

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIAS LITERÁRIAS

WELLINGTON ALVES DOS SANTOS

**AFRICANIDADES EM TRÊS LETRAS DE RAP DE RINCON
SAPIÊNCIA: FUGA COMO RESISTÊNCIA**

VITÓRIA
2019

WELLINGTON ALVES DOS SANTOS

**AFRICANIDADES EM TRÊS LETRAS DE RAP DE RINCON
SAPIÊNCIA: FUGA COMO RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área dos Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jurema José de Oliveira.

VITÓRIA
2019

WELLINGTON ALVES DOS SANTOS

**AFRICANIDADES EM TRÊS LETRAS DE RAP DE RINCON SAPIÊNCIA: FUGA
COMO RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários.

Aprovado em 05 de agosto de 2019

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Jurema José de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Orientadora

Prof. Dr. Jorge Luiz Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
(Membro interno)

Prof^a. Dr^a. Michele Freire Schiffler
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
(Suplente interna)

Prof. Dr. Renato Nogueira dos Santos Junior
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
(UFRRJ)
(Membro externo)

Prof^a. Dr^a. Teresa Manjate
Universidade Eduardo Mondlane (UEM)
(Suplente Externo)

A Jô, Gustavo e Isabela, suporte e razão das minhas lutas.

A Maria da Glória Alves Brito, minha gloriosa fonte de inspiração.

*O rap me ensinou a ser quem eu sô
E honrar minha raça pelo preço que for.
(Dexter)*

RESUMO

O presente estudo identifica e analisa elementos culturais, comportamentais, de resistência, busca de autoestima e ainda outros; como também, aspectos literários e deferências à arte ou grandes feitos do povo afro, presentes em três composições de rap de Rincon Sapiência, enquanto heranças das tradições africanas, as chamadas africanidades; ao passo que, as examina comparativamente com outras produções artísticas, porém de mesmo teor. O enfoque está sobre as letras de “Crime bárbaro”, “Ponta de lança (Verso livre)” e “Amores às escuras” do rapper paulistano. O estudo considera a tradição oral, tão importante para a memória e identidade dos povos da África, como principal marca de influência dos movimentos de representação da resistência do povo negro no Brasil, quase sempre centrados na palavra falada, como saraus, slams de poesia, práticas educacionais e o próprio rap. O ponto de partida do trabalho procura situar aspectos de matriz africana e suas contribuições na produção cultural periférica nas “quebradas” brasileiras; passando também, pelo surgimento, trajetória e performance do rap no Brasil. O estudo também, denuncia as ações de exclusão do povo preto na formação de discursos, sobretudo literários, por parte das elites hegemônicas; propondo ainda, um novo olhar para as expressões artísticas desenvolvidas nas periferias do país. O estudo procura evidenciar a partir das letras selecionadas o potencial dos discursos do rap na construção da autoestima e afirmação dos descendentes da diáspora africana; despertando assim, o desejo de serem protagonistas e escritores de suas próprias histórias. Neste sentido, a arte periférica configura o elemento de fuga dos marginalizados contra as violências sofridas. O trabalho fundamenta-se em teóricos como Amadou Hampaté Bâ, Jan Vansina, Paul Zumthor, Eduardo de Assis Duarte, Jessé Souza, Domício Proença Filho, Jorge Nascimento, dentre outros.

Palavras-chave: Rap. Rincon Sapiência. Oralidade. Africanidades. Fuga. Resistência. Autoestima.

ABSTRACT

The present study identifies and analyzes cultural, behavioral, resistance, self-esteem and other elements; as well as literary aspects and the exposure of the art, religion, beauty and great achievements of the Afro people, present in three rap compositions of Rincon Sapiência, such as the legends of African traditions, the inherited elements from African ancestry; while examining them comparatively with other artistic productions, but with the same discursive content. The focus is on the lyrics of the rapper's "Crime bárbaro", "Ponta de lança (Verso livre)" and "Amores às escuras". The study considers the oral tradition, which is so important for the memory and identity of the peoples of Africa, as the main influence mark of the resistance movements of the Brazilian black people, in most cases centered on the spoken word, such as literary sarahs, slams poetry, educational practices and rap itself. The starting point of the work seeks to situate aspects of African matrix and their contributions in the Brazilian peripheral cultural production; passing also by the emergence, trajectory and performance of rap in Brazil. The study also denounces the actions of exclusion of the black people in the formation of speeches, mainly literary, by the hegemonic elites; proposing a new look at the artistic expressions developed in the peripheries of the country. The study seeks to highlight from the selected lyrics the potential of rap discourses in the construction of self - esteem and affirmation of descendants of the African diaspora; thus awakening the desire to be protagonists and writers of their own stories. In this sense, peripheral art is the escape element of the marginalized against the violence suffered. The work is based on theorists such as Amadou Hampaté Bâ, Jan Vansina, Paul Zumthor, Eduardo de Assis Duarte, Jessé Souza, Domício Proença Filho, Jorge Nascimento, among others.

Keywords: Rap. Rincon Sapiência. Oral tradition. Blackness. Escape. Resistance. Self esteem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E SUAS MARCAS	16
1.1 - A ORALIDADE VIVA	18
CAPÍTULO 2 – ORALIDADE E ARTE PERIFÉRICA	23
2.1 – TRAJETÓRIA E VOZ DO RAP NO BRASIL.....	29
2.2 – RITMO E POESIA DAS “QUEBRADAS” DO BRASIL	33
2.3 – DA “QUEBRADA” PARA O CENTRO.....	38
CAPÍTULO 3 – RECONHECER-SE NAS “TRAMAS” DAS “QUEBRADAS”	43
3.1 – RAP E PERFORMANCE.....	46
CAPÍTULO 4 – O NEGRO E O RAP NA LITERATURA BRASILEIRA	49
4.1 – O NEGRO, A LITERATURA E A “EDUCAÇÃO RAP” BRASILEIRA.....	56
4.2 – O RESGATE DAS AFRICANIDADES NA LITERATURA, NO RAP E PRÁTICAS EDUCACIONAIS.....	61
CAPÍTULO 5 – RESISTÊNCIA E FUGA EM “CRIME BÁRBARO” DE RINCON SAPIÊNCIA	68
5.1 – RESISTINDO PELOS “CORRES”	76
CAPÍTULO 6 – VERSOS LIVRES COMO UM “PONTA DE LANÇA” EM “PONTA DE LANÇA (VERSO LIVRE)” DE RINCON SAPIÊNCIA	78

6.1 – RAP: POESIA MARGINAL?.....	94
CAPÍTULO 7 – TRADIÇÃO E BELEZA NEGRA EM “AMORES ÀS ESCURAS”	97
7.1 – RINCON E A BELEZA DE UM DISCURSO SAPIENTE.....	104
CAPÍTULO 8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	110
DISCOGRAFIA.....	117
LISTA DE IMAGENS.....	118
VIDEOGRAFIA.....	119
ANEXOS.....	120

INTRODUÇÃO

A história do povo negro no Brasil é carregada de marcas culturais, de violências, de preconceito e abandono. E, neste cenário conturbado, manchado pela herança escravocrata, pelas injustiças naturalizadas e favorecimento secular das elites dominantes, de hibridismo cultural e racial, ecoa poesias potentes dos guetos dos grandes centros urbanos do país, na voz do rap, em forma de protesto contra os aparelhos de opressão; também utilizadas para tornar os negros conscientes de seus valores culturais, da importância de suas vivências, e, para torná-los melhor preparados para enfrentar as adversidades. Uma voz de resistência e afirmação de um povo desde sempre marginalizado no nosso país.

