não-lugar” em diferentes pontos desta tese, em especial na Nota 106.

¹⁰⁸ Como lembrou o professor Marcelo Buzato (em comunicação pessoal), também do ponto de vista da tecnologia o *rap* apresenta hibridismos: o *scratch* é um exemplo de hibridização entre digital e analógico; e a *sampleagem* e o *remix*, de como se pode hibridizar pelo caminho da digitalização.

¹⁰⁹ Palestra “O humano descartável”, módulo *A volta do sagrado: superando a crise*, no Café Filosófico da CPFL Cultura, Campinas (SP), 23 Out 2009. Disponível em: <http://www.cpficultura.com.br/video/integra-humano-descartavel-eugenio-bucci-campinas>.

mais, em se apoiar no discurso científico para legitimar e justificar toda e qualquer posição ou tese é tão falha quanto o próprio discurso científico, por sua vez tão difundido pelos meios de comunicação. O destaque, aqui, fica para as Ciências Exatas ou Naturais. Afinal, a própria ciência é falha, pois se supera a cada nova pesquisa ou guinada paradigmática. Ter como verdade absoluta – ou no mínimo legítima e justificada – algo que tão logo quanto possível será ultrapassado não parece ser muito inteligente. A explicação pela ciência, porém, mesmo superável – e constantemente superada –, tem sido a mola-mestra de diversas discussões que buscam dar um caráter definitivo a certos objetos de estudo.

Mas, a exemplo do que diz García Canclini na referida “Introdução”, acredito que as objeções ao conceito de hibridismo ou hibridação residam, não na bem posta crítica ao discurso científico que tudo tenta justificar, mas ao “prolongamento de uma crença do século XIX, quando a hibridação era considerada com desconfiança ao supor que prejudicaria o desenvolvimento social” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. xxi). O autor lembra que a crença da esterilidade como resultado da hibridação caiu por terra quando, a partir de 1870, descobriu-se que havia uma abundância de hibridizações férteis. Ou seja, os próprios estudos socioculturais, ao tomarem para si uma metáfora de origem botânica, consideraram que o conceito de hibridação carregava em si um sentido de fertilidade antes mesmo de as Ciências Naturais descobrirem que, de fato, assim o era. Esse dado é emblemático na medida em que me faz crer que as Ciências Exatas ou Naturais, ao observarem o “certo”, erram; e os Estudos Culturais, pertencentes às Ciências Humanas, ao observarem o que está “errado”, acertam.

E é um ótimo exemplo de hibridização fértil que temos aqui: o *rap* nacional. Mais do que uma hibridização fértil, nosso *rap* tem se mostrado resistente às mais diversas “pestes”, feito uma planta transgênica que carrega, em seu DNA, elementos genéticos daquilo que a poderia matar, tendo assim seus próprios antídotos. “Black Alien canta a vida amarga através do Rap e do Ragga / Contra todas as pragas / Sem medo de quem, que nem um cão, morde a mão que afaga”, deflagra o *rapper* Gustavo Black Alien (2004), em “From hell do céu”. Também em “Negro drama” (Racionais MC’s, 2002), *rap* considerado no capítulo anterior, há uma condição desfavorável, que põe em risco a própria vida, mas que acaba se transformando no contrário de si: sobrevive-se e chega-se a um ponto mais alto da

vida e da sociedade, a despeito de todas as adversidades, ou talvez exatamente por elas: “Tô firmão / Eis-me aqui”. Outro exemplo é “Fênix”, do *rapper* Dexter (2006), que gravou seu CD da prisão: “A fúria negra ressuscita outra vez¹¹⁰ [...] / Tô legal, tô firmão / Bem ou mal, coisa e tal, sobrevivi / Como Fênix, renasci / Sou guerreiro de fé e por Deus abençoado / Lutei bravamente, fui coroado”.

O *rap* nacional, em sua produção poética, apresenta, como já podemos vislumbrar, um “herói”. Herói que é, antes de tudo, um sobrevivente – metáfora largamente utilizada entre os *rappers*, sobretudo após o lançamento do CD *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s, em 1997. Sendo fruto da desigualdade social, sobrevive a ela. Idem em relação a tudo o que da desigualdade deriva: a baixa ou falha escolaridade, a falta de perspectivas socioeconômicas, a violência, o tráfico ou o consumo de drogas ilícitas, as más condições de trabalho e de vida (em se tratando de salário, transporte, saúde, saneamento básico), e a posição discursiva minoritária, mesmo quando se trata de uma maioria – os cidadãos “sem voz”, os jovens “invisíveis”. E olhar para nosso *rap* é também olhar para o que está errado em nossa sociedade, pois seu discurso é o da denúncia legítima, a despeito de qualquer licença poética que esse tipo de produção encerra. Afinal, o herói do *rap* nacional, ou por ele representado, nasceu dessa desigualdade e de tudo o que ela implica, sobrevive a ela e, o que aqui particularmente interessa, a denuncia através de suas canções, de sua dança de rua e de seus grafites. Por isso, mais do que hibridismo, ele demonstra ter caracteres transgênicos: sua falta de voz o faz tomar a voz, seu sentimento de exclusão o faz abrir espaço, seu destino de morte o faz sobreviver.

Não se trata de pensar em um provável novo paradigma, às teorias críticas ou aos Estudos Culturais, com a metáfora da transgenia. Apenas sinalizar que o conceito de hibridismo – ou hibridação –, “pai” do conceito de transgenia, é o melhor caminho a seguir para que se dê conta das implicações multiculturais do nosso *rap* e do herói urbano, periférico, por vezes marginalizado, que ele representa, além de estar direta ou indiretamente por trás da noção de letramentos múltiplos, por sua vez relacionada à questão da cidadania e da inclusão / exclusão social (Rojo, 2009).

¹¹⁰ Repetição / intertextualidade do mesmo verso (refrão) de “Capítulo 4, versículo 3” dos Racionais MC’s (1997).

Bhabha (1998, p. 240) ressalta que as teorias críticas contemporâneas focam seu olhar naqueles “que sofreram o sentenciamento da história”, pois de fato há “uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não canônicas – transforma nossas estratégias críticas”. O *rap* entra nos Estudos Culturais exatamente como uma forma não-canônica de expressão artística por parte daqueles que de algum modo estão à margem do *mainstream* social, embora tenham ganhado um considerável espaço na produção artística brasileira¹¹¹. Mesmo que não se analisassem as letras das canções, uma breve passagem de olhos pelos nomes dos álbuns já nos daria ideia desse discurso à margem. Temos como alguns exemplos: *Só porque eu sou favelado* (NDee Naldinho), *O estilo é foda-se* (De Leve), *Piratão* (Quinto Andar), *Direto do campo de extermínio* (Facção Central), *Revolusom* (Posse Mente Zulu), *Holocausto urbano* (Racionais MC’s), *Dia a dia da periferia* (GOG), *Se Deus vier, que venha armado* (Pavilhão 9), *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe* (Emicida), *Antigamente quilombos, hoje periferia* (Z’Africa Brasil), *A jogada final* (Sistema Negro) e *Declaração de guerra* (MV Bill).

¹¹¹ Alguns álbuns de *rap* nacional marcam presença em listas de “melhores” ou “mais importantes” de todos os tempos da música brasileira, como a seleção do jornalista Luiz Nassif, em que aparecem quatro álbuns de *rap* dentre a infinidade de gêneros e estilos musicais praticados no Brasil – *À procura da batida perfeita* de Marcelo D2 (2002), *Traficando informação* de MV Bill (1999), *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC’s (1997) e *Pergunte a quem conhece* de Thaíde & DJ Hum (1989), de um total de 300 álbuns (disponível em: <http://300discos.wordpress.com/todos-os-300-discos/>) – e a lista “Cem melhores músicas brasileiras” produzida pela edição de aniversário da revista *Rolling Stone*, ed. 37, Out 2009, em que “Diário de um detento”, música do álbum *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais (1997), figura na 52ª posição (disponível em: <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/37/textos/3908/>). Além disso, a participação de *rappers* em trabalhos de artistas consagrados da MPB, ou, mais frequentemente, o contrário, tem provado que o *rap* nacional ocupa um lugar de considerável respeito nessa que talvez seja a maior manifestação artístico-cultural brasileira, a música. São exemplos os encontros de Rappi’n Hood com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zélia Duncan e Jair Rodrigues; Racionais MC’s com Jorge Ben Jor, Ed Motta e banda Black Rio; Renegado com Marku Ribas e Aline Calixto; Sabotage com Sepultura, Charlie Brown Jr. e Paulo Miklos (Titãs); Marcelo D2 com Alcione, Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz; Black Alien com Fernanda Abreu, Raimundos e Paralamas do Sucesso; Mamelo Sound System com Nação Zumbi, Otto e Céu; etc. – sem contar as parcerias com artistas estrangeiros, como Afrika Bambaataa.

4.2.1 “Prioridade”: o rap nacional como voz híbrida

Tendo em vista as perguntas de pesquisa deste trabalho¹¹², partamos à análise específica de uma letra completa de *rap* com o apoio das teorias críticas e pós-críticas, bem como das “ciências sociais nômades”, observando que a voz dos jovens “sem voz” só pode ser ouvida quando os aspectos híbridos e multiculturais de sua constituição são considerados. Proponho a observação da canção “Prioridade”, do *rapper* BNegão.

Sobre BNegão: trata-se do carioca Bernardo Santos, hoje provavelmente com 37 anos de idade, que entrou para o, podemos dizer, “olimpico” da música pop brasileira ao participar do Planet Hemp, em substituição ao falecido *rapper* Skank, que havia fundado o grupo com Marcelo D2. BNegão não foi exatamente um membro efetivo do Planet Hemp, mas teve várias participações como vocalista e também como letrista. Nunca deixou de realizar seus trabalhos paralelos, inclusive solo. Sua saída definitiva do grupo deu-se em 2005. Antes, porém, em 2003, foi um dos primeiros artistas brasileiros a liberar um álbum, *Enxugando gelo*, para ser totalmente “baixado” na Internet – “os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 18). Sozinho, ou acompanhado da banda Os Seletores de Frequência, BNegão já se apresentou em diversas capitais brasileiras e europeias, incluindo da Espanha, Inglaterra e Dinamarca. E em março de 2010 fez o grande show de abertura do “Tambores Digitais”, o encontro que reuniu no Centro Dragão do Mar, em Fortaleza (CE), representantes dos cerca de 2.500 pontos de cultura do país, a convite da Secretaria de Cidadania Cultural do MinC. Pertencendo à terceira fase do *rap* nacional, a da ironia poética, tem amplo diálogo com os *rappers* de Niterói, sobretudo Black Alien, De Leve e Speedfreaks (falecido em 2010). Com o primeiro, aliás, mantém certa filiação ao *rap* influenciado musicalmente pelo *ragga* e pelo *dub* (gêneros, ou subgêneros, jamaicanos, descendentes do *reggae*). Conforme o próprio BNegão e Os Seletores de Frequência

¹¹² O *rap* é, realmente, pobre do ponto de vista poético-linguístico quando analisado de uma perspectiva discursiva e multiculturalista? E em que sentido o estudo, na escola, de letras de *rap* como as que compõem o *corpus* da pesquisa em pauta pode contribuir para uma visão crítica e multicultural do mundo contemporâneo?

classificam, seu som é “uma mistura explosiva de *hip-hop*, *ragga*, *dub*, jazz, samba, *soul*, rock e *funk* carioca”¹¹³.

Com relação à música, a versão aqui utilizada de “Prioridade” é ao vivo e foi lançada na coletânea *Hip Hop Rio*, organizada por Marcelo D2 em 2001, e que saiu pela Net Records Ltda. Ela foi composta há cerca de uma década. Há outra versão, de estúdio, que BNegão e Os Seletores de Frequência gravaram no CD *Enxugando o gelo* e dispuseram na Internet com o nome “Prioridades”, no plural, com maior influência jamaicana (*reggae*, *ragga*)¹¹⁴. A da *Hip Hop Rio* é mais *soul*, *dub* e *rap* / *hip-hop*.

PRIORIDADE

BNegão e os Seletores de Frequência

(Letra: BNegão / Música: Rodrigues, BNegão, Kalunga, Muzak, Pedrão e Pedro)

Paz não se pede, paz se conquista

E não será com guerra, pois guerra-santa não existe, não insista

Guerra-santa, paz satânica? Acho que não

Permita-me lembrar o que disse o avatar mais notado da história da nossa esfera: “não sobrará pedra sobre pedra”

Pois se querem mesmo a paz, por que as armas continuam a ser fabricadas em massa em nossa era?

Tudo nesse mundo é emprestado, não faz sentido algum então ficar apegado, agregado ao que não te leva mais além, não te deixa sossegado

Pois se a liberdade hoje se parece com um cigarro ou com o carro mais potente do mercado

Me desculpe, mas as bolas foram trocadas bem na sua frente

E você nem se tocou; pagou, comprou, levou assim mesmo o seu atual presente: [coro] felicidade completa como uma boca sem dente, tão libertário quanto uma bola de ferro com corrente algemada aos seus pés.

Eu digo: crescimento econômico não gerará paz na terra, já que a estatística do lucro não leva em conta a miséria.

Também pudera: miséria de alma gera miséria humana, nada mais, nada menos que o reflexo da nossa atmosfera interna

¹¹³ Essa citação e a foto a seguir estão disponíveis no perfil que BNegão e Os Seletores de Frequência mantêm na rede social *online* dedicada à música My Space: www.myspace.com/seletores.

¹¹⁴ Versão disponível em www.midiaindependente.org/pt/red/2004/06/283492.shtml.

Supunhetemos, hipoteticamente, então, distribuição ecumênica de renda e informação, os primeiros passos de evolução nesse plano, além de iluminar com sapiência divina o parco conhecimento humano

*Pois nessa época de carro na frente dos bois; supérfluo na frente, necessidade depois
Nossa capacidade de enxergar a realidade vale mais do que a riqueza de mil cidades, então:*

PRIORIZE AS PRIORIDADES, AMIZADE / CUMPADI

PRIORIZE AS PRIORIDADES, CUMPADI / AMIZADE

PRIORIZE AS PRIORIDADES, CAMARADAGEM

PRIORIZE O QUE FARÁ DIFERENÇA NA SUA PASSAGEM [coro na segunda vez]

*Somos atores que vestiram a carapuça e se confundiram com seus personagens; auto-sabotagem
Esmagamos a nós mesmos com nossa auto-imagem*

A tal da ego-esclerose como diria o professor Hermógenes

Mas veja bem, não tô aqui numa de inquisidor, pois como se diz: “Hoje pavão, amanhã espanador”

Nos encontramos no mesmo Titanic

Até o último minuto, você me pede que fique, eu digo que fico

Porém me confundir com um fanático religioso é o mesmo que confundir remédio pra micose com pó-de-mico

Osmose é como classifico quase que de vez em sempre o comportamento humano: o que quase todos fazem é o certo, o resto é pura viagem.

Ledo engano

Então é isso: living la vida tosca! No acordo, o chifrudo entra com a pomba, o mundo inteiro entra com a rosca

Pede a Deus que te livre das moscas, mas não pensa em nenhum momento em limpar realmente a sua casa; para com esse tipo de atitude eu faço como Tim Maia, o mestre, fazia quando queria passar a lima nos seus shows na gringa: “Send the lima!”

*Pois nessa época de carro na frente dos bois, o que é necessário não pode ser deixado pra depois
Nossa capacidade de enxergar a realidade será nosso passaporte de liberdade off [da/the] Babylon*

[REFRÃO]

Nosso maior inimigo somos nós mesmos

Reféns de nossa própria ignorância (ignorância da própria)

Orgulho, às vezes o que o espelho mostra é duro de ver

Admitir que o que tu critica é bem parecido com você

Realidade que choca, mudança de comportamento tão lenta quanto uma tartaruga judoca

Corpo sem alma é como um vinil que não toca

Na real, a gente é como o sol, não nasce nem morre, só sai do campo de visão normal

A diferença é que a gente é eterno, ele não

Transição de milênio, reta final 100%

Os dias passam na velocidade de um pavio de bomba aceso... Paz...



BNegão: mistura explosiva de ritmos negros e rimas de forte conteúdo moral

Autores como Bauman (2001; 2003), Santos (2007) e Silva (2007) referem-se ao mundo atual como algo um tanto confuso, babélico, perverso, por um lado, e interconectado, multicultural e possível, por outro. O conceito de culturas híbridas, por sua vez, ajuda-nos a entender o mundo contemporâneo bem como o modo com que ele é frequentemente retratado no *rap* nacional. García Canclini (2008) cita hibridismos entre culturas tradicionais e modernidade; cultura erudita, popular e de massa; além de Primeiro Mundo e resto do mundo – especificamente América Latina. Mas o próprio autor abre diversas portas pelas quais se podem vislumbrar ainda outros hibridismos – por exemplo, de estilos, ideologias, discursos, interesses estéticos e/ou mercadológicos.

Vejamos alguns tipos de hibridismo presentes em “Prioridade”, de BNegão. Preliminarmente, porém, pensemos no nome – ou pseudônimo – que o artista escolheu para si. Como regra geral, parece fazer parte da tradição do *rap* nacional adotar nomes que façam (i) referência à negritude: Mano Brown, Preto Ghóez, Negra Li, Black Alien, Afro X, Sistema Negro, DJ Negralha, 3 Preto, Z’Africa Brasil, Afronordestinas etc.; (ii) referência à negação: Renegado, Negaativa etc.; (iii) ao sistema penal: Artigo 331, De Menos Crime, 509-E, Detentos do Rap, Xis, Emicida, Pavilhão 9, Tribunal Popular etc.; ou à malandragem, à esperteza: De Leve, Sabotage, Rappin’ Hood, Di Função etc. – tanto em português quanto em línguas estrangeiras para as quais os *rappers* migram seus nomes, habitualmente o inglês – nisso já se tem um hibridismo, no caso, linguístico. “BNegão”

parece contemplar os dois primeiros tipos: faz referência à negritude e à negação, formando, a partir da primeira letra de seu nome, Bernardo, algo que lembra “abnegado” (renúncia, altruísmo, negação dos próprios desejos). Já “negão” referencia o estereótipo de negro com físico avantajado. Eis um nome híbrido, e que remete a significados que se completam.

O fato de se adotar um nome artístico – atitude tomada por dez em cada dez *rappers* brasileiros – pode dizer respeito ao desejo de assumir uma outra identidade, para que se possa falar de um lugar discursivo diferente daquele que socialmente se tem de origem: o do cidadão anônimo, sem voz. Nas histórias de super-heróis, de modo semelhante, o cidadão comum, que tem um nome “normal”, assume, quando munido de poderes extra-humanos, outro nome e outra identidade. O tímido Clark Kent, tão logo voa pelos céus vestido em sua reluzente capa vermelha com o intuito de fazer justiça, enfrentando toda sorte de adversidades, transforma-se em Superman. Fenômeno semelhante ocorre com o Spider-Man, o Batman, a Poderosa Isis etc. Todos têm algo que deflagra a personalidade heróica e lhes confere superpoderes: a kryptonita de outro planeta, a picada de uma aranha geneticamente modificada, um encantado amuleto egípcio encontrado nas areias do Saara, assim por diante. No caso dos *rappers*, essa identidade “heróica”, justiceira, parece ser deflagrada não só pelo desejo de justiça ou de dizer algo, mas pelo próprio dizer, pelo fazer poético. O poder da rima é que os transforma, de meros cidadãos comuns, em cidadãos híbridos, agora com direito a voz e a fazer justiça com a própria voz.



Spider-Man (criado pela Marvel Comics em 1962) e Batman, o Cavaleiro das Trevas (DC Comics, 1939)

Focando agora a música em questão, em termos rítmicos, ela apresenta um hibridismo constitutivo: sendo o *rap* descendente do *reggae*, um ritmo jamaicano, porém nascido nos EUA, já se apresenta aí certa hibridização. Porém, o *rap* de BNegão é influenciado diretamente por subgêneros do *reggae* ou por fusões deste com o rock – ou seja, o *ragga* e o *dub*. Some-se a isso a influência direta do samba brasileiro, particularmente nos *backing vocals* femininos. Desse modo, temos aí um hibridismo de ritmos interamericanos de origem africana: Jamaica (América Central / Caribe), EUA (América do Norte) e Brasil (América do Sul). Se considerarmos a influência europeia na América do Norte e no próprio processo de escravidão, teremos mais um continente compondo tal hibridização. O conceito de *Black Atlantic* (GILROY, 2001) ajuda-nos mais uma vez na percepção de que a origem de ritmos ou gêneros da *black music* – como o samba, o jazz, o *funk*, o *reggae* e o *rap* – não está na África nem na Europa ou nas Américas, mas a meio caminho dos três continentes. Eles são frutos de uma diáspora e tornaram-se expressão de seus sobreviventes e de seus descendentes.

Há também uma referência parafrástica irônica ao pop latino do porto-riquenho Ricky Martin e sua canção “Livin’ la vida loca”, que fez grande sucesso nas paradas de todas as Américas na virada do último milênio, contemporaneamente à criação de “Prioridade”: *living la vida tosca*. Obviamente, trata-se de um comentário irônico ao comportamento humano, espécie de osmose, de “maria-vai-com-as-outras”. *Então é isso: living la vida tosca!*

Mundo das aparências e das máscaras

“Prioridade” apresenta, como aspecto central na construção de seus hibridismos, o par antítese-pleonasma (redundância): por um lado, as antíteses *guerra e paz*, *guerra santa e paz satânica*, *lucro e miséria*, e *liberdade e bola de ferro com corrente algemada aos seus pés*; por outro, o pleonasma *priorize as prioridades*. Tais figuras de pensamento podem ser trabalhadas em sala de aula como índices de interpretação da canção. Nessa letra de forte apelo moral, os alunos poderiam ser convidados a identificar, por exemplo, como as antíteses e as redundâncias parecem representar, cada qual a seu modo, o mundo contemporâneo. Uma interpretação possível que chama minha atenção diz respeito ao fato

de as antíteses sinalizarem para o que o mundo tem de ruim – *Pois se querem mesmo a paz, por que as armas continuam a ser fabricadas em massa em nossa era?* – e as redundâncias, para o que há de bom, de digno de esperança – *as prioridades*, a saber: a amizade, a camaradagem, o que fará a diferença em nossa passagem pela Terra, segundo o autor. As antíteses, na canção, buscam descortinar, a exemplo da tragédia grega, um mundo de aparências no qual, no presente caso, a paz é uma palavra de ordem e a violência a própria ordem. “O contraste desta verdade [...] e da mentira da civilização, que se comporta como se fosse a única realidade, é parecido com o contraste entre o conjunto das cousas e da cousa em si, e do mundo todo das aparências” (NIETZSCHE, 1948, § 8).

Esse apelo moral ganha conotação religiosa no sentido em que três “mestres” são citados, na canção, como exemplo de conduta: Jesus Cristo – *o avatar mais notado da história da nossa esfera* –, o professor Hermógenes – considerado o maior difusor do Hatha Yoga e das práticas de meditação anti-stress no Brasil – e Tim Maia – o pioneiro no modo de cantar típico da *soul music* na MPB, considerado mestre dos mestres da *black music* aqui desenvolvida e um dos pais do *funk* brasileiro; ao lado de Jorge Ben Jor, é um dos músicos mais homenageados pelos *rappers* brasileiros; os Racionais MC’s, por exemplo, têm esse nome em homenagem ao álbum “Racional” de Tim Maia, de 1970, quando ele pertencia à seita religiosa Cultura Racional.

A presença desses três mestres já mostra quão híbrida é a constelação de influências morais do mundo contemporâneo apreendida por BNegão. Além do “culto tradicional não [ser] apagado pela industrialização dos bens simbólicos” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 22), ele tem sua releitura em obras contemporâneas, que o destacam (neste caso específico, o tradicional relativo à religiosidade) como necessário à superação da atual “Babilônia”. O próprio BNegão afirma isso em: *Nossa capacidade de enxergar a realidade será nosso passaporte de liberdade (off [da/the] Babylon)*¹¹⁵.

Dependendo do ano de Ensino Médio, da classe e do conteúdo abordado paralelamente, por exemplo, em Filosofia, uma aula de Língua e Literatura poderia trabalhar interdisciplinarmente conteúdos fundamentais da tragédia presentes na música, na lírica, na dramaturgia. Alguns aspectos em “Prioridade” saltam aos olhos nesse sentido. O trecho

¹¹⁵ No próximo item, 4.2.2, tratarei da “Babilônia”.

Somos atores que vestiram a carapuça e se confundiram com seus personagens; auto-sabotagem / Esmagamos a nós mesmos com nossa auto-imagem é possível de ser remetido à máscara (*persona*) que, na origem da tragédia, fazia com que todos os personagens trágicos fossem personificações de Dionísio – já que é atribuída ao culto a esse deus, na Grécia Antiga, a origem da própria tragédia enquanto poética e representação¹¹⁶. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, o filósofo Friedrich Nietzsche revela aspectos originais dessa manifestação que poderiam servir de subsídio à interpretação do trecho em questão e da música como um todo. BNegão, depois de apresentar, via antítese, a contradição da pós-modernidade entre guerra (como ordem vigente) e paz (como mera palavra de ordem) e o mundo de aparências em que estamos submersos, traz à tona o sofrimento do homem contemporâneo, que é, em primeira instância, “esquartejado” pela lógica de mercado vigente: sofremos pois erramos; compramos, pagamos e, em troca, recebemos uma liberdade que se assemelha a uma bola de ferro com corrente algemada a nossos pés; ao mesmo tempo, vestimos a máscara (carapuça) de algo superior ao que somos de verdade. E essa

¹¹⁶ Segundo a mitologia grega, o deus andava cercado por uma trupe de faunos, ninfas e sátiros, embriagados, felizes, seminus, em pleno êxtase (DETHLEFSEN, 1997). Cantando e dançando *ditirambo*, o hino em seu louvor (ARISTÓTELES, 1999, p. 37-8), os seguidores do belo Dionísio, para os gregos, ou Baco, para os romanos, o homenageavam. O que aos nossos olhos ocidentais e contemporâneos soa como mera orgia era um ritual religioso que garantia diversas formas de fertilidade e criatividade. O culto a Dionísio tinha como objetivo a fecundidade da terra e dos estados de consciência. Era a própria celebração da vida. Acostumados a reconhecer os ditames de Eros e Afrodite, que nos conduzem às artimanhas do amor, ou a agilidade de Hermes, o Mercúrio, deus das trocas e da comunicação, esquecemo-nos de que a arte, as manifestações culturais e os estados catárticos, alterados de consciência, tanto quanto o amor e a comunicação entre os seres, garantem toda criatividade e toda criação. Por isso as homenagens a Dionísio eram, além de sensuais, também artísticas, com dança, música e representação, em imitação à própria vida (ARISTÓTELES, 1999, p. 44). Homens-bode, os faunos, e ninfas fizeram com que a homenagem ao deus unisse as palavras gregas *tragos*, que significa bodes, e *aiden*, cantar, em *tragoidia*, algo como “canções dos bodes” (GONZAGA, 2003). Foi esse o nascimento da tragédia – espécie de gênero dramático que traz em si a questão moral (FREITAG, 2005, p. 21-30) –, que, feito Ariadne adormecida na ilha de Náxos, atravessou o sono dos tempos e ganhou o mundo. Passou pelo início da era cristã, sobreviveu à Idade Média, desconsagrou a soberania inglesa nos séculos XV e XVI (MORETTI, 2007), encontrando em Shakespeare terreno fértil, fazendo do *Fausto*, de Goethe, um de seus exemplos cabais, ganhou vida em Ibsen, Strindberg, Tennessee Williams, Tolstoi, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett, Brecht, Camus, Sartre, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos. Venceu as amarras do teatro e fundou – não mais em sua forma clássica, obviamente – o cinema, as novelas de rádio e de televisão (LAJOLO, 1993, p. 51-7). Por fim, venceu as amarras da própria representação e passou, enquanto termo figurativo negativo ou, ao contrário, êxtase e celebração, a caracterizar a vida do cidadão comum dos séculos XX e XXI: invadiu festas e pistas de música eletrônica, ao mesmo tempo em que se deparou com a vida dada em sacrifício nos morros, periferias, aldeias e vielas do primeiro ou, principalmente, do terceiro mundo – negro drama, “babilônia queima”, narcofunk no fundo do mundo. Mas, enquanto manifestação artística, nunca perdeu seu caráter religioso, orgiástico, de celebração da vida, da fertilidade das idéias, do compartilhamento das experiências e, sobretudo, da promoção da catarse como grande efeito moral.

imagem alta, grandiosa – dionisíaca, eu diria – esmaga-nos exatamente por revelar nosso próprio “esquartejamento”.

A tragédia grega [...] tinha por objeto somente a paixão [o sofrimento] de Dioniso e [...] por muito tempo o único herói cênico que houve foi justamente Dioniso. [...] nunca, até Eurípedes, Dioniso deixou de ser o herói trágico, e [...] todas as figuras célebres do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são apenas máscaras desse herói primordial, Dioniso. [...] poderíamos dizer, das figuras trágicas do palco helênico, mais ou menos isto: o único Dioniso verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual. E assim que o deus, ao aparecer, fala e age, ele se assemelha a um indivíduo que erra, se esforça e sofre [...]. Do sorriso desse Dioniso nasceram os deuses olímpicos, de suas lágrimas os homens. Nessa existência como deus despedaçado, Dioniso tem a dupla natureza de um demônio horripilante e selvagem e de um soberano brando e benevolente (NIETZSCHE, 1999, § 10, p. 31-2).

O próprio deus, portanto, parece ser uma antítese, ou paradoxo, de si mesmo, também por abarcar uma pluralidade de indivíduos ou através dessa pluralidade se manifestar. A primeira pessoa do plural que se faz presente em parte de “Prioridade” talvez deflagre a representação diversa do herói trágico que, em sua origem, era o próprio Dionísio. Aliás, na alternância de pessoas – primeira do singular e do plural; segunda e terceira do singular – poderia ser vislumbrada “a necessidade de [os *rappers*] construírem imagens de si e diferentes vínculos com seus múltiplos interlocutores” (Bentes, 2007, p. 2). Imagem /imagens, auto-imagem, máscara, carapuça, *persona*: o *rap* nacional, a exemplo de diversas manifestações artístico-culturais produzidas pelo Ocidente nos últimos 20 séculos, parece ser herdeiro da tragédia grega. Pois, mesmo que Nietzsche, no caso, refira-se à tragédia ática, da Grécia Antiga, Szondi (2004, p. 81) pondera que “a necessidade da limitação histórica do trágico à tragédia ática torna-se duvidosa”. Afinal, segundo o mesmo autor, é preciso “tornar evidentes as diversas concepções do trágico” (*op. cit.*, p. 25). Mais à frente voltaremos a esse tema, já que o *rap* nacional no geral demonstra conter a marca maior que a tragédia grega deixou à cultura ocidental, ou seja, “não só um modelo de linguagem dramática, mas a representação dos grandes problemas humanos: os chamados conflitos existenciais” (LAJOLO, 1993, p. 54) – dentre os quais Barbara Freitag (2005) destaca a questão da moralidade.

Com relação aos tipos de “fala” dos *raps* brasileiros, Bentes (2007) percebe diferentes ritmos de fala, sobretudo nos *raps* narrativos, como os que são típicos dos Racionais MC’s. A canção de BNegão aqui considerada creio que faz parte, prioritariamente, do que Bentes (*op. cit.*, p. 13) nomeia de “*raps* em que predominam sequências [textuais] descritivas e/ou argumentativas”. E a alternância de pessoas do discurso pode se justificar precisamente pela necessidade argumentativa: o *eu* lírico apresenta-se na primeira pessoa do singular (sobretudo na primeira parte da canção, como em *Permita-me lembrar*) talvez para marcar a diferença entre si mesmo e o/s outro/s (você, você, tu)¹¹⁷, ou seja, para marcar sua diferença de posição discursiva que, em primeira instância, também marca a diferença subjetiva – alguém que tem opiniões e visões diferentes das da maioria “osmótica”, no caso; e nos momentos em que o *eu* lírico apresenta-se na primeira pessoa do plural (na terceira e última parte da letra, como em *Nosso maior inimigo somos nós mesmos*) talvez esteja configurada uma tentativa de aproximação para com seu/s interlocutor/es, um recurso igualmente argumentativo, e talvez também uma constatação de que, nesse momento da história, estamos todos no mesmo barco, aliás afundando (*Nos encontramos no mesmo Titanic*), à procura de um *passaporte de liberdade of da*¹¹⁸ [*the*] *Babylon* e de liberdade das máscaras que vestimos e com as quais nos confundimos. Mais à frente, retorno a aspectos da materialidade linguística da canção.

O trecho *Pede a Deus que te livre das moscas, mas não pensa em nenhum momento em limpar realmente sua casa* pode ser interpretado como “pede a Deus que te livre de pessoas e/ou coisas indesejadas, mas não muda sua própria atitude, que as atrai”. No caso específico de “pessoas indesejadas” ou “falsos amigos”, poderia ser feita, em sala de

¹¹⁷ Na letra, tanto “você” quanto “tu” estão presentes para se referir ao interlocutor – universal talvez, já que não é nomeado –, como em *Admitir que o que tu critica é bem parecido com você*, sendo “tu” uma marca de regionalismo (BNegão é do Rio de Janeiro). E mesmo a primeira pessoa do plural oscila entre “nós” (*somos nós mesmos*) e “a gente” (*a gente é eterno*). Para completar a “Torre de Babel” das pessoas do discurso na canção, “você”, oscilando com “você”/“tu”, fica subentendido em enunciados como *se querem mesmo a paz*, podendo também se referir a “eles”, secundariamente. Esses usos demonstram não só a diversidade de pessoas do discurso na ênfase argumentativa, mas também, ou principalmente, interculturalidade de formas-padrão e formas coloquiais / regionais, fenômeno recorrente no Português cotidiano do Brasil. Não estaria nisso uma marca do hibridismo linguístico, não só do *rap* nacional, mas do país como um todo?

¹¹⁸ Muitas vezes, no *rap* brasileiro e norte-americano, alguns vocábulos em inglês, talvez pela influência da variedade jamaicana de tal língua, ganham terminações em –a, no lugar de –e ou –er ou, ainda, –y: *the* = da, *sister* = sista, *gangster* = gangsta, *my* = ma.

aula, uma referência à distinção entre o amigo e o adulator, tratada por Aristóteles (2000) em *Ética a Nicômaco*. Para o filósofo, o adulator comporta-se como as moscas em uma cozinha suja, que permanecem lá enquanto têm do que aproveitar, mas vão embora assim que se limpe o que lhes servia de alimento. Essa distinção entre o amigo e o adulator, que é “amigo” apenas na aparência (ou “falso amigo”, “chupim”, “interesseiro”, “traíra”, “delator”, “dedo de gesso”, “quem atrasa [nossa vida]”, “vacilão”, “mané”, “talarico”, “otário” e todos os demais termos que nos *raps* caracterizam uma pessoa que é, ou se torna, indigna de confiança), aparece com frequência no *rap* nacional¹¹⁹. E aqui se configura uma questão de moral, herdeira da tragédia grega nos termos em que Freitag (2005, p. 233) coloca: tanto no caso de o verso se referir a pessoas (na diferenciação entre amigo e falso amigo) quanto no caso de se referir a coisas (indesejadas), seu foco recai no “julgamento moral” do que é considerado algo indesejado, em “critérios do julgamento e [...] princípios ou leis que regem nossa reflexão antes e depois do ato consumado”.

Sociedade de consumo

O trecho *Não sobrará pedra sobre pedra* faz referência à passagem bíblica em que Jesus prevê a queda do grande Templo de Salomão, ou Templo de Jerusalém, uma das maiores edificações do judaísmo, que de fato passou por destruição total. Em sala de aula, os estudantes poderiam refletir sobre a seguinte questão: qual “templo” de nossa era BNegão acredita que deva ser destruído ou acredita que vai nos destruir? Há vários sentidos possíveis. Um diz respeito ao que foi dito nos versos anteriores: a guerra, santa ou em forma de paz satânica, para a qual se fabricam bombas, não deixará pedra sobre pedra, destruirá tudo. Outro possível sentido diz respeito aos versos subsequentes: é melhor não nos apegarmos a nada neste mundo, pois tudo o que é material não mais existirá; nada sobrará. Mas sentido maior parece fazer em relação ao grande templo simbólico do consumo: a publicidade. É ela quem nos faz, segundo a letra, crer que *a liberdade hoje se parece com um cigarro ou com o carro mais potente do mercado*. Para o *eu* lírico, pagamos caro para ser

¹¹⁹ Para ficarmos em alguns exemplos, essa distinção está presente em: “Melô dos vacilão” e “Contratempo” do Quinto Andar (2004), “Caminhos do destino” de Black Alien (2004), “Essa é a lei” de NDee Naldinho, “Estrada da dor 666” do Facção Central, “Vida loka Parte I” dos Racionais (2002) e “100 vaselina” do Sistema Negro – as quatro últimas frequentemente classificadas como “*gangsta rap*”.

enganados e talvez isso justifique que tal templo seja destruído, isto é, que perca seu poder de nos assujeitar.

Também no verso *supérfluo na frente, necessidade depois* está patente o consumismo como uma das características da sociedade contemporânea: ela seria, por todas as mídias em que a publicidade atua, incitada a consumir, a todo momento, o desnecessário, e em excesso o necessário. O tema é recorrente no *rap* nacional, sobretudo sob a ótica da desigualdade econômica. O efeito, nos baixos extratos sócio-econômicos, da incitação ao consumismo aparece nos *raps* frequentemente como um dos motivos da violência urbana ou, no mínimo, do sentimento de frustração e exclusão social. Há, igualmente, a consciência e, por conseguinte, a denúncia de que aquilo que a publicidade prega não gera felicidade, como em “Prioridade”: *Me desculpe, mas as bolas foram trocadas bem na sua frente / E você nem se tocou; pagou, comprou, levou assim mesmo o seu atual presente*, ao que o coro (*backing vocals* femininos) emenda: *felicidade completa como uma boca sem dente, tão libertário quanto uma bola de ferro com corrente*, e BNegão finaliza: *algemada aos seus pés*.

Os Racionais haviam tratado desse tema em 1997 (ZENI, 2004), em alguns trechos da letra de “Capítulo 4, versículo 3”¹²⁰, nos quais relacionam o assédio do consumo efetivado pela publicidade com a violência urbana:

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor / Pelo rádio, jornal, revista e outdoor / Te oferece dinheiro, conversa com calma / Contamina seu caráter, rouba sua alma [...] Foda é assistir a propaganda e ver / Não dá pra ter aquilo pra você [...] Não tive pai, não sou herdeiro / Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal / Por menos de um real / Minha chance era pouca / Mas se eu fosse aquele moleque de toca / Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca / De quebrada, sem roupa, você e sua mina / Um, dois, nem viu, já sumi na neblina / Mas não! / Permaneço vivo, prossigo a mística / 27 anos contrariando a estatística / Seu comercial de TV não me engana / Eu não preciso de status nem fama.

Já em “Babilônia teima”, o *rapper* De Leve (2004) – que, como BNegão, pertence à terceira fase do *rap* nacional – além de também ver nessa questão um problema

¹²⁰ Considero essa canção a mais emblemática de todo o *rap* nacional, que dificilmente será superada nesse sentido, pois trata de uma gama de temas típicos do gênero que beira à completude, além de ser narrativamente complexa, contendo fala em ritmo de *rap* (FRR) e fala em ritmo de conversa (FRC), de acordo com categorização de Bentes (2007, p. 12-3).

do “mundo das aparências”, de enganosas felicidades, brinca, em termos poéticos, com as terminações das palavras, de modo que muitas delas se refiram foneticamente a “din-din”. Essa aliteração reforça o papel do dinheiro na caracterização da sociedade de consumo, que pressupõe lugares sociais diferenciados para quem tem e para quem não tem dinheiro, e por isso quem não tem levanta suspeitas:

Quero fazer o que eu tô a fim sem pensar no fim / Felicidade não é o que a publicidade impõe a mim / Não dá para ser feliz assim, só com carro ou din-din / Quero tim-tim por tim-tim do amor que tem e enfim / Poder experimentar o estado inteirim que tá afastado de mim / No mercado sou filmado saindim / Abraçadim com a gatinha, mas sou suspeito mesmo assim / Eles não tão brincandim / Será que eu saio de mansim? [...] Dinheiro compra deputado, governador e põe na gang / O resto fica no fogo cruzado, Piscinão de Ramos de sangue [...] O estilo é: praia, amigos e café / Sem um puto e a pé, tomando sopa sem colher [...] Fazer igual amanhã, sem fama, sem fã / Com dinheiro come rã, sem dinheiro come bofe / Quem tem fama tá na TV sem inventar nenhuma estrofe.



De Leve, e sua “heróica” nota de R\$ 1, em frente a uma máquina de assar frangos

Foto disponível em: http://softreflex.com/softdownload_de+leve+de+love.html

No ano seguinte, De Leve participou da gravação do álbum *Piratão*, único do coletivo Quinto Andar (2005), que em quase sua totalidade discute e ironiza a sociedade movida por dinheiro e consumo, e pelo sentimento de exclusão social que esse aspecto acaba por gerar. Faixas como “Rap do calote”, “Funk da secretária”, “Melô do piratão”, “A um passo do paraíso”, “Muita falta de anti-profissionalismo dub”, “\$\$\$” e indiretamente o *gangsta jazz* “Meu amor não me abandone” são reflexos dessa temática. Por se tratar do talvez mais característico grupo / artista da terceira fase do *rap* nacional, com influência do

jazz, do *reggae*, do *ragga* e do *funk* carioca na base musical, as letras do Quinto Andar obviamente também tematizam o “jeitinho” que muitos encontram para se sentir “incluídos” na sociedade atual, mesmo sem ter muito dinheiro.

De qualquer modo, na evidência da ironia ou da “malandragem”, a crítica social está presente – é o que se pode notar na canção “Melô da propaganda”, do mesmo álbum:

Onde quer que eu vá, eu vejo propaganda / Do lado de fora dos prédios tem propaganda / No caminhão de lixo eu vejo propaganda [...] Cê tá cercado! Mãos ao alto, ou melhor, no bolso / Isso é um assalto e não é ICMS mais o que ouço 24 horas por dia / Privatizaram meu sonho, sem descanso no sono, não tem espaço / Onde ponho minha cabeça pra dormir tá estampado o logo da Shell / E até na praia eu vejo aviõezinhos da Vivo no céu / A natureza é trocada por outdoor e não podia ser melhor / Assim eu vejo Gisele Bündchen com vestido Dior [...] Na parede dos boteco eu vejo propaganda / Nos postes têm galhardete com propaganda / Nas camisas dos outros eu enxergo propaganda / Os empresários nada fazem além de propaganda / A Coca me ligou, convidou pra fazer propaganda / Chamando um amigo que não podia ser gordo ou preto igual em Uganda / Estranho, a bebida engorda e é preta igual carvão / Qual o problema dum preto representá-la então? / Casas Bahia, primeiro cheque pré, depois nome no SPC, que só aumenta seu CC [...] Cansado de demagogia e de lei que só sufoca / Até que cê manda uma piroca, aí nego se toca / Que ninguém mais aceita o que só desemboca nos cofres da Sony e da Universal / Que investem em jabá e talentos que regravam música internacional / Ou em trio adolescente que tem atitude boçal / Enquanto quem manda bem ainda come comida sem sal [...] O sorriso do Gugu me remete a propaganda / A falsidade da Hebe é igual a propaganda / Na televisão quem manda? Propaganda [...] Pra onde olho eu vejo publicidade e desejo / Que só não me atrai mais que cheiro de percevejo / Dolce & Gabbana, Dior, Gucci, Ralph Lauren / Boticário aguçá meus sentidos mais doces que pólen.

Voltando à “Prioridade”, ao apontar que estão tentando nos enganar, fazendo-nos pagar, comprar, levar essa ideologia de mercado, capitalista, e, ao mesmo tempo, ao citar Jesus (representante da filosofia cristã do desapego; aquele que, segundo as escrituras, deu sua própria vida em nome de todos) e o professor Hermógenes (representante da filosofia yogue da passividade, da simplicidade e também do desapego), BNegão constrói os alicerces morais, religiosos, de sua denúncia à sociedade de consumo e de sua aposta na solidariedade – aqui colocada como grande prioridade, a união –, daí o sentido de “amizade” e “camaradagem”. Bentes (2004b, p. 81) observou semelhante preocupação moral, ética, no

rap nacional em geral. Segundo ela, os *rappers*, esses “poetas urbanos”, “apresentam um conjunto de princípios orientadores para as ações e crenças”, o que coincide com o que Lajolo (1993) e Freitag (2005) veem estar no centro da herança que a tragédia ática nos deixou.

A verdade é que a perspectiva atual – pós-moderna, da sociedade de consumo – e a mitológica¹²¹ – ou no mínimo tradicional, da consciência crística e yogue – convivem na letra de BNegão de forma que as respostas e soluções para os atuais problemas sociais mostram-se no passado ou, melhor dizendo, na intersecção do passado com o presente e das duas perspectivas, a da sociedade humana e a mitológica. Caberiam aqui as palavras de Freitag (2005, p. 24) ao se referir a *Antígona*: “é preciso ser prudente, agir com temperança, procurando um meio-termo entre os extremos de uma polaridade conflitante”, isto é, entre o mundo dos deuses (representado, em “Prioridade”, pela perspectiva mística, pelos ensinamentos dos grandes mestres) e o mundo dos homens (da sociedade de consumo). Temos aí, portanto, hibridismo tanto de sentido quanto de tempo na caracterização do mundo contemporâneo. “A perspectiva pluralista, que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade, é indispensável para considerar a conjuntura latino-americana de fim de século” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 352) e também de começo do terceiro milênio, quando, nas palavras de BNegão, *Os dias passam na velocidade de um pavio de bomba aceso*.

Na última parte como um todo da letra, mas talvez sobretudo ao dizer *Nosso inimigo somos nós mesmos / Reféns da própria ignorância, Realidade que choca / Mudança de comportamento tão lenta quanto uma tartaruga judoca e Transição de milênio, reta final 100% / Os dias passam na velocidade de um pavio de bomba aceso*, é como se BNegão carregasse a mesma ironia de García Canclini (2008, p. 24) quando este questiona: “para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos?”. Essa ironia e também, pode-se dizer, essa mesma indignação são observadas na terceira estrofe da primeira parte, principalmente em *Crescimento econômico não gerará paz na terra, já que a estatística do lucro não leva em*

¹²¹ Freitag (2005, p. 22-5) chama a atenção para o fato de tragédias como *Antígona*, de Sófocles, centralizarem o conflito – que no indivíduo se torna existencial – entre a lei do *oikos*, ou dos deuses, e a lei da *polis*, ou dos homens (da sociedade, da cidade “democrática”).

conta a miséria, distribuição ecumênica de renda e informação, os primeiros passos de evolução nesse plano e Pois nessa época de carro na frente dos bois [...].

“Prioridade” mescla saberes seculares com modos de dizer da vida cotidiana; lições de moral com desapegos; crítica à atual constelação econômica do capitalismo global, que tem na publicidade e na propaganda suas maiores armas, com ironia; crítica à guerra santa e à paz satânica com a palavra de grandes mestres. García Canclini (2008, p. 19-20), frente ao cruzamento presente em algumas obras entre tradições cultas e populares, afirma, conforme já citado, que precisamos de ciências sociais nômades para analisar a hibridação cultural. “Esse olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos tem consequências que extrapolam a investigação cultural”, afinal, segundo o próprio autor, a modernidade é constituída exatamente pelas culturas híbridas.

Em termos de linguagem, o texto de BNegão demonstra sofisticação não só em figuração – nas já citadas figuras de pensamento antítese e pleonismo –, mas também sofisticação sintática, com períodos bem articulados, apesar de longos, e de escolha lexical, com vocabulário cotidiano e também com o que normalmente não é utilizado na linguagem “de rua”, típica do *rap* (*permita-me, esfera, crescimento econômico, estatística do lucro, alma, atmosfera, hipoteticamente, distribuição ecumênica de renda e informação, sapiência divina, parco conhecimento humano, supérfluo, auto-imagem, ego-esclerose, inquisidor, fanático religioso, osmose, ledor engano, campo de visão e transição de milênio*).

Essa escolha lexical pode ser explorada em sala de aula de várias formas – por exemplo, pedindo para os alunos identificarem pares de antônimos e sinônimos que contribuem para a construção das antíteses verificadas. Do mesmo modo, os alunos podem identificar o uso – por mim considerado requintado – que o *rapper* faz dos advérbios em sua relação com a construção do significado da canção: quais funções tais advérbios cumprem na construção poética de “Prioridade”? Cumprem função de ritmo, de rima, de coesão textual? Os advérbios reforçam alguma ideia ou figuração? Os alunos teriam à disposição os advérbios *hipoteticamente, realmente, tudo* com *algum* (no sentido de “nenhum”), e uma repetição excessiva do advérbio *não* como recurso poético – figura de construção que, no caso, mostra a negativa que o *eu* lírico faz à guerra (*Paz não se pede, paz se conquista / E*

não será com guerra pois guerra-santa *não* existe, *não* insista / Guerra-santa, paz satânica? Acho que *não*).

Outra figura de construção, ou de sintaxe, que se destaca no texto é a de assíndeto. Em alguns períodos não há conectivos (conjunções coordenativas, como a aditiva “e”): *Não faz sentido algum então ficar apegado, agregado ao que não te leva mais além, não te deixa sossegado, Você nem se tocou; pagou, comprou, levou assim mesmo o seu atual presente, Você me pede que fique, eu digo que fico, e O chifrudo entra com a pomba, o mundo inteiro entra com a rosca*. Teriam os alunos alguma hipótese sobre essa ausência de conjunção coordenativa aditiva? Em que medida tal conectivo teria influência rítmica / estilística? E em que sentido teria influência semântica, de significado?

Por outro lado, a conjunção subordinativa explicativa *pois* aparece com frequência, num total de seis vezes, formando, novamente, a figura de construção conhecida como repetição. Estaria, no uso excessivo de tal conjunção explicativa, mais um dado que reforce o aspecto moral da canção? O *eu* lírico adquire com essa repetição ares “professorais”, no sentido de explicar, de querer se fazer entendido, de ensinar?

O uso de gírias ou de linguagem cotidiana, chamada “de rua”, por sua vez, normalmente considerado pouco sofisticado, traz também sua riqueza. Especificamente, um dado que chama a atenção é a utilização de expressões como “supunhetemos” (*Supunhetemos, hipoteticamente, então, distribuição ecumênica de renda e informação, os primeiros passos de evolução nesse plano*), “de vez em sempre” (*Osmose é como classifico quase que de vez em sempre o comportamento humano: o que quase todos fazem é o certo, o resto é pura viagem*), além de “pomba” e “rosca” (*No acordo, o chifrudo entra com a pomba, o mundo inteiro entra com a rosca*). O que os alunos teriam a dizer sobre elas?

Aparentemente, “supunhetemos” é um neologismo criado, ou no mínimo utilizado, pelo *rapper* para fundir em uma palavra dois termos: “supor” e “punhetar”. O segundo, além de significar “masturbar-se”, tem, assim como seu sinônimo, o sentido de “masturbação intelectual” ou “masturbação mental” – expressões muitas vezes usadas para designar “pensamento excessivo” ou “pensamento que dá voltas em si mesmo e não leva a nada”. Com o neologismo “supunhetemos”, que está conjugado no Modo Imperativo, o

autor não diminui a qualidade linguística da letra. Pelo contrário: reforça com essa utilização morfossintática uma figura de pensamento que se constrói ao longo do texto – a ironia.

De modo semelhante, o verso *No acordo, o chifrudo entra com a pemba, o mundo inteiro entra com a rosca* reforça a ironia de modo bem menos sutil. “Pemba” e “rosca” fazem alusão, se me permitem, à “comida de rabo” que o demônio (*chifrudo*) dá no *mundo inteiro* por vivermos uma *vida tosca* (na letra, sinalizada como comportamento humano osmótico, em que uma maioria obediente e silenciosa não evolui em termos de consciência humana, ou seja, “não prioriza as prioridades”). Mesmo no período em questão, em que BNegão se utiliza de dois termos que podem ser considerados chulos, há sofisticação figurativa não só pela ironia, mas também pelo estilo metafórico¹²², na forma de figura de palavras: “pemba” no lugar de “pau”, “pênis” ou “caralho”; e “rosca” no lugar de “rabo”, “bunda” ou “cu”, ou seja, no caso, algo fálico e agressivo que nos atinge. Mais ainda: a construção ganha ares, inclusive, eufemísticos, pois dizer *o chifrudo entra com a pemba, o mundo inteiro entra com a rosca* pode ser considerado um eufemismo de “o diabo come o nosso rabo” (na melhor das hipóteses). De acordo com Bentes (2004b, p. 80), “o movimento *hip-hop* [...] constrói um tipo de manifestação de linguagem que deve ser objeto de reflexão” e que pode “ser interpretada, analisada e debatida no interior da aula de Língua Portuguesa”.

Vemos, portanto, que o “herói contemporâneo” – híbrido e multicultural – aqui representado no *eu* lírico, além de demonstrar ter uma consciência maior do que a maioria, no que diz respeito à solidariedade, à amizade, à paz divina, à guerra humana, à liberdade, ao comportamento, ao dinheiro e ao poder da publicidade, tem uma linguagem muito sofisticada, até mesmo ao usar termos considerados chulos ou que a eles remetam. Mas a riqueza maior em termos de linguagem é certamente o uso de figuras de palavras (metáfora), de construção (repetição e assíndeto) e, sobretudo, de pensamento (antítese, pleonismo, ironia e eufemismo). Figuras que são centrais na construção da letra e do aspecto moral nela salientado. Ou seja, a canção revela um “herói” tanto em termos de consciência quanto de linguagem.

¹²² Segundo Nietzsche (1948, § 8), “a metáfora não é, para o verdadeiro poeta, uma figura retórica, mas sim uma representação que lhe aparece na realidade, no lugar do conceito”.

4.2.2 Intertextualidade: Babilônia, onde vive o herói urbano

Cabe aqui um destaque para a ideia de “Babilônia”, que se apresenta intertextualmente no *rap* nacional. Entre os *rappers*, “Babilônia” (ou *Babylon*) tornou-se, mais do que uma espécie de gíria, um novo vocábulo. Ela é recorrente nas mais diversas letras com o sentido de caos, confusão; “mundão” ou cidade (no geral, pejorativamente); lugar superpovoado e nem sempre bem estruturado, onde há concorrência entre os seres e o dinheiro ocupa posição de poder, gerando violência; ou simplesmente ruas, e tudo o que nelas há de bom e, sobretudo, de ruim. A “Babilônia”, portanto, refere-se à sociedade e à urbanidade – ou melhor, à sociedade urbana. Não nos esqueçamos da pertinência do tema, já que há uma efetivação generalizada da urbanização em todas as regiões do país, conforme verificado no capítulo anterior, com dados do IBGE. Muitas vezes, como na letra de BNegão, “Babilônia” significa a Terra, em oposição a Céu, e, por extensão, inferno ou situação infernal. Desse modo, também tem conotação religiosa: na “Babylon” destacam-se os caracteres animalescos do homem, em detrimento dos caracteres divinos¹²³.

Há uma nítida influência de Bob Marley, o nome mais forte do *reggae* jamaicano, ele sim um difusor de preceitos religiosos (no caso, do rastafarianismo), que lançou em meados da década de 1970 o álbum *Babylon by Bus*, um registro fonográfico de suas turnês internacionais. No *rap* nacional está, de modo explícito ou implícito, a ideia de que, para sobreviver na “Babilônia” – ou seja, no “mundo humano”, não divino –, é preciso ser uma espécie de herói. Não o super-herói dotado de superpoderes das histórias em quadrinhos, mas um herói urbano que, à medida que convive com o caráter trágico da “Babilônia”, em partes aproxima-se do herói trágico, aquele que enfrenta as adversidades provocadas por suas próprias ações (GONZAGA, 2003) e por vezes paga com sua própria vida. Mas não vejo no *rap* nacional a representação de um herói trágico propriamente dito, embora dele mantenha certos traços. O que se revela pelas letras do *rap* nacional não é o super-herói, nem somente o herói trágico ou apenas o cidadão comum, mas uma versão híbrida, urbana e contemporânea deles.

¹²³ E novamente há referência ao conflito que a tragédia ática nos deixou de legado, segundo Freitag (2005, p. 22-30), entre a lei dos deuses (*oikos*) e a lei dos homens (*polis*). Disso infere-se que a *polis*, isto é, a cidade (ou, em um sentido mais amplo, a sociedade), configura-se em “Babilônia”.

Segundo Aristóteles (1999, p. 44), a tragédia, enquanto espetáculo cênico-musical ou dramaturgia, não necessita em primeiro lugar de um herói, mas sim da ação. A trágica “Babilônia” também: ela irá subsistir e produzir efeitos, em princípio, com ou sem heróis. O que aqui interessa, porém, é exatamente a existência do herói, não enquanto personagem dramático, mas enquanto representação de tipos humanos que, ao olharem para a “Babilônia”, ajudem-nos a entendê-la, em uma espécie de *didatização* do mundo contemporâneo. Essa seria, em minha opinião, uma grande contribuição do herói urbano do *rap* nacional ao ensino de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias: proporcionar, da perspectiva de seus olhos híbridos, uma visão do mundo em que vivemos. Um dos esforços desta tese, portanto, refere-se a observar de que modo, com que elementos poéticos, linguísticos, é construída a imagem desse herói urbano e sua visão da “Babilônia”.

Além de BNegão, outros *rappers* que se referem diretamente à “Babilônia” em suas letras são, por exemplo, Black Alien (em “From hell do céu”, que veremos no próximo capítulo), De Leve (em “Babilônia teima”), Quinto Andar (em “Muita falta de anti-profissionalismo dub”) e Mamelo Sound System (em “Gorila urbano”). Outros, ainda, fazem referência indireta à “Babilônia”, sem nomeá-la, em letras que ressoam, igualmente, seu caráter caótico e babélico, a poluição, a violência e os perigos urbanos, como, por exemplo, Mamelo Sound System (em “Cidade ácida” e “Noturno”) e Racionais MC’s (em várias canções, com destaque para “Capítulo 4, versículo 3” e “Vida loka Parte II”).

No sentido de cidade – enquanto aglomerado humano e, ao mesmo tempo, “terra de ninguém”, foco de injustiça, segregação e criminalidade –, a “Babilônia” pode ser percebida, embora não assim nomeada, em diversas obras, em prosa ou verso, da Literatura Brasileira: dos modernistas de 1922 (como Mário de Andrade) aos cronistas das décadas de 1960 a 1980 (Rubem Braga, Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta etc.), dos naturalistas (como Aluísio Azevedo) ao “fluxo de consciência” lispectoriano, dos concretistas (como os irmãos Campos, Décio Pignatari e Paulo Leminski) à produção contemporânea de Ferréz, Marçal Aquino, Marcelo Mirisola e Sérgio Vaz. Antes de voltarmos aos modos com que a cidade-Babilônia é representada no *rap* nacional, vejamos a título de exemplo o trecho final do primeiro romance de Rubem Fonseca (2003), *O caso Morel*, publicado originalmente em 1973. Trata-se do diálogo entre Matos, um delegado, e Vilela, um ex-investigador de polícia

que passa a atuar como detetive particular e, como tal, desvenda o caso Morel, um assassinato no Rio de Janeiro (calo-me por aqui para não comprometer a leitura de quem ainda não teve o prazer de fazê-la, embora prazer maior, de fato, esteja em ler os contos do autor, sendo a violência urbana um de seus principais temas).

“Você sofria muito quando era da polícia...”

“Tentei ser apático ou cínico, para me defender, mas não consegui.”

“Sempre que eu mencionava um crime ocorrido na minha delegacia, você dizia, ainda vai ficar pior.”

“Cada vez nasce mais gente. O que você espera? Ainda vai ficar pior”.

“Talvez você tenha razão. Neste fim de semana o número de assaltos com morte bateu todos os recordes. Assaltantes de todas as idades, entre dez e sessenta anos. As prisões estão cheias.”

“A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos, igualmente”, Vilela soturno, “você prende os criminosos que pode e finge acreditar que na prisão eles serão reabilitados e a sociedade, defendida. Mas você sabe que na verdade os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída.”

“Não sei de nada”. Matos solta uma gargalhada forte. “No Congresso de Criminologia, no ano passado, não se conseguiu nem mesmo estabelecer se havia, e qual era, a diferença entre crime rural e crime urbano. Uma das teses intitulava-se Problemas da Conurbação... Não parece sacanagem? Ninguém sabe muito sobre crime e criminosos, somos todos criminosos em potencial, o difícil é saber por que uns se realizam e outros não. Vamos tomar um chope?”

Cinismos “fonsequianos” à parte, o trecho final de *O caso Morel* evidencia a ligação da violência com a questão urbana: se “somos todos criminosos em potencial” e “a cidade é um mercado de amplas possibilidades para todos, igualmente”, subentende-se que na cidade os crimes têm mais chances de ocorrer, as pessoas de se tornarem criminosas, a polícia de agir com cinismo, as cadeias de ficarem mais lotadas. “Não parece sacanagem?”, indaga Matos. Essa percepção não escapa aos Racionais, como pode ser conferido nos excertos abaixo. O primeiro é de “Capítulo 4, versículo 3”, o segundo de “Vida loka Parte II”, e o terceiro de “Negro drama”:

Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia / Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia / De Guaianases ao extremo Sul de Santo Amaro / Ser um preto tipo A custo caro (RACIONAIS MC's, 1997)¹²⁴.

[Brown] O cheiro é de pólvora, eu prefiro rosas / E eu que... E eu que... sempre quis um lugar / Gramado e limpo, assim, verde como o mar / Cercas brancas, uma seringueira com balança / Desbicando pipa, cercado de criança / [Coro] How, how, Brown / Acorda, sangue bom / Aqui é Capão Redondo, tru / Não Pokémon / Zona Sul é o invés, é stress concentrado / Um coração ferido por metro quadrado [...] / [Brown] Às vezes eu acho que todo preto como eu / Só quer um terreno no mato só seu / Sem luxo, descalço, nadar num riacho / Sem fome, pegando as fruta no cacho / Aí, truta, é o que eu acho, quero também / Mas em São Paulo Deus é uma nota de 100 (RACIONAIS MC's, 2002).

Uma negra e uma criança nos braços / Solitária na floresta de concreto e aço / Veja, olha outra vez na multidão / A multidão é um monstro sem rosto e coração / Hey, São Paulo, terra de arranha-céu / A garoa rasga a pele, é a Torre de Babel / Família brasileira, dois contra o mundo / Mãe solteira de um promissor vagabundo (RACIONAIS MC's, 2002).

No trecho de “Vida loka Parte II”, o sonho de Mano Brown, do qual ele é “acordado” pelo coro, gira em torno da ideia de não morar em um centro urbano, mas sim em uma paisagem idílica, sem luxos e sem necessidades. Na realidade, porém, ele vive na “Babilônia”: em um bairro periférico, com “stress concentrado” e “cheiro [...] de pólvora”, em uma cidade onde “Deus é uma nota de 100”, ou seja, onde os caracteres divinos foram aviltados a um dos níveis mais baixos da materialidade mundana. Em “Negro drama”, depois de dizer que vai contar sua história real, Brown dá continuidade à primeira parte da música, conduzida por Eddy Rock, e faz um panorama a partir de quando nasceu, pardo, sem pai, de uma mãe negra e nordestina (Dona Ana, presente em algumas letras do grupo), que, assustada, pobre e sozinha, percorre São Paulo com seu filho no colo – o próprio Brown. A cidade, nesse contexto, apresenta-se como uma massa amorfa de pessoas e

¹²⁴ Todos os locais citados são conhecidos pela alta densidade demográfica, pelo alto índice de violência e pela carência de recursos urbanos, com exceção da Disneylândia, obviamente. Guaianases, por exemplo, fica no extremo Leste da cidade de São Paulo, uma região “periférica” em vários sentidos, assim como os bairros que ficam ao Sul de Santo Amaro. Com relação à expressão “preto tipo A”, frequentemente utilizada no *rap* paulista, pode-se dizer que ela se refere à ética – Motta (2004), por exemplo, fala do destacado *ethos* do “preto tipo A” nas canções dos Racionais.

edifícios, uma Torre de Babel, um monstro que, feito o mitológico labirinto do Minotauro, está pronto para fazer esse menino se perder e ser devorado.