Nas últimas décadas, ganha força nas periferias das grandes cidades brasileiras, com intensidade na Grande São Paulo, a cultura dos MCs ou rappers, que tem sua origem na Jamaica, como veremos adiante. Esse movimento fundador do rap, propagado em quase sua totalidade por negros periféricos, tem sido uma voz poderosa de denúncias contra a desigualdade social, que no Brasil, nega acessos básicos para as camadas sociais menos favorecidas, ao passo que garante todos os privilégios para as elites. No entanto, essa voz, muitas vezes atacada e condenada, pela dureza de sua maneira de protestar não pode ser taxada apenas como grito de denúncia, pois, nas temáticas de suas performances estão presentes também discursos de exaltação das qualidades culturais de matriz africana, como busca de afirmação do povo preto, evidenciando assim, um dos mais marcantes elementos da formação cultural dos povos da África, a tradição da oralidade, um dos temas discutidos neste estudo.

Embora componha as cenas musicais das principais cidades do país, foi nas periferias da Grande São Paulo que o rap caminhou a passos largos, sendo ali, um terreno fértil na produção e propagação desse estilo musical expositor de, dentre outras coisas, uma poesia que dialoga diretamente com aqueles que habitam esses lugares às margens das grandes cidades, em sua maioria, indivíduos de pele escura.

Desse modo, nas zonas periféricas da metrópole paulistana, espaços destinados aos excluídos sociais, onde se encontram os indivíduos que tem negada

a chance de trilhar os caminhos de uma educação de qualidade, como garantia de um possível futuro mais promissor; neste lugar dos escorraçados, surgem as impactantes vozes de Mano Brown, Ed Rock, KL Jay e Ice Blue, integrantes do grupo de rap Racionais MCs, autores de letras como “Um homem na estrada”, “Capítulo 4, versículo 3”, “Negro drama”, e “Expresso da meia noite”, músicas que desnudam de forma crítica as questões políticas e o descaso dos governantes para com esses ambientes precários; o preconceito e a violência com que são tratados os residentes dessas áreas pelas forças policiais; e, dentre outras questões, versam sobre os conflitos sociais e as lutas pela sobrevivência enfrentadas diariamente por esse povo.

Outras vozes de impacto surgidas também nesse contexto são as dos rappers Sabotage, Dexter, Criolo, Happin Hood e Emicida, só para citar alguns dos nomes, que pela oralidade, na força do rap, de certo modo potencializam a voz dos excluídos.

Nessa mesma perspectiva, da periferia da cidade de São Paulo, desponta o rapper Rincon Sapiência, também conhecido como Manicongo, autor de letras potentes e belas esteticamente, com enredos permeados por elementos componentes da cultura dos povos africanos, e muito envolventes musicalmente, marcadas pela presença de instrumentos de origem africana; como atabaques e outros. Dentre os temas nas narrativas das canções de Sapiência, estão as agruras sofridas pelo negro e pela classe trabalhadora periférica do país; a valorização das africanidades que tanto contribuíram para nossa formação cultural; como também, o despertar da autoestima da gente preta brasileira, em vistas a valorizar e sentir orgulho da cor da sua pele, de seu cabelo encaracolado, da alegria de seu povo.

As africanidades aqui exploradas, em concordância com Kabengele Munanga (2015), são “os elementos da herança africana que sobreviveram na diáspora” (MUNANGA, 2015, p. 24).

Na africanidade tradicional, alguns temas comuns se encontram em toda a África: se situar pelo sangue – depender da linhagem – se fundar sobre o parentesco – remontar ao ancestral – se harmonizar ao real – agir sobre as forças – se tornar adulto – se casar – compensar o dom de fecundidade – estabilizar a aliança, etc. (MUNANGA, 2015, p. 19).

Ao adotar o termo “Manicongo” como cognome, Rincon faz referência aos governantes do povo bacongo, que eram tratados por essa alcunha no antigo Reino do Congo, que existiu até meados do século 19, e compreendia uma área atualmente anexada a Angola e à República Democrática do Congo, tendo sofrido forte interferência política e religiosa dos portugueses (CORREIA, 2013, p. 29-30).

Entre as impactantes letras de rap de Rincon Sapiência, voz inteligente e poética em promover resistência e proliferar a ideia de autoafirmação entre o povo preto brasileiro, este trabalho destaca: “Crime bárbaro”, “Ponta de lança (Verso livre)” e “Amores às escuras”, como corpus de estudo¹.

As composições acima citadas fazem parte do álbum “Galanga livre” de Rincon Sapiência, lançado em 2017. O processo de escolha das referidas letras se deu, especialmente, pela presença em suas narrativas, de aspectos da herança cultural africana, como o ritmo, a religiosidade, a valorização da ancestralidade, da beleza e força do povo; como também, pelas menções a acontecimentos históricos e atuais da trajetória do negro no Brasil. Tais questões dialogam com o conceito de africanidade defendido por Munanga (2015).

Como veremos adiante, “Crime bárbaro” versa sobre um evento fictício ocorrido no brutal período de escravidão que manchou a história do país, no qual o protagonista narra sua fuga após matar o opressor de seu povo, o Senhor de Engenho. A narrativa do personagem constitui uma contação de história. Nela, o narrador dos fatos, ao vingar seu povo, que aprova seu ato, tem sua autoestima fortalecida: “Me sinto como um herói e isso me faz bem” (SAPIÊNCIA, 2017, faixa 2). Já em “Ponta de lança (Verso livre)” e “Amores às escuras”, o que fica mais evidente é a valorização da aparência, dos costumes culturais, das relações e das práticas da gente negra, em jogos de palavras sagazes, marcados por batidas de tambores africanos, conferindo assim, cadências altamente dançantes.

Este estudo tem como principal meta a identificação, nas letras de rap de Rincon Sapiência, de elementos herdados das tradições culturais dos povos africanos, que de certo modo, influenciam os comportamentos e práticas artísticas, religiosas e sociais dos negros brasileiros; as africanidades, fundamentais na

¹ O trabalho traz as transcrições dos raps em anexos. Dos três estudados, e de todas as outras canções mencionadas enfaticamente.

formação dos nossos hábitos. O trabalho tem também como propósito, fazer análises comparativas entre as composições do rapper paulistano e outras expressões de arte que, do mesmo modo, visam a afirmação da negritude e suas práticas culturais.

Nessa perspectiva, o estudo toma como eixo central de seu desenvolvimento a ação do rap na transmissão de palavras, explorando-o enquanto performance de resistência e busca de autoestima entre os marginalizados.

Os arranjos literários presentes nas canções de Sapiência estão para além dos jogos de palavras, ganhando força e significações de resistência e autoafirmação para os negros, também pela atuação e referências expostas pelo rapper.

A estruturação do trabalho está ordenada em oito capítulos, sendo que o primeiro é dedicado às teorizações acerca da tradição da oralidade, com ênfase na literatura e na poesia oral, sem perder de vista a importância da ancestralidade nesse processo. O segundo e terceiro capítulos dão conta da trajetória do rap no Brasil, relacionando oralidade e arte periférica, em suas expressões poéticas, ritmos e tramas. Para tanto, o estudo apoia-se em obras teóricas de autores como Amadou Hampaté Bâ (2010), Paul Zumthor (1997, 2007), Jan Vansina (2010), Jorge Nascimento (2011), Ricardo Teperman (2015), dentre outros que exploram questões em torno da tradição oral, das vivências e das manifestações culturais dos afrodescendentes em suas pesquisas.

O capítulo quatro, por sua vez, trata da presença do negro e do rap na literatura brasileira, evidenciando a potência dos discursos das manifestações culturais provenientes das periferias do país. Nesta parte, são explorados fundamentos de estudiosos como Eduardo de Assis Duarte (2010), Domício Proença Filho (2004), dentre outros.

Nos capítulos cinco, seis e o sete, o foco está voltado para a análise e identificação das africanidades, fundamentos de resistência e propagação entre os negros da consciência de si e da ação do “outro” para consigo, presentes nas letras das canções do rapper Rincon Sapiência já mencionadas. Para tanto, são exploradas como suporte teórico, considerações de estudiosos como Eduardo de

Assis Duarte (2010), Domício Proença Filho (2004), Érica Peçanha Nascimento (2011), Paul Zumthor (1997, 2007), Jessé Souza (2017), Kabengele Munanga (2015), dentre outras. O último capítulo, o oitavo, é destinado à parte conclusiva do trabalho.