São Paulo também é tema de “Cidade ácida”, da dupla – ou “combo”, como preferem se autodefinir Lurdes da Luz e Rodrigo Brandão para incluir músicos, DJs e produtores com quem dividem seus projetos sonoros – Mamelô Sound System (2003):

Meu olhar tá nos carros e tudo mais no viaduto / Delineio toda a forma de um robô robusto / Deitado, sonhando, mas prestes a despertar / Despertador dispara o alarme: hora de sair pra andar / Hélices no ar – furiosas, velozes / Separo o som em canais: metais, motores e vozes / E mesmo em pleno caos, sempre rolam prêmios / Muros novos pintados por Flip, Nina, Vitché, Osgêmeos [...] Pichações aos milhões em todas as sessões / Na cidade sem exceções / Identidade das ruas – uma única textura / Tatuando tradições e driblando viaturas / Pra lançar a real mais pura / De quem já não atura calado a vida dura / Isso que é contra-cultura [...] Essa aqui é a cidade ácida de onde eu vim – urbália [...] E digo ácida como a chuva que cai e corrói / Corrói a cabeça desprotegida do playboy, motoboy, b-boy / E todo tipo que transita nessa porra e habita / Mansão, prédio ou palafita / E forma a teia esquisita que se chama São Paulo [...] Minha vida na real é uma história escrita nessas ruas e avenidas / Uma espiral de fatos, forma e cor distorcida / Magia, lisergia ou qualquer coisa que o valha / Para ganhar a lança total dessa insana urbália.

Apesar de a cidade de São Paulo, nessa canção, permanecer fiel à idealização da “Babilônia”, enquanto “urbália” caótica, motorizada, barulhenta, poluída, repleta de desigualdades (mansão x palafita, playboy x motoboy), insana, uma teia esquisita, é possível vislumbrar caracteres positivos, como os muros grafitados por artistas da *street art*, dentre eles Osgêmeos, referenciados no Capítulo 2 desta tese. Faz sentido. Sendo plural, multicultural, seria ingenuidade não perceber que a cidade-Babilônia traz em si elementos com os quais nos identificamos, dos quais gostamos e, de qualquer modo, participamos. O caos e a insanidade do mundo dos homens, porém, parecem predominar.

A intertextualidade (KOCH *et al.*, 2007; PINILLA *et al.*, s/d) presente no rap nacional encontra na ideia de “Babilônia”, não um lugar-comum, mas um *locus* privilegiado. Assim como um *rapper* ou grupo faz ressoar, ou até mesmo repete literalmente, versos ou expressões de outros *rappers* ou grupos, há “núcleos significativos”, chamemos assim, que aparecem com frequência em letras dos mais diversos artistas do gênero. A “Babilônia”

constitui um núcleo significativo de intertextualidade já que aglutina diversos temas e subtemas tratados pelo *rap* nacional. Não seria o caso de repeti-los, todos, aqui, mas de lembrar dos mais expressivos que se referem à ideia de “Babilônia”: violência urbana, más condições de vida, desigualdade social, enfim, o lugar, ou não-lugar, em que os caracteres divinos são desvalorizados, desonrados, assim como o homem, que por sua vez se vê frente à revelação de seus próprios erros e caracteres animais. Essa intertextualidade pode se apresentar em forma literal ou figurada, a primeira como repetição de um termo ou verso e a segunda como ressonância ou paráfrase – possível de ser formulada através de metonímias (SERRANI, 1998) –, sendo que os dois tipos de intertextualidade podem estar presentes em uma mesma letra.

Diferentemente de outros núcleos significativos de intertextualidade presentes no *rap* nacional, a “Babilônia” é um dos únicos que parecem perpassar as três grandes fases desse gênero poético-musical no país, com destaque para a segunda e a terceira, no caso. Pois alguns núcleos parecem ser mais característicos de determinadas fases, a exemplo do que se refere à baixa expectativa de vida de quem é pobre, afrodescendente e vive em locais violentos (como “programado para morrer nós é”, dos Racionais, e “sou Zona Sul, sou programado para morrer”, de Sabotage, núcleo que aparece em letras de vários outros grupos e *rappers*, como MV Bill, Gog, A Família, Face da Morte, Facção Central etc.), presente no *rap* filiado ao discurso da segunda fase. Para Koch *et al.* (2007, p. 91), há “modelos gerais de produção e recepção dos discursos” em determinado gênero. As autoras inclusive citam o exemplo da apropriação de modelos do gênero *rap* por outro gênero, a canção de MPB, realizada por Chico Buarque na música “Subúrbio”.

Esses modelos gerais explicam, em grande medida, a existência de intertextualidades dentro de um mesmo gênero, pois “as operações produtoras de sentido são sempre intertextuais no interior de um certo universo discursivo” (VERÓN, 1980, *apud* KOCH *et al.*, 2007, p. 15). No caso do *rap* nacional, encontramos a *intertextualidade temática*, aquela que se evidencia, dentre outros, em “diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes”, em textos, ou entre textos, “que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa [...] corrente [...] ou de um mesmo gênero” (KOCH *et al.*, *op. cit.*, p. 18-9).

Vimos que há ressonâncias da ideia de “Babilônia” nos trechos dos Racionais e do Mamelô. Agora veremos intertextualidades literais, como a que aparece em “Prioridade” (*nosso passaporte de liberdade of da Babylon*), nas letras que se seguem – ambas, porém, remetem a uma mesma intertextualidade temática. O primeiro trecho é o refrão da música de De Leve, “Babilônia teima”, já considerada nos parágrafos acerca do atual mundo de consumo:

Babilônia teima, Amazônia queima / Eu já não sei mais se quero lei mais /
Neo-punk no Rio ou narcofunk / Não adianta tanque na rua, o que manda é
o skank¹²⁵ (DE LEVE, 2004; 2010)

Nesse trecho o *rapper* de Niterói amplia o caos da “Babilônia” e o faz chegar à Amazônia, talvez em referência às queimadas na Macrorregião Norte ou à produção e ao tráfico de drogas que se dá, ou no mínimo passa por, lá. Ou, ainda, a ambos: destruição da floresta e tráfico. Na letra, o fato de a Babilônia “teimar”, ou insistir em seu erro, parece fazer com que a Amazônia queime. Há uma descrença na justiça, na polícia e no exército, simbolizados por “lei” e “tanque”. E as duas opções que se apresentam para o Rio de Janeiro são o neo-punk (podendo significar a violência da polícia e/ou dos traficantes) e o narcofunk (jogo de palavras entre narcotráfico e *funk* carioca, que acaba por deixar transparecer uma relação entre os dois).

No próximo trecho, por sua vez, ressoam possíveis caracterizações do herói urbano – este também um núcleo significativo de intertextualidade. Para sobreviver na “Babilônia” esse herói mantém certo distanciamento anímico da realidade mundana, embora esteja por ela envolvido – da violência urbana à iminência da morte – e dela não tire os olhos. Para ter forças, capta energia no que está fora da “Babilônia”: nos idílicos campos gaúchos da saga retratada por Érico Veríssimo, no que é etéreo e futurista, mas também no que é mais instintivo e primitivo no homem. “Gorila urbano”, de Mamelô Sound System (2003):

¹²⁵ Híbrido da maconha, com maior concentração do princípio psicoativo.

Eu sou gorila urbano em meio ao insano Reino da Babilônia / Onde se mistura todo dia erva pura e santa com amônia / Babuínos digitais 2000 Brasil mandril / Enquanto o sangue não pára de escorrer pela cidade / Eu forço a minha entidade fora do plano mundano / Para atingir um oceano de possibilidades / Outras realidades paralelas que entrelaçam entre si como carros em uma perseguição / Comandos em ação que são retransmitidos via massa cinzenta / Enquanto pode a gente aguenta / Porque à medida que headhunters matam blackpanthers / A coisa toda fica bem pior que antes / Terríveis infantes, garotos que estão mais podres do que nunca dantes estiveram / Mas na real nunca estiveram diante, não distante, do inferno de Dante / Então, dance, cante / E aproveite o encanto enquanto o tempo e o vento não trazem a notícia que chegou o seu momento / A morte é a única certeza desde o nascimento / O resto eu invento pois carrego comigo trovões, um certo Capitão Rodrigo / Então, lembra do meu nome quando o microfone eu ligo / No comando da astronave de mim mesmo a esmo / Não sou do tipo que sigo sozinho sem meus amigos / Nessa estrada perdida é fácil errar a manobra / Presa de sobra, cobra comendo cobra.

Em uma espécie de resumo da caracterização do herói urbano do *rap* nacional, pode-se dizer, de acordo com as letras vistas, que ele, enquanto *eu* lírico: tem uma visão deveras crítica da “Babilônia” onde vive, crítica em relação à sociedade de consumo, ao mundo das aparências, ao egocentrismo humano, ao endeusamento do dinheiro; condena a violência entre os homens ao mesmo tempo em que visualiza seus motivos; percebe condições sociais desiguais, das quais é muitas vezes vítima, pela questão étnica ou econômica; não nega que faça parte da “Babilônia” e tenha desejos e frustrações motivados pelo ego, e nem que interaja com seus aspectos positivos e sobretudo negativos; mantém, mesmo assim, uma consciência acima da média “osmótica” das pessoas; vive sob estresse, e procura arrimo em sonhos, paisagens idílicas, distantes no tempo e no espaço, em entidades espirituais, em mestres, em amigos, em manifestações da arte e da cultura; e, acima de tudo, consegue sobreviver. Parafraseando Euclides da Cunha, o herói urbano é, antes de tudo, um sobrevivente. E sobrevive apegando-se ora a seus caracteres divinos, ora a seus caracteres animais.

Não obstante a tentativa de apreender uma possível caracterização do herói urbano e verificar as intertextualidades da ideia de “Babilônia” em diversos *raps*, cabe uma definição mais direta da “Babilônia” pelos próprios *rappers*. Fecho, então, este capítulo com a emblemática letra de “Muita falta de anti-profissionalismo dub”, do coletivo Quinto Andar

(2005), canção que, aliás, apresenta intertextualidade de “Prioridade”, BNegão (2001), em vários momentos:

O que é a Babilônia? / Quem controla sua vontade? / Seu espírito ou a sociedade? / O que controla suas vontades? Seu ego ou a verdade? / Seu ego sem saciedade / A verdade por traz do véu / Nada é o que parece ser / Caminho pavimentado à base de mentiras, belas mentiras [...] Isso é a Babilônia / Sociedade sem saciedade, isso é gasolina e fagulha, meu cumpadi / Isso é a Babilônia / Seu ego é seu maior inimigo / Isso é a Babilônia / É o que te separa, é o que segrega é o que não agrega / É o grande espírito fraco, essa é a regra, sem exceção [...] Teoria sem prática não representa nada / "Eu represento", não representa nada / Há muito combustível no ar [...] Combustão pra sua insônia / Combustão na Babilônia / Os profetas do deserto estavam certos / Eles tinham razão / O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão / O cantador cego remado pela multidão inteira embriagada / Em direção equivocada / Oposta à verdade / Interpretada pelo orgulho, pela falsa humildade / Isso é a Babilônia.

Capítulo 5. O HERÓI CONTEMPORÂNEO

5.1 O guerreiro do rap

Essa oportunidade só se poderia criar pela violência e pela subversão.

Franz Kafka¹²⁶

Dando continuidade à verificação de como, enquanto produção híbrida e multicultural, o *rap* nacional pode contribuir em termos de linguagem e de visão crítica dos problemas contemporâneos ao ensino de LCT, apresento brevemente neste capítulo: a estrutura típica dos álbuns, a apresentação de seu *leitmotiv* e a prefiguração de uma espécie de *lead* jornalístico em álbuns e canções. Em decorrência desses elementos, faço novas considerações acerca do mito do herói e de sua possibilidade de revelar vozes e identidades normalmente não consideradas no currículo. Aspectos da tragédia são revisitados, de uma visão contemporânea, obviamente, bem como são observados novos núcleos de intertextualidade que remetem a problemas atuais – como a violência urbana –, dignos de serem tratados em sala de aula.

Frente à deflagração, no capítulo anterior, da existência de um herói nas letras do gênero em questão, faz-se aqui uso do mito do herói enquanto “guerreiro” – como nomeiam os *rappers* em suas letras –, aquele que enfrenta toda sorte de adversidade e violência, segundo a poética aristotélica. Não se trata, neste trabalho de tese, de tentar filiar o *rap* ao gênero trágico. Mas de deixar claro que o *rap* nacional, tão particularizado por usos linguísticos nem sempre “convencionais”, o que se configura como um dos elementos que marcam suas diferenças sociodiscursivas, mantém uma estrutura poética por vezes tão rica e complexa como as canônicas, mesmo que, insisto, não se pretenda, em momento algum, incluir esse tipo de produção no que se convencionou chamar de cânone. Ao se confirmar a expectativa de que há elementos poético-literários canônicos no *rap* nacional, o interesse maior seria mostrar que tais elementos não são exclusivos da ordem do cânone. Eles podem

¹²⁶ *Carta ao pai*. [1919]. Trad.: Carone, M. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 31.

se fazer presentes também em “outras produções culturais”, para emprestar um termo largamente utilizado pelo Prof. Francisco Foot Hardman nas aulas que ministra aos alunos de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, na UNICAMP. Partamos, então, aos novos passos desta jornada.

Em termos de disposição de elementos poéticos e semânticos, os álbuns de *rap* nacional seguem, geralmente, uma estrutura típica:

a) Uma introdução, na qual é lançado o *leitmotiv* de que o grupo ou MC tratará ao longo do álbum, o estilo musical, a filiação lexical, e onde é por vezes apresentado um tipo de *lead*, que no jornalismo concentra as informações básicas relativas a *o que*, *quem*, *onde*, *quando*, *como* e *por que* (LAGE, 1985).

b) As músicas que compõem o álbum e eventualmente algumas vinhetas entre elas, que em sua maioria dão um tom de realidade ao conjunto da obra – por exemplo, sons de ruas, de tiros, de sirenes, de crianças brincando ou chorando, de chuva, de conversas muitas vezes ao telefone, de rádio ligado etc. As vinhetas contribuem para dar coesão ao tom de narrativa por vezes pretendido entre uma música e outra. De algum modo, as canções e vinhetas reafirmam ou dão continuidade ao *leitmotiv* colocado na introdução, pois tanto em uma como nas outras há geralmente um conflito (a ser) relatado.

c) O “salve final”, composto geralmente por agradecimentos e homenagens a “trutas e quebradas”, a Deus, Jesus, santos e orixás, parentes ou “irmãos” mortos ou presos. Eventualmente também pode conter recados para inimigos ou uma música que funcione como uma espécie de *coda* do álbum inteiro.

Vejamos quatro exemplos de introduções.

1) “Bem-vindos” de Ferréz¹²⁷ – faixa 1 do álbum *Determinação*, São Paulo, 2003:

Bem-vindos ao fundo do mundo / Zona onda Sul / Capão Redondo / SP
[som de tiro].

¹²⁷ Também *rapper*, Ferréz é mais conhecido como escritor – *Capão pecado*, de 2000, e *Manual prático do ódio*, de 2003, dentre outros – e organizador da coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, de 2005, além de ter criado fama com a polêmica de um texto ficcional, publicado na *Folha de S. Paulo* em 08 Out 2007, baseado em assalto sofrido pelo apresentador Luciano Huck.



O rapper, escritor e jornalista Ferréz: polêmicas ficcionais, polêmicas reais.

Foto disponível em: www.revistaraiz.uol.com.br/portal/images/stories/canal_revista/edicoes/05/questao_ferrez.jpg

2) “Quebrando as algemas” de Dexter¹²⁸ – faixa 1 do álbum *Exilado sim, preso não*, São Vicente (SP), 2006:



Dexter em sua primeira apresentação depois de oito anos em regime fechado, na quadra da Escola de Samba Unidos do Peruche, São Paulo, Jun 2009.

Foto e mais informações disponíveis em: www.rapnacional.com.br/2010/index.php/destaques/cobertura-da-festa-dexter-e-convidados/

2005, Dexter 1º ato, **tomando de assalto**¹²⁹ o seu tempo, a sua mente, a sua atenção / Sem chance, irmão, chegou a hora / De pé e na fé guerreiro, sem se rastejar ou pagar simpatia / A opressão e a ociosidade é o veneno que eles pagam no dia-a-dia / Maior covardia, eu não me entrego / E você, faria o mesmo? / O barato é louco, sangue bom, mas a guerra não está perdida / O preço é alto e muitas vezes custa até a vida, oh / É quente / Mas, aí, quebra as algemas e vamos em frente / Revolução parceiro, sem glamour, sem luxúria e até mesmo sem dinheiro / Um por amor e o outro por acreditar que o dia de amanhã será o dia D / O dia da vitória / Ao meu Deus, muita glória / À minha família, o muito obrigado / E aos meus amigos, felicidade / Estamos juntos, irmão / Eu, Dexter, "Exilado sim, preso não" / Paz, saúde, liberdade e ação!!!

¹²⁸ Ex-detento do presídio de segurança máxima de Presidente Bernardes e do Carandiru, depois transferido para a Penitenciária II de São Vicente, Dexter está atualmente em regime semi-aberto na Região Metropolitana de Campinas. Motivo da condenação: assaltos a mão armada. O “oitavo anjo”, como é conhecido, trabalha hoje em uma loja especializada em moda *hip-hop* na popular Rua Treze de Maio, no centro de Campinas, como requisito para sua liberdade total. Fotos de Dexter na cidade e mais informações disponíveis em: <http://www.rapnacional.com.br/2010/index.php/noticias/um-dia-com-o-oitavo-anjo-dexter/>.

¹²⁹ Grifos meus.

3) “Sou mais você” dos Racionais MC’s – faixa 1 do álbum *Nada como um dia após o outro dia / Chora agora (CD 1) / Ri depois (CD 2)*, São Paulo, 2002.



Mano Brown + KL Jay + Eddy Rock + Ice Blue = Racionais MC's (SESC-SP, 2009)

Foto disponível em: <http://www.lastfm.com.br/music/Racionais+MC%27s/+images/43169701>

[Voz de locutor de rádio] Bença, mãe / Estamos iniciando nossas transmissões / Essa é a sua Rádio Êxodos / Hey, hey / vamo' acordar / vamo' acordar / porque o sol não espera / demorô / vamo' acordar / o tempo não cansa / ontem à noite você pediu / você pediu / uma oportunidade, mais uma chance / como Deus é bom, num é não, nego? / olha aí, mais um dia todo seu / que céu azul louco, heim? / vamo' acordar / vamo' 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, ninguém confia em ninguém / nem em você / e 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 / vamo' acordar / vamo' acordar / cabeça erguida, olhar sincero / tá com medo de quê? / nunca foi fácil / junte seus pedaços e desce pra arena / mas lembre-se: aconteça o que aconteça, nada como um dia após o outro dia.

4) “Intro” de Sabotage¹³⁰ – faixa 1 do CD *Rap é compromisso*, São Paulo, 2001.



O rapper e ator Sabotage, que atuou em *Carandiru* (Hector Babenco) e *O Invasor* (Beto Brant).

Foto disponível em: www.odeioeles.weblogger.com.br

¹³⁰ Artista falecido, aos 29 anos de idade, na manhã de 24 Jan 2003.

[A] Nossa, mano, que bicho feio, heim? / [B] Hey, do bode, vai vendo, o tempo ta feio, heim, mora? / [A] Fim do milênio, olha aí, pode acreditar, irmão, só vai sobreviver escolhido, mano, é... / [B] Muita arma, muita droga, pouco dinheiro e pouco perdão / [A] É, é desse jeito memo / mas a nossa luta continua / aqui é Sabotage / rap nacional é nós / [C] Viva Sabotage, o raciocínio, o raciocínio... / [D] Ih... registrou, já era / aí, favela, é bela mas é fera / nós faz parte dela / tem que aprender a viver por aqui senão já era / [?] / Ih... registrou já era / repressão é a prova mais concreta que o sistema nos oprime / nossos irmão pro crime / vida de cão / eles querem o domínio, domínio... / [C] Raciocínio, raciocínio... / [D] Mas vai falhar / faiá! / [E] A vida não é só de desvantagem / humilde malandragem, esse é o som do Sabotage / a vida não é só de desvantagem / humilde malandragem, esse é o som do Sabotage / a vida não é só de desvantagem / humilde malandragem, rap é o som, rap é o som, rap é o som / a vida não é só de desvantagem / humilde malandragem, esse é o som...¹³¹

Nessas vinhetas introdutórias já temos um *leitmotiv* em comum: a situação adversa a ser descrita ao longo dos álbuns em questão. Essa situação adversa, que remete a um elemento trágico, é definida pelo lugar (bairro periférico e violento, ou favela, de um centro urbano brasileiro, ou, no caso de Dexter, uma prisão), pelo tempo (atual, ou seja, primeira década do século XXI, terceiro milênio), pelo homem (que esboça caracteres do herói trágico: alguém que luta, que é um guerreiro, soldado, gladiador, um “escolhido”, e que, como vimos no capítulo anterior, pode ser nomeado de herói urbano) e pelo modo como a situação se apresenta, ou seja, em forma de guerra ou luta (em vários sentidos, mas sobretudo no sentido de luta pela sobrevivência). Tais introduções infundem certo terror e certa piedade, o que é uma característica do gênero dramático. Além disso, há nas três últimas introduções, um elemento de esperança, de fé (*de pé e na fé, guerreiro, ao meu Deus, muita glória, amanhã será o dia D, o dia da vitória, olha como Deus é bom, a vida não é só de desvantagem*).

Assim, dois elementos paradoxais apresentam-se lado a lado nesse *leitmotiv* em comum: a violência e a esperança – a violência que se vive diariamente nos centros urbanos brasileiros e a esperança de construir uma realidade melhor. É essa esperança, essa fé, que faz o “herói” levantar e lutar, enfrentando desse modo a situação adversa que lhe é colocada.

¹³¹ Os textos das três introduções foram transcritos por mim.

Não é sem motivos que o *rap* nacional trata com frequência da violência e de diversas de suas manifestações. Pois, ao falar do “homem comum”, brasileiro, periférico, fala-se inevitavelmente em violência – urbana, social, econômica e discursiva. Urbana, pelas péssimas condições de, por exemplo, segurança, moradia e transporte. Social, pela situação precária em que muitas vezes se encontram a educação e a saúde públicas, pela justiça falha, pela falta de garantias de se exercer, de fato, a cidadania. Econômica, pela falta de perspectivas profissionais, financeiras e, por consequência, de consumo e de ascensão socioeconômica. E discursiva pelo fato de esse homem comum pertencer a uma maioria que é tratada como minoria, por lhe ser dado um lugar discursivo praticamente desprovido de poder, ou seja, desprovido de voz.

Grande parte da produção poética do *rap*, ao se referir aos párias, aos excluídos, aos marginalizados, faz alusão ao homem comum e ao seu enfrentamento de um destino adverso, aqui nos moldes da tragédia aristotélica. Se, na *Poética* (ARISTÓTELES, 1999), o filósofo explicita que a adversidade pode vir representada por qualquer poder de instância maior ao qual o herói está subjugado – seja pelos deuses, pela lei, pelo destino, pela sociedade –, tem-se por pressuposto que, se o herói existe enquanto criação poética, dramática, o é por representar algo de verdadeiramente humano, algo comum a todos os homens. Estamos, pois, no nível da representação. No *rap*, a violência encontrou seu lugar e seu momento de representação por excelência. Olhar para o discurso do *rap* é, de algum modo, olhar para o discurso da violência.

Cabem aqui algumas observações. Embora as cidades que compõem as regiões metropolitanas, por exemplo, de São Paulo, Campinas, Baixada Santista, Rio de Janeiro e Brasília de hoje não sejam a *polis* grega do século IV a.C., e nem o herói do *rap* gerado em suas periferias a personificação exata do “caráter” descrito na *Poética* de Aristóteles (1999, p. p.43-45), os seis elementos constituintes da tragédia encontram-se, de algum modo, presentes em ambos contextos – mito (fábula), caracteres (qualidades do herói), falas, ideias, espetáculo e melodia (canto). E tanto a questão da tragédia não está restrita a um só tempo e a um só espaço que diversos teóricos têm observado sua releitura em vários outros momentos, de Shakespeare (século XVI) a Camus (século XX), por vezes inclusive fora de contexto dramático – é o caso, por exemplo, de Franco Moretti (2007) em “O grande

eclipse: a forma trágica como desconsagração da soberania”; de Raymond Williams (2002) em *Tragédia moderna*, e da coletânea organizada por Ettore Finazzi-Agrò, Roberto Vecchi e Maria Betânia Amoroso (2006), *Travessias do pós-trágico*.

Paradoxalmente, é ao falar da violência que o *rap* tenta promover alguma catarse¹³² e, por consequência, a possibilidade, senão de construir, ao menos de revelar novas identidades daqueles, e para aqueles, que nunca tiveram voz – o que é, *per se*, uma das causas da violência. A revelação dessas identidades se dá, acima de tudo, pela tomada de uma nova posição discursiva: a do herói, que chamei de “herói urbano” no capítulo anterior e é muitas vezes chamado de “guerreiro” nas letras. Afinal, somente um herói para enfrentar a trágica situação adversa em que nossa sociedade se transformou nas décadas finais do século XX – quando o *rap* nacional definiu seu discurso mais característico –, sobretudo para aqueles que estavam abaixo das classes médias e que, quando tinham, ou ainda têm, algum tipo de voz ou poder, muitas vezes o é por empunhar uma arma (SOUZA PINTO; BIAZZO, 2006).

Assim como há diferenças conceituais e contextuais profundas entre os versos poéticos da tragédia ática e os *do rap* de nosso tempo, também há semelhanças: à medida que “ela [a tragédia] também é modernizada, apresenta problemas da nossa época e, exatamente por isso, pretende-se demonstrar enfaticamente a atemporalidade da tragédia ática” (DETHLEFSEN, 1997, p. 36). Para o mesmo autor (*op. cit.*, p. 13-4), “a tragédia grega pode ser um remédio apropriado para o homem moderno [...], pode trazer de volta à nossa época algo que perdemos de vista no nosso desenvolvimento”.

Quanto ao herói trágico, ocorre fenômeno semelhante: ele mantém distinções fundamentais em relação ao herói urbano dos versos de *rap*; mas ambos não deixam de remeter a uma mesma conformação arquetípica e, nesse sentido, preservam similitudes. É o que se pode inferir da leitura de Campbell (1997), Dethlefsen (1997) e Williams (2002). E,

¹³² Autores que tratam da questão teórica da tragédia definem *catarse* tal qual Aristóteles (1999) o faz: purificação das paixões através da piedade e do horror que os sofrimentos do herói causam na plateia. “Para isso o espectador necessita sentir simpatia pelo herói, que [...] deve reconhecer o seu erro. Assim, o terror e a compaixão [...] servem de libertação dessas mesmas emoções” (GONZAGA, 2003). A própria tragédia seria, de acordo com Dethlefsen (1997), uma espécie de metáfora da catarse vivida pelo herói. Para Campbell (1997, p. 16), “a *katharsis* trágica [...] corresponde a uma *katharsis* ritual anterior [...], que era a função do festival e da representação de mistérios do touro-deus desmembrado, Dioniso”.

particularmente, é o que interessa: ao evidenciarem ao jovem comum a possibilidade de se ver como herói, as letras contribuem para que tal jovem se identifique com essa nova posição discursiva / subjetiva.

O *rap*, enquanto contraparte musical do movimento *hip-hop*, é, como já venho afirmando, um fenômeno sobretudo de jovens e para jovens, principalmente daqueles, e para aqueles, que habitam as periferias dos grandes centros urbanos¹³³. Embora, em um primeiro momento, as letras desse tipo de música pareçam fazer certa apologia da violência e da criminalidade, em um segundo momento percebe-se que os sujeitos que constituem o universo do *rap* ou com ele se identificam estão preocupados com uma proposição ética, moral. Vislumbram-se, no máximo, justificativas para a entrada de um jovem no mundo do crime, mas, de modo algum, o *ethos* do “preto tipo A” (MOTTA, 2004) deixa de ser afirmado como modo de “sobreviver no inferno”, como modo de enfrentar uma situação *trágica*.

Quando falo em “tragédia”, refiro-me a dois sentidos usuais do termo: 1) obra, em verso, de caráter dramático, grandioso e funesto, com personagens heróicas, que é capaz de infundir terror e piedade; e 2) figurativamente, desgraça, infortúnio. Enquanto o primeiro sentido teve na *Poética* de Aristóteles sua primeira grande fundamentação, o segundo passou a nomear toda sorte de acontecimentos que causam lástima ou horror. Enquanto o primeiro é matéria de Literatura, Dramaturgia, Filosofia e Psicanálise, o segundo sentido é tema da vida comum, de pessoas comuns. Mais ainda: se, enquanto gênero, para alguns teóricos (por exemplo, STEINER, 1961), a tragédia estaria morta, restando apenas o sentido comum, vulgar e figurativo, para outros, os dois sentidos acabam por se reforçar e por revelar a desordem da realidade capitalista em que vivemos (por exemplo, WILLIAMS, 2002). De algum modo, porém, todos concordam, inclusive Steiner e Williams: o caráter trágico de certos acontecimentos não só não deixou de existir como por vezes tem sido intensificado ao longo da história¹³⁴.

¹³³ Lembremos dos números apresentados no Capítulo 3: atualmente, cerca de 80% dos jovens brasileiros vivem nos centros urbanos e metade da população global tinha menos de 25 anos em 2003.

¹³⁴ Peter Szondi (2004, p. 77) também deve ser considerado nesse sentido, pois, ao tratar da filosofia da história da tragédia e da análise do trágico, afirma: “a própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade”.

Para Williams (*op. cit.*), especificamente, é ao tratar eventos do homem comum como “trágicos” que vemos o poder revolucionário do que na origem era apenas um gênero. Moretti (2007) segue a mesma linha, ao apresentar a forma trágica como desconsagração da soberania inglesa nas épocas de Elisabeth I e Jaime I (séculos XVI e XVII). Para ele (*op. cit.*, p. 59-60), “a tarefa histórica que a forma trágica acabou cumprindo foi, exatamente, a destruição do paradigma fundamental da cultura dominante”. E é exatamente esse o papel que o *rap* tem feito ou tentado fazer: criar um campo de forças em que a violência (urbana, social, econômica, discursiva) seja revelada e, quiçá, desconsagrada. E o faz, como estamos vendo, através de aspectos formais que remetem à tragédia ática¹³⁵.

5.1.1. “From hell do céu”: o herói da vida comum

A próxima letra a ser considerada é de Black Alien, ou Gustavo Ribeiro, ou, ainda, Gustavo Black Alien. Nascido em São Gonçalo, na Baixada Fluminense, criou-se, e vive até hoje, na cidade vizinha, Niterói. Considero-o um dos maiores letristas da terceira fase do *rap* nacional, por sua capacidade poética e seu amplo espectro temático¹³⁶, ao menos talvez seja o mais bem-sucedido comercialmente. Mas não foi sempre assim. Na virada da década de 1980 para a de 1990, quando era um dos mais promissores talentos do skate local, Black Alien teve de desistir de se profissionalizar como skatista: “Eu tinha 17 anos, foi a

¹³⁵ Embora possa parecer paradoxal, e talvez realmente o seja, a tragédia foi incentivada, na Grécia Antiga, pelos governantes para legitimar seu poder. O objetivo político era que a “mitologizada” população passasse a observar mais a lei dos homens e menos as leis do céu (GONZAGA, 2003; FREITAG, 2005). E o próprio liberalismo inglês parece ter tido caminho livre graças a, dentre outras, contribuições da tragédia shakespeariana (WILLIAMS, 2002). De qualquer modo, porém, a tragédia parece sempre ter tido um papel político-cultural de mudança paradigmática – que Williams (2002) chama de caráter revolucionário e Moretti (2007), de destruição do paradigma fundamental do poder até então dominante.

¹³⁶ Essa opinião não é exclusividade minha. O crítico Philip Jandovsky, escreveu, no *site* norte-americano *CD Universe*, sobre o até hoje único álbum solo de Black Alien: “Together with the excellent production, the different hip-hop styles form a quite personal, fresh and original sound. Black Alien's well-written lyrics touch on a variety of different subjects such as love, sex, politics, violence, social injustice and crime”. Disponível em: <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/6795171/a/Babylon+By+Gus,+Vol+1%3A+O+Ano+Do+Macaco.htm>. Último acesso: Dez 2010.

época em que eu andei melhor. Aí, logo nesse época eu tive que arrumar meu primeiro emprego. Meu pai não me deu mole [...] eu trabalhava no estaleiro. Isso também ajudou a abrir os sonhos. Eu acordava 4h30 da manhã, chegava em casa às 18h30, exausto”. Começou a escrever letras de *rap*, depois fez seu primeiro show (em 1993), e trabalha profissionalmente como músico, com carteira assinada, desde 1997. Tem pensado em voltar a andar de skate para se divertir, pois, segundo diz, “*rap* é uma coisa muito neurótica [...] Eu acho que tô ficando velho [...], tô ficando cansadão de ligar a TV e toda hora só neurose. E nem precisa ligar a TV, né? Só chegar na janela”. Prestes a lançar, agora em 2011, seu segundo álbum solo, *A água*, Black Alien pretende, apesar das boas vendas do primeiro, inovar na distribuição: “eu tava pensando em as primeiras cópias dar para o povo mesmo. Se ficar enrustindo música, Deus até castiga”.¹³⁷

Veremos agora, em uma de suas músicas, como se constitui poeticamente o enfrentamento de uma situação adversa pelo homem comum e que lhe dá caracteres heróicos, além de observarmos outros elementos que justificam a didatização do *rap* nacional.

FROM HELL DO CÉU

Black Alien

(Última faixa – 12 – do álbum *Babylon by Gus, Vol. 1, O ano do macaco*, Niterói, RJ, 2004).

*Me parece agora que eles perderam o controle
Nessa corrida de ratos, sei muito bem quem tá na pole
Se agride ou agrada*

¹³⁷ As declarações do compositor foram dadas ao jornalista Sidney Arakaki (2010). Vale lembrar que, depois do primeiro álbum solo, Black Alien compôs música para teatro infantil, para seriado de TV e para filmes sobre surf e skate. Também compôs um *rap* para a trilha sonora da novela *Bang-Bang*, que foi ao ar pela TV Globo, no horário das 19h, entre 2005 e 2006. Idealizada para o público jovem, a trilha sonora do folhetim contava com outros grandes nomes, como Zé Ramalho, Zeca Baleiro, Luiz Melodia, Paralamas do Sucesso, Blitz e Paulo Miklos (dos Titãs, que havia atuado com o *rapper* Sabotage no filme *O invasor* e com ele depois realizou shows). Black Alien entrou com um interessante híbrido *rap*-faroeste: “Bang Bang, beng beng / alguém atirou em mim, foi meu bem / Bang Bang, beng beng / alguém atirou no meu bem / Eu sou o forasteiro / Aquele que ninguém sabe de onde veio / O seresteiro que acertou em cheio / O coração da gata do tiro certo / Na pequena e pacata cidade / Ganância, ouro e muito dinheiro” (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SMMkD1gHi8>). Além disso, trabalhou com músicos de outros estilos, como MPB e rock. Sobre o novo álbum, o que se sabe é que terá, como um dos principais temas, o amor. Pretende com isso atrair mais público feminino para o *rap*? Talvez, afinal, “quanto mais mulher no show, mais calma, menos briga”, declarou o *rapper* (ARAKAKI, 2010).

*O seu lugar no grid de largada não muda nada
Sobrevoe num vôo o zôo onde você sobrevive
Observe a ordem natural das coisas em declive
Inclusive eu tive lá, e não te vi lá
Frente a frente, lado a lado
Tête-à-tête, com os mestres das marionetes
Vê se assimila, quem orchestra, quem adestra e quem tem a chave-mestra
Quem dilata sua pupila, quem nos aniquila
From hell do céu
Quebrar barreiras, comunicação na Torre de Babel
Interferência na frequência
Acordar primeiro pra realizar o sonho é a ciência*

*EU DISPARO E PARO NO INFINITO
REABASTEÇO, SIGO EM FRENTE, É BONITO
VIAJO PELO ESPAÇO E O QUE EU VEJO EU DEIXO ESCRITO
E SÓ JAH JAH PODE ME DAR UM VEREDICTO*

*Uns desistem, outros ficam, alguns desistem e ficam
Só espaço físico ocupam e indicam
A tragicomédia de quem não tem da própria existência as rédeas
Cérebros de férias, vários vagabundos festejando o fim do mundo
Enquanto isso, o cidadão comum se sente ridículo
Não encontra paz no versículo, batendo de porta em porta
Debaixo do braço um currículo, família inteira no cubículo
Depende do Ecad, depende do Green Card
Acorda cedo e dorme tarde, completando o círculo vicioso, perigoso
Que nem garimpar na reserva dos Cinta-larga
Black Alien canta a vida amarga através do Rap e do Ragga
Contra todas as pragas
Sem medo de quem, que nem um cão, morde a mão que afaga*

*[REFRÃO]
[E só Jah Jah Jah... e só, e só... acode, acode, acode...]*

*Enquanto o mundo muda pela música
Preparo poesia de aço na minha siderúrgica
Um hábito noturno inspirado em Saturno
E seus anéis em torno, não há retorno
Eu sempre estive aqui, no verbo cru que nem sashimi
A verdade virá à tona pelo parto, infarto no miocárdio
Revolução não será televisionada nem virá pelo rádio*

*Metal inox, instrumental e mental na jukebox
Golpe baixo, perde ponto, é que nem no boxe
Prepare a esquiva, informação real pro povo à deriva
Na terra da terra improdutiva/prometida*



Black Alien: das pistas de skate e dos estaleiros a um refinamento poético incomum.

Foto disponível em: www2.uol.com.br/instituto/i/g_blackalien02.jpg

Dentre os aspectos formais da canção, em termos de sofisticação poética, destacam-se: 1) as rimas, que ocorrem tanto externamente (*me parece agora que eles perderam o controle / nessa corrida de ratos, sei muito bem quem ta na pole*) quanto internamente (*eu disparo e paro no infinito*), e tanto em termos fonéticos quanto de tonicidade (*sobrevive / declive; ridículo / cubículo*), o que contribui para o ritmo, a musicalidade; 2) a aliteração (*agride / grid / agrada*); 3) a repetição, de modo a reforçar o sentido (*lado a lado / frente a frente / tête a tête*); e 4) os campos semânticos em relação de sinergia – fonética e de sentido (*música / rádio / instrumental / jukebox com aço / siderúrgica / metal inox*).

O *leitmotiv* caracteriza-se pela antítese “céu e inferno”, representada por *hell / céu*, já a partir do título, e também *vagabundos / cidadão comum, morde / afaga, uns desistem / outros ficam, acorda cedo / dorme tarde, não há retorno / eu sempre estive aqui e parto* (nascimento) / *infarto* (morte). A violência e a esperança, já observadas nas introduções, fazem-se presentes também aqui: a violência pela realidade vivida pelo cidadão comum; e a esperança pela poesia, pela música, que muda o mundo (*enquanto o mundo muda pela música, preparo poesia de aço na minha siderúrgica*). Segundo o crítico literário Antonio Cândido (1995, p. 263), “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é

um direito inalienável” – no caso, essa fruição se dá pela música negra (*rap*, *ragga*) e pela poesia (dura, de “aço”).

Em termos de *lead*, que, como visto anteriormente, está presente inclusive nas faixas introdutórias dos álbuns, há na letra todos os seus elementos constitutivos. Porém, por se tratar de lírica, o que em jornalismo classicamente fica concentrado ao/s parágrafo/s iniciais, aqui se apresenta dispersado ao longo do texto. Onde: *o zoo onde você sobrevive, a terra improdutiva*. Quem: *o cidadão comum* (o herói), *os cérebros em férias* e *os mestres das marionetes*. Quando: agora, pois os verbos estão no Presente (o *rap* fala geralmente de algo presente, da situação atual; em outro caso, muitas vezes assinala uma data ou qualquer outro marco temporal-situacional, como em *Diário de um detento*, dos Racionais MC’s, que veremos no próximo capítulo). O que: *a vida amarga*. Como: *viajo pelo espaço e o que eu vejo eu deixo escrito, preparo poesia de aço na minha siderúrgica*, pois *o mundo muda pela música*.

Com relação à forma trágica, há: 1) a tematização do homem comum (Williams, 2002) e da situação adversa (*enquanto isso o cidadão comum se sente ridículo / não encontra paz no versículo / batendo de porta em porta / debaixo do braço o currículo / família inteira no cubículo e que nem garimpar na reserva dos Cinta-larga* – dupla violência, já que não só esses indígenas são considerados perigosos, sobretudo quando “sumiram” com expedicionários do Projeto Rondon na primeira metade do século passado, mas também porque estabelecer garimpos em reservas indígenas é uma violência à terra e ao homem que nela vive); 2) o enfrentamento “correto”, “heróico” dessa situação (*acordar primeiro para realizar o sonho é a ciência*); 3) o mito (*hell, céu, Torre de Babel, Jah, fim do mundo, versículo, Saturno, terra prometida*); e 4) a tentativa de desconsagração da cultura dominante (*vê se assimila / quem orchestra, quem adestra e quem tem a chave-mestra / quem dilata sua pupila / quem nos aniquila*).¹³⁸

Poderíamos considerar que a desconsagração da cultura dominante, aqui por mim referida, foi observada por Moretti (2007) em relação à tragédia shakespeariana, e,

¹³⁸ De modo algum pretendo, com essas análises, afirmar que cada *rap* se constitua fidedignamente em uma tragédia, mas sim que contém elementos que evoluíram a partir da tragédia ática, conforme sinalizado. Isso, porém, não invalida que alguns *raps* sejam, de fato, vistos em trabalhos futuros como depositários “fiéis” da forma trágica, como “Homem na estrada” dos Racionais MC’s – não considerado nas análises desta tese.

portanto, mais de um milênio depois do que se convencionou chamar de tragédia ática. Ademais, esta última era incentivada pelo poder público, na Grécia Antiga, com objetivo de passar à população, segundo Gonzaga (2003), exatamente a moral e a ideologia daqueles que ocupavam os mais altos postos políticos – conforme sinalizado na Nota 139. Porém, se considerarmos algumas tragédias áticas, como *Antígona*, de Sófocles, e *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, apreenderemos o gérmen do que se tornaria a efetiva desconsagração de quem está no poder.

Mitos e heróis antigos e contemporâneos, eternos

Outra consideração pertinente seria relativa ao conceito de mito. Para Aristóteles (1999, p. 49), o mito refere-se à fábula, que, por sua vez, é composta de alguns elementos, dentre eles, a peripécia (“a alteração das ações”, aquilo que poderíamos chamar de ponto de mutação, que “vira o jogo” da narrativa e a transforma no contrário de si). O mito, enquanto fábula, é uma narrativa que tenta explicar a realidade e a natureza de forma simbólica, com deuses, semi-deuses e heróis. Quando Eddy Rock, dos Racionais MC’s (2002), canta, em “Negro drama”, que a situação adversa enfrentada pelos negros no Brasil “não é fama, fábula, lenda ou mito”, parece dizer que não se trata de um problema meramente “simbólico”, de apenas uma metáfora da realidade, mas também da própria realidade. O mito abarca tanto a realidade como a sua fabulação, a sua simbolização. De qualquer modo, ele está baseado na realidade. Para Dethlefsen (1997, p. 19), “o mito [...] é uma narrativa sobre algo verdadeiro, essencial e concreto”, que continha, em sua origem, “a revelação do princípio divino, transcendental ou numinoso”. Segundo o mesmo autor, o mito, em si, não revela o divino, “é o divino que se revela no mito, que através dele torna-se visível”. Os elementos relativos ao mito presentes em “From hell do céu”, no caso, referem-se a tradições religiosas de origem judaico-cristã: *hell*, céu, Torre de Babel – que, segundo o Antigo Testamento, foi miticamente erigida na Babilônia (sem aspas!) –, versículo e terra prometida; de origem rastafari: Jah (Deus); e greco-romana: Saturno (o deus Cronos); além de “fim do mundo”, ideia presente em diversas crenças, religiões e povos, dos antigos Maias aos contemporâneos cristãos evangélicos.

Em *O herói de mil faces*, Joseph Campbell (1997, p. 5-6) afirma que:

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. [...] Freud, Jung e seus seguidores demonstraram irrefutavelmente que a lógica, os heróis e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a época moderna.

Em sala de aula, o caráter divino que se revela nos mitos de “From hell do céu” pode ser discutido à luz do mundo contemporâneo: de que nos serve esse caráter divino hoje? Que função social ele cumpre? Como ele aparece, por exemplo, em sagas, contemporâneas ou não, da literatura, do cinema e da televisão?¹³⁹ E mais uma série de reflexões que advêm dos complexos temas religiosos. Também poderia ser levantado o papel poético que tais referências mitológicas cumprem na interpretação da própria canção. Frente à situação adversa retratada na letra, essas referências seriam meros recursos poéticos formais ou, igualmente, morais? Em relação aos aspectos formais, tais referências compõem rimas com quais outros termos? Há ligação semântica (de significado) entre eles?

Hell, *céu* e *Babel* rimam entre si, e têm, de fato, relação significativa do ponto de vista mitológico. *Saturno* rima com *noturno*, formando outra relação significativa, digna de ser pesquisada pelos estudantes; para resumir, pode-se dizer que, no Império Romano, os festivais em honra a esse deus (*Saturno*) marcavam o início do inverno, quando a noite (*noturno*) começa a se tornar mais longa do que o dia; e, para os gregos, como um dos titãs, Cronos (*Saturno*) era filho da Terra (Gaia) e do céu estrelado (Urano), ou seja, do céu noturno; além disso, na construção poética de Black Alien, *Saturno* o inspira a produzir poesia de aço, que, como toda poesia, faz uso de adornos, assim como os anéis que adornam o planeta de mesmo nome.

Há, igualmente, relação significativa entre *povo à deriva* e *terra prometida* – lembrando que *terra prometida* aparece em uma espécie de eco a *terra improdutiva* –, que remetem à ideia de, no Brasil, por exemplo, existirem terras improdutivas (cujas causas têm origem no tipo de colonização aqui praticada e vão da especulação imobiliária ao excesso de

¹³⁹ Exemplos: as séries *Star wars*, *Matrix*, *Indiana Jones*, *Herry Potter*, *Batman* e *Bourne* (*Identidade Bourne*, *Supremacia Bourne* e *Ultimato Bourne*) – os dois últimos, *Batman* e *Bourne*, em referência específica ao mito do herói, não necessariamente aos aspectos religiosos – e tantos outros filmes, sobretudo de ficção científica, como os do alemão Wim Wenders, do russo Andrei Tarkovski e dos norte-americanos Steven Spielberg e, sobretudo, Ridley Scott, com seu emblemático *Blade runner*.

bens por parte de algumas parcelas mais ricas da população), o que gera uma massa de pessoas à deriva, em busca de trabalho, os sem-terra, os migrantes do campo para as cidades, e remetem também à história do povo judeu, que conseguiu sua terra prometida somente após a segunda guerra mundial, além de outros povos que ainda hoje carecem de um território, como os curdos, os palestinos, os tibetanos migrados ao norte da Índia desde a invasão chinesa do Tibet, diversos povos indígenas e africanos, etc.

Fim do mundo rima com vários *vagabundos*; na letra há uma antítese, já verificada, entre os que lutam, que acordam primeiro, e os que desistiram, que desejam o *fim do mundo* (precisamente os *vagabundos*). *Jah* não compõe rima, mas o verso do refrão em que aparece (*E só Jah Jah pode me dar o veredicto*) sinaliza para uma das mais exploradas rimas da segunda parte da canção: *ridículo, versículo, currículo, cubículo* (*Enquanto isso o cidadão comum se sente ridículo / Não encontra paz no versículo / debaixo do braço o currículo / família inteira no cubículo*); e nesse ponto a ligação entre o *cidadão comum* – o herói da vida comum – e o caráter divino (*versículo*) efetiva-se; a paz no mundo dos homens, porém, não é encontrada no versículo – no mundo dos deuses –, pois ela não está nem lá, nem cá, mas na intersecção dos dois mundos. “A razão e a vontade divina permanecem impenetráveis ao ser humano”, e então o herói “é forçado a admitir a vigência simultânea das duas leis, a dos deuses e a dos homens” (FREITAG, 2005, p. 23).

Na letra em questão, um outro elemento que se refere à origem da tragédia ática é evidenciado: a oposição, ou complementaridade, entre os aspectos dionisíacos e apolíneos, para usarmos termos tão caros a Nietzsche (1948; 1999). Essa complementaridade provavelmente gere curiosidades entre os estudantes de Ensino Médio, também eles às voltas com dicotomias como as expressas na canção de Black Alien: *acordar* (cedo) x *hábito noturno e música / poesia* x *currículo*. Para o *eu* lírico, *acordar primeiro para realizar o sonho é a ciência* – ou seja, o melhor a se fazer em um mundo repleto de marionetes, de cérebros em férias, de vagabundos e dos que dilatam nossas pupilas e nos aniquilam é *acordar primeiro*. Por outro lado, o *eu* lírico não dispensa seu hábito noturno, seu fazer poético.

Jovens e adolescentes, no geral, cumprem essa “dupla jornada” de, por um lado, estudar e/ou trabalhar de dia (o reino apolíneo) – acordar cedo e *currículo* (profissional), na

letra – e, por outro, de aproveitar o que a noite (reino dionisíaco) oferece de reflexão, arte, cultura, diversão e prazeres – *hábito noturno, música e poesia*, na letra. Mas os alunos, enquanto jovens, já refletiram sobre isso? Como cada um vê a si mesmo enquanto Dionísio e enquanto Apolo? Para Nietzsche (1948, § 8), “neste encantamento [que é condição de toda arte dramática] se vê o entusiasta dionisíaco como sátiro e como sátiro vê, por sua vez, o deus, isto é, ele vê em sua transformação uma outra visão de si, como complemento apolínico de seu estado”. Ver a si de uma outra perspectiva de si mesmo pode ser de grande utilidade para a juventude. Mais à frente tratarei da noite, o reino dionisíaco, como mais um núcleo significativo de intertextualidade do *rap* nacional.

O refrão de “From hell do céu” explicita mais um elemento que se refere ao herói trágico – embora aqui esteja retratado o herói urbano, o herói da vida comum – que, em seu aspecto mítico, parte a uma jornada para fora do que é mundano, passa por uma espécie de “despedaçamento”, sofrimento, que é, segundo Nietzsche (1948), o processo de individuação. A partir dessa vivência, o herói incorpora tanto o *oikos* – a lei dos deuses – quanto a *polis* – a lei dos homens – (FREITAG, 2005), e, agora fortalecido, inteiro, não mais dividido, retorna ao mundo dos homens: *Eu disparo e paro no infinito / Reabasteço, sigo em frente, é bonito / Viajo pelo espaço e o que eu vejo eu deixo escrito / E só Jah Jah pode me dar um veredicto*. Campbell (1997, p. 12-21) assim define a jornada do herói:

A primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) [...]. O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. [...] O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal¹⁴⁰ —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte ([...] como indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. [...] Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. Prometeu foi aos céus,

¹⁴⁰ Lembremos do trecho de “Capítulo 4, versículo 3” (RACIONAIS MC’s, 1997) que serve de epígrafe desta tese, no qual Mano Brown se declara: *Antigo e moderno, imortal / Fronteira do céu com o inferno*.

roubou o fogo dos deuses e voltou à terra. Jasão navegou por entre as rochas em colisão para chegar a um mar de prodígios, evitou o dragão que guardava o Velocino de Ouro e retornou com o Velocino e com o poder de recuperar o trono, que lhe pertencia por direito, de um usurpador. [...] quer se apresente nos termos das vastas imagens, quase abismais, do Oriente, nas vigorosas narrativas dos gregos ou nas lendas majestosas da Bíblia, a aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear acima descrita: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida. [...] Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. [...] com o herói aparecendo em cena sob várias formas, de acordo com as diversas necessidades da raça. [...] o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida.

Além da referência à luta pela realização dos sonhos e de termos que remetem à ideia de luta, literal ou figurativamente, como *corrida de ratos*, *agride*, *vida amarga*, *contra todas as pragas*, *morde* e *revolução*, ela também se faz presente em *golpe baixo perde ponto*, *é que nem no boxe*. O herói aqui representado, ao mesmo tempo em que expõe que as identidades estão em crise, pela própria violência estabelecida em diversos âmbitos da sociedade, esforça-se no sentido de construir, para ele e para seus iguais, uma identidade – isso tanto em termos tanto de “cidadão comum” como do próprio *eu* lírico. Essa construção se dá exatamente pela via da representação poética – afinal, as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas (WOODWARD, 2000; HALL, 2000).

Os elementos constituintes do gênero trágico encontram-se representados, em termos figurativos, no próprio *modus operandi* da realidade brasileira e, em termos poéticos, nas letras de *rap* nacional que primam por revelar essa mesma realidade, como pudemos observar. Segundo Hardman (2004, p. 76), “o trágico moderno entre nós lê-se no modo lírico-dramático da elegia, tendo [...] por cenário as fronteiras sem marco¹⁴¹ e por enredo as guerras – simbólicas ou materiais, visíveis ou ocultas”. É essa a denúncia poeticamente construída: a histórica verticalização das relações de poder no Brasil criou, por um lado, uma espécie de soberania, de privilegiados, e, por outro, um tipo de voz excluída, de

¹⁴¹ E aqui, corroborando a idéia de Hardman, eu perguntaria: onde termina o centro e começa a periferia?

“condenados”; entre eles, há uma massa osmótica, “maria-vai-com-as-outras”, os cérebros em férias¹⁴². O *rap* nacional, por meio de elementos que, dentre outros, evoluíram a partir da tragédia ática, tem se constituído como a voz dos que se sentem excluídos, contra a soberania dos privilegiados. A alternativa é vantajosa para todos, principalmente se considerarmos a outra opção que os “excluídos” têm de se rebelar... Basta lembrar a declaração, já em liberdade, de Jocenir, ex-interno do Carandiru, sobre seu livro *Diário de um detento*, que serviu de base ao *rap* homônimo dos Racionais: “se através desse livro eu conseguir alguma estabilidade financeira, passarei o resto dos meus dias usando a caneta”¹⁴³. Tragédia por tragédia, melhor ficarmos no campo poético da representação.

5.1.2 Guerreiro e poeta

Tentarei neste subitem dar conta das principais intertextualidades presentes em “From hell do céu”, sobretudo da que diz respeito ao fazer poético. Antes é preciso dizer que, embora à primeira vista não fique tão patente, o conjunto das intertextualidades dessa canção remete quase em sua totalidade ao discurso dos Racionais. “Muito curioso isso”, irão pensar alguns. Afinal, os Racionais representam uma espécie de discurso fundador do *rap* nacional, que acabou por caracterizá-lo, principalmente por ser um grupo de São Paulo, iniciado no final dos anos 1980 e que estourou nas paradas, levando o gênero a outras

¹⁴² Na verdade, uma visão multiculturalista (da sociedade brasileira contemporânea) que não seja axiomática ou até mesmo desengajada, nas palavras de Bauman (2003, p. 112-3), que em sua ilustração elitista só exaltaria a cacofonia do mundo atual e o seu “salve-se quem puder”, vê todas as vozes sociais como parte do todo, não como segmentos estanques, mas nem por isso livre de hierarquias. Ocorre que, como observado no *rap* nacional, parte desse todo toma a palavra quase que em uníssono (o mesmo uníssono que, segundo Bauman, na obra citada, a elite ilustrada do multiculturalismo desengajado diz ser impossível no mundo contemporâneo). Essa tomada de palavra em uma espécie de uníssono pode ser verificada, por exemplo, nos núcleos de intertextualidade. Quando essa parte do todo, que obviamente não é 100% coesa ou homogênea, bate discursivamente em algumas mesmas teclas, formando o que chamo de núcleos significativos de intertextualidade, chega-se a um multiculturalismo que, nas palavras de Candau (2008), prima pela interculturalidade, tanto de papéis sociais quanto de formas poéticas, eu acrescentaria. O mundo contemporâneo não pode mais, portanto, ser visto como mera terra de todos e de ninguém, como lugar de cacofonia, onde cada um tem sua voz, mas ninguém ouve a voz do outro. O herói representado no *rap*, por exemplo, faz-se ouvir em diversas vozes, de diversos *rappers*, destacando a produção não só como gênero poético-musical, mas sobretudo como voz dos jovens que de algum modo vivem sentimentos de exclusão.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/Revista/2/inferno.htm>.

classes sociais e áreas do país, na década de 1990. Em oposição a esse discurso, típico da segunda fase e ainda o mais difundido, outros grupos e *rappers* partiram, já no século XXI, para outras bases musicais, outros temas, outros recursos poéticos e por vezes outras atitudes, caracterizando o que neste trabalho chamo de terceira fase do *rap* nacional. E Gustavo Black Alien pertence a essa geração que, intencionalmente ou não, quebrou paradigmas em relação ao *rap* produzido no Brasil até o ano 2000. Porém, esse parece ser apenas o “era uma vez...” que caracteriza o início dos contos fabulosos, pois, ao debruçar-se mais demoradamente sobre a terceira fase, encontram-se intertextualidades que se remetem, em sua maioria, à segunda. Vamos por partes.

Listarei aqui o que pode ser observado nesse sentido em “From hell do céu”, em relação aos Racionais. Os versos *Quem orchestra, quem adestra e quem tem a chave mestra / Quem dilata sua pupila, quem nos aniquila* podem, além do que já foi dito, ser interpretados como uma referência à publicidade, do mesmo modo como fizeram outros poetas da terceira fase (BNegão, De Leve, Quinto Andar), mas também os Racionais (1997) em “Capítulo 4, versículo 3”, como vimos no capítulo anterior. No caso de os versos serem interpretados como fazendo referência ao poder que emerge dentro de bairros social e urbanisticamente mal equipados, ou seja, ao tráfico e ao uso de drogas ilícitas, a mesma canção dos Racionais, além de várias outras do grupo paulista, parece ressoar:

[Brown] Colou dois mano, um acenou pra mim / De jaco de cetim, de tênis, calça jeans / [Ice Blue] Ei, Brown, sai fora, nem vai, nem cola / Não vale a pena dá ideia nesses tipo aí / Ontem à noite eu vi, na beira do asfalto / Tragando a morte, soprando a vida pro alto / Ó os cara, só no pó, pele e osso / No fundo do poço, mó flagrante no bolso / [Brown] Veja bem, ninguém é mais que ninguém, veja bem / Veja bem, eles são nossos irmão também / Pá de cocaína e crack, whisky e conhaque / Os mano morre rapidinho sem lugar de destaque / Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma? / Nem dá / Nunca te dei porra nenhuma / Você fuma o que vem, entope o nariz / Bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz / Você vai terminar tipo o outro mano lá [segue relato sobre a vida do tal mano, que tinha roupa de grife, sempre humilde, mas depois começou a andar com más companhias – os “branquinho do shopping” – e hoje é uma figura

assustadora, cheira mal, fica vagando, “viciado, doente, fodido, inofensivo”]¹⁴⁴.

Ambos, Black Alien e Racionais, tentam “abrir nossos olhos” para aquilo que nos aniquila – drogas, más companhias, “quem adestra”, “quem dilata sua pupila”. No já citado verso de “From hell do céu”, *Não encontra paz no versículo*, parece haver ressonância do título da música dos Racionais em questão. Quanto ao fazer poético, sendo um núcleo significativo de intertextualidade, ele aparece em diversas obras do rap nacional. Em “From hell do céu” ele se dá nos seguintes versos: *Black Alien canta a vida amarga, preparo poesia de aço na minha siderúrgica e verbo cru*. Embora pertencente à terceira fase do rap, como Black Alien, também De Leve beira o deboche em relação ao fazer poético, em “Eu rimo” (*eletronic play* independente, s.d.), em parceria com o MC Marechal:

[De Leve] Eu rimo na esquerda, eu rimo na direita / Se você não ouviu de um lado é porque seu fone tá quebrado / [Marechal] Endireita! / [De Leve] Se você não ouviu nada é porque eu não falei / [Marechal] Ah, que parada mal feita.¹⁴⁵

Shawlin, outro membro do extinto Quinto Andar, é autor de uma música que veremos mais detalhadamente no próximo item, “Madruga”, e nela também há referência ao fazer poético, precisamente a um garoto¹⁴⁶ que, preocupado com a forma dos versos que

¹⁴⁴ Para Bentes (2007, p. 1-2), “os estilos elaborados pelos *rappers* no interior de suas composições são determinados por complexas relações entre os interlocutores no interior de campos sociais específicos, o que envolve, entre outros aspectos, [...] a necessidade de os sujeitos produzirem e se posicionarem em relação às suas realidades (social e individual)”, e pode ser observado nesse trecho de “Capítulo 4, versículo 3”. Segundo Zeni (2004, p. 237), “esta é uma das músicas mais fortes do disco [*Sobrevivendo no inferno*] e da história do grupo, [que] apresenta um discurso de grande proximidade com o universo da violência e do crime. O procedimento, desconcertante, é o de identificar aquele que fala, ou seja, o eu lírico da música, ora ao próprio *rapper*, ora a um bandido”. Mais à frente tratarei dessa máscara, ou *persona*, de “bandido” ou “pessoa armada” em alguns *raps*.

¹⁴⁵ A fim de mostrar como é rimar “na direita” e “na esquerda”, De Leve faz uso, nessa música, de rimas internas / encadeadas (aqui sublinhadas) e externas / alternadas (em negrito), como nos seguintes versos: *Elza disse que sou **playboy** / Não nego, afinal minha mãe é manicure / Meu pai é taxista e moro em **Niterói** / Meu irmão é **bombeiro**, não ganha **dinheiro** / Mas é **herói** / Na hora de salvar / Roubam seus óculos e a raiva **corrói**.*

¹⁴⁶ Vale dizer que Shawlin começou a escrever *raps* com 15 anos de idade; aos 17 ajudou a formar o Quinto Andar. Quando o único álbum do grupo foi lançado, Shawlin tinha pouco mais de 20 anos.

escreve, vê o tempo passar e a madrugada dar lugar ao dia. No refrão abaixo, cantado sempre duas vezes seguidas, na segunda vez *rima* é trocada por *mina*, deixando a dúvida sobre o que o preocupa de verdade, se a rima ou a mina a quem provavelmente ele quer impressionar com seus versos:

Dia, noite, madrugada, matina / O sol já tá nascendo e eu ainda pensando na rima [mina] / Tarde da noite, madrugada na esquina / Reflexões, insônias, problemas, rotinas (QUINTO ANDAR, 2005).

Em sala de aula, ao se trabalhar essa música, os alunos poderiam, dentre outras atividades, identificar elementos que justifiquem qual seria, de fato, a maior preocupação do *eu* lírico.

Não sem antes sinalizar que há diversas outras canções que tematizam o fazer poético – aqui procurei obviamente não esgotar o tema, mas dar alguns exemplos de que essa é uma questão recorrente no *rap* nacional, embora com nuances diferentes de poeta para poeta –, voltemos a Black Alien. Apesar de o fazer poético constituir-se como um núcleo de intertextualidade, Black Alien parece estar filiado, nesse sentido, muito mais ao discurso da segunda fase do que ao da sua própria fase, a terceira, conforme vimos nos exemplos de De Leve & Marechal e Quinto Andar, todos da terceira fase. Em “From hell do céu” (*Black Alien canta a vida amarga através do reggae e do ragga / contra todas as pragas / sem medo de quem, que nem um cão / morde a mão que afaga; Enquanto o mundo muda pela música / preparo poesia de aço na minha siderúrgica; e Eu sempre estive aqui / no verbo cru que nem sashimi*) há intertextualidade, via paráfrase e ressonância, de, dentre outros nomes da segunda fase, Sabotage (*o rap é minha alma*, rimando com *arma*), MV Bill (além de pregar o *rap* como arma em diversas músicas, o artista tatuou em seu braço direito os dizeres “minha arma”, abaixo de um grande microfone) e, sobretudo, Racionais. Vejamos dois exemplos do grupo paulista, o primeiro é, novamente, um trecho de “Capítulo 4, versículo 3”, desta vez a primeira estrofe; e o segundo, de “Vida loka Parte 1”:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar / Eu to em cima, eu to afim, um dois pra atirar / Eu sou bem pior do que você tá vendo / Preto aqui não tem dó, é 100% veneno / A primeira faz bum, a segunda faz tá / Eu tenho uma

missão e não vou parar / 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 tenho 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, padre sanguinário / Franco atirador se for necessário / Revolucionário, insano ou marginal / Antigo e moderno, imortal / Fronteira do céu com o inferno / Astral imprevisível, como um **ataque cardíaco no verso / Violentemente pacífico, verídico** / Vim pra sabotar seu raciocínio / Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo / Pra mim ainda é pouco, pra cachorro louco / Número um, terrorista da periferia / Uni-duni-te o que eu tenho pra você / **Um rap venenoso, uma rajada de PT** / E a profecia se fez como previsto / Um nove nove sete, depois de Cristo / A fúria negra ressuscita outra vez / Racionais, capítulo 4, versículo 3 (RACIONAIS MC's, 1997 – grifos meus).