São utilizadas também, como aparatos de representação, para facilitar o chamado “olhar de fora pra dentro” em relação aos espaços periféricos de desenvolvimento do rap, e evidenciar os tratamentos dispensados aos afrodescendentes historicamente nas configurações sociais, obras de autoafirmação dos marginalizados e sua arte, como a “Literatura marginal: talentos da escrita periférica”, organizada por Ferréz (2005), e a obra autobiográfica de Malcolm X (1992).

Partindo do pensamento dos escritores acima mencionados, será possível relacionar comparativamente os enredos das músicas de Rincon Sapiência aqui estudadas com as vivências das “quebradas”, com o intuito de revelar suas poéticas, em suas atribuições de significados voltados para a resistência e a autoafirmação do povo preto.

A fuga, um dos temas dessa composição, está representa de maneira mais enfática na observação do rap “Crime bárbaro”, sendo aqui encarada não apenas como evasão diante de um iminente perigo físico, mas como fuga das padronizações e estigmas que desqualificam e marginalizam pessoas negras no Brasil; fuga da violência e violações das práticas autoritárias de dominação tramadas em solo brasileiro ao longo dos últimos séculos, moldadoras das diferenças que marginalizam o povo preto e promovem o apagamento de suas histórias (OLIVEIRA, 2007).

Foi a elite masculina européia que tentou moldar a diferença, impondo mordanças e silenciando toda e qualquer manifestação contrária. Desse modo, pode-se dizer que tanto o autoritarismo como o totalitarismo têm, fundamentalmente, como estratégia de ação o apagamento do Outro (OLIVEIRA, 2007, p. 45).

A produção cultural periférica, embora muitas vezes expropriada, ou inserida num processo de apagamento como acima mencionado, pelas práticas culturais hegemônicas, das elites, é sempre olhada com desconfiança por estes e tratada

com insignificância. O rap, por exemplo, é muitas vezes taxado pejorativamente de “música de bandido”, “música de favelado”, dentre outras alcunhas estigmatizantes (NASCIMENTO, 2011).

Se existem como sabemos, ao longo da história, campos definidos como lugares de cultura preferencial, arte preferencial, poesia preferencial, no Brasil, as manifestações culturais, definidas como pertencentes à esfera do “popular”, estariam configuradas como formas de representação daquilo que está sempre abaixo da linha indelével que define padrões e delimita espaços reservados (NASCIMENTO, 2011, p. 214).

Segundo Regina Dalcastagnè (2012), a produção de discurso por meios literários no Brasil é dominada por autores brancos ocupantes de espaços privilegiados, correspondendo a mais de 93% do total dessa realização. Para a pesquisadora, causa desconforto ver indivíduos de classes sociais menos favorecidas, os que ocupam os lugares de subalternidade, sendo reconhecidos como autores:

Por isso, a entrada em cena de autores (ou autoras) que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato. Pensem no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente tem muitas histórias para contar. Agora colem os retratos deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (tudo com L maiúsculo, é claro) querem ver. Afinal, nos dizem eles, essas pessoas tem pouca educação formal, pouco domínio da língua portuguesa, pouca experiência de leitura, pouco tempo para se dedicar à escrita (DALCASTAGNÈ, 2012, P. 14).

Como não estamos acostumados a ver o negro no papel de protagonista na produção dos discursos que permeiam o imaginário popular no nosso país, somos tomados pelo estranhamento nas raras vezes que isso ocorre. Abarcados pelo discurso hegemônico preconceituoso das elites, sempre fomos levados a olhar com desprezo para a produção cultural periférica. O povo preto no Brasil, além de ter um papel mínimo como autores, historicamente, são representados e tem suas histórias contadas das piores maneiras pela literatura. “A presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161). Porém, nas últimas décadas, partindo das

periferias das grandes cidades, uma poesia potente tem recontado suas histórias na voz do rap.

É nessa perspectiva que este trabalho foi desenvolvido, como tentativa de despertar nos descendentes da diáspora africana o desejo de serem protagonistas de suas próprias histórias, escrevendo-as em concordância com suas vivências, suas raízes culturais, suas crenças e lutas. Por isso, as escolhas de letras como “Crime bárbaro”, “Ponta de lança (Verso livre)” e “Amores às escuras” do rapper Rincon Sapiência como objetos de análise do estudo.

CAPÍTULO 1 – A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E SUAS MARCAS

A oralidade, evidentemente inerente às histórias de todas as civilizações, entre os povos da África, mesmo na atualidade com tantas interferências tecnológicas, constitui uma marca cultural fundamental dos indivíduos e das coletividades nas sociedades africanas. A palavra falada, na África, historicamente, é o principal método na conservação das tradições, e na difusão dos conhecimentos herdados dos antepassados entre os povos.

A África contemporânea oferece o exemplo notável do ciclo de Shaka. Este guerreiro do início do séc. XIX, fundador do império zulu, tornou-se, ainda vivo, o herói de canções líricas ou épicas cuja tradição oral continua até nossos dias. Em 1925, Thomas Mofolo, um Basuto alfabetizado extraiu de alguns destes cantos a matéria de um romance, primeiro texto literário escrito em sua língua (ZUMTHOR, 1997, p. 39).

Mesmo com a presença da escrita e do preconceito de seus defensores, nas muitas sociedades africanas consideradas como “civilizações da palavra falada”, a tradição oral com seus rituais simbólicos, cultiva e exalta os valores e o poder da palavra.

Segundo Jan Vansina (2010), o olhar negativo dos letrados para a cultura oral pede ser fruto da falta de conhecimento da importância da palavra nas civilizações orais:

Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais (VANSINA, 2010, p. 139).

Nessas sociedades, a tradição oral é tratada e mantida com muito respeito e comprometimento, por se tratar do principal elemento difusor dos conhecimentos que medeiam os modos de vida de seus povos, em suas relações sociais, com a natureza e suas visões de mundo. As tradições e princípios que moldam e definem a personalidade dessas comunidades africanas são transmitidas de geração a geração. Por esse motivo, a memória dos antepassados, transmissores das sabedorias que mantém a tradição viva, é preservada e mencionada com estima.

Portanto, utilizar a palavra para transmitir crenças, hábitos e todos os conhecimentos importantes nessas comunidades orais, é preservar os saberes provindos da ancestralidade.

A este respeito, Jan Vansina (2010) afirma:

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocução-chaves, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra (VANSINA, 2010, p. 140).

Nessa transmissão de saberes entre as gerações que remonta a tempos imemoriais, mantenedora da preservação da tradição oral, a palavra é o elemento *sine qua non* dessa tradição cultural entre os povos africanos que preservam a oralidade como principal artifício para passar adiante a sabedoria adquirida dos antepassados. Desse modo, a palavra é tratada com reverência e misticismo pelas sociedades da palavra falada, servindo de base para a criatividade desses povos. “Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas” (VANSINA, 2010, p. 140).

O conflito escrita versus oralidade é debatido por muitos estudiosos, em sua maioria, provenientes de sociedades letradas, com fortes evidências entre eles, de conferência de mais créditos à escrita na transmissão de acontecimentos históricos, relatos de vivências e testemunhos de toda sorte que àquilo que é transmitido oralmente. “Nada prova a *priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

A oralidade é o motor que desde sempre moveu as relações humanas em todos os seus jogos de convencimentos, mediações, opressões, na transmissão de conhecimentos e na preservação da memória dos povos. A escrita, por sua vez, de acordo com os indícios, começou a surgir por volta de três mil anos antes de Cristo na Mesopotâmia, e, pela maneira como foi desenvolvida, pode ser considerada como o documento de inscrição daquilo que nasce na oralidade. Mesmo nos processos de criação de textos escritos, é necessário levar em consideração os

diálogos entre ideias que são travados nessas elaborações. Portanto, é um erro afirmar que a escrita seja totalmente dissociada da palavra falada.