Eu sou guerreiro do rap, sempre em alta voltagem / Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem / Eu não tenho dom pra vítima / Justiça e liberdade, a causa é legítima / **Meu rap faz o cântico dos loko e dos romântico** / Vou por o sorriso de criança onde for / Pros parceiros tenho a oferecer minha presença / Talvez até confusa, mas leal e intensa / Meu melhor Marvin Gaye, sabadão, na Marginal / O que será, será, é nós, vamo até o final / Liga eu, liga nós, onde preciso for / No paraíso ou no Dia do Juízo, pastor / E liga eu, e os irmão / É o ponto que eu peço, favela Fundão **imortal nos meus versos** / Vida loka (RACIONAIS MC's, 2002 – grifos meus).

Estamos diante de versos violentamente pacíficos. “Violentemente” pela agressividade dos termos utilizados, pela estrutura que, no primeiro trecho, representa alguém que toma algo de assalto, pronto para disparar sua metralhadora, um criminoso raivoso, envenenado; e também pelo tom de voz empregado, igualmente agressivo, e a alta velocidade com que os versos são pronunciados. E “pacíficos” pois toda essa representação da violência, na verdade, é um modo metafórico de dizer que a disposição do *eu* lírico é para “abrir a boca”, tomar sua posição discursiva, ou seja, utilizar o verbo, o *rap*, enquanto arma. O fazer poético, aqui, alcança um poder que somente um sádico armado parece ter. Zeni (2004, p. 237-8) vê no *eu* lírico a intenção de confundir os ouvintes. De fato, essa *persona* lunática, agressiva, ajuda a promover uma sensação de terror. Creio que, ao se imaginar em uma situação de alta tensão como a descrita, ao vivenciá-la através do caráter poético com que ela é apresentada / representada, está a possibilidade de catarse. Lembremos que, para Campbell (1997, p. 16), a *katharsis* pode ser definida pela purificação ou purgação das

emoções através da experiência de piedade e terror – no caso desse *rap*, de terror propriamente dito.

Já o segundo trecho, de 2002, embora apresente o fazer poético como uma arma, não parece conter a representação catártica do terror, da violência. Os Racionais parecem agora querer dedicar sua força poética àqueles que sentem o efeito positivo de seu *rap* – os *loucos* e os *românticos*. Além disso, há uma clara homenagem à favela da Vila Fundão, no Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, personagem “imortal nos meus versos”. Black Alien, apesar de não fazer a representação da violência enquanto recurso poético trágico, como fazem os Racionais no primeiro trecho destacado, nem de fazer referência a seus ouvintes ou ao seu lugar de origem, filia-se ao discurso em questão ao dizer, enquanto *eu* lírico, que o mundo muda pela música, atribuindo significado de grande poder ao fazer poético-musical do qual os Racionais são prova. O artista de Niterói também corrobora o discurso dos Racionais com termos como: *preparo poesia de aço, eu sempre estive aqui, no verbo cru, e canta a vida amarga*. Há referência, inclusive, a outra canção dos Racionais de 2002, “Negro drama”, na qual Eddy Rock, na primeira parte do *rap*, autodenomina-se *guerreiro poeta entre o tempo e a memória*.

Mas que poeta é esse, criador e criatura do *rap* nacional? “Poeta” parece remeter a algo elevado, alguém que tem um poder, o poder da rima. Mas há indicações de que ele vive, no caso de nosso *rap*, em meio a caracteres animalescos. Vejamos alguns excertos com os quais os versos de Black Alien – *Sobrevoe num voo o zoo onde você sobrevive / observe a ordem natural das coisas em declive* – mantêm relação de intertextualidade. Os dois primeiros que veremos referem-se a canções do Mamelô Sound System (2003), grupo paulistano que pertence à terceira fase do *rap* nacional, que já vimos no capítulo anterior, “Gorila Urbano” e “Cidade ácida”. Os dois últimos são de “Diário de um detento”, dos Racionais (1997), que se refere à visão que um detento tem das pessoas passando de metrô ao lado do presídio, canção que veremos no próximo capítulo, e “Da ponte pra cá”, também dos Racionais (2002), sobre diferentes tipos humanos que vivem em um mesmo lugar, a favela da Vila Fundão, em São Paulo:

Eu sou **gorila** urbano preso a um insano reino da Babilônia / Onde se mistura todo dia erva pura e santa com amônia / **Babuínos** digitais, 2000, Brasil **mandril**.

Quando a percepção se altera no meu aparelho ótico / Pessoas parecem com **bichos** dentro de um **zoológico** / **Répteis, aves, roedores, felinos** / Num mesmo habitat, diferentes destinos.

Rá-tá-tá-tá, mais um metrô vai passar / Com gente de bem, apressada, católica / Lendo jornal, satisfeita, hipócrita / Com raiva por dentro, a caminho do Centro / Olhando pra cá, curiosos, é lógico / Não, não é não, não é o **zoológico**.

Mas firmão, né? Se Deus quer, sem problema / **Vermes** e **leões** no mesmo **ecossistema**.

Os trechos das letras de Black Alien, Mamelo Sound System e Racionais MC's reafirmam a ideia de que o herói urbano do *rap* nacional vive, enquanto poeta, em uma espécie de zoológico, no caso de “Gorila urbano” e “Diário de um detento”, ou tem a visão à distância do zoológico, do habitat – natural ou não – onde sobrevivem diferentes espécies, diferentes destinos, no caso de “Cidade ácida”, “From hell do céu” e “Da ponte pra cá”. De qualquer modo, os caracteres animais do homem demonstram sobrepujar os divinos. Estamos, pois, ainda, no reino da “Babilônia”.

Haveria entre nossos *rappers* o desejo de, tomando de empréstimo o título da fábula de George Orwell, promover uma revolução dos bichos? A única informação que temos a esse respeito é que, seja qual for a revolução, ela não será televisionada: *Revolução não será televisionada nem virá pelo rádio / metal inox, instrumental e mental na jukebox*. Aqui Black Alien apresenta, mais do que intertextualidade, referência direta ao poeta Gil Scott-Heron, como veremos. O fato é que o mundo, realmente, dá mostras de estar mudando pela música, pela poesia de aço de nosso *rap*, no caso do Brasil, que tem tomado de assalto a mente, o tempo e a visão de muitos jovens com suas denúncias em forma de *beats* e poesia, com seu engajamento, seu efeito catártico. E para isso tem utilizado, na contramão de vários gêneros de sucesso no país, sobretudo meios informais, até mesmo ilegais, de difusão. Com as novas tecnologias, que permitem a produção e a reprodução caseiras, e a Internet como meio “livre” de troca e divulgação, o discurso do *rap* nacional tem provocado efeitos, que

acredito serem profundos, em boa parte da sociedade brasileira, ao menos em termos de visão de mundo, de problemas contemporâneos. Através da união de ideias e vozes, o gênero tem promovido acesso a manifestações culturais marginalizadas, levando à possibilidade de trocas culturais significativas e contribuindo para com identidades até então silenciadas.

Não é novidade se pouco ou nada se fala sobre isso nos grandes meios de comunicação do país. No início dos anos 1970, quando no Brasil se vivia o auge da repressão, um poeta e cantor negro norte-americano, considerado um dos pais do *rap*, Gil Scott-Heron, denunciava as grandes corporações de comunicação dirigidas por brancos, a programação de conteúdo superficial da televisão e o incentivo ao consumismo. Sua canção mais significativa é certamente *The revolution will not be televised*¹⁴⁷. Os versos finais da música de Black Alien não só retomam as denúncias feitas pelo poeta norte-americano como também exploram a realidade que ora vivemos: veiculada ou não pelos grandes meios, a revolução, pela arte e pela cultura, já está acontecendo.

5.1.3 Comentários sobre violência

A intertextualidade do “fazer poético” entre diversas canções, presente por excelência no “*rap* enquanto arma”, com destaque para as dos Racionais (ZENI, 2004, p. 237), nega o argumento de que o discurso do *rap* nacional incentivaria a violência. Primeiro porque, por ser uma construção poética que prima por denunciar a violência, dando mostras de algumas de suas causas (desigualdades sociais, verticalização das relações de poder, caos urbano, sociedade de consumo, massificação etc.), o *rap* revela algo que a sociedade, no geral, tenta esconder de si mesma – a violência como parte da “civilidade” estabelecida historicamente, e à custa de muitas vidas, no Brasil. É sobre esse perverso jogo de esconde-esconde que versam, por exemplo, os artigos da coletânea *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, da qual extraio o seguinte excerto de seu Prefácio:

¹⁴⁷ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=X6OASOH_66A&feature=fvsvr.

Os irracionais são sempre os outros, no Brasil. Desde os mais remotos tempos da nossa existência, desde o “descobrimento”, faz quinhentos anos, há sempre uma expressão prepotente de um olhar que em nome da racionalidade classifica, nega o outro. Índios rebeldes, índios preguiçosos, seguidores de Antônio Conselheiro, escravos indolentes, meninos de rua perversos, todos sobrevivendo ao mesmo tempo no museu ideológico que é o tempo do presente no Brasil. Da terrível impossibilidade de conviver com a diferença emerge a violência. Raramente tenta-se inverter o olhar e entender a irracionalidade do olhar que exclui, tortura, mata (PINHEIRO, 1998, p. 16-7).

O *rap* nacional tem se mostrado como tentativa de inverter, e subverter, o olhar que, enquanto discurso, predomina na cultura brasileira como apagamento de rastros da violência. Racionais x irracionais: no discurso do *rap*, não encontramos a ironia de Sartre sobre os culpados serem os outros, os errados serem os outros, o inferno ser o outro, mas demonstrações de que as causas da violência estão tanto no discurso e na prática das elites – ilustradas ou não – quanto nos grupos sentenciados, e silenciados, pela história, que acabam por conviver com a violência e, de algum modo, por reproduzi-la. Nesse sentido, o argumento de que o *rap* incentivaria a violência, exatamente por denunciá-la ao retratá-la poeticamente, não só não se sustenta como também corrobora a justificativa das “classes cultas” para o nosso atraso, como bem coloca Pinheiro (1998, p. 12).

Em segundo porque, em continuidade ao primeiro contra-argumento exposto, é preciso definir quem são os “irracionais” a que se atribui toda a barbárie do mundo contemporâneo; é preciso definir de onde eles vieram, de que tempo e de que ocorrências histórias surgiram. Seriam, os chamados “irracionais”, os heróis retratados pelo *rap* nacional? É bem provável que sim, conforme sugerem os questionamentos e subsequentes sentenciamentos de Hardman (1998, p. 127-8), organizador da referida coletânea que, aqui, toma de empréstimo a visão de parte da elite política brasileira dos anos 1990 sobre quem seriam os “irracionais”:

Mas quem são, afinal, os irracionais? A massa carnalizada, famélica, fissurada por imagens e que se arrasta, secularmente nômade, em busca de identidades perdidas, sempre à disposição da grande máquina de fazer cabeças? Seria próprio dos irracionais a condição de manipuláveis?

Os irracionais são os índios rebeldes ao “resgate da cidadania”. São os herdeiros de Canudos, os milhões e milhões de pré-letrados vagando: os

sem-terra, os sem-teto. Ou irracionais são as tribos de jovens urbanos carapintadas que derrotaram, nas ruas, em 1992, a camarilha de Collor. [...] Nossas minorias amplamente majoritárias [...]. Irracionais os meninos da Candelária, os mortos de Corumbiara e Eldorado dos Carajás, os milhares de presos do Carandiru, as meninas-putas de qualquer localidade brasileira. Irracional, enfim, a voz do morro, “a voz rouca das ruas”, ora apropriada como voz da nação [...], ora como barulho excessivo e “baderna”.

São “irracionais”, nesse sentido, aqueles que têm rimado “céu” com “inferno”, a exemplo de Black Alien (*from hell do céu*) e dos Racionais (*fronteira do céu com o inferno*); aqueles que preveem que, apesar de a revolução não ser televisionada, a verdade será deflagrada de modo violentamente poético, a exemplo, igualmente, de Black Alien (*A verdade virá à tona pelo parto, infarto no miocárdio*) e dos Racionais (*Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso / violentamente pacífico, verídico*); e aqueles que conseguiram, mais do que quaisquer outros poetas da atual música brasileira de que tenho conhecimento, definir o cidadão comum de nossa contemporaneidade, muitas vezes periférico e silenciado, como um herói. Ou seja, são vistos ou chamados de “irracionais”, pelas elites “cultas” e por quem osmoticamente adota seu discurso, aqueles que, em verdade, mostram conhecer a sociedade atual, “babilônica”, com requintes poéticos e de racionalidade – não sem motivos os automeados Racionais, enquanto grupo, são exemplos máximos de subversão poética e discursiva contra o apagamento de rastros que sempre dominou no país.

O *rap* nacional pode nos “acordar do pesadelo acordado e da insensibilidade de sonâmbulos” (HARDMAN, 1998, p. 129) que se tornou “a inocência plana dessa barbárie civilizada” (*op. cit.*, p. 135) – o que, mais uma vez, desmonta o argumento de que seu discurso incentivaria a violência. Ele, antes, nos desperta.

E por último, em terceiro, porque argumentar que o *rap* incentiva a violência seria o mesmo que afirmar que a tragédia, enquanto gênero poético, musical, dramático, igualmente a incentivaria. Nietzsche (1948, § 9) mostra-nos que é exatamente a representação poética da violência e do ultraje, como ocorre na tragédia ática – e no *rap*, eu acrescentaria –, que pode liberar o homem e a sociedade para instâncias mais altas de seu caráter: “O melhor e o mais excelso de que pode participar a humanidade ela o consegue por

um ultraje, sendo obrigada a arcar com todas as suas consequências, isto é, com todo o dilúvio de sofrimentos e desgostos com que as divindades têm de afligir o gênero humano, que nobremente se eleva”.

5.2 Todos os gatos são pardos

*Os realistas relacionam tudo com a experiência dos dias,
esquecendo a experiência das noites.
Para eles, a vida noturna é sempre um resíduo,
uma sequela da vida acordada.
Propomos recolocar as imagens na dupla perspectiva
dos sonhos e dos pensamentos.*

Gaston Bachelard¹⁴⁸

Este item pretende dar um novo tom ao que até aqui predominou. Observaremos exemplos de um núcleo significativo de intertextualidade presente na construção poética da noite no *rap* nacional, e também aspectos da população brasileira que a colocam, enquanto fruto da miscigenação de vários povos, entre a claridade do dia e a escuridão da noite, em dois sentidos simbólicos: o tom predominante de nossa pele e o não-lugar social dos miscigenados. Como nação híbrida, embora seja “difícil traçar um recorte preciso e detalhado das características étnicas brasileiras”, muito menos “estabelecer um único estereótipo físico que defina um cidadão brasileiro”, já que “a diversidade ainda é uma [de nossas] principais marcas” (BRASIL, 2010d), sabe-se que a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD –, realizada pelo IBGE em 2008, identificou serem os brasileiros, em termos de “raça ou cor” (termos utilizados pelo mesmo documento: BRASIL, 2010d), não-brancos em sua maioria. Os auto-declarados “brancos”, sozinhos, ainda compõem o maior grupo: 48,4% da população. Os “amarelos” ou “indígenas” são o menor: 0,9%. Entre o maior e o menor grupo, porém, encontram-se aqueles que, somados, formam a maioria da nação: “negros”, 6,8%, e “pardos”, 43,8%. O IBGE deixa claro que “na classificação usada pela PNAD, os mulatos, os caboclos e os cafuzos estão incluídos na categoria parda”.

É ela que aqui interessa, pois, em seu interlúdio constitutivo, entre o branco, o negro e o amarelo/indígena, a categoria dos pardos apresenta-se como a que mais caracteriza a miscigenação que tem se dado por séculos no país. Outro documento da República

¹⁴⁸ “O complexo de Jonas”. In: Bachelard, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. [1948]. Trad.: Silva, P. N. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 101.

Federativa do Brasil indica esse fato, que vai além da auto-declaração apreendida pela PNAD:

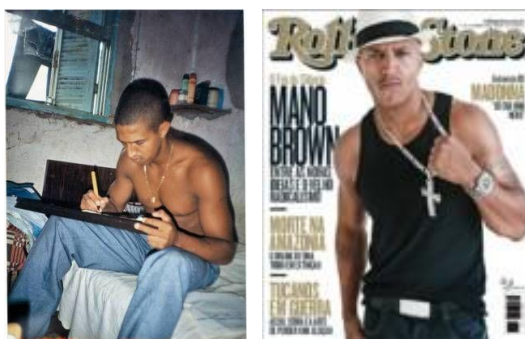
Como consequência da variedade e da combinação de raças no território brasileiro, estudos apontam que a maioria da população brasileira é geneticamente mestiça, e mesmo uma parte da população considerada branca carrega linhagens genéticas africanas e ameríndias, além das europeias (BRASIL, 2010e).

Como já observamos, muitos *rappers* brasileiros adotam nomes, e identidades, que se referem à negritude, mesmo que alguns deles não sejam necessariamente negros, como é o caso de Pedro Paulo Soares Pereira. Caso alguém não saiba quem é o cidadão, apelemos à sua identidade “heróica” e midiática: trata-se de Mano Brown (nome que me faz devanear em um possível híbrido seu e do título principal do *Livro para espíritos livres* de Nietzsche: “um mano demasiadamente humano”). Brown, como lhe é típico, lança em suas declarações e canções novos pontos de reflexão sobre a sociedade brasileira e seu desenvolvimento histórico marcado pela desigualdade, pela tentativa de apagamento de rastros, da qual tratamos no subitem anterior. É o que pode ser verificado na melhor entrevista concedida pelo *rapper* de que tenho conhecimento, matéria de capa da revista *Rolling Stone* de dezembro de 2009, cujo título, sugestivamente, é “Eminência parda”:

De cor parda ("e raça negra"), Brown diz que os iguais a ele, mestiços, sofrem mais com o racismo do que os negros atualmente. Na visão dele, os pardos não usufruem do recente fortalecimento da autoestima do povo negro, que acontece há mais de uma década e engloba desde o sucesso dos Racionais até a eleição de Barack Obama. "No Brasil, você não vê gente da minha cor fazendo comercial, fazendo nada. Se eu não fosse o Mano Brown, seria invisível na rua". Há uma música sobre o tema pronta para o novo disco dos Racionais, não por acaso intitulada "O Homem Invisível".

Nas conversas com o negro Ice Blue [seu primo e parceiro nos Racionais], o assunto também surge. "Sou até muito mais discriminado do que o Blue. E os caras da minha cor, desse meu tom de pele, também. Você vê nas cadeias, na Febem. O cara tem medo hoje de discriminar um cara como o Blue, tem medo de falar um 'a' para um preto. Agora, um cara como eu, é toda hora, irmão. É pobre, tem cara de pobre, tem cor de pobre. Se quiser, fala que é 'moreninho'. Tenho um biótipo de ladrão. É um lance do brasileiro. Quando a escravidão estava para ser abolida, tinha muitos

filhos de branco com preto nas ruas, abandonados, que não eram nem um nem outro, e foram virar ladrão mesmo. A primeira classe de gente abandonada foi a dos filhos de branco com negro, o filho rejeitado do patrão. Foram os primeiros vagabundos, que não serviam nem para um nem para outro, nem para escravo nem para senhor. É uma teoria pequena minha, não é a regra" (CARAMANTE, 2009).



Brown escrevendo, em 1989, e 20 anos depois, como eminência “parda”

Fotos: arquivo pessoal (1989) e Rui Mendes (2009), disponíveis em Caramante (2009)

Nem branco, nem negro. Nem dia, nem noite. Os pardos parecem viver no não-lugar social do crepúsculo, entre o dia e a noite, ou do alvorecer, entre a noite e o dia. Em *A origem da tragédia*, Nietzsche (1948) refere-se com frequência à disputa entre as forças diurnas – apolíneas – e as noturnas – dionisíacas –, e de como uma não existe sem a outra, de como uma revela a outra. Os pardos seriam frutos, nesse sentido, da trágica disputa apolíneo-dionisíaca. Na mesma entrevista citada (CARAMANTE, 2009), Brown declara que, quando necessitado psicologicamente, vai durante a noite à Favela da Vila Fundão, “o pedaço da Zona Sul de São Paulo onde ele costuma se esticar no divã madrugada ou outra. ‘Gosto de ir na Fundão para escutar as filosofias dos mais loucos, daqueles perdidos na madrugada. Às vezes, antes de voltar para casa, vou lá ouvir’”.

Façamos agora um percurso pela noite tal qual representada em algumas letras de *rap*: noite enquanto momento, ao menos um pouco, mais tranquilo, ou repleto de perigos; quando os problemas psicológicos vêm à tona com mais força, ou podem ser melhor resolvidos; momento de solidão ou de encontros; de procura; de sonho, desejo, diversão; de descanso ou de função; noite como ponto de contato com o caráter divino, ou animalesco; noite como a cor da pele dos negros; como momento de criação, reflexão; momento

contraditório, híbrido como a pele dos auto-declarados pardos. Ou seja, veremos exemplos de como se constrói, de diversas formas, em diversas canções, o núcleo significativo de intertextualidade relativo à noite. Sem analisar os trechos das canções a seguir, apenas apresento seus autores e comento seu *leitmotiv*, quando necessário. Sem esquecer a última estrofe de “From hell do céu”, em que Black Alien, em um hábito noturno inspirado por Saturno, prepara poesia de aço em sua siderúrgica, começamos com “Da ponte pra cá”, dos Racionais MC’s (2002). A música retrata diálogos, pensamentos e situações que ocorrem ao longo de uma madrugada na região do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, e começa com um arrepiante pio de coruja:

A lua cheia clareia as ruas do Capão / Acima de nós, só Deus, humilde, né não? [...] Playboy bom é chinês, australiano / Fala feio, mora longe e não me chama de mano [...] Faz da quebrada o equilíbrio ecológico / Distingue o judas só no psicológico [...] A mulher mais linda, sensual e atraente / A pele cor da noite, lisa e reluzente / Andar com quem é mais leal e verdadeiro / Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro [...] Ver minha coroa onde eu sempre quis por / De turbante, chofer, uma madame nagô [...] Eu nunca tive bicicleta ou video-game / Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane / Da ponte pra cá, antes de tudo, é uma escola / Minha meta é dez, nove e meio nem rola [...] Ser humano perfeito, não tem mesmo não / Procurada viva ou morta a perfeição / Errare humanus est, grego ou troiano / Latim? Tanto faz pra mim, fio de baiano [...] / Mas firmão, né? Se Deus quer, sem problemas / Vermes e leões no mesmo ecossistema [...] / Senhor, guarda meus irmão nesse horizonte cinzento / Nesse Capão Redondo, frio, sem sentimento.

A próxima canção faz um contraponto com “Da ponte pra cá”, já que esta última é parte do discurso típico da segunda fase e a que se segue, da primeira. Uma diferença a ser destacada é que os *raps* da primeira fase apresentam, em termos de tipos de fala, o que Bentes (2007) identifica como Fala em Ritmo de Rap – FRR –, enquanto a segunda faz uso também da Fala em Ritmo de Conversa – FRC –, um recurso narrativo ou argumentativo mais complexo, sobretudo quando alternado ao tipo FFR em uma mesma canção. Observemos “A noite”, de Thaíde & DJ Hum. A versão aqui utilizada é do grupo Posse Mente Zulu (2005), do qual Rappin’ Hood fez parte, e conta, no *backing vocal*, com Paula Lima, dona de uma das mais potentes vozes da atual *black music* brasileira.

A lua ilumina a rua escura / É verdade nua e crua que a noite vem chegando / E os demônios saem de casa / Pois a noite é a brasa e eles estavam esperando / Os passes colocados em todas as encruzilhadas evocam os deuses donos da madrugada / Violência, ignorância e outras drogas pesadas / À noite vão fazendo a cabeça da rapaziada / Tiros nas ruas, sirenes, cães, viaturas / São o único som que impera nesse lugar / A morte e a sorte são fortes, nada obscuras / Reze por mim porque eu não sei quando eu vou voltar / [...] Só sei te dizer que a noite chegou, ela tarda mas não falha / O dia é a agonia e a noite é a navalha / De noite toda hora é hora de tomar cuidado / Pois na escuridão todos os gatos são pardos / As mães de família rezam por seus filhos / Que na noite morreram, mataram, correram, sumiram / Sempre há de haver escuridão onde houver luz / E no gueto nós temos de carregar essa cruz / [...] Venha, não há problema, não tema / A escuridão sempre foi amiga dos negros / Ela protegeu Zumbi¹⁴⁹ e a fuga dos escravos.

O próximo *rap*, “Noturno”, do paulista Mamelô Sound System (2003), pertence à terceira fase, com influência da música eletrônica e letra mais densa, em comparação à primeira fase, em termos de recursos de linguagem, tais como alternância temática, alternância de vozes do próprio *eu* lírico e jogo de palavras com duplos sentidos – a começar pelo refrão, *Noturno / Eu tô no turno noturno*:

Ao cruzar quebradas centrais dessa cidade / Eu posso sentir o pulsar do coração / De sábado à noite seguir o *beat* da canção / Com a mesma naturalidade com que uma garota de programa tira a roupa / Morcegos 'tão na tal hora maldita na moral / E esse que te fala ao ouvido não é diferente / Diariamente, ao contrário do Sol nascente eu vou dormir de manhã / Escuridão é minha irmã / Ouço sempre a voz da Lua como o grande Fellini / Ou Roberto Begnini antes de crer que a vida é bela / É, mas a rua não é a tela e uma noite sobre a Terra sem táticas de guerra também pode ser fatal / Todos os gatos são pardos nesse horário e local / Quando e onde predomina em qualquer esquina / Boêmios, pilantras, putas, sombras e neblinas / Noturno / Eu tô no turno noturno / Desencontros na escuridão sem medo / Meia-noite, hora H, hora do desespero / Se chegar agora, chega de negreiro / Mais uma noite solitária percorrendo várias áreas / Meu menino deve de estar em algum lugar / Embaixo desse imenso lençol de luzes amarelas / Onde já não tem mais Sol nem estrelas / So-li-dão / Solidão / Madrugada ao mesmo tempo, melodias ecoam / Noutra rua balas

¹⁴⁹ Segundo Zeni (2004, p. 232), “Zumbi dos Palmares tornou-se uma referência fortíssima para todo o universo do hip hop, de forma a lembrar a luta contra a escravidão e a necessidade de se conscientizar sobre a herança colonial brasileira”. Porém, como veremos na próxima canção, Zumbi é tomado em seu sentido negativo e por isso talvez não se refira ao personagem histórico afro-brasileiro, mas a “fantasma” ou a pessoa de hábitos noturnos ou, ainda, conforme registrado em dicionários, a alma de alguns animais.

voam / Balada bang-bang / Se é briga de gang, paixão ou pessoal daqui não dá para saber / O barulho é igual / Bagulho legal geralmente fica escasso / E porcaria ao contrário, sempre muito fácil / Por isso é que é preciso preencher as porções de ar em volta de si com boas vibrações [...] Gosto da sensação de êxodo e do breu que valoriza o contorno dos prédios / É tudo meu / Se todos perambulassem nas horas marrons / Noite seria como o dia só que em outro tom / E hoje, por mais que as paredes suem, suem, é impossível quebrar o gelo da noite / Só queria ter certeza, só espero que não seja mais um com o peito repleto de frieza / Perecer de tristeza / Espero que ninguém veja / Junto com as lágrimas escorre minha beleza / Sai Zumbi, Exu, morto-vivo, urubu / A intensidade das minhas palavras “abre alas” / Ficar infeliz só atrai alma ruim / Saio limpa, hemodiálise nos rins / Processo de regenerar, hei de renovar células, líquidos, nervos, forças.

Também à terceira fase pertence “Madruga”, do extinto coletivo fluminense Quinto Andar (2005), música da qual já vimos o refrão como exemplo de núcleo de intertextualidade do fazer poético:

Em cada esquina tem / Cada rua da cidade / Ausência de buzina dá espaço pra tranquilidade / Observe a lua que anula a sua ansiedade / Inspira a escrever rimas com única finalidade / Jurar fidelidade e lealdade / A quem me faz refletir e persistir pra não parar pela metade / De dia se instala o caos, de noite outra realidade / O perigo está aí, escapar dele é pra quem sabe / Sirenes, tiros, alguém foi ferido bá bá! / É o que falam por aí, mas quem viu tudo se cala / Silêncio é arma, o céu é calma e o resto é carma / Todos em casa, madruga é alma, na rua é sarna / Eu conheço cada hora que passa como a palma da minha mão / Acho um descuido, vou encontrar refúgio ao olhar pro céu com toda atenção / Porque se o céu olhar pra baixo só vai ver sangue no chão / Verdade verdadeira a compor tumultos com os planetas / Eu te mostro meu amor, ‘cê me mostra as estrelas / Quem dera eu morrer podendo vê-las / Com as mesmas vistas que quando crianças queria tê-las / Por o universo dentro de um pote / A nebulosa brilha forte / Me desejando uma boa sorte / Para o dia que vem / Quem sabe até lá eu não tô no além / O sono já chegou, me sinto incrivelmente bem / Na madruga se assustam com as próprias sombras / Com todos os sentidos aguçados e instintos animais atiçados / Em casa, alguns cansados repousam / Enquanto isso criaturas da noite pousam em seus ninhos / Se cortam caminhos em busca de segurança, às luzes me alinhio / Dependendo onde estiver a mente inquieta como um redemoinho / ‘Cê vê mais do que ‘cê pode ou espera / Enquanto o ônibus espera, belas se revelam feras / ‘Cê vê violências por meras coincidências de rotas / Se vê tanto sangue e porrada na madruga [...] As horas conta pra ver o sol que desponta a leste / E não se desaponta se aprovei um pouco de sereno que reste / Dia, noite madruga matina / O sol já tá nascendo e eu ainda to pensando na rima / Tarde da

noite, madrugada, na esquina / Reflexões, insônias, problemas, rotinas / [...] Mágoas se afogam em um copo e até a ultima gota se suga / E continua a saga, cego / É por isso que de muitos me desapareço / De fino saio e tropeço em fatos / E caio na real até o raiar do astro / Que dela não deixa mais rastro / Claridade surge no céu como bandeira erguida por um mastro [...] São duas da manhã na porta de casa / Fazendo fumaça, rua vazia e mente cheia de cachaça / Largado no meio fio, clima meio frio em pleno Rio / Não há nem um pio, então pelo silêncio me guio / Confuso com tudo que tem acontecido / Tento ter tudo esclarecido / Relatando os fatos pra um amigo / Procuro soluções para que acho que é um caso perdido / Que me encontrou e agora eu fui esquecido / São só eu, corujas, morcegos e ratos gatos pardos / E gatunos andando pelos telhados / Cacos de vidro quebrados / E o vizinho sai de sua casa assustado / Pra saber o que há de errado e poder dormir sossegado / Não há nada / Por isso que eu amo a madrugada / Porque quando o sol subiu, tudo chega e a paz acaba / É só roncos de carros deixando as vozes abafadas / Britadeiras e formigas esmagadas nas calçadas / Mas depois, no ritmo noturno / Pra quem gosta do turno / Com caderno e caneta no meu quarto eu me infurno / Eu vou rumo ao verso / Eu estudo e converso / Em voz alta e assim eu posso ver se tudo tá certo / A madrugada inspira o som a ficar puro e completo / E arrogante com coturno a jogar sujo e perverso / Me inspira a fazer letras / Também a fazer tretas [...] Dia, noite, madrugada matina / O sol já tá nascendo e eu ainda to pensando na mina / Tarde da noite, madrugada na esquina / Reflexões, insônias, guerra contínua.

Conforme sinalizado no item anterior, o tema da noite/madrugada provavelmente seja de muito interesse ao aluno de Ensino Médio, seja ele somente estudante ou estudante e trabalhador. Os exemplos aqui apresentados demonstram diversas maneiras de expressar tal tema e podem servir de base para quem se propor a didatizá-lo através do *rap* nacional. Para finalizar a seleção de alguns modos de construção poética da noite, enquanto núcleo significativo de intertextualidade, e já fazendo a ligação com o próximo capítulo, veremos trechos de “Conflitos”. Dexter (2006) apresenta nessa canção as “visitas” indesejadas que o *eu* lírico recebe em determinada noite na prisão: a insônia, o ódio, a tristeza, mas também a consciência – algumas vezes representada pela voz de Mano Brown, *sampleada* de músicas dos Racionais. Há inclusive momentos em que a canção se organiza em forma de diálogo entre o *eu* lírico e as tais “visitas”:

[DEXTER] Essa noite pra dormir foi cruel / Passei a madrugada contado estrelas no céu / A depressão teve aqui pra me ver / Trouxe uns amigos que não tive prazer em rever / Veio o Ódio, a Tristeza, a Impaciência e também

a Descrença / Troquei até umas ideia pra desbaratinar / Mas não via a hora de poder me jogar [...] Meu coração entristeceu, sofreu, chorou [...] O Ódio ficou triste, parou de falar, se ligou que não ia conseguir me arrastar / Ficou de canto, só me observando / Logo numa deixa a tristeza veio se aproximando / Sorriu com maldade / Sentou perto de mim, olhou nos meus olhos e disse assim / [TRISTEZA] Dá licença aqui, sou a tristeza / Como que 'cê tá, pela ordem, firmeza? / Você me conhece, já bati na sua porta / De vez em quando to na sua bota [...] Sou assim mesmo, chego e vou ficando / Se você fraquejar, acabo te matando / Te faço enlouquecer, te levo pro além / Sou cúmplice da morte, já matamos mais de 100 / Milhões, bilhões, um número infinito / Amarelo, preto, branco, pobre, rico / Imagina, eu não sou preconceituosa / Namoro qualquer um, o vermelho, o rosa [...] Eu não sou Deus, mas também posso estar / Aqui, ali, em qualquer lugar / Na cadeia, no asilo, no hospital, no orfanato, até mesmo no seu quintal [...] / [DEXTER] A tristeza falou de mais, me atacou, me deprimiu, me chateou / [CONSCIÊNCIA] Só ódio e maldade, compaixão é raridade / Dá pra se contar nos dedos os irmãos de lealdade [...] / [DEXTER] A impaciência colou / Mas não teve paciência de esperar e se jogou / Nem ela conseguiu suportar o tédio / Perdeu a linha, tumultuou o prédio / Esses conflitos me judiam / Vou pro meu descanso, amanhã é outro dia / [CONSCIÊNCIA] É preciso ter linha de frente / A pior prisão, ladrão, é a da mente, da mente, da mente...

Capítulo 6. OS SOBREVIVENTES: LINGUAGEM E MEMÓRIA

6.1 “Diário de um detento”: a construção poética da violência

*Como todos os homens da Babilônia, fui pro-cônsul;
como todos, escravo;
também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres.*

Jorge Luis Borges¹⁵⁰

Neste derradeiro capítulo, que inclui as considerações finais, tentarei aparar as arestas, arrematar os fios soltos, fechar os círculos. Espero que eu possa me servir do novelo de linha de Ariadne, para não me perder no labirinto de possibilidades que me farão chegar ao tão temido fim deste trabalho. Pois a tudo nos apegamos, inclusive a minotauros que devoram nossos dias e por vezes nossas noites. Como esposa do deus Dioniso, Ariadne ser-me-á protetora.

Começamos tecendo alguns fios para que, em conjunto, eles possam dar forma ao que Dayrell (2002), Bentes (2004a; 2004b) e Contier (2005) chamam de *rap* como crônica, e *rappers* como cronistas. Para tanto, torna-se necessário olhar, novamente, para a violência presente na sociedade contemporânea e, sobretudo, para sua representação poética. A partir dessa representação, enquanto crônica da realidade, o *rap* muito pode acrescentar às questões de identidade, interculturalidade e transdisciplinaridade previstas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (BRASIL, 2000b).

Como já sinalizado, para além das fronteiras dos guetos, o gênero em questão tem disseminado no Brasil um discurso que, embora em um primeiro momento pareça fazer apologia da violência, constitui-se como denúncia das desigualdades típicas de nossa sociedade e de suas recorrentes consequências: a verticalização das relações de poder; a falta de acesso, por grande parcela da população, aos bens de consumo tão propagados pela mídia, sejam eles reais ou simbólicos; o desemprego, o subemprego, a falta de perspectivas

¹⁵⁰ “A loteria da Babilônia”. In: Borges, J. L. *Ficções*. Trad.: Nejar, C. Lisboa: Editorial Livros do Brasil, 1969. p. 65.

de ascensão profissional e social; as nem sempre presentes ou eficazes políticas públicas; a violência e a criminalidade; e, principalmente para aqueles que vivem nas classes sociais menos favorecidas, a truculência da polícia¹⁵¹.

A denúncia do *rap* ocorre pela via da representação poética, conforme tratado ao longo desta tese, seja fazendo uso de elementos que se desenvolveram a partir da tragédia ática, seja em textos poético-narrativos / descritivos / argumentativos. Dentre os textos narrativos, a crônica talvez seja o que melhor caracteriza a produção do *rap* nacional, enquanto narrativa híbrida, jornalístico-literária, breve, de temas cotidianos e atuais (CARDOSO, 2008). Através de recursos poéticos propriamente ditos, como rima, tonicidade e figuração, os *rappers* constroem suas crônicas sobre as grandes questões contemporâneas do país. Neste capítulo serão considerados três exemplos de canções que se utilizam de recursos poético-literários muito diferenciados entre si na construção de suas crônicas.

O *rap* que veremos em primeiro, “Diário de um detento”, do álbum *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s (1997), Mano Brown compôs baseado em carta a ele entregue por Jocenir, um então interno do agora desativado Complexo Penitenciário do Carandiru¹⁵². Tanto a carta como o *rap* em questão relatam o clima que antecedeu ao “massacre dos 111”, como ficou conhecido o episódio de 1992, bem como o desenrolar da ação. Mas, conforme assinala a pesquisadora em literatura carcerária, Maria Rita Palmeira (2009, p. 26):

¹⁵¹ “A violência e a tortura, duas práticas que se intensificaram durante a ditadura militar brasileira, seguem fazendo parte da rotina das instituições policiais do país. O princípio do espancar ou atirar primeiro e perguntar depois continua orientando [...] o trabalho dessas corporações, seja no Rio de Janeiro, São Paulo ou Rio Grande do Sul. A constatação é da historiadora Susel Oliveira da Rosa, que investigou em sua tese de doutorado os vínculos entre polícia e política e como essa conexão contribui para a banalização da violência na atualidade. ‘No Brasil, há uma clara assunção da vida pelo poder’, afirma a pesquisadora [...] do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. [...] Ao refletir sobre esse vínculo, a autora da tese faz a seguinte consideração. ‘Dentro do ordenamento biopolítico do estado de exceção, em que polícia e política aparecem entrelaçadas, as vidas tornam-se descartáveis. São vidas que se pode ‘deixar morrer’ num país onde a polícia exerce cotidianamente o direito soberano de decidir a vida e a morte da vida nua, em locais facilmente transformados em campos de exceção: a ‘sala do pau’ de uma delegacia, o espaço físico da vila ou favela, os locais de repressão ‘extra-oficiais’ [...] e até mesmo dentro de uma viatura policial, no trajeto entre o local de um crime e o hospital.’” (ALVES FILHO, 2007). Mano Brown, dos Racionais, declarou em entrevista à TV Afropress que “a polícia foi criada para capturar escravo fujão” e que continua a fazer isso até hoje, capturar negro fujão (BROWN, 2009).

¹⁵² Jocenir lançou em 2001 seu próprio livro de memórias do cárcere, sob mesmo título, pela Labortexto, aos 50 anos de idade.

O que me parece especialmente curioso aqui é que a história contada no *rap* de Mano Brown e Jocenir não é a história de Jocenir (não tem, portanto, apelo autobiográfico claro), que nem sequer estava preso à época do Massacre, mas a de outro(s) presidiário(s). Portanto, ao anteceder o relato de cada capítulo [de seu livro] de *sua* história prisional – ou, como ele prefere chamar, de “seu inferno” – com um trecho da canção que não fala propriamente da *sua* vida, Jocenir compartilha o seu inferno, ou seja, a sua dolorosa passagem pelo sistema prisional paulista, com o de tantos outros “companheiros”, como mostram alguns excertos do *rap* reproduzidos dentro dos capítulos.

De qualquer modo, “Diário de um detento” é um exemplo de crônica que relata aspectos trágicos de um incidente que marcou a nação. Em termos de produção artístico-cultural, afora ter gerado o *rap* em questão, em 1997, o massacre também foi tema do *best seller* de Drauzio Varella, *Estação Carandiru*, de 1999, que recebeu o Prêmio Jabuti em 2000, o livro do próprio Jocenir, em 2001, e o filme *Carandiru*, de Hector Babenco, lançado em 2003. Há inclusive um grupo de *rap* que leva o nome do setor do presídio onde o tumulto que gerou o massacre começou, o Pavilhão 9. Além da violência do incidente em si e da grande quantidade de mortos, o massacre revelou ser a ponta do *iceberg* de um estado de coisas que dominava os subterrâneos da sociedade brasileira e que hora ou outra vinha à tona, que envolvia desde métodos pouco confiáveis da polícia ao descaso da Justiça, desde as falhas nas políticas de segurança pública ao tráfico e ao consumo de drogas ilícitas, da corrupção em todos os níveis hierárquicos da República ao abandono de parte da população com relação à educação, aos meios de sobrevivência, à atenção do Estado, aos direitos humanos.

Nesse contexto, o *rap* de Brown e Jocenir, a primeira grande obra artístico-cultural gerada pelo massacre, não foi, de modo algum, gratuito. O gênero poético-musical em questão não prima apenas por valores estéticos, mas pela construção poética do que se quer denunciar, refletir, revelar. Sem o tomar para si um papel social (BENTES, 2004), o gênero, ao menos em seu discurso dominante, não faria sentido. As próprias visitas que membros dos Racionais, assim como outros *rappers*, fazem em presídios, por exemplo, cumprem esse papel social. Por um lado, onde o Estado falha, a violência domina. Por outro, onde o Estado falha e a violência domina, o *rap* aproxima-se. Prova isso o livro de outro ex-

detento do Carandiru, André du Rap, escrito em parceria com o jornalista Bruno Zeni, *Sobrevivente André du Rap*. Sobre o capítulo “Aliados”, Palmeira (2009, p. 63) afirma que:

Amigos de André [...] dão seu depoimento. Em alguns, o teor consiste na transformação de cada um dos depoentes, de como o *rap* ou, de modo geral, o *hip-hop* foram armas fundamentais para tirá-los do crime ou das drogas. Em outros depoimentos, há a palavra de membros de associações civis que relatam a convivência com André e sua capacidade de “recuperação”. Há também o comentário de dois integrantes dos Racionais MC’s, Eddy Rock e KL Jay.

Vejamos trechos da letra de “Diário de um detento” tomando a música como crônica da realidade brasileira e, nesse sentido, como memória. Sem nos atermos muito aos aspectos poéticos, observemos apenas como, no *rap* em geral e neste em particular, as rimas formam a base rítmica; e como a narrativa em primeira pessoa, embora contenha todos os elementos de um texto jornalístico – e, portanto, informativo –, das informações básicas do *lead* aos detalhes, confere tragicidade à construção e uma perspectiva de memória, por sua vez em contraste com textos históricos¹⁵³. Mais à frente sinalizarei algumas intertextualidades presentes na canção.

DIÁRIO DE UM DETENTO

Letra: Mano Brown e Jocenir. Racionais MC’s. Álbum *Sobrevivendo no inferno*, São Paulo, 1997.

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.
Aqui estou, mais um dia. Sob o olhar sanguinário do vigia.
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma AK.
Metralhadora alemã ou de Israel. Estraçalha ladrão que nem papel.
Na muralha, em pé, mais um cidadão José. Servindo o Estado, um PM bom.
Passa fome, metido a Charles Bronson. Ele sabe o que eu desejo.
Sabe o que eu penso. O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
Vários tentaram fugir, eu também quero. Mas de um a cem, a minha chance é zero.
Será que Deus ouviu minha oração? Será que o juiz aceitou a apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão. Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão.
[...]

¹⁵³ Sobre memória – subjetiva ou coletiva – em contraste com História, ver Nora (1993).

*Cada detento uma mãe, uma crença.
Cada crime uma sentença. Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
Misture bem essa química. Pronto: eis um novo detento.*

[...]

*Rátátátá... preciso evitar que um safado faça minha mãe chorar.
Minha palavra de honra me protege pra viver no país das calças bege.
Tic, tac, ainda é 9h40. O relógio na cadeia anda em câmera lenta.
Ratatátá, mais um metrô vai passar. Com gente de bem, apressada, católica.
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita. Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
Olhando pra cá, curiosos, é lógico. Não, não é não, não é o zoológico.
Minha vida não tem tanto valor quanto seu celular, seu computador.*

[...]

Graças a Deus e à Virgem Maria. Faltam só um ano, três meses e uns dias.

[...]

*Nada deixa um homem mais doente que o abandono dos parentes.
Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê? A vaga tá lá esperando você.
Pega todos seus artigos importados. Seu currículo no crime e limpa o rabo.
A vida bandida é sem futuro. Sua cara fica branca desse lado do muro.
Já ouviu falar de Lúcifer? Que veio do inferno com moral, um dia.
No Carandiru, não... ele é só mais um. Comendo rango azedo com pneumonia. Aqui tem mano de
Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela,
Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis¹⁵⁴.*

*Ladrão sangue bom tem moral na quebrada. Mas pro Estado é só um número, mais nada.
Nove pavilhões, sete mil homens. Que custam trezentos reais por mês cada.*

[...]

*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. Ia ter outra logo mais, hã, 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.*

[...]

*Ratatátá, 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 bombril.*

*Cadeia? Claro que o sistema não quis. Esconde o que a novela não diz.
Ratatatá! 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.
Ratatatá, Fleury e sua gang vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento.*

Em termos de intertextualidade, “Diário de um detento” mantém relação com outras canções do gênero lançadas posteriormente. Por exemplo: *Lealdade é o que todo preso tenta / Conseguir a paz de forma violenta* mantém relação de intertextualidade com a antítese paz x guerra presente em “Prioridade” de BNegão; e *Ratatatá, Fleury e sua gang vão nadar numa piscina de sangue* com “Babilônia teima”, de De Leve (*Dinheiro compra deputado, governador e põe na gang / O resto fica num Piscinão de Ramos de sangue*).

Por mais que a estética, a linguagem e algumas propostas temáticas do *rap* nacional tenham evoluído em sua terceira fase, à qual pertencem BNegão e De Leve, as ressonâncias discursivas da segunda fase constituem núcleos significativos de intertextualidade no *rap* produzido no século XXI e, por isso, devem ser consideradas como questões dignas de serem levadas à sala de aula. Se tais temas são recorrentes e ora aparecem de modo literal, com as mesmas palavras, ora em paráfrases / metonímias, temos aí um *gap* ante o qual devemos nos deter, sendo uma profícua maneira desse “deter” levá-los à discussão com estudantes do Ensino Médio de escolas públicas ou particulares. Com matérias jornalísticas, literatura, música? Sim, formalizando um currículo escolar que seja, além de crítico, pós-crítico e intercultural. E outros materiais “tradicionais”, como livros didáticos que não contenham esse tipo de abordagem? Também, já que os multiletramentos, em princípio, e por princípios, não partem do pressuposto de que se deve privilegiar um material ou outro, um conteúdo ou outro, um suporte ou outro, mas de integrá-los de forma que, nas palavras de Silva (2007, p. 139), se dê a pedagogia como cultura e a cultura como pedagogia.

Num cenário pós-crítico, o currículo pode ser todas essas coisas, pois ele é também aquilo que dele se faz, mas nossa imaginação está agora livre para pensá-lo através de outras metáforas, para concebê-lo de outras formas, para vê-lo de perspectivas que não se restringem àquelas que nos foram legadas pelas estreitas categorias da tradição (SILVA, 2007, p. 147).

Vários momentos da letra chamam a atenção, mas creio não haver necessidade de destacá-los todos, inclusive porque esse *rap* já foi objeto de centenas de estudos, artigos e matérias. Limito-me a destacar dois trechos que perversamente se complementam. O primeiro é: *Cada crime uma sentença / Cada sentença um motivo, uma história de lágrima / sangue, vidas e glórias / abandono, miséria, ódio, sofrimento / desprezo, desilusão, ação do tempo / Misture bem essa química / Pronto: eis um novo detento*. O segundo é: *Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril / Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil / Bela Vista, Jardim Ângela / Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis*. De acordo com o Índice de Vulnerabilidade Juvenil, criado pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo com o intuito de auxiliar na escolha de áreas para intervenção, os distritos da cidade de São Paulo que apresentam a maior taxa de vulnerabilidade dos jovens são: Cachoeirinha, Vila Curuçá, Guaianases, Sapopemba, Capão Redondo, Lajeado, Anhanguera, São Rafael, Jardim Helena, Cidade Ademar, Brasilândia, Itaim Paulista, Pedreira, **Parelheiros**, **Jardim Ângela**, Grajaú, Cidade Tiradentes, Iguatemi e Marsilac (SÃO PAULO, 2000). Os distritos sublinhados costumam marcar presença em músicas, por exemplo, dos Racionais, principalmente no álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. Já os distritos que coloquei em negrito aparecem diretamente em “Diário de um detento”. É interessante, para não dizer assustador, observar graficamente, de forma multicolorida, o mapa da vulnerabilidade juvenil na capital do estado, com os tons tornando-se cada vez mais escarlates em direção às regiões periféricas da cidade. Dados e mapas desse tipo podem, e devem, ser utilizados em um currículo que considere a multimodalidade, conforme veremos mais à frente, junto a *raps* e/ou a outras produções significativas nesse sentido. A letra da canção aponta, como em uma receita, para os ingredientes que fazem com que a maioria dos detentos seja desses distritos. E o *rap* nacional, mais uma vez, saiu na frente dos dados oficiais, já que o álbum em questão é de 1997 e o estudo do governo paulista, de 2000. De qualquer modo, considero o Índice de Vulnerabilidade Juvenil um ganho em termos de base para as políticas públicas locais.

Um último comentário sobre essa crônica do massacre do Carandiru: a questão da moralidade. Vários trechos, mas sobretudo este, apontam para a questão: *Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê? / A vaga tá lá esperando você / Pega todos seus artigos importados / Seu currículo no crime e limpa o rabo / A vida bandida é sem futuro / Sua cara fica branca desse lado do muro / Já ouviu falar de Lúcifer? / Que veio do inferno com moral, um dia / No Carandiru, não... ele é só mais um / Comendo rango azedo com pneumonia*. O recado é claro, não necessita comentários: a vida no crime vai no máximo te fazer chegar até aqui, onde você não será ninguém. Dexter e Afro X, que também foram detentos do Carandiru e formaram o grupo 509-E, firmaram-se como *rappers* e educadores. Conquistando antes do que Dexter a liberdade, em abril de 2009 Afro X lançou, no Instituto Cultural Itaú, na Av. Paulista (outrora reino dos *yuppies*), seu livro *Ex-157: a história que a mídia desconhece*, prefaciado pelo jornalista Caco Barcellos. O *rapper* narra em primeira pessoa seu envolvimento com a cantora Simony, com o crime, com a regeneração e com o *rap* – este como elemento moral, mobilizador¹⁵⁵.

E agora um último comentário sobre os elementos trágicos no *rap* nacional. A letra em questão trata de um evento, o massacre no presídio, que Williams (2002, p. 29-30) seguramente caracterizaria como tragédia, no sentido figurativo do termo, mas também como tragédia em algum sentido formal propriamente dito, pelo modo como o evento é retratado. A caracterização da forma trágica não está presa a um conjunto de obras canônicas, daí minha liberdade em vê-la também no contemporâneo *rap* nacional. Segundo Williams (2002, p. 34):

Examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixem associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem [...] em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.

¹⁵⁵ Informações disponíveis em: <http://catracalivre.folha.uol.com.br/2009/04/ex-assaltante-afro-x-vira-educador/>.

Para além de um universo canônico, “Diário de um detento”, caracterizando-se como produção marginal – já que trata de *outsiders*, ou seja, pessoas socialmente marginalizadas, no caso, presidiários, e também por ser o próprio *rap*, principalmente até então, a voz de uma “minoría” escura e obscura, pobre, periférica, de baixa instrução e de baixas perspectivas de ascensão social –, consegue levar através da arte, enquanto produção cultural, o discurso das “minorias” (ou maiorias tratadas como minorias) às memórias discursivas da maioria (das minorias tratadas como maiorias). Segundo Canclini (1983, p. 11), a estratégia do mercado é “enxergar os produtos do povo, mas não as pessoas que os produzem”. Nesse sentido, os Racionais MC’s deram, como lhes é típico, uma “rasteira” na estratégia do mercado, das grandes mídias, ou dos “aparelhos ideológicos” como diria Althusser (1998), ao darem voz a um membro da minoria marginal e obscura, sendo eles próprios, em partes, exemplos dessa voz. E o Brasil ouviu.

Há também a evidência de um ponto comum entre a tragédia, a notícia (o texto noticioso, jornalístico) e a própria música em questão: seu núcleo é um conflito. Se na tragédia é a partir da oposição – ou do conflito – entre duas ou mais forças ou personagens – normalmente entre o protagonista e uma força externa, como a natureza, os deuses, o destino, a família, a sociedade ou outra personagem – que se organiza a ação, no jornalismo não é diferente, pois a notícia é igualmente organizada a partir de um conflito:

O conflito é o núcleo das notícias. Ele é o traço dominante que as caracteriza. Percorrendo os títulos de um diário, seja ele qual for, deparamo-nos a todo instante com palavras de acentuado teor conflitual: guerra, ataque, disputa, combate, luta, escalada, litígio, vitória, derrota, protesto, contestação, revolução, golpe, greve, agressão, choque, homicídio, processo, acusação, defesa, etc. [...] De 1º de janeiro a 31 de dezembro, da primeira à última página (excetuando-se os anúncios), o conflito preenche as colunas dos jornais. Quanto mais conflitos houver, mais notícias haverá. Certas rubricas, notadamente a religiosa e a universitária, dilatam-se ou encolhem conforme a Igreja ou a Universidade seja ou não teatro de conflitos manifestos. [...] Sigamos agora os passos do jornalista [...]. Onde é que seu faro o conduz instintivamente? A qualquer lado onde haja combate ou debate. Seus terrenos prediletos: onde o sangue correr, campos de batalha, locais de catástrofes, local do crime. Contrariamente ao que diz o adágio, o crime compensa... para os que vivem atrás de sua máquina de escrever (KIENTZ, 1973, p. 138-47).

No *rap* em questão, o conflito é claro: as disputas que culminaram no Massacre do Carandiru e, obviamente, o próprio evento. Essa é uma das características que, além de aproximarem o *rap* nacional da tragédia, revelam que tal gênero poético-musical em muito se assemelha à prática jornalística, ao texto jornalístico – lembremos da existência de um *lead* em diversas canções, conforme vimos no capítulo anterior. Também na linguagem há pontos de contato, já que, em jornalismo, “do ponto de vista da eficiência da comunicação, o **registro coloquial** seria sempre preferível. É mais acessível para as pessoas de pouca escolaridade e, mesmo para as que estudaram ou lidam constantemente com a linguagem formal, permite mais rápida fruição e maior expressividade” (LAGE, 2006, p. 49, grifos meus). Mais à frente, Lage (*op. cit.*, p. 54) afirma que a questão da linguagem refere-se a compromissos ideológicos: “as grandes e pequenas questões da ideologia estão presentes na linguagem jornalística porque não se faz jornalismo fora da sociedade e do tempo histórico” – o mesmo pode ser dito em relação ao *rap*, eu acrescentaria. Mas, embora a presença do *lead*, do conflito e da linguagem informal marque a relação entre *rap* e notícia, é de outro tipo de texto que ele se aproxima ainda mais: a crônica.

6.1.1 Crônicas poéticas

Do mesmo modo que alguns elementos da tragédia ática evoluíram e tomaram formas diversas da original, mas não perderam seu caráter mais profundo, outros meios de expressão da cultura humana têm chegado, depois de milênios, ao mundo contemporâneo. É o caso da crônica.

No princípio, era o verbo. Depois, o verbo se fez carne e habitou entre nós. Pela palavra. Mais precisamente: pelo *Livro das Crônicas I e III*. Este, pelo *Reinado de Salomão*; aquele, pelos *Paralipômenos*. A *Bíblia Sagrada* já trazia, em sua essência, as crônicas. Não é muito difícil perceber o étimo da palavra: *cronikós* (Grego) e *chronica* (Latim): ambos lembram “tempo transcorrido”. Na Bíblia, as crônicas relatam sagas de famílias. A genealogia. Os conflitos. De lá para cá, mudam-se formas e conteúdos. Continua, ainda assim, o tom de narratividade. O encadeamento em blocos. As palavras, nas crônicas, têm, para além dos sentidos estritos, a particularidade de evidenciar, de forma literária, **o cotidiano em seus meandros, em suas nuances** (CARDOSO, 2008, p. 13, grifos meus).

Ressurgida das cinzas feito uma Fênix, a crônica chegou ao mundo moderno pela via do jornalismo, no século XIX – daí autores citados por Cardoso (2008), dentre eles Antonio Candido, verem-na desprendida da literatura canônica e, devido à suas características formais e temáticas, como o meio mais adequado de descrever o cotidiano. O folhetim foi o ponto de confluência entre jornalismo e literatura e o ponto de partida para o que hoje concebemos como crônica literária. Temos, pois, um gênero híbrido que, embora não seja somente informativo ou somente literário, circula pelos dois campos, abarcando características de ambos e formando uma identidade textual própria. Valem ser destacados alguns dados sobre sua origem folhetinesca, a partir de 1830:

Produzidos para um público ainda imerso na cultura oral, que não dominava bem a escrita, **os folhetins não significavam baixa qualidade literária**. Tanto é que boa parte dos autores de folhetim acabou consagrada na história da literatura universal. Os exemplos são muitos: na França, Honoré de Balzac, Victor Hugo [...] e Alexandre Dumas [...]; na Inglaterra, Charles Dickens e Walter Scott; em Portugal, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz; na Rússia, grandes escritores produziram folhetins, como foi o caso de Dostoiévski e Tolstoi. De fato, apesar das críticas à sua estrutura popularesca, o folhetim possibilitou **a democratização da cultura**, uma vez que o acesso do grande público à literatura foi se multiplicando e, conseqüentemente, o número de obras publicadas. Por essa razão, Edgar Morin [...], vendo no folhetim a possibilidade de aproximação entre jornalismo e sociedade, e buscando o vínculo que tornaria essa aproximação possível, considera o estilo como “socializante, na medida em que **destrói as barreiras sociais, dirigindo-se ao pobre e ao rico, ao culto e ao ignorante**, descrevendo com realismo a condição de vida dos deserdados e a opulência dos grandes, **abrindo os olhos do leitor para as injustiças mais gritantes**” (CARDOSO, 2008, p. 17, grifos meus).

De forma a simplificar a genealogia poético-literária do *rap*, assim como feito no Capítulo 2 deste trabalho nos termos de sua filiação musical, eu diria que, tendo como mãe a tragédia, possivelmente seu pai seria a crônica de origem folhetinesca – e sua irmã mais velha, a notícia. Mas, como pode ser verificado, o *rap* nacional apresenta um tipo de crônica que eu chamaria “urbana”. Mesmo quando os juvenzinhos da etnia Guarani-Kaiowá, os Brô MC’s, cantam seus *raps*, a “Babilônia” manifesta-se em denúncias, em “abrir os olhos para as injustiças” que ocorrem tanto na aldeia indígena quanto na relação desta com o mundo dos “brancos”: *Povo contra povo / Eju orendive / Aldeia unida mostra a cara*.

Além da própria função social que a crônica, enquanto manifestação estética, cumpre, interessa perceber que há diferentes formas de construção do *rap* enquanto crônica urbana. Estaria nisso o grande interesse dos jovens pelo *rap*? Pela descrição da realidade que eles veem e muitas vezes sentem na própria pele, porém construída de modos diversos? Piglia (2004, p. 56, grifos meus) afirma que há “maneiras de fazer literatura fora da tradição literária; [...] as técnicas narrativas não estão atadas somente às grandes tradições narrativas, mas [...] se podem encontrar **modos de narrar em outras experiências contemporâneas**”.

Um tipo de crônica urbana do *rap* nacional já vimos, em “Diário de um detento”: narração em primeira pessoa de um acontecimento específico que traz à superfície uma situação perversamente enraizada, escondida sob o tapete da sociedade contemporânea, mas que em um momento ou outro se manifestava (ou ainda se manifesta), fazendo vítimas de um lado a outro das trincheiras.

Veremos agora dois outros tipos diferentes de crônica urbana no *rap* nacional. O primeiro é do último álbum do Mamelô Sound System (2006), *Velha guarda 22*. A canção alterna duas vozes e duas pessoas do discurso, a primeira e a terceira do singular, para relatar acontecimentos de foro íntimo, sem perder de vista, como é característica do *rap* nacional, sua relação com o mundo ao redor (no caso, a condição social de alguns protagonistas desta crônica urbana). Há, também, intertextualidade com a obra de um grande nome da literatura brasileira, João Cabral de Melo Neto, no título da canção.

MORTE & VIDA PEQUENINA

Mamelô Sound System, álbum *Velha guarda 22*, São Paulo, 2006

Quando Teresa brigou com Deus, resolveu se retirar da região dos seus domínios, desceu pro plano dos plebeus, terceiro mundo fundo, vários ateus. Pegou um par de pais, deixou o dever angelical. Aquele grau de amor incondicional ela nunca viu igual, não...

O cara e a Caramela (esse é o apelido da mãe dela) são de aura azul, verde e amarela. Era energia de monte pra essa bela, que agiu como uma fera do instante inicial, até o final, na U.T.I. neo-natal. Viche-maria, quem diria que aquele cara enchendo a cara de café na padaria um dia iria ser o pai de um anjo-menina jedi. Foi 18 minutos, 12 horas, 24 dias a partir do dia 24, mês 3, ano 05. De fato fez diferença com afinco: apesar da duração curta da missão, a estrela abalou. De volta ao céu, recepção com Coltrane tocando um som de rara beleza pra Tereza Neneza, nenezinha-alteza.

S.P., 6 de Janeiro de 2006. Meu querido Rogê, mesmo antes de te ver, o que eu mais amo já é você. Não era hora pra ser, chorei dias, mas aê: nunca pensei em não te ter.

A expressão do pai quando soube foi angelical, brilhante... ficou doce igual sorvete, que 'cê vai saber o sabor mais pra frente. Num tenho nada pra deixar prum descendente, digo, materialmente, mas o quanto é desejado eu sei que você sente. E sente uma névoa dourada (que é o Sol), e o som grave do tambor do meu coração. Mas toda preocupação vem com a primeira rajada de ar que entrar no seu pulmão, e vai ecoar seu choro de trovão. Deixar de ser filha e ser mãe, boa mãe pro meu rebento, se reconhecer no novo corpo opulento, mais tranquila para não deixar sequela, mini-traje de passeio em tom pastel de aquarela. Aí se vê acendendo vela, pedindo proteção - você já não é mais aquela. Nada pode dar errado, vai ser amado, não mimado, sempre ninado com as canções que sua avó cantou para mim... Quero te ter em breve em meus braços, meu bravo curumim.