A este respeito, a fala de Amadou Hampaté Bâ (2010) é precisa:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

No Brasil, a oralidade, como tradição no campo literário, não prosperou. Isso, basicamente, devido às tentativas de apagamento das histórias e práticas culturais dos africanos, trazidos aos milhões para cá, para o trabalho escravo; sendo desse modo, violentamente silenciados pelos controladores dos discursos. “O cânone literário brasileiro, desenhado com base na valorização da literatura escrita, não contemplou as produções orais aqui instaladas e desenvolvidas pelos sujeitos relacionados ao imaginário africano” (PEREIRA, 2010, p. 323). A literatura transmitida oralmente de geração a geração nas culturas africanas, trazida ao Brasil pela diáspora de muitos povos da África, aqui, foi acometida por um processo de desaparecimento, pela interferência dos mecanismos de dominação.

1.1 – A ORALIDADE VIVA

Por excelência, somos seres da palavra falada. O tornar-se consciente de todas as complexidades do mundo e da importância de cada papel enquanto agentes sociais; a composição do nosso imaginário, os saberes de base que guiam nossas existências nos são basicamente transmitidos e mediados pela oralidade. Assim, mesmo nas sociedades onde a escrita é dominante, a prática oral continua sendo crucial na transmissão de conhecimentos. Ninguém nasce letrado.

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais fácil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas (ZUMTHOR, 1997, p. 10).

A questão aqui, porém, consiste em tratar a oralidade enquanto uma tradição cultural de suma importância na formação da identidade individual e coletiva, como é comum entre os povos africanos, considerando a importância de suas marcas nas manifestações culturais das “quebradas” brasileiras, como no caso do rap. “A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

A oralidade tradicional africana é preservada e propagada como uma herança viva entre muitos povos da África ainda nos dias atuais, sobretudo nas comunidades da savana localizadas ao sul do Saara, nas quais, mestres iniciados são responsáveis por manter a tradição viva, de acordo com Amadou Hampaté Bâ (2010). Para estes povos, a palavra está ligada ao sagrado. “A tradição bambara do Komo ensina que a palavra, *Kuma*, é uma força fundamental que emana do próprio ser supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 170).

Domingas Henriques Monteiro (2017), em seu artigo “A tradição oral nas sociedades africanas: contextualização das culturas Kongo e Ovimbundu”, no Portal do Uige e da cultura Kongo, ao falar do papel fundamental das escolas de iniciação que preparam os mestres da oralidade, deixa clara também, a importância das rodas de dança e das reuniões em volta da fogueira para a preservação da tradição oral africana:

No seio das comunidades, ela transmite-se sobretudo nas escolas de iniciação, que são os principais locais para a aprendizagem da herança cultural deixada pelos ancestrais para o engrandecimento e crescimento do povo. Embora as escolas de iniciação e os rituais a elas ligados sejam menos importantes nos meios urbanos, elas continuam a ter uma grande importância nos meios rurais. A tradição oral transmite-se também nas rodas de dança, à volta da fogueira, nas reuniões (com os mais velhos, nos óbitos e nas festas) e, no dia a dia, ao ar livre, nos jogos de crianças e adultos, bem como nas brincadeiras infantis (MONTEIRO, 2017²).

Falar do predomínio da palavra como herança de africanidade, exaltando todo seu potencial e importância na transmissão das sabedorias ancestrais; bem como, das escolas de iniciação, das rodas de dança e das reuniões e rituais em torno das fogueiras, é contribuir para manter viva a tradição oral africana. “Em África a palavra guarda uma força que lhe é peculiar, está ligada ao

² <http://wizi-kongo.com/historia-do-reino-do-kongo/a-tradicao-oral-nas-sociedades-africanas-contextualizacao-das-culturas-kongo-e-ovimbundu/>.

preexistente e, por meio dela, as práticas, os valores e os princípios norteadores da força vital são afirmados” (OLIVEIRA, 2015, p. 96).

Segundo Amadou Hampaté BA (2010):

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (HAMPATÉ BÂ, 2010, P. 167).

Voltando o foco para a palavra que circula no contexto social periférico brasileiro, de certo modo, virá à tona sua importância nas “quebradas” do país. A palavra falada é sobrevivência entre os excluídos dos meios de produção cultural hegemônicos, os desprezados socialmente e economicamente, portanto, repelidos da norma escrita que norteia nossas produções culturais. Isso é notável entre os muitos artistas da “cena marginal”, na qual, a oralidade exerce um impacto significativo; ou mesmo, nos contratos sociais periféricos, com seu linguajar específico, gírias, códigos e entonações.

Pensando o rap e sua performance nessa perspectiva, é possível encará-lo como uma africanidade herdada da tradição oral, sobretudo pelo seu potencial de difusão de conhecimentos via discursos poéticos de conscientização e possíveis geradores de autoestima entre os povos marginalizados; uma palavra viva nas periferias.

Embora viva em qualquer meio social, a palavra em circulação nos locais “nobres” de habitação das elites, determinando todos os seus pactos sociais, não possui a mesma força e representação simbólica da palavra veiculada nas inúmeras favelas existentes no Brasil, por exemplo. Nestas localidades, a relação com a palavra falada é muito mais carregada de sentidos, seja pelo uso de gírias, ou de expressões que denotam sentido apenas para os partícipes daqueles meios sociais; seja pelas representações culturais periféricas pautadas na voz, como no rap, nos saraus e slams de poesias que tem se popularizado nesses espaços; o fato é que, nesses guetos brasileiros, as casas, quase sempre separadas por becos, e quase

sempre barracos de madeira, criam um ambiente coeso e de fácil propagação da palavra. Nesses lugares, os indivíduos estão muito próximos uns dos outros, o que aproxima também suas histórias de lutas, de alegrias, de sofrimentos e outras. O rap, essa forma de poesia, muitas vezes contestada pelos defensores da poesia “padrão”, pode ser considerado legítimo enquanto tal, considerando o que defende Paul Zumthor (2007):

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Ao falar sobre seu processo de criação literária, Conceição Evaristo (2007), que trata sua escrita pelo conceito de “escrevivência”, relata:

Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (EVARISTO, 2007, P. 19).

Nesse “jogo de escrever no escuro” estão refletidas as histórias de vida do afro-brasileiro favelado. Trajetórias silenciadas ou deturpadas pelas ações do estado controlado pelas elites, sobretudo via produções literárias e televisivas.

A fluidez da oralidade que evidencia a precariedade da vida nas “quebradas”, com toda sorte de enredos e jogos de palavras do rap, que tanto despertam os sentidos dos seus habitantes, quase sempre negros, pode ser considerada como um reflexo de herança da tradição oral africana que continua viva e crucial para a história da África e de seus descendentes.

As raízes do rap, podem ser encontradas entre a população historicamente escravizada tanto no Brasil quanto nos EUA. No Brasil, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas de Salvador, utilizavam-se do canto-falado em que o MC (mestre-de-cerimônia) conduzia o grupo. Nos EUA, houve os escravos das fazendas de algodão no sul do país, os *griots*, que também se utilizavam desse estilo de cantar. É um exemplo básico da transcendência negra: não importa onde estejam seus descendentes, há referências a culturas de origem africana que permanecem por gerações (ANDRADE, 1999, p. 87).

Entre as cerimônias responsáveis por manter viva a tradição da oralidade, destacam-se as reuniões em volta das fogueiras e as rodas de dança. Nestas, as pessoas cantam e dançam suas histórias em círculos, ao som de tambores e palmas; naquelas, grupos comunitários ou familiares reúnem-se à sua volta, apreciando suas comidas e bebidas, “para contarem ou ouvirem contar histórias, contos, lendas, genealogias etc., sempre acompanhadas de canções e com a participação de todos, enquanto se aquecem juntos” (MONTEIRO, 2017³).

A tradição das rodas de dança e da contação de histórias e poesias à volta da fogueira nas culturas africanas podem ser comparadas, aqui, nas periferias do Brasil, com os saraus, os slams de poesias e outras manifestações culturais comunitárias que ocorrem nesses espaços marginalizados, com o intuito de transmitir conhecimentos, revelar histórias, descontentamentos, alegrias e anseios entre os afro-brasileiros, e mesmo pessoas de outras descendências, porém, igualmente periféricos. Dentre esses eventos promovidos para evidenciação da arte e da poesia nessas comunidades, podemos destacar o Sarau da Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia), que ocorre pelo menos uma vez por semana no bar do Zé Batidão na zona sul de São Paulo. Este tradicional sarau é organizado pelo escritor e poeta Sérgio Vaz, e um dos seus principais pontos de partida é a influência do rap.

³ <http://wizi-kongo.com/historia-do-reino-do-kongo/a-tradicao-oral-nas-sociedades-africanas-contextualizacao-das-culturas-kongo-e-ovimbundu/>.

CAPÍTULO 2 – ORALIDADE E ARTE PERIFÉRICA

Com suas codificações específicas nas periferias, por diferentes gírias, neologismos, entonações e performances, a oralidade está associada às estruturas de identificação dos indivíduos em relação aos seus contextos sociais periféricos, às suas “quebradas”.

A produção artístico-cultural nas periferias está fortemente ligada à oralidade. Dentre seus movimentos, nos quais a palavra falada é imprescindível, destacam-se o rap, os slams de poesia e os saraus. Como principais intencionalidades dessas práticas culturais periféricas, basicamente ligadas à poesia, podemos destacar o desenvolvimento de uma arte inclusiva que visa fortalecer a autoestima do povo marginalizado, tornando em produção cultural, suas práticas sociais, indagações, denúncias, posicionamentos políticos e todas as suas histórias; até mesmo, suas ficções que, quase sempre, são inspiradas por suas realidades sociais.

Em seu artigo “Sobre poesia e rap, rappers e poetas”, Emerson da Cruz Inácio (2009) discorre sobre o poder da palavra nas expressões artísticas da margem:

Ela é a munição capaz de ferir sem sangrar, mas deixando marcas e expondo feridas recobertas pelas metáforas cotidianas. A palavra para Mano Brown (Racionais MC's), MV Bill, Nega Gizza, Da Weasel, são a metáfora de uma poesia que se pretende afirmativa, no sentido em que prevê, revê e prescreve um modo de estar no mundo, que sempre indica não o ideal mas o real que se estabelece como pano de fundo e material poético (INÁCIO, 2009, p. 122).

Na oralidade residem os determinantes códigos sociais que norteiam as produções artísticas periféricas, especialmente, pensando em termos literários. Nesses produtos da arte das “quebradas”, ficam evidentes os aspectos da precariedade da vida entre as camadas sociais que as habitam; seus questionamentos acerca das mazelas sofridas pela não ação do estado na melhoria da qualidade de vida nesses espaços; a luta étnica pela autoafirmação do povo preto, como é notável nas letras de rap de Rincon Sapiência; além dos costumes, crenças e esperanças que fazem parte desses cotidianos precários.

Considerando a arte periférica como uma expressão que retrata a vida da população marginalizada, com presença preponderante da palavra falada em seus contextos específicos, Érica Peçanha do Nascimento (2011) afirma:

A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas como as expressões do hip hop (break, rap, e grafite) e a literatura marginal, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos, etc.) (NASCIMENTO, 2011, p. 13).

Nesse contexto de produção artística, naturalmente, os próprios habitantes e suas vivências são as principais fontes de inspiração, dando origem a muitos personagens e diversos enredos. Essa arte nascida nas periferias, inspirada na vida destes espaços e sua relação com o mundo, é, na maioria das vezes de teor político e social; sendo também um movimento de inclusão, pois, além de abordar as nuances das existências nesses locais, transforma seus moradores em produtores culturais, escritores, poetas, etc., conferindo-lhes visibilidade entre os seus. Na expressão da arte periférica, a palavra falada é de extrema importância, pois, grande parte de seus artistas expressam suas manifestações oralmente, como é o caso dos rappers. Logo, nas representações artísticas da periferia, residem princípios da africanidade. “A filosofia de integração harmônica no mundo, a busca do crescimento da força essencial, a consciência da primazia do coletivo sobre o indivíduo constituem aspectos da africanidade” (MUNANGA, 2012, p. 67).

Nessa perspectiva, pela expressão oral, o artista negro da periferia, quase sempre, manifesta uma arte que prega a autoafirmação do seu povo, evidenciando não apenas suas agruras, mas também, seus valores, sonhos, realizações e costumes. Assim, a produção cultural da “quebrada”, voltada para a valorização e bem-estar de seus habitantes afro-brasileiros, pode ser considerada como uma tentativa de fuga das práticas institucionalizadas que sempre regeram a história do Brasil, estigmatizando os negros e reservando os privilégios apenas para as camadas que compõem as elites dominantes do país. “Nossa forma de família, de

economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão” (SOUZA, 2017, p. 40).

Portanto, enquanto arte periférica, o rap pode ser visto como a voz de resistência do povo preto contra os estigmas sofridos, e, por conseguinte, como fuga da “invisibilidade” histórica à qual foi condenado pela estruturação social do nosso país. Na mesma lógica, fuga da condição naturalizada de subalternidade; fuga das histórias distorcidas contadas a seu respeito pelos discursos hegemônicos, como as contadas na nossa literatura, por exemplo. É necessário que a trajetória do negro no Brasil seja recontada tal qual foi configurada desde o início, sem a interferência daqueles que difundem os ideais legitimadores de seus privilégios históricos. A arte periférica possui a vocação de expressar de maneira mais fidedigna as histórias dos descendentes da diáspora africana.

Ao contrário, a arte conduzida e difundida pelos grupos dominantes, como a literatura que circula no país, sempre teve como pano de fundo a tentativa de apagar da consciência das massas o poder de ação das instituições que naturalizam os privilégios de uns e a miséria de outros.

Para Jessé Souza (2017):

É como tornar secundário e invisível o que é principal e construir uma fantasia que servirá maravilhosamente não para conhecer o país e seus conflitos reais, mas, sim, para reproduzir todo tipo de privilégio escravista ainda que sob condições modernas (SOUZA, 2017, p. 40).

Os comportamentos preconceituosos que assolam nossa sociedade, e aí se encaixa a discriminação sofrida pelos negros e sua produção cultural, são orquestrados, institucionalizados e mantidos pelas elites que reproduzem e reforçam nossas diferenças sociais visando o sustento de seus benefícios, utilizando-se do poder.

Por isso, quando se fala em cultura *oficial*, se quer dizer especificamente o controle da cultura pelo poder político, seja através do ensino, dos meios de comunicação de massa (imprensa, rádio, TV, cinema), do sistema editorial (que vai do parque gráfico até a rede livreira) ou da própria repressão policial, incluindo-se aí a censura (MATTOSO, 1982, p. 55-56).

Nas últimas décadas, provavelmente visando o lucro, emissoras de TV da grande mídia do Brasil, tem utilizado como temática de alguns de seus programas, os espaços periféricos, como morros e favelas; as vivências do povo preto, como suas produções culturais e conflitos; as repressões por parte das forças policiais, sofridas pelos habitantes dessas áreas, etc., uma clara espetacularização do sofrimento de um povo. Portanto, tais produções televisivas, não podem ser consideradas como arte periférica.

Para Érica Peçanha do Nascimento (2011, p. 13):

[...] cultura da periferia pode ser descrita como um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados.

Preto Ghoéz (2005) contesta a romantização das vivências e conflitos da vida nos espaços marginalizados:

E assim eu vejo uma pá de maluco documentando a dureza do dia a dia da favela, uma pá de filme documentando a violência da quebrada, e neles eu vejo um bagulho que me deixa desbaratinado: a romantização do crime, do bandido, da droga, a estereotipização de um estilo de vida, as roupas, as gírias, os loucos, as fitas (GHOÉZ, 2005, p. 21).