*Cadê Teresa? Onde anda minha Tereza?
Cadê Rogê? Cadê Rogê?*

A próxima crônica em forma de *rap* indiretamente remete às brincadeiras que crianças e adolescentes fazem com a “língua do P”. A partir da primeira letra de “país”, o *rapper* brasileiro Gog (2009) faz uma crônica de um ocorrido na vida do pedreiro Pedro Paulo, bem como do contexto político, social e econômico em que ele se dá, utilizando-se apenas de palavras que começam com a letra “p”. A canção, originalmente gravada no álbum *Cartão postal bomba!*, de 2007, ganhou participação da cantora Maria Rita, no *backing vocal*, na versão aqui utilizada, do DVD homônimo, de 2009¹⁵⁶.

BRASIL COM P

Gog, DVD *Cartão postal bomba!*, Brasília, 2009.

*Pesquisa publicada prova: preferencialmente preto, pobre, prostituta pra polícia prender.
Pare, pense, por quê? Prossigo: pelas periferias praticam perversidades, parceiros
PM's. Pelos palanques políticos prometem, prometem. Pura palhaçada.
Proveito próprio. Praias, programas, piscinas, palmas.
Pra periferia: pânico, pólvora, pa, pa, pa! Primeira página.*

¹⁵⁶ Vídeo da apresentação ao vivo, com banda, não só DJ, e Maria Rita, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6v0oXz499xg>

Preço pago: pescoço, peitos, pulmões perfurados. Parece pouco?
Pedro Paulo: profissão pedreiro. Passatempo predileto, pandeiro. Pandeiro, parceiro.
Preso portando pó, passou pelos piores pesadelos.
Presídio, porões, problemas pessoais, psicológicos.
Perdeu parceiros, passado, presente, pais, parentes, principais pertences.
PC: político privilegiado preso. Parecia piada.
Pagou propina pro plantão policial. Passou pela porta principal.
Posso parecer psicopata, pivô pra perseguição.
Prevejo populares portando pistolas, pronunciando palavrões.
Promotores públicos pedindo prisões. Pecado! Pena: prisão perpétua.
Palavras pronunciadas pelo Poeta Periferia:
Pelo presente pronunciamento pedimos punição para peixes pequenos, poderosos,
pesos pesados. Pedimos principalmente paixão pela pátria prostituída pelos portugueses.
Prevenimos! Posição parcial poderá provocar protesto, paralisações, piquetes, pressão popular.
Preocupados?
Promovemos passeatas pacíficas, palestras, panfletamos, passamos perseguições, perigos por
praças, palcos.
Protestávamos porque privatizaram portos, pedágios. Proibido!
Policiais petulantes pressionavam pancadas, pauladas, pontapés.
Pangarés pisoteando postulavam prêmios. Pura pilantragem!
Padres pastores promoveram procissões pedindo piedade, paciência, pra população.
Parábolas, profecias prometiam pétalas, paraíso. Predominou o predador.
Paramos, pensamos profundamente:
Por que pobre pesa plástico, papel, papelão pelo pingado, pela passagem, pelo pão?
Por que proliferam pragas pelo país? Por que, presidente, por quê?
Predominou o predador. Por que?



Gog e Maria Rita no show de gravação do DVD *Cartão postal bomba!*

Foto disponível em: www.gograpnacional.com.br

Como se trata de três crônicas construídas de maneiras diferentes em termos temáticos e, sobretudo, poéticos, as formas de didatizá-las podem e devem, igualmente, ser diferenciadas. Se em “Diário de um detento” podem ser trabalhados em sala de aula os recursos rítmicos advindos das rimas, a questão da moralidade e os dados relativos à vulnerabilidade juvenil, que em algumas regiões da “Babilônia” produzem a fórmula daquele que será um novo detento, em “Morte & vida pequenina” o enfoque recai em outros aspectos. Neste *rap*, a forma não linear com que duas narrativas distintas formam uma mesma crônica pode ser explorada, assim como os aspectos mitológicos (céu, Deus, anjos, guerreiro/a Jedi, encarnação, reencarnação) e os sociais presentes na canção (maternidade, paternidade e aborto dentre as classes sociais menos favorecidas).

Mas como fazer crítica social, política, com palavras que comecem sempre com a mesma letra? Na música de Gog, o uso de uma consoante oclusiva – que exige, para ser pronunciada, que se fechem os lábios e, em seguida, que se solte o ar de um modo explosivo (SACCONI, 1985, p. 36) – talvez contribua, em sala de aula, para as discussões acerca dos recursos fonéticos na construção de textos poéticos. A repetição da letra “p” forma a aliteração que, enquanto figura de construção, reforça a expressão da violência: ao não se ter voz (quando se fecham os lábios), a reação é explosiva (o ar sai em forma de explosão). O conteúdo da canção aponta para o mesmo sentido: aquele que é “calado” pela polícia e pela sociedade (por ser *preto, pobre, prostituta*) acaba reagindo com *protesto, paralisações, piquetes, pressão popular*. Mas, igualmente, o “p”, na letra em questão, serve à paz (*promovemos passeatas pacíficas*). Esse duplo significado da consoante oclusiva – também chamada de plosiva – demonstra que talvez a própria canção permita mais de uma interpretação. Pois, por um lado, há a manifestação “explosiva” de protesto e, por outro, a proposta “pacífica” dessa mesma manifestação.

Esse jogo de significados a partir da aliteração que envolve a letra “p” remete, mesmo que indiretamente, a jogos outros, a brincadeiras outras, como a da “língua do P”, e, com isso, convida a novas brincadeiras poéticas, ou seja, à construção de novos textos com recursos semelhantes. É interessante observar que essa ludicidade no trato com a linguagem (muito próxima da poesia concreta, eu diria) não inviabiliza conteúdos “sérios”, denunciatórios, baseados, por exemplo, em fatos reais noticiados pela imprensa. Pode-se

observar, igualmente, que recursos poéticos desse tipo necessitam de outras soluções para garantir o sentido. Em função disso, na letra de Gog, junto à aliteração, predomina o assíndeto como figura de construção, sem conectivos do tipo “e”, pois isso inviabilizaria a brincadeira do “p” nela proposta. Como o escritor de nacionalidade argentina Julio Cortázar deixava transparecer em vários de seus textos e em algumas entrevistas, brincar é algo muito sério, por isso temos de “brincar sério”, seguindo as regras do jogo a que nos propomos. Brincar, nesse sentido, seria uma espécie de engajamento nas relações de poder e a percepção de que o exercício do conhecimento tem várias formas de ser construído. Nas palavras de Silva (2007, p. 149), “o conhecimento não é aquilo que põe em xeque o poder: o conhecimento é parte inerente do poder”.

6.1.2 Multimodalidade

Gostaria neste subitem de apenas notificar a existência de possibilidade de pesquisas futuras sobre multimodalidade – já que ela pode ser considerada uma profícua chance de aplicação junto ao *rap*. Dentre as grandes justificativas para a utilização do gênero em sala de aula está o fato de ele contemplar identidades dos jovens brasileiros: em sua maioria, além de ser produzido por jovens, é por eles ouvido. Desse modo, o *rap* pode mobilizar o aluno para que se leiam outros “textos”, literários ou não – notícias, resenhas, pesquisas, cinema, teatro, poesia. E esse gênero poético-musical garante a multimodalidade, no sentido de que texto, imagem e som sejam trabalhados em sala de aula pelos professores.

Além dos aspectos poéticos, linguísticos, os professores estariam aptos a utilizar a parte musical (sonora), bem como a visual – e ambas de modo multicultural e discursivo. Kellner (2005, p. 105-7), ao enfatizar “posições pós-modernas que podem ser produtivas para a pedagogia crítica” e ao considerar “a ênfase no papel crescentemente central da imagem na sociedade contemporânea”, propõe a leitura crítica de imagens como forma de “tornar os indivíduos mais autônomos e capazes de se emancipar de formas contemporâneas de dominação”. Seu trabalho, de análise de imagens publicitárias, abre precedentes para, por exemplo, a análise de capas ou encartes de álbuns de *rap* nacional, no caso. Ou, ainda, de

imagens veiculadas em *sites*, *blogs* e redes sociais de *rappers*, bem como de notícias sobre os mesmos na grande imprensa, videocliques, cartazes de shows e manifestos.

O diálogo estabelecido entre várias modalidades em sala de aula constitui-se como importante recurso didático. A multimodalidade – entre texto e imagem, texto e som, som e imagem ou entre textos de diferentes tipos (ou intertextualidade, neste caso) – pode fazer uso de recursos provenientes de quaisquer fontes que disponham de material significativo à proposta pedagógica. “Do ponto de vista pedagógico e cultural, não se trata simplesmente de informação ou entretenimento: trata-se, em ambos os casos, de formas de conhecimento que influenciarão o comportamento das pessoas de maneiras cruciais e até vitais” (SILVA, 2007, p. 140). Isso porque estamos envolvidos por um mundo de fantasia, em que as formas culturais repletas de apelos midiáticos, geralmente com fins comerciais, mostram-se sedutoras. Segundo Silva (*id. ib.*), “elas apelam para a emoção e a fantasia, para o sonho e a imaginação”, ao contrário de grande parte do currículo acadêmico e escolar. A multimodalidade vai ao encontro do que o autor chama de “forma envolvente pela qual a pedagogia cultural está presente nas vidas de crianças e jovens [e que] não pode ser simplesmente ignorada por qualquer teoria contemporânea do currículo”.

Veremos três exemplos em que a multimodalidade pode se dar.

Em termos de multimodalidade entre textos, o *rap* como crônica dialoga, como vimos, com dados divulgados por organizações (inclusive mapas, gráficos e tabelas), governamentais ou não, e fatos noticiados pela mídia, assim como com outros tipos de crônica e textos poéticos ou literários “puros” ou híbridos (a tragédia, a poesia concreta etc.). A ligação de *raps* que tratem da sociedade de consumo – como “Prioridade” de BNegão, “Capítulo 4, versículo 3” dos Racionais e “Melô da Propaganda” do Quinto Andar – com peças publicitárias, inclusive escolhidas pelos próprios estudantes, apresenta possibilidades que vão muito além da mera questão formal.

Em termos de multimodalidade entre texto e som, o *rap* também teria muito a oferecer. Citarei aqui a contribuição de uma pesquisadora em linguística e professora da Unicamp, Bentes (2007), e de um jornalista e cientista político, membro da ONG Repórter Brasil, Sakamoto (2007). Dentre as funções detectadas por Bentes (2007, p. 13) à já citada Fala em Ritmo de Conversa – FRC – presente em alguns *raps* brasileiros, está “a de

proporcionar uma experiência sonora significativa para quem ouve este tipo de gênero lítero-musical”. A pesquisadora relata um caso que aqui nos interessa:

Quando toquei pela primeira vez o *rap* “Tô ouvindo alguém me chamar” [dos Racionais MC’s (1997)] em um colóquio em abril de 2006, em Berkeley, o professor William Hanks comentou que apesar de não entender a língua portuguesa, ao ouvir o *rap*, ele se sentiu como que “transportado” para os ambientes sociais que aquele *rap* encenava sonoramente.

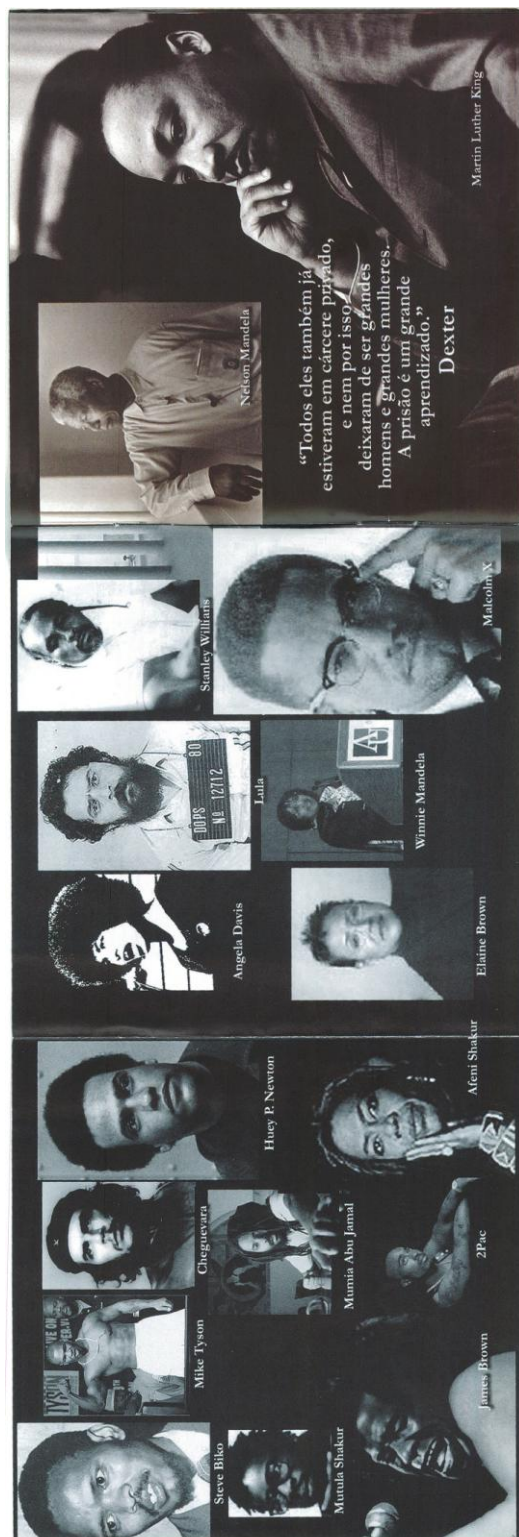
Ou seja, uma canção de *rap*, apenas, já contém elementos multimodais a serem explorados em sala de aula: tom de voz do *rapper*, entonação, velocidade da pronúncia, fala em ritmo de conversa e base musical (parte instrumental) aliados ao texto propriamente dito.

Já Sakamoto comenta um incidente entre a polícia paulista e a plateia presente em um show dos Racionais durante a Virada Cultural 2007, na cidade de São Paulo. Além disso, relata algo que eu, particularmente, desconhecia, e que ao menos em partes justifica a atitude da polícia e é prova cabal de que somos todos “vítimas” em potencial da multimodalidade presente nas mais diversas esferas.

[Depois do enfrentamento entre a polícia e fãs do grupo Racionais MC’s em SP] parte da mídia colocou a culpa nas letras das músicas de Mano Brown, que incitariam a população contra a polícia. Inverte-se o ônus da história, como se as letras não fossem consequência da forma desumana com que policiais tratam a periferia. [...] Policiais detestam trabalhar em shows dos Racionais. Além de todo o preconceito que vincula o *rap* com bandidos e malandros, é interessante notar que eles são condicionados a isso. Os cadetes da Academia de Polícia Civil, que fica na Cidade Universitária, em São Paulo, passam por vários treinamentos de tiros. Um deles, o de ação sob estresse e no escuro, é ambientado em um local fechado, em que o novato ouve barulho de tiros e gritos de bandidos e deve atirar em três posições – em pé, deitado e de lado. Policiais ouvidos pelo blog [*Carta Maior*] afirmaram que, em seu exercício, *rap* foi tocado para “ambientar” o estande de tiros. Não é de se espantar, portanto, se esse condicionamento aflorar em ações desastrosas quando os policiais estiverem em ação nas ruas (SAKAMOTO, 2007).

E, finalmente, em termos de multimodalidade entre texto e imagem, ou entre texto, imagem e som, poderia ser trabalhada em sala de aula a audição de *raps* junto à visualização de fotografias de *rappers* ou grupos, de capas e encartes de CDs, de cartazes

etc. No encarte do álbum de Dexter (2006), por exemplo, que ele gravou da prisão, há uma homenagem a ex-encarcerados famosos que ocupa três medidas do encarte:



Os alunos poderiam refletir sobre o papel discursivo de tal homenagem, bem como sobre sua ligação com as canções do álbum e o que se sabe sobre a própria história de vida de Dexter. Ademais, poderia ser questionado:

1) Quem são esses homenageados? Quais eram suas atividades? O que fizeram para ser presos?

2) Eles são em sua maioria negros ou pardos ou brancos? Quais são os únicos não-negros homenageados?

3) Qual a nacionalidade de todos? Os únicos não-negros são de qual país, de qual continente?

4) A maioria é do gênero masculino ou feminino?

5) Qual parece ser o maior homenageado dentre todos? Como podemos identificar isso?

6) Quantos e quais são, ou foram, ligados à música? Que tipo de música?

7) Quais, independentemente de sua atividade, mais influenciaram o movimento *hip-hop* no mundo ou no Brasil?

8) Tendo por base o texto à direita, qual parece ser a visão de Dexter sobre o cárcere? Essa visão, na segunda metade do texto, sustenta-se quando confrontada à primeira parte?

Para finalizar este item, segue um último e breve comentário relativo à questão musical – já que o novelo de linha de Ariadne está se acabando e ainda temos as cavidades labirínticas das considerações finais a percorrer. Trata-se de um importante elemento para a construção da base musical do *rap*: a apropriação de músicas ou trechos de músicas de outros compositores, nem sempre devidamente creditada. Os DJs, músicos e produtores podem “fabricar” as próprias bases, mas em geral utilizam recortes, cópias, reproduções, em velocidades e tonalidades alteradas ou não, os chamados *samples*, da parte instrumental de outras composições, por vezes misturando-as em um mesmo *rap*. Esse recurso é comum também na música eletrônica, que, como vimos no Capítulo 2, mantém diversas semelhanças com o *rap*. Algumas bases são apropriadas por mais de um grupo ou artista, que geralmente as tira do ostracismo em que elas e seus compositores originais permaneceram por anos ou até mesmo décadas. Um caso emblemático é “Ike’s rap II”, que o

norte-americano Isaac Hayes, ou “Moisés Negro”, compôs em 1971 com quatro parceiros de *soul*. Hoje a obra de Isaac é vista com importância, mas provavelmente assim não teria sido caso não tivessem sido lançadas músicas no Brasil e na Inglaterra em meados dos anos 1990 utilizando “Ike’s rap II” como base. Walmir Bortoletto, meu ex-colega de rádio CBN, produziu em 2008 um quadro sobre as novas versões desse que se tornou um “clássico” da *black music*, para ir ao ar no programa que eu ancorava aos sábados. A locução é de outro ex-colega, Robson Santos¹⁵⁷. Se há um “dedinho” meu nisso? Na verdade não. Apenas aprovei a ideia, assim como os demais presentes na reunião semanal de pauta. O fato é que essas releituras, ou *intermusicalidades*, que por vezes ocorrem a partir de uma única música, em versões particularizadas e frequentemente distantes no tempo, também podem ser bem-vindas em sala de aula¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Disponível em: http://www.portalcbn Campinas.com.br/noticias_interna.php?id=22903#

¹⁵⁸ Nesse caso, seriam relevados os aspectos temporais, históricos, de cada versão: o que muda / é acrescentado / é suprimido em termos musicais de uma época a outra, de um gênero a outro, ou de um estilo a outro dentro de um mesmo gênero?; quais aspectos poéticos e temáticos são destacados em cada versão?; quais as relações existentes entre essas mudanças e as condições de produção de cada uma das versões?

6.2 Algumas considerações finais

*A excitação dionisiaca é capaz de transmitir
a uma multidão esta aptidão artística,
de se ver rodeada por uma tal turba de espíritos
com a qual, interiormente, sabe que é unida.*

Nietzsche, 1948, § 8

Uma última palavra sobre a importância do rap na cultura brasileira contemporânea. Ou melhor, uma pergunta: seria demais afirmar que o rap é a melhor música popular que está sendo produzida no país atualmente? O jornalista, escritor, compositor e produtor musical Nelson Motta declarou recentemente: “para ser generoso, eu acho que a música popular, 90% dela, é uma porcaria feita para jogar no lixo. Mas é preciso o lixo para termos as flores, os 10% que se integram à trilha sonora da cultura do país”. E quais seriam as flores? – poderíamos perguntar. Para ele, no século XXI, as grandes contribuições vêm do *hip-hop* e da eletrônica. “O *hip-hop* possibilitou um grande aprofundamento, com as batidas, combinações de *loops* e *samples*. Um gênero que valorizou como nenhum outro a palavra. O cara não precisa saber cantar. Só precisava ter um domínio dela [da palavra]”. Motta também dá um exemplo da democratização tecnológica: “o programa mais utilizado hoje para gravação musical, o Pro Tools, está nos estúdios de Nova York e também no [estúdio] da favela da Rocinha” (ASSUMPÇÃO, 2009).



Público sob gelo seco em show de rap que reuniu, dentre outros, Dexter, Racionais, Sistema Negro e A Família em Campinas (SP), 10 Out 2010

Foto: Nina Fideles. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/ninafideles/>

Uma última palavra sobre “incluídos” e “excluídos”. Como jornalista, a talvez melhor entrevista que fiz em minha vida até agora, em termos de contribuição que o entrevistado deu às questões relativas a cultura e sociedade, e também a que mais gerou retornos positivos por parte dos ouvintes, no caso, não foi com nenhum grande intelectual, de sólida formação acadêmica, nem com algum famoso rosto da TV; não foi com nenhum político ou gestor cultural, nem, sinto informar, com algum *rapper* (ademais porque meu objetivo nunca foi entrevistar *rappers*; o que eles têm a falar já está clara e poeticamente exposto em suas letras). Mas foi com um funkeiro¹⁵⁹. MC Leonardo, autor, junto a seu irmão Júnior, do famoso “Rap das armas” que entrou na trilha sonora do primeiro *Tropa de elite*, faz parte da ala engajada do *funk* carioca. Nascido e criado na favela Rocinha, influenciado por ritmos nordestinos, como coco e embolada, devido aos pais serem imigrantes, luta pela legitimação tanto do gênero que produz quanto dos bailes que lhe são típicos. Talvez por seu próprio engajamento, afirma que “*funk* bom é o *rap*, que narra uma história real, com começo, meio e fim, pregando paz”¹⁶⁰.

O MC carioca estranha o fato de o *funk* ser tratado como questão de segurança, e não como questão de cultura. Para ele, isso se dá porque “o *funk* tem cor [...], tem raça [...], tem classe, que não é a classe dominante”. No *funk* carioca, a maioria é semi-analfabeta, é explorada, acaba abrindo mão de seus direitos fonográficos para ter sua música em uma grande rádio e acaba vulgarizando suas músicas para fazer mais “sucesso”. Embora, segundo estudo da FGV-Rio citado por Leonardo, o *funk* faça circular R\$ 12 milhões por mês no Rio de Janeiro, os funkeiros ganham muito pouco. Ou seja, “a favela fica com o *funk* enquanto cultura, mas com o negócio ela não fica”. E a partir do momento que o *funk* não gera divisas para a favela, ele tende a se vulgarizar e, ao invés de se firmar como um poder

¹⁵⁹ Disponível em: http://portalcbncampinas.com.br/noticias_interna.php?id=23273#.

¹⁶⁰ No Rio de Janeiro muitas vezes os termos *rap*, *funk* e *hip-hop* não são utilizados da mesma forma que, por exemplo, em São Paulo. No Rio, *funk* e *rap* são considerados praticamente sinônimos, tanto que muitas músicas chamam-se “Rap do Salgueiro”, “Rap do centenário”, “Rap da felicidade”, mas pertencem ao universo sonoro e poético do *funk* carioca. Quando os cariocas ou fluminenses querem se referir a, por exemplo, MV Bill, aí sim eles dizem *hip-hop*. Dentre os *rappers* de lá, porém, a nomenclatura adotada tende a ser a “universal”, ou seja, a que no Brasil e nos Estados Unidos, bem como em outros países, caracteriza o *rap* como o elemento poético-musical do movimento *hip-hop*. Mas MC Leonardo conhece bem essa diferença. Quando ele diz que *funk* bom é o *rap*, ele apenas está aproximando dois gêneros que, sobretudo no Rio, são irmãos, e também porque o *funk* carioca, quando é mais engajado, aproxima-se do *rap*.

alternativo ao do tráfico, acaba muitas vezes vendendo-se a ele e correndo o risco de perder até mesmo seu caráter cultural, sua função social. Ainda segundo MC Leonardo, o tráfico de drogas no Rio de Janeiro “é pior do que o tráfico internacional, que não arma, corrompe, mata, suborna e elege pro mal como a venda no varejo”. Por isso, em sua visão, o *funk* como cultura poderia ajudar a proteger do tráfico a comunidade. “Ninguém tem o direito de impedir uma cultura de se desenvolver; cultura é um direito que está no rol dos direitos humanos. Nós temos direito à cultura”.

A diferença principal que vejo entre o *rap* e o *funk* carioca, a partir das palavras de Leonardo, antes de ser estética, é relativa à inclusão / exclusão. Caso uma comunidade se veja ameaçada em sua cultura e tentada a banalizá-la para incluí-la nas *massmedia*, o poder dessa cultura e dessa comunidade é desestabilizado. O *rap* foi mais resistente a essa tentação, não quis muita conversa com os meios de comunicação de massa, como parte de seu engajamento. Essa é uma prova do que Buzato (2007) expõe, conforme citado no Capítulo 3: “exclusão” é algo que deve ser relativizado, já que somos, todos, incluídos e excluídos ao mesmo tempo. Talvez por ter optado pela via da exclusão midiática até onde pôde, o *rap* nacional teve um crescimento mais lento, porém mais seguro. E, comparado ao *funk* carioca, tem cumprido de modo mais efetivo sua função social. Viva a exclusão!

Uma última palavra sobre alguns dados que se relacionam ao Ensino Médio. O fato de estarmos na iminência da implantação curricular do ensino de música na Educação Básica também contribui para justificar a pesquisa que orientou esta tese, pois faz com que este seja um momento privilegiado para refletirmos sobre os gêneros poético-musicais que têm algo a dizer para, sobre e pela juventude brasileira. Em 18 de agosto de 2008 o presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou a Lei 11.769. A partir dessa data, as escolas públicas do país passaram a ter três anos para inserir a disciplina de Música no Ensino Fundamental e Médio. Embora este trabalho se dirija a professores, formadores de professores, idealizadores de currículo e produtores de materiais didáticos para a área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, a transdisciplinaridade e os temas transversais estão previstos, e são recomendados, pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, os PCNs (BRASIL, 2000), sobretudo em suas Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio,

as DCNEM, que estão sob a égide da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, a LDB, Lei 9.394/1996.

Em dezembro de 2010, o Plano Nacional de Educação – PNE – para o decênio 2011-2020 foi enviado ao Congresso Nacional pelo então presidente da República e pelo ministro da Educação, Fernando Haddad. Além de prever 7% do PIB à educação e de conter menor número de metas do que os planos anteriores, com o ideal de realmente alcançá-las, o atual PNE direciona 25% de suas metas à valorização e formação do corpo docente. Dentre as metas relativas ao Ensino Médio, ou que a ele se relacionam, o PNE prevê: 3) Universalizar, até 2016, o atendimento escolar para toda a população de 15 a 17 anos e elevar, até 2020, a taxa líquida¹⁶¹ de matrículas no Ensino Médio para 85%, nesta faixa etária; 6) Oferecer educação em tempo integral em 50% das escolas públicas de Ensino Fundamental e Médio; 7) Atingir uma média nacional do IDEB de 5,2 pontos para o Ensino Médio, até 2021; 8) Elevar a escolaridade média da população de 18 a 24 anos de modo a alcançar um mínimo de 12 anos de estudo para a população do campo, da região de menor escolaridade no país e dos 25% mais pobres, bem como igualar a escolaridade média entre negros e não negros, com vistas à redução da desigualdade educacional; e 11) Duplicar as matrículas da educação profissional técnica de nível médio, assegurando a qualidade da oferta.

Se considerarmos que outras metas, além das que destaquei, também se referem a esse nível, o Ensino Médio é para onde se voltam as maiores atenções do governo atualmente, seguido pela valorização e formação do professorado. O índice de 7% do PIB a ser destinado à educação será atingido progressivamente, até que se torne o índice mínimo. Realmente é para se comemorar, sobretudo se as metas se concretizarem.

Com relação à regulamentação da profissão de DJ (ou *dee-jay*, *disc-jockey*), atividade amplamente presente no *rap*, ela foi vetada pelo então presidente Lula em dezembro de 2010. Lula alegou inconstitucionalidade e contrariedade ao interesse público por parte do Projeto de Lei 6.816/2010, que, segundo o presidente, impede “o direito de livre exercício das profissões”, já que cabe “a imposição de restrições apenas quando houver a

¹⁶¹ Como vimos no Capítulo 3, a taxa líquida é a compatibilidade da idade do estudante com seu nível de ensino. A taxa líquida ideal prevê que os jovens de 15 anos cursem o 1º ano do Ensino Médio; os de 16, o 2º ano; e os de 17, o 3º ano.

possibilidade de ocorrer algum dano à sociedade”¹⁶². O veto presidencial, apoiado pelos ministérios do Trabalho e Emprego, da Justiça, e da Cultura, atende à reivindicação dos próprios DJs, que se mobilizaram contra a tentativa de regulamentação por entenderem que, além de reduzir um fazer artístico a uma mera técnica, ela privilegiaria financeiramente os sindicatos e demais organizações do gênero, enquanto os DJs necessitariam do aval dessas mesmas instituições para exercerem seu ofício (SADDAM, 2010).

Uma última palavra sobre o mundo contemporâneo. Em *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*, Milton Santos (2007, p. 141-58) discorre sobre as várias implicações do movimento de mundialização, dentre as quais se destaca a emergência, dentro de cada nação ou grupo, de novas contradições. Mas, diferentemente de outros autores, o falecido geógrafo considera a “centralidade da periferia” – em diversos sentidos, pois há vários tipos de periferia, seja urbana, transnacional, cultural, socioeconômica etc. – e a possibilidade de uma nova consciência, por parte dos estratos mais pobres e dominados, em relação ao discurso hegemônico que agora, graças à “aldeia global”, estaria ainda mais acentuado e, portanto, revelado, exposto.

O *rap* produzido, em sua maioria, nas periferias de cidades brasileiras, traz em seu discurso ressonâncias, indícios, dessa tomada de consciência por parte daqueles que têm sua identidade marcada pelo signo de algum tipo de “exclusão”. A identidade da periferia entrou em foco, ou melhor, “as identidades”. Ganhou a atenção das classes médias e altas e foi elevada a estatuto moral para sobreviver no inferno. O grande marco do discurso que conquistou jovens de todos os níveis no Brasil, carregado de identidades da periferia, foi exatamente o lançamento, em 1997, de *Sobrevivendo no Inferno*, terceiro álbum dos Racionais MC’s, o primeiro com distribuição de peso em todo o território nacional. Ao mesmo tempo em que provocou mudanças no país, o próprio *rap* foi se modificando: ampliou seu leque temático, como pudemos ver, bem como seus recursos poéticos e musicais. Deixou de ser voz somente dos “excluídos” e passou a caracterizar grande parcela da juventude brasileira, de diferenciadas realidades locais e classes sociais.

¹⁶² Informações disponíveis em: <http://www.midiamax.com.br/noticias/732854-lula+veta+lei+regulamentava+profissao+dj+ou+profissional+cabine+som.html>. Último acesso: Dez. 2010.

Enquanto o grupo que mais divulgou o *rap* por todos os estratos ainda atua, novas gerações de *rappers* têm se formado à sombra ou à luz dos Racionais, ou com identidade própria, o que, aliás, sem trocadilho, é próprio do *rap* nacional: fazer as mesmas denúncias, refletir sobre os mesmos problemas, trazer consciência às mesmas questões, mas com a identidade poética própria de cada artista. E certamente o *rap* nacional irá se modificar mais e se pluralizar mais. Creio que se torne mais popular, mas sem precisar vulgarizar seu discurso, como fez grande parte do *funk* carioca, nem cair na mesmice monotemática do pagode universitário, do sertanejo comercial e das variantes do axé baiano, criadas a cada ano como modismos de verão fadados a, literalmente, morrer na praia.

Certamente o *rap* manterá sua força poética e sua visão crítica sobre o mundo contemporâneo. Mas é igualmente certo que os lançamentos previstos para 2011 de, por exemplo, Racionais, Mamelô Sound System e Black Alien, tematizarão mais a mulher e as relações pessoais não restritas ao “mundo dos manos”, porém ainda na “Babilônia”. Acredito que cada vez mais se fortaleçam as críticas contra os meios de comunicação de massa, com destaque para a publicidade e alguns métodos duvidosos da imprensa, ao mesmo tempo em que o *rap* passará a um resgate maior de suas raízes nacionais mestiças, híbridas, pardas, inclusive firmando cada vez mais parcerias com nomes de outros gêneros da música brasileira. Talvez também venhamos a conhecer mais *raps* que carreguem algum tipo de análise da política internacional, bem como preocupação ambiental, já que o crescimento econômico pelo qual o país tem passado implica riscos nesse sentido – e onde há riscos, há *rap*. Musicalmente, provavelmente mantenha-se o amplo espectro de influências nacionais e internacionais de nosso *rap*, mas aposto também em fortalecimento de ritmos brasileiros como o samba-rock, além de transnacionais, como o jazz e, sobretudo, a música eletrônica. O *reggae*, o *ragga*, o *dub* e o *funk* carioca dificilmente irão se disseminar na base musical do *rap* para além do estado do Rio de Janeiro.

São apenas hipóteses baseadas no *corpus* aqui analisado. O tempo dirá quais se confirmam. De qualquer modo, dentro ou fora das mídias de massa, o *rap* irá cada vez mais se consolidar como legítima manifestação cultural, popular, do jovem brasileiro.

A propósito, Santos (2002, p. 144), ao contrapor a cultura popular à de massa, como forma de revelar a tomada de consciência por parte dos estruturalmente dominados

(ligados à cultura popular) em relação ao discurso hegemônico da cultura de massa, aponta que:

Há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias.

E é exatamente isso o que a maioria dos *rappers* faz: utilizar instrumentos típicos da cultura de massas, no que se incluem as distribuidoras de CDs, mas pela via independente ou da informalidade das ruas e das ondas “internéticas” de reprodução e difusão. “Caiu na rede, é peixe”, conforme o ditado. E esse peixe cresceu e se multiplicou.

Em sala de aula, essa produção híbrida – ao mesmo tempo popular e de massa – pode contribuir, como espero ter conseguido demonstrar ao longo deste trabalho, tanto em termos de forma – materialidade linguística – quanto de conteúdo. Assim, as respostas às perguntas da pesquisa aqui empreendida são: (i) o *rap* nacional apresenta riqueza de linguagem e sofisticação poética (figuras de linguagem, de construção e de pensamento enquanto índices de interpretação das canções, rimas enquanto ritmo, intertextualidade temática, além de elementos que evoluíram a partir da tragédia ática e da crônica) – de uma perspectiva discursiva e multiculturalista, portanto, grande parte da produção de nosso *rap* não pode ser considerada “pobre” em termos poético-linguísticos –; e (ii) a utilização do gênero em questão no Ensino Médio, na grande área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, pode muito colaborar para uma compreensão crítica de problemas do mundo contemporâneo, sobretudo no que diz respeito à percepção de quais são os fatores que mais têm contribuído com a violência urbana.



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AE (Agência Estado). “Expansão da renda tende a extinguir a classe E”. **O Estado de São Paulo**. *Economia*. 2 Jan 2011. Disponível em: http://economia.estadao.com.br/noticias/not_49388.htm. Último acesso: Jan 2011.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Trad.: Evangelista, V.; Castro, M. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaide. [Com CD]. São Paulo: Labortexto, 2004.

ALVES FILHO, Manuel. “A biopolítica e a vida que se pode ‘deixar morrer’”. **Jornal da Unicamp**. Universidade Estadual de Campinas (SP), Edição 373, de 24 a 30 Set 2007. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2007/ju373pag11.html. Último acesso: Set 2007.

AMARAL, Marina. “Mais de 50.000 manos”. **Caros amigos**. Especial *Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo, Editora Casa Amarela, p. 4-8, Set 1998.

ANDRADE, E. N. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ARAKAKI, Sidney. “Precursor do skate moderno no RJ, rapper Black Alien fala das raízes”. **ESPN Brasil**. 28 Dez 2010. Disponível em: http://espn.estadao.com.br/skate/noticia/167286_PRECURSOR+DO+SKATE+MODERNO+DO+RJ+RAPPER+BLACK+ALIEN+FALA+DAS+RAIZES. Último acesso: Jan 2011.

ARANDA, Fernanda. “O preço da vida: R\$ 10”. **Último Segundo**. *Saúde*. 29 Set 2010. Disponível em: <http://saude.ig.com.br/o+preco+da+vida+r+10/n1237778496477.html>. Último acesso: Dez 2010.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: **Aristóteles**. Trad.: Abrão, B. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 35-75.

ARISTOTLE. **Nicomachean ethics**. Translated and edited by Crisp, R. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- ASSUMPÇÃO, Michelle. “Nelson Motta põe no lixo 90% da música brasileira”. **Diário de Pernambuco**. Caderno *Viver*. Recife, 20 Jun 2009. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/2009/06/20/viver9_0.asp. Último acesso: Nov 2010.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad.: P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo global**. Trad.: Dentzien, P. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. (Entrevista a Benedetto Vecchi). Trad.: Medeiros, C. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. [1933]. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad.: Rouanet, S. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1936]. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad.: Rouanet, S. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- BENTES, Anna C. “Violência urbana e exclusão social”. In: _____. **Linguagem: práticas de leitura e escrita**. Coleção *Viver, Aprender*. Vol. 2. Livro do Estudante (a) e Livro dos Professores (b). São Paulo: Global / Ação Educativa, 2004.
- BENTES, Anna C. **Linguagem como prática social: rappers, rap e a elaboração de estilos no campo do hip hop paulista**. Projeto Bolsista Produtividade / CNPq. 2007. Mimeo.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad.: Ávila, M. et al. Coleção *Humanitas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Edusp, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. “As contradições da herança”. In: Lins, D. (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas (SP): Papirus, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. “A Escola Conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura”. In: Nogueira, M.; Catani, A. (Org.). **Escritos de educação**. 3ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001. p. 39-79.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Educação. “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”. In: **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio, Parte II**. 2000a. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf. Último acesso: Jun 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Educação. “Bases legais”. In: **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio, Parte I**. 2000b. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>. Último acesso: Dez 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Saúde. **Mundo tem o maior número de jovens da história**. 10 Out 2003. Disponível em: <http://www.sistemas.aids.gov.br/imprensa/Noticias.asp?NOTCod=50660>. Último acesso: Jun 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Congresso Nacional. **Diário da Câmara dos Deputados**. Brasília. Ano LXIV, n. 144, p. 194, 22 Ago 2009a. Também disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD22AGO2009.pdf#page=85>. Último acesso: Jun 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Saúde. **O crack: como lidar com esse grave problema**. 15 Dez 2009b. Disponível em: http://portal.saude.gov.br/portal/saude/visualizar_texto.cfm?idtxt=33717&janela=1. Último acesso: Jun 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria de Cidadania Cultural. **Almanaque cultura viva**. 355p. Brasília: 2010a.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural. **Festival de breakdance**. 18 Jun 2010b. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/06/18/festival-de-breakdance>. Último acesso: Jun 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. **LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: lei n. 9.394**. [Lei Darcy Ribeiro (1996)]. 5ª ed. (atualizada). Brasília: Coordenação de Edições da Câmara dos Deputados: 2010c. Também disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/2762/ldb_5ed.pdf?sequence=1. Último acesso: Dez 2010.

BRASIL. República Federativa do Brasil. “Etnias”. In: _____. **Geografia: população**. 7 Jan 2010d. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/populacao/etnias>. Último acesso: Jan 2011.

BRASIL. República Federativa do Brasil. “Miscigenação”. In: _____. **Geografia: população**. 6 Jan 2010e. Disponível em:

<http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/populacao/miscigenacao>. Último acesso: Jan 2011.

BRASIL. República Federativa do Brasil. Ministério da Educação. **Plano Nacional de Educação**: Lula envia ao Congresso o projeto de lei com as metas para 2011-2020. 15 Dez 2010f. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16160. Último acesso: Dez 2010.

BROWN, Mano. “Íntegra da entrevista ao *Roda Viva*, da TV Cultura”. **O Globo**. *Cultura*. 25 Set 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/25/297875244.asp>. Último acesso: Mai 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad.: Mendes, L. S. Coleção *Aldus*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2003.

BUZATO, Marcelo K. **Entre a fronteira e a periferia**: linguagem e letramento na inclusão digital. Tese (Doutorado) em Linguística Aplicada. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2007.

BUZO, Alexandre (Org.). **Pelas periferias do Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Suburbano Convicto, 2009.

CAMARGO, Lidia B. “O (in)determinado herói naturalista”. In: **Anais da 8ª Mostra Acadêmica**: desafios da educação superior na agenda do novo milênio. Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep). Out 2010. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/8mostra/4/73.pdf>. Último acesso: Dez 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. [1949]. Trad.: Sobral, A. 10ª ed. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1997.

CANDAU, Vera M. “Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença”. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 37, p. 45-56, Jan / Abr 2008.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” [1969]. In: _____ **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-62.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura” [1988]. In: _____ **Vários escritos**. 3ª ed. rev. e amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CARAMANTE, André. “Eminência parda”. **Rolling Stone**. Edição 39, matéria de capa, 10 Dez 2009. Disponível em: www.rollingstone.com.br/edicoes/39/textos/mano-brown-eminencia-parda. Último acesso: Fev 2010.
- CARDOSO, Joselina. **Crônica literária no jornal: história, estrutura e funcionamento**. Dissertação (Mestrado) em Letras. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2008.
- CARMO, Daniela do. **O “lance da cor”**: um estudo sobre estereótipos em duas escolas públicas da periferia paulistana – 2000/2001. Dissertação (Mestrado) em Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2005.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Trad.: Appenzeller, M. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Jorge; AQUINO, Luseni; ANDRADE, Carla (Org.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009.
- CAVALCANTI, Marilda C. “Um olhar metateórico e metametodológico em pesquisa em Lingüística Aplicada: implicações éticas e políticas”. In: Moita Lopes, L. P. (Org.). **Por uma Lingüística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 233-252.
- CÉSAR, A. L.; CAVALCANTI, Marilda C. “Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio”. In: Cavalcanti, M. C.; Bortoni-Ricardo, M. S. **Transculturalidade, linguagem e educação**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2007. p.45-66.
- CONTIER, Arnaldo D. “O rap brasileiro e os Racionais MC's”. In: **Anais do 1º Simpósio Internacional do Adolescente**. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn. Último acesso: Jun 2010.
- CORBUCI, Paulo; CASSIOLATO, Maria; CODES, Ana; CHAVES, José. “Situação educacional dos jovens brasileiros”. In: Castro, J.; Aquino, L.; Andrade, C. (Org.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009. p. 91-108.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Trad.: Ribeiro, V. 2ª ed. Bauru (SP): Edusc, 2002.

- DAYRELL, Juarez. "O rap e o funk na socialização da juventude". **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136. Jan / Jun 2002. Também disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022002000100009. Último acesso: Set 2009.
- DAYRELL, Juarez. "O jovem como sujeito social". **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n. 24, p. 40-52, Set / Dez 2003.
- DAYRELL, Juarez. "A escola 'faz' as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil". **Educação & Sociedade**. Campinas, v. 28, n. 100, Especial, p. 1.105-1.128, Out 2007. Também disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302007000300022. Último acesso: Set 2009.
- DE MAIO, Alexandre. "Entrevista exclusiva com Mano Brown". **Rap Brasil**, Edição comemorativa *5 anos de história*. São Paulo, Escala Editorial, n. 26, ano V, p. 12-27, Jul / Ago 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad.: Guerra Neto, A.; Costa, C. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. "A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa". In: _____ (Org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-41.
- DETHLEFSEN, Thorwald. **Édipo: o solucionador de enigmas, o homem entre a culpa e a redenção**. Trad.: Schild, Z. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- DEVESE, Eloisa. "Balé de rua". **Caros amigos**. Especial *Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo, Editora Casa Amarela, p. 28-29, Set 1998.
- DUARTE, Geni R. "A arte da (na) periferia: sobre... vivências". In: Andrade, E. **Rap e educação. Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 13-22.
- DURÃO, Fábio A. "Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas". In: Durão, F; Zuin, A; Vaz, A. (Org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 39-48.
- DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Trad.: Appenzeller, M. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2005.
- EAGLETON, Terry. "O que é ideologia?". In: _____. **Ideologia: uma introdução**. Trad.: Borges, L.; Vieira, S. São Paulo: Editora da Unesp / Boitempo, 1997.

- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.
- FERNANDES, Nelito; AZEVEDO, Solange; FRANZOIA, Ana P. “Amizade bandida – Drama de Belo mostra a difícil relação entre artistas populares e o tráfico”. **Época. Sociedade**. Rio de Janeiro, ed. 211, 3 Jun 2002. Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/211/socibelo.htm> (clicar em “Depoimentos”). Último acesso: Jan 2011.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto; AMOROSO, Maria B. (Org.). **Travessias do pós-trágico**: os dilemas de uma leitura do Brasil. Vol. 1. São Paulo: Unimarco, 2006.
- FONSECA, Ana S. **Além da ‘inadequação gramatical’**: visão discursiva das instabilidades do ‘eu’ em aprendizes de Português L2. Dissertação (Mestrado) em Linguística Aplicada. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2000.
- FONSECA, Ana S.; REI, Gilson. **Casas de Cultura**: um exercício de cidadania. Monografia e vídeo-documentário (Trabalho de Conclusão de Curso) em Jornalismo. Instituto de Artes e Comunicações. Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Pucc), 1991.
- FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. [1973]. Rio de Janeiro: O Globo / São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FOUCAULT, Michel. “Introdução”. In: _____. **A palavra e as coisas**. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. 23ª reimpr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação** – Cartas pedagógicas e outros escritos. 8ª reimpr. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- FREITAG, Barbara. **Itinerários de Antígona**: a questão da moralidade. [1992]. 4ª ed. Campinas (SP): Papirus, 2005.
- FREITAS, Almir *et al.* “Rios, pontes e overdrives”. **Bravo! Especial 100 canções essenciais da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Ed. Abril, p. 103, Mai 2008.

- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. [1930]. Trad.: Abreu, J. O. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. [1989]. Trad.: Cintrão, H. *et al.* 4ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Edusp, 2008.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad.: Moreira, C. São Paulo: Editora 34 / Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONZAGA, Sergius. **Literatura brasileira**: Gênero dramático – Parte I. 2003. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/04/16/001.htm>.
- HALL, Stuart. “The work of representation”. In: Hall, S. (Org). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage / The Open University, 1997. p. 13-74.
- HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: Silva, T. T. (Org. e Trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-33.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Silva, T.; Louro, G. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARDMAN, Francisco F. “Homo Infimus: a literatura dos pontos extremos”. In: Finazzi-Agró, E.; Vecchi, R. (Org.). **Formas e mediações do trágico moderno**: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 67-78.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Tróia de taipa: Canudos e os irracionais”. In: _____ (Org.). **Morte e progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998. p. 125-136.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- HERZOG, Ana L. “Para entender a Classe C”. **Exame**. Edição Especial. São Paulo, Ed. Abril, ed. 940, Ano 43, n. 6, p. 32-33, 08 Abr 2009.
- HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. [1989]. Trad.: Noronha, A. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

- HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. **Novo Aurélio século XXI**. Dicionário eletrônico. CD-ROM. Lexicon Informática / Nova Fronteira, s./d.
- HOUAISS, Antônio. “Se só a minoria fala bem é porque a maioria come mal” [1989]. In: Infante, U. **Curso de gramática aplicada aos textos**. 6ª ed. São Paulo: Scipione, 2001.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. “Características da população”. **Censo demográfico 2000: resultados do universo**. 01 Dez 2004. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/pesquisas/demograficas.html>. Último acesso: Jun 2010.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. “Mudanças”. **Síntese dos indicadores sociais 2000 / Revisão 2004**. 19 Abr 2005. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/jovens/mudancas.html>. Último acesso: Jun 2010.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. “Educação”. **Síntese de indicadores sociais 2009: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Estudos & Pesquisas. Rio de Janeiro: IBGE, 2009. Também disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsoais2009/indic_sociais2009.pdf. Último acesso: Jun 2010.
- KALILI, Sérgio. “Mano Brown é um fenômeno”. **Caros amigos**. São Paulo, Editora Casa Amarela, ano 1, n. 10, p. 30-34, Jan 1998.
- KEHL, Maria R. “A fratria órfã – o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. In: _____ (Org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- KELLNER, Douglas. “Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna”. In: SILVA, T. T. (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 6ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005. p. 104-131.
- KIENTZ, Albert. “Da análise de conteúdo à culturálise”. In: _____. **Comunicação de massa: análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 138-153.
- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna C.; CAVALCANTE, Mônica M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- LAGE, Nilson. **A estrutura da notícia**. Série *Princípios*. São Paulo: Ática, 1985.

- LAGE, Nilson. "O texto jornalístico". In: _____. **Linguagem jornalística**. 8ª ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Ática, 2006. p. 46-62.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LASCH, Markus V. "O Fausto de Goethe, por Jenny Klabin Segall". **Revista 18**, São Paulo, p. 48-51, 31 Ago 2007.
- LARA, Arthur H. **Arte urbana em movimento**. Dissertação (Mestrado) em Comunicação. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1996.
- LODI, Maria I.; CASTRO, Marcelo M.; VALE, José M.; PIMENTEL, Maria E. "O projeto Guernica da prefeitura de Belo Horizonte: nova abordagem da pichação e do grafite na cidade". In: **Anais do 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária**. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, Set 2004. Disponível em: <http://www.ufmg.br/congrext/Cultura/Cultura20.pdf>. Último acesso: Nov 2010.
- LOSS, Maria A.; SAPIRO, Clary M. "As possibilidades do engravidamento na adolescência: considerações sobre a construção da sexualidade feminina em contextos de periferia". In: **Anais do 1º Simpósio Internacional do Adolescente**. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, Mai 2005. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000200042&script=sci_arttext. Último acesso: Jun 2010.
- MAHER, Tereza M. "Sendo índio em português...". In: Signorini, I. (Org.). **Língua(gem) e identidade**. Campinas (SP): Mercado de Letras / São Paulo: Fapesp, 1998. p. 115-138.
- MAHER, Tereza M. "A educação do entorno para a interculturalidade e o plurilingüismo". In: Kleiman, A.; Cavalcanti, M. (Org.). **Linguística aplicada: suas faces e interfaces**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2007a. p. 235-270.
- MAHER, Tereza M. "Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilíngüe e intercultural". In: Cavalcanti, M. C.; Bortoni-Ricardo, M. S. **Transculturalidade, linguagem e educação**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2007b. p. 67-94.
- MAHER, Tereza M. "Políticas Linguísticas e Políticas de Identidade: currículo e representações de professores indígenas na Amazônia Ocidental brasileira". **Currículo sem Fronteiras**, v. 10, n. 1, p. 33-48, Jan / Jun 2010.

- MATTOS, Laura. “*Fantástico* exhibe documentário sobre tráfico juvenil”. **Folha de S. Paulo**. Caderno *Ilustrada*. 19 Mar 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58925.shtml>. Último acesso: Fev 2010.
- MERRIAM-WEBSTER. “Rap”. **Merriam-Webster online dictionary**. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/rap>. Último acesso: Mai 2010.
- MILLER, Paul D. **Rhythm science: AKA DJ Spooky that subliminal kid**. [With CD]. Mediawork Pamphlet Series. Cambridge: MIT Press, 2004.
- MOITA LOPES, Luiz P. “Uma lingüística aplicada mestiça e ideológica – interrogando o campo como lingüista aplicado”. In: _____ (Org.). **Por uma Lingüística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 13-43.
- MOITA LOPES, Luiz P. “Da aplicação de Linguística Aplicada à Linguística Indisciplinar”. In: Pereira, R. C.; Roca, P. (Org.) **Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MORETTI, Franco. “O grande eclipse: a forma trágica como desconsagração da soberania”. In: _____. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 57-102.
- MOTTA, Ana R. **A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MC’s**. Dissertação (Mestrado) em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2004.
- MURGEL, Carô. “Noel Rosa”. **MPB Net**. Ago 1996. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/noel.rosa/>. Último acesso: Dez 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia proveniente do espírito da música**. [1871-1886]. Trad.: Theodor, E. São Paulo: Cupolo, 1948. Digitalização por eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tragedia.html>. Último acesso: Dez 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. “O nascimento da tragédia no espírito da música”. [1871]. In: _____. **Nietzsche: obras incompletas**. Trad.: Torres Filho, R. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 27-44.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história – a problemática dos lugares”. Trad.: Khoury, Y. **Projeto História**. São Paulo, PUC, n. 10, p. 7-28, Dez 1993.
- NOVAES, Regina C. “Prefácio”. In: Castro, J.; Aquino, L.; Andrade, C. (Org.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009. p. 15-22.

- PADUAN, Roberta. “Para onde vai o dinheiro do consumidor”. **Exame**. Edição Especial. São Paulo, Ed. Abril, ed. 940, Ano 43, n. 6, p. 22-30, 08 Abr 2009.
- PALMEIRA, Maria Rita. “Ambivalências formais em ‘Memórias de um sobrevivente’, de Luiz Alberto Mendes, e ‘Diário de um detento: o livro’, de Jocenir”. **Dossiê Escritas da Violência**, Universidade Federal de Santa Maria (RS), Nov 2007. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_13.php. Último acesso: Mar 2010.
- PALMEIRA, Maria Rita. **Cada história uma sentença**: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro. Tese (Doutorado) em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP), 2009.
- PASSARELLI, Sandra. “A invasão do rap na escolarização da classe média”. In: Andrade, E. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 125-135.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed. Trad.: Orlandi, E. *et al.* Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1995.
- PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. “A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas” [1975]. 3ª ed. In: Gadet, F.; Hak, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad.: Mariani, B. *et al.* Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1997. p. 163-252.
- PENNYCOOK, A. “Uma Linguística Aplicada transgressiva”. In: Moita Lopes, L. P. (Org.). **Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 67-84.
- PIGLIA, Ricardo. “Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise)”. In: _____. **Formas breves**. Trad.: Macedo, J. M. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIMENTEL, Spency. “GOG”. **Caros amigos**. Especial *Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo, Editora Casa Amarela, p. 22-23, Set 1998.
- PIMENTEL, Spency. “Cultura: entrevista com Mano Brown”. **Teoria e Debate**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, n. 46, Nov / 2001. Disponível em: <http://www.fpa.org.br/conteudo/cultura-entrevista-com-mano-brown>. Último acesso: Mai 2010.
- PINHEIRO, Paulo S. “Prefácio”. In: Hardman, F. F. (Org.). **Morte e progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998. p. 11-18.

- PINILLA, Aparecida; RIGONI, Cristina; INDIANI, Maria T. “Intertextualidade”. In: _____ **Português ensino a distância**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. [s/d]. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/~pead/index.html>. Último acesso: Dez 2010.
- POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Trad.: Dantas, H. L.; Paes, J. P. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. “Repensar o papel da Linguística Aplicada”. In: Moita Lopes, L. (Org.). **Por uma Linguística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 149-168.
- RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. “Comunicação num mundo distópico: *Small talk* – conversas vazias”. In: Durão, F.; Zuin, A.; Vaz, A. (Org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 125-138.
- RIBEIRO, Bruno. **A suprema elegância do samba**: notas sobre Campinas. Campinas (SP): Pontes, 2005.
- RIBEIRO, Christian. **O movimento hip-hop como gerador de urbanidade**: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas. Dissertação (Mestrado) em Urbanismo. Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias. Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Pucc). 2006.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip-Hop**: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Cinthia. “Total de alunos cai na rede pública e cresce na particular”. **Último Segundo**. Educação. 30 Dez 2010. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/total+de+alunos+cai+na+rede+publica+e+cresce+na+particular/n1237901720181.html>. Último acesso: Dez 2010.
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola, 2009.
- ROLLING Stone. “Os 100 maiores discos da música brasileira”. **Rolling Stone**. *Especiais do mês*. n. 13, p. 115, 2007.
- SACCONI, Luiz A. **Gramática**: em tempo de comunicação. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1975.
- SAKAMOTO, Leonardo. “A polícia e o rap”. **Carta Maior**. *Debate Aberto*. 10 Mai 2007. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/colunaMostrar.cfm?coluna_id=3581. Último acesso: Dez 2010.

- SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Trad.: Ribeiro, V. Salvador: Edufba / Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- SANTOMÉ, Jurjo T. “As culturas negadas e silenciadas no currículo”. In: SILVA, T. T. (Org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. 6ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. [2000]. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SANTOS, Sandra. “Alunos, estes desconhecidos”. In: Andrade, E. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 113-124.
- SÃO PAULO. Governo do Estado de São Paulo. Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE). **Índice de vulnerabilidade juvenil**: distritos do município de São Paulo. 2000. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/produtos/ivj/>. Último acesso: Nov 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** [1948]. Trad.: Moisés, C. São Paulo: Ática, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo** – Walther Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras / Fapesp, 1999.
- SERRANI, Silvana. **Discurso e cultura na aula de língua**: currículo, leitura, escrita. Campinas (SP): Pontes, 2005.
- SERRANI-INFANTE, Silvana. “Identidade e segundas línguas: as identificações no discurso”. In: Signorini, I. (Org.). **Língua(gem) e identidade**. Campinas (SP): Mercado de Letras / São Paulo: Fapesp, 1998. p. 231-264.
- SIGNORINI, Inês. “Figuras e modelos contemporâneos da subjetividade”. In: _____ (Org.). **Língua(gem) e identidade**. Campinas (SP): Mercado de Letras / São Paulo: Fapesp, 1998. p. 333-380.
- SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda. **Linguística Aplicada e transdisciplinariedade**. Campinas (SP): Mercado das Letras, 1998.
- SILVA, José C. G. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado) em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas (SP), 1998.

- SILVA, José C. G. “Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano”. In: Andrade, E. N. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- SILVA, Tomaz T. “A produção social da identidade e da diferença”. In: Silva, T. T. (Org.; Trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 73-102.
- SILVA, Tomaz T. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 2ª ed., 11ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- SOUZA, Ana L. **Letramentos de reexistência**: culturas e identidades no movimento hip-hop. Tese (Doutorado) em Linguística Aplicada. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). 2009.
- SOUZA PINTO, Júlia; BIAZZO, Cristiano. “As relações entre rap, escola e exclusão social”. **Afroatitudes**. Universidade Estadual de Londrina (PR), v. 1, 2006. Disponível em: www.uel.br/revistas/afroatitudeanas/volume-1-2006/Jlia%20Ambile.pdf. Último acesso: Mar 2010.
- STEINER, George. **A morte da tragédia**. Trad.: Kopelman, I. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. [1961]. Trad.: Sússekind, P. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TABAROVSKY, Damián. “O tango dançou”. Trad.: Siqueira, J. R. **Folha de S. Paulo**. Caderno *Ilustríssima*. p. 3. São Paulo, 20 Jun 2010.
- TELLA, Marco A. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento**: o rap como voz da periferia. Dissertação (Mestrado) em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). 2000.
- TORRES, Sonia. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografias de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- TURINO, Célio. **Na trilha de Macunaíma**: ócio e trabalho na cidade. São Paulo: Senac / Sesc, 2005.
- TYDOZ, DJ. “Três mitos”. **Cultura hip-hop**. 02 Fev 2010. Disponível em: <http://culturahiphop.uol.com.br/materia/65/tres-mitos>. Último acesso: Mai 2010.
- VALE, Israel. “Yo!”. **Superinteressante**. *Comportamento*. São Paulo, Ed. Abril, n. 209, p. 66-73, Jan 2005.

VIANNA, Hermano. “Música afro-americana é um circuito intercontinental de tradições: o Atlântico negro”. **Folha online**. Especial *Brasil 500 d.C.* 14 Nov 1999. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_3.htm. Último acesso: Jun 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: Silva, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 7-72.

ZANOTTI, Carlos A. “Gutenberg cai na rede: os principais impactos que a Internet impôs [...]”. **Revista de Estudos de Jornalismo**. PUC Campinas, v. 5, n. 2, p. 5-23, Jul / Dez 2002. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/revista/Jornv5n2/jorn01.pdf>. Último acesso: Jan 2011.

ZENI, Bruno. “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”. **Estudos Avançados** [online]. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-41, Jan. / Abr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100020&script=sci_arttext&tlng=pt. Último acesso: Dez 2010.

ZWEIG, Stephan. **Brasil**: país do futuro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1941.

Eletrônicas (WEB)

BLACK ALIEN. Niterói (RJ):
<http://www.myspace.com/blackalienbr>

BNEGÃO e Os Seletores de Frequência. Rio de Janeiro (RJ):
www.myspace.com/seletores

BRASIL. Ministério da Saúde. Cidadão. Saúde do Adolescente e do Jovem. Brasília (DF):
http://portal.saude.gov.br/portal/saude/area.cfm?id_area=241

DE LEVE / QUINTO ANDAR. Niterói / Rio de Janeiro (RJ):
<http://www.pleimo.com/deleve>

DEXTER. São Vicente / Campinas / São Paulo (SP):
<http://www.vagalume.com.br/dexter/>

FERRÉZ. São Paulo (SP):
<http://www.ferrez.com.br/>

GOG. Brasília (DF):
<http://gograpnacional.com.br>

MAMELO SOUND SYSTEM. São Paulo (SP):
<http://www2.uol.com.br/mamelo>

MV BILL. Rio de Janeiro (RJ):
<http://www.mvbill.com.br>

PONTÃO DIGITAL “PRETO GHOEZ JUVENTUDE DIGITAL”. Rede “Enraizados”.
Diversos estados e países, a partir de Nova Iguaçu (RJ):
<http://enraizados.org.br/pontao/sobre-o-pontao/>

PONTO DE CULTURA “ATITUDE JOVEM”. Ceilândia (DF):
<http://www.grupoatitude.org.br>

PONTO DE CULTURA “TODAS AS IDADES”. Dourados (MS):
<http://www.iteia.org.br/todasasidades>

POSSE MENTE ZULU / RAPPIN HOOD. São Paulo (SP):
<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/rappin--hood>

RACIONAIS MC’S. São Paulo (SP):
<http://www.dicionariompb.com.br/racionais-mcs>

REDE DE PONTOS, PONTÕES E PONTINHOS “ENRAIZADOS”. Nova Iguaçu (RJ):
<http://www.enraizados.com.br/> ; <http://enraizados.ning.com/>

SABOTAGE. São Paulo (SP):
<http://www.vagalume.com.br/sabotage/>

ZULU NATION (Universal). Nova York (NY, EUA):
<http://www.zulunation.com>

Videográficas

- A LETRA E O MURO. 2002. Documentário. **A letra e o muro**. Direção: Lucas Fretin. Trabalho de Iniciação Científica. Departamento de Antropologia Urbana. Universidade de São Paulo (USP).
- BROWN, Mano. 2009. “Entrevista com Mano Brown”. **TV Afropress** – Agência de Informação Multiétnica. 29 Jun 2009. Disponível em: <http://www.afropress.com/tvAfropressVer.asp?idMovie=55> (Parte 1) e <http://www.afropress.com/tvAfropressVer.asp?idMovie=54> (Parte 2). Versão editada das duas partes, com foco na questão política, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tToIwypB3NQ&NR=1>. Últimos acessos: Jun 2010.
- CIDADE DE DEUS. 2002. Filme. **Cidade de Deus**. Direção: Fernando Meirelles. Produção: O2 Filmes; VideoFilmes. Baseado em romance de Paulo Lins.
- HUTÚZ. 2009. **Vídeos Hutúz 10 anos**. Disponível em: <http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=multimedia> (a referenciada declaração de Mano Brown encontra-se no segundo vídeo: “Hutúz 10 anos Melhor Vídeo Clip da Década”). Último acesso: Mai 2010.
- PIXO. 2009. Documentário. **Pixo**. Direção: João Wainer; Roberto Oliveira. São Paulo. Trechos do filme e informações sobre o diretor disponíveis em: <http://joaowainer.wordpress.com/bio-2/>. Último acesso: Jun 2010.
- RACIONAIS MC's. 2006. **Mil trutas. Mil tretas**. DVD (Região 4). Censura livre. Brasil. Unimar Music.