Nos últimos anos, diversas expressões artísticas tem dado visibilidade a muitos indivíduos residentes das “quebradas” do país; os chamados “artistas marginais”. O rapper Criolo (2011), na música “Subirusdoistiozin”, deixa evidente que movimentos de arte, como os saraus, podem livrar jovens periféricos da degradação: “As criançada aqui tão de HK / Leva no sarau, salva essa alma aí” (CRIOLO, 2011, faixa 2).

A elucidação dessa arte tem ocorrido em diferentes eventos e circuitos culturais organizados por artistas, ativistas e produtores das próprias periferias, como são os casos do já mencionado Sarau da Cooperifa na Zona Sul da cidade de São Paulo; o movimento cultural 1daSul, no Capão Redondo, extensa área periférica, também na Zona Sul da capital paulistana, que tem como organizador o escritor Ferréz; como também, o Literatura no Brasil, desenvolvido pelo escritor Sacolinha nos bairros periféricos da cidade de Suzano. Como atos das realizações acima citadas, Nascimento (2011) destaca o desenvolvimento de atividades de arte,

criação de bibliotecas comunitárias, promoção e divulgação da literatura dos escritores da periferia, realização de saraus e outras atividades.

De acordo com Nascimento (2011, p. 10):

[...] o 1daSul, o Literatura no Brasil e a Cooperifa tornaram-se instâncias importantes para a circulação e a legitimação da produção literária periférica, do mesmo modo que se fizeram veículos fundamentais para a divulgação e posituação da cultura da periferia, além de agregar nas suas atividades as ideias de autoestima e autogestão.

O fortalecimento da autoestima pretendido pela arte periférica entre os povos marginalizados, não pode ser conquistado “no grito”, como popularmente falamos; não deve ser alcançado via reprodução de práticas preconceituosas e repressoras; antes, precisa ser permeado por palavras sensatas, inclusivas, de solidariedade, por poesia, pela humanização. Não se trata de permitir que o grito de denúncia dos periféricos seja abafado e tornado inaudível pelas ações opressoras dos grupos que não estão interessados nos avanços sociais do país como um todo. Trata-se de contribuir para que esse grito, cansado de ser silenciado, transformado em arte, poeticamente ou não, seja desferido de maneira precisa para tornar-se impactante e transformador.

Muitos exemplos desses “gritos” de protesto advindos dos espaços marginalizados, elaborados pela arte, podem ser ouvidos/lidos na voz do rap, nos eventos de sarau e slam de poesias, publicações literárias, dentre outras atividades. Nesse contexto, podem ser mencionados artistas de produções de impacto, como Rincon Sapiência, Dexter, Racionais MC’s, Sabotage, Ferréz, Sérgio Vaz, Carolina Maria de Jesus, e muitos outros.

Na letra do rap “Boa esperança”, o rapper Emicida (2015) põe em evidência, mostras da potência desses “gritos” de protesto advindos dos espaços periféricos: “E os camburão, o que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala, Jão / Bomba relógio prestes a estourar” (EMICIDA, 2015, faixa 10).

Uma mostra de que oralidade e arte periférica andam de mãos dadas são as batalhas de poesias dos slams. Em pleno processo de difusão no Brasil, esses eventos são organizados a céu aberto em formato de competição. Neles, normalmente, os jurados são pessoas escolhidas na plateia e, qualquer pessoa

presente pode participar declamando suas poesias, improvisando falas rimadas, verbalizando suas inquietações e desabafos, fortalecendo a resistência dos excluídos. O formato de desenvolvimento livre dos slams confere voz àqueles indivíduos historicamente silenciados. Alguns slams representativos para a luta dos marginalizados na capital paulistana tem se popularizado. Vale destacar o Slam da Guilhermina, que ocorre toda última sexta-feira de cada mês na Zona Leste da cidade, ao lado da estação de metrô de mesmo nome, desde 2012. Este slam influenciou a criação do Slam Interescolar que em 2017 já contava com a participação de quarenta escolas. Outro que merece destaque é o Slam Resistência, realizado na primeira segunda-feira de cada mês na Praça Roosevelt no centro da cidade de São Paulo, sendo reconhecido pela veemência das críticas contra os sistemas político e social do país nas poesias dos participantes; na maioria das vezes, discursos altamente críticos, de combate às diferentes formas de opressão e pela liberdade.

Gabriel Valery (2018), em seu artigo “Slam Resistência: A poesia e a voz de quem sempre sofreu calado”, destaca:

Antes de o poeta iniciar sua fala todos gritam em coro: “Sabotagem, sem mensagem na mensagem! Slam Resistência!” A partir daí, rimas e ritmos. “Quando você tem movimentos assim, você pega pessoas marginalizadas pela sociedade e pela mídia e fala: ‘O que você tem pra falar pra gente?’. Tem uma relevância histórica muito grande, porque nos livros você só encontra o que é contado pelo vencedor. O slam é uma oportunidade para quem está apanhando todo dia falar”, afirma a compositora Gabi Albuquerque (VALERY, 2018⁴).

Indignados, sobretudo com as histórias contadas nos livros literários e didáticos que circulam no país, em versões que sempre priorizam o olhar dos grupos dominantes, muitos artistas, escritores e ativistas das demandas do povo preto e marginalizado, tem feito da arte periférica um elemento fundamental de resistência.

Nesse contexto, para Érica Peçanha do Nascimento (2011, p. 11), os indivíduos da periferia, historicamente tratados como objetos nas composições artísticas, são transformados em sujeitos, passando a expressar suas próprias vivências:

⁴ <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2018/03/slam-resistencia-a-poesia-e-a-voz-de-quem-sempre-sofreu-calado/>.

Audiovisual, teatro, dança e música agregam artistas e coletivos originários e atuantes em bairros pobres. No limiar do século XXI, ganham visibilidade os produtos e ações advindos dos guetos, favelas, periferias, baixadas, subúrbios e outros espaços que margeiam centros geográficos e econômicos e recebem nomeações diversas. Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagem específica. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros – torna-se matéria-prima para a estética que está sendo edificada (NASCIMENTO, 2011, p. 11).

A alusão às nuances do cotidiano das periferias, desde a organização de seus espaços, desabafos e experiências de vida de seus habitantes, é determinante na formulação da estética da arte periférica.

Uma das principais marcas das manifestações artísticas desenvolvidas nas “quebradas” é a busca por liberdade; portanto, fuga das opressões estabelecidas e direcionadas contra o povo marginalizado, quase sempre preto. Nos últimos anos, cada vez mais, os artistas periféricos tem criado espaços de liberdade para falar da sua autoestima e da resistência de seu povo. Isso fica evidente nos versos poéticos de letras de rap como “Ponta de lança (Verso livre)” de Rincon Sapiência: “Meu verso é livre, ninguém me cancela / Tipo Mandela saindo da cela”.

2.1 – TRAJETÓRIA E VOZ DO RAP NO BRASIL

Surgido na região do Bronx, distrito de Nova Iorque, Estados Unidos, o rap, deve seu nascimento às influências de estilos musicais como o jazz, o soul, a música gospel; como também, principalmente, à cultura dos MCs (mestres de cerimônias) levada pelos jamaicanos que imigraram para a terra do Tio Sam (TEPERMAN, 2015).

Desse modo, a origem do rap está intimamente ligada à Jamaica. Nas periferias jamaicanas, em meados dos anos 1960, foram desenvolvidos os *sound of systems* (sistemas de som), que consistiam em aparelhagens sonoras controladas por um DJ, montadas nas ruas para a realização de festas naqueles guetos. No comando desses bailes, tinha sempre a presença de um MC acompanhando as batidas dos sons com suas falas sobre muitos assuntos relacionados às vivências

dos jovens locais, como problemas políticos e sociais; violência, drogas, dentre outros assuntos. Neste período, em Kingston, capital da Jamaica, os *sound of systems*, comparados aos “trios elétricos”, famosos por animarem as festas de carnaval da Bahia, porém menores, começam a ficar muito populares (GEREMIAS, 2006).

Segundo Ricardo Teperman (2015), a participação dos “mestres de cerimônia” acompanhando o som dos DJs com suas falas, determinou a concretização do rap como conhecemos hoje:

Inspirados nos disc jockeys que animavam os programas de rádio, se autodenominavam DJs. Além disso, usavam um microfone para “falar” com o público, não só entre as músicas mas também *durante* a música, como mestres de cerimônia (daí a sigla MC – *master of ceremony*) (TEPERMAN, 2015, p. 17).

Com o avanço dos conflitos sociais e de uma crise econômica que assolavam os jamaicanos no começo dos anos 1970, muitos tiveram que deixar seu país em busca de melhores condições de vida. Assim, um grande número deles desembarcou no subúrbio de Nova Iorque, levando consigo, a cultura do MC, como herança de seu país, para, mesclada à música *black* norte-americana, ser a base performática do rap.

Neste contexto, os primórdios do rap foram as rimas que acompanhavam os sons produzidos pelos DJs, as falas improvisadas em forma de poesia dos MCs nas *block parties* que animavam os jovens negros no início dos anos 1970 no Bronx, segundo Ricardo Teperman (2015).

Ainda de acordo com Teperman (2015), foram decisivos na difusão do rap, enquanto movimento político e cultural, o DJ Afrika Bambaataa e o grupo Public Enemy; importantes ativistas das demandas do negro norte-americano na década 1970.

A musicalidade do negro, por exemplo, foi crucial para a construção dos importantes estilos musicais da América do Norte que influenciaram de maneira contundente para o surgimento do rap. Por volta de 1739, na Carolina do Sul, Estados Unidos, um angolano conhecido como Jemmy reuniu um grupo de escravos em rebelião que gritava por liberdade. Foi tida como a primeira rebelião de escravos

naquele país, ficando conhecida como a *Insurreição de Estono* que teve por volta de 25 brancos mortos. Todos os rebelados foram assassinados em troca de tiros com os opressores. Logo em seguida, em 1740, alegando que os negros se comunicavam via música e temendo novas rebeliões, o governo da Carolina do Sul baixou um decreto que proibia sumariamente bater tambores e uma série de outras restrições aos negros (MENEZES, 2015).

Segundo Cynara Menezes (2015), por conta das restrições impostas contra seu povo, os escravos passaram a se encontrar com alguma liberdade apenas nas igrejas. Daí surgiu o *Spiritual*, música inspirada na bíblia, que era entoada quase sempre à capela. Partes do corpo também eram utilizadas para emitirem sons, como as mãos e os pés, na falta dos tambores. A *Tap Dancing*, ou *Sapateado* em português, praticado ainda nos dias atuais, ganha notoriedade nesse contexto. O *Spiritual*, desenvolvido pela religiosidade e música dos negros, serviu de base para a música norte-americana atual, dando origem a gêneros musicais muito difundidos no mundo como o jazz, o blues, o rap, dentre outros.

Levando em consideração a relação do povo afro com o ritmo, para o escritor norte-americano Mark Knowles (2002), os africanos tinham tambores falantes:

Os tocadores de tambor podiam fazer seus instrumentos “falarem” sons específicos, de forma que a percussão constituía um texto sonoro. A musicalidade de várias palavras africanas era tão precisa que elas podiam ser escritas como notas musicais. Os escravos levaram estes ritmos e o uso destas técnicas para a América (KNOWLES, 2002, p. 27).

O rap, sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), expressa na própria nomenclatura a relação com a música africana, além de ser adequado para identificação do gênero musical em sua relação ritmo-poesia em diferentes línguas, como afirma Ricardo Teperman (2015):

Mas é claro que o fato de que as letras R, A e P componham uma sigla que corresponda a *rhythm and poetry* é um achado poderoso. E é conveniente que funcione também em línguas latinas como português, espanhol e francês (R para ritmo e P para poesia). Como sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas – o ritmo – a outro, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais “hegemônicos” – a poesia (TEPERMAN, 2015, p. 16).

A palavra “rap”, utilizada na atualidade como sigla para “ritmo e Poesia”, não é novidade no vocabulário dos falantes de língua inglesa, nem em seus dicionários; sua origem está associada ao século XIV e era comumente utilizada como um verbo. “Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como ‘bater’ ou ‘criticar” (TEPERMAN, 2015, p. 13).

Antes da palavra “rap” ser incorporada à cena musical, já era muito utilizada nas práticas de insulto que caracterizavam “um jogo de desafios verbais conhecido como *the dozens* [as dúzias]” (TEPERMAN, 2015, p. 14). Acerca desse jogo com teor de diversão infantil, comum nos Estados Unidos ainda nos dias atuais, o autor discorre:

Nele, as crianças se provocavam com os insultos mais odiosos que podiam conceber, muitas vezes envolvendo a mãe do oponente. Mas os insultos deviam ser construídos com rimas, essa era a graça. As *dozens* são desafios tipo “trava-língua”, com tiradas espirituosas e picantes (TEPERMAN, 2015, p. 14).

Em sua autobiografia, intitulada “*Die Nigger Die*” de 1969, o ativista que incorpora a palavra “rap” ao seu nome, H. Rap Brown, um dos líderes dos Panteras Negras, grupo de atuação no movimento negro estadunidense na década de 1960, relata, rememorando sua infância pobre, nas brincadeiras entre os amigos, que dominava bem o jogo de rimas, de acordo com Ricardo Teperman (2015). O autor também menciona um estudo dos anos 1960, de Roger Abrahams, sobre esta prática entre os negros norte-americanos:

H. Rap Brown conta como ele era bom nessas rimas, humilhava seus adversários e fazia a roda cair na gargalhada: “*That’s why they call me Rap, ‘cause I could rap*” [É por isso que me chamavam de Rap, porque eu sabia rapear]. Em *Deep Down in the Jungle*, estudo de Roger Abrahams publicado no início dos anos 1960, há uma série de documentos que sugerem a relevância desse tipo de prática entre os afro-americanos no bairro de Camingerly, na Filadélfia. Segundo o autor, concursos verbais são uma parte grande da conversa entre esses homens. Provérbios, frases de efeito, piadas, quase todo tipo de discurso é usado, não com intento de comunicação mas como armas numa batalha verbal (TEPERMAN, 2015, p. 14).

Há evidências de que jogos de desafios verbais entre afrodescendentes, como o *the dozens*, sejam inspirados nas práticas dos *griots*, que na cultura africana, juntamente com os mestres tradicionalistas, eram guardiões da memória ancestral

daqueles povos, responsáveis pela manutenção da tradição oral. Os *griots*⁵, porém, diferentemente dos mestres iniciados, eram também músicos, poetas, humoristas e animadores de festas (HAMPATÉ BÂ, 2010). Sendo assim, pode-se afirmar que a origem de formação do rap, de certo modo, tem ligação direta com a herança cultural da oralidade africana.

No Brasil, podemos considerar como legados da influência da tradição oral e prováveis bases para o rap nacional, semelhantes à batalha de rimas praticada nos Estados Unidos, por seus jogos de palavras em formato de desafios, o repente, a embolada e o partido-alto; como também, o jogo verbal do “gererê gererê LSD” (TEPERMAN, 2015). O duelo de rimas do “gererê” esteve em voga no Brasil entre as décadas de 1980 e 1990.

Neste trecho de sua obra “Se liga no som: as transformações do rap no Brasil”, Ricardo Teperman (2015) salienta:

No Brasil, algo equivalente às *dozens* seria o jogo verbal do “gererê gererê LSD”, em torno do qual são construídas rimas escatológicas. O refrão chegou a ser usado em um dos primeiros raps produzidos no país, “Gererê”, no disco *Balanço do jacaré*. Mas também poderíamos pensar em diversas modalidades de desafios cantados por aqui, tais como o cururu, a embolada, o partido-alto e o repente (TEPERMAN, 2015, p.15).

É possível perceber uma semelhança com os embates verbais e rimados da brincadeira *the dozens* nas letras de muitos raps, sobretudo nas performances de entonação de voz de seus cantores. Nestas músicas, os rappers proferem seus versos em tom de revide contra um potencial oponente, como tentativa de combater suas investidas. “Ponta de lança (Verso livre)” de Rincon Sapiência evidencia este aspecto, sendo mais notório, na sequência de versos “De um jeito ofensivo falando que isso é tipo macumba / Espero que suma / Música preta a gente assina, funk é filho do gueto, assumo” (SAPIÊNCIA, 2017, faixa 13).

2.2 – RITMO E POESIA DAS “QUEBRADAS” DO BRASIL

⁵ Os *griots*, também conhecidos como *jali* ou *jeli* em línguas africanas, tinham como incumbência, preservar e promover a transmissão da história e da cultura dos seus povos, podendo ser de atribuições específicas como: músicos, mestres de cerimônias e diversões, contadores de histórias, poetas, dentre outras.

O rap começa a chegar pra valer no Brasil nos anos finais da década de 1980. Nesse período, a estação São Bento do metrô da capital paulistana, e também a Galeria 24 de maio, eram pontos de encontro de grupos de jovens da periferia adeptos da black music e do hip hop, como os dançarinos de breakdance, cantores de rap e outros. Com o advento da divisão desses grupos, os apelidados de “tagarelas”, aqueles que queriam ser rappers, ou simplesmente identificavam-se com o movimento, mudaram seu ponto de encontro para a Praça Roosevelt no centro da cidade de São Paulo (CONTIER, 2005). Ali, o rap começa a ganhar expressão, tornando-se um dos principais recursos de resistência do povo periférico brasileiro.

Parte considerável dos rappers que se deslocaram para a Roosevelt fixaram-se no espaço onde hoje existe uma EMEI. Segundo Bad Boy, a energia para os aparelhos de som foi inicialmente fornecida por uma galeria de arte, vizinha ao antigo cine Bijou. Um documento dos Correios, liberando o espaço para os rappers, teria servido de garantia caso surgissem questionamentos da parte do policiamento. Para a Roosevelt também deslocaram-se breakers, rappers e grafiteiros, mas o espaço definiu-se em torno do rap. Trata-se de um momento importante para a construção do estilo de rap predominante nos anos 90. Observa-se que a partir deste momento, a temática racial foi se tornando central dentro do movimento hip hop (SILVA, 1998, p. 64).

A Praça Roosevelt, na região central da cidade São Paulo, que abriga hoje o já mencionado slam de poesia “Slam Resistência”, foi então, um importante ponto de partida para a propagação do rap no Brasil.



Imagem 1 – Praça Franklin Roosevelt, República, São Paulo-SP. Foto: Denize Bacoccina.



Imagem 2 – Espaço aberto da Estação São Bento do metrô paulistano. Imagem da Internet.

O Largo São Bento, na área externa da Estação de Metrô São Bento, na capital paulistana, é considerado como o berço do rap e das demais expressões do hip hop no Brasil. Segundo o Portal do Governo de São Paulo (2017⁶): “O local é considerado o principal ponto de encontro do hip-hop nacional desde os anos 80 e atualmente é palco de apresentações, que preservam a raiz da dança e da música original do hip-hop”.

⁶ <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/dia-do-hip-hop-sao-paulo-e-berco-da-cultura-no-pais-e-preserva/>.



Imagem 3 – Galeria do Rock na Rua 24 de maio, Centro de São Paulo. Ponto de encontro de jovens periféricos na década de 1980. Foto: Eduardo Lupianhez.

A galeria do Rock é um tradicional espaço comercial na Rua 24 de Maio, na região central da cidade de São Paulo, famosa pelas lojas de discos e artigos inerentes a diferentes estilos musicais; ponto de encontro dos adeptos do rap e de outras tendências que abarcavam os jovens no final da década de 1980 (CONTIER, 2005).

O ritmo, significativo na poesia que emana do rap, configura um aspecto importante herdado da cultura africana em termos musicais, de acordo com muitos estudiosos. “De fato, para diversos pesquisadores da música africana uma das suas características marcantes seria a maior sensibilidade em relação ao ritmo” (SILVA, 1998, p. 180).

Inicialmente no Brasil, por falta de arranjos e de instrumentos, como os utilizados na música hegemônica, com o aval das elites; por se tratar de uma produção periférica, ou mesmo por questões raciais, o rap não era considerado como um gênero musical pela maioria dos críticos, tampouco, como uma forma de

poesia. Porém, com o passar dos anos, contrariando o pensamento dos elitistas, o rap ganhou status de maior expressão da cultura de rua, e não só entre os marginalizados, tornando-se, sobretudo, no mais eficaz mecanismo de fuga e resistência da gente negra contra as rotulações, censuras e violências sofridas, e também na busca pela autoestima; o ritmo que embala grande parte dos habitantes dos guetos do país.

Mesmo após a diáspora escravocrata a música afro no ultramar manteve-se referenciada naquilo que lhe é central, isto é, o ritmo. As diferentes comunidades negras que se constituíram na América ocuparam-se da reelaboração da sensibilidade rítmica mesmo quando as condições políticas ou naturais impediam a reprodução dos instrumentos como, por exemplo, o *kora* e a *marimba* ou quando a dominação censurava o uso dos instrumentos percussivos (SILVA, 1998, p. 181).

Diferentemente da poesia considerada canônica pelas elites literárias, a poesia do rap elucida e exalta a voz do excluído, da alteridade “não pertencente”, quista e vista como incapaz de pensar criticamente, problematizando sua existência frente aos fatores que continuam a empurrar seu povo para as margens da sociedade. Naquela, quase majoritariamente, o pano de fundo é sempre o discurso de legitimação das regalias daqueles historicamente privilegiados e a naturalização do lugar de subalternidade e dissabores dos marginalizados. Uma das tônicas da voz do rap é contestar os mitos fundadores da sociedade brasileira, como por exemplo, o que diz que o Brasil é um país de todos.

Pretos, pobres, ex-detentos, marginalizados, moradores de favela, politicamente silenciados, contra os mitos da suposta igualdade racial e de condições, contra a virgem dos lábios de mel e o herói sem nenhum caráter! Se não nega tudo isso, pelo menos, assume-se como proposição em paralelo ao que comumente se apresenta como o senso comum de nossa brasilidade (INÁCIO, 2009, p. 125).

Mesmo com quase três décadas da presença do rap no Brasil, como uma das vozes poéticas de um povo arrasado socialmente, com grandes composições de rappers como Criolo, MV Bill, Racionais MC's, Emicida e o próprio Rincon Sapiência, é comum, ainda nos dias atuais, ouvir manifestações de críticos que desqualificam o status de poesia do rap. Segundo Ricardo Teperman (2015), esses recriminadores apenas consideram poetas, autores que se enquadram nos padrões canônicos:

Assim, a própria definição da palavra “rap” defende uma ideia: de que as letras de rap são poesia – em oposição a críticos conservadores, que fazem

questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores que se filiem às tradições literárias canônicas, como William Shakespeare, W. H. Auden ou W. B. Yeats, apenas para ficar com nomes de língua inglesa. Não é pouca coisa, e não é à toa que a etimologia de rap como sigla para ritmo e poesia “colou”. *Se non è vero, è ben trovato* (TEPERMAN, 2015, p. 16).

O rap no Brasil é tradicionalmente muito bem *trovato*, e, quanto à veracidade de suas narrativas ritmadas, considerando suas temáticas e intencionalidades: Se não são a verdade nua e crua, são um reflexo fiel dela.

Um bom exemplo de trova bem construída e uma narrativa relacionada com uma verdade no mínimo vergonhosa da história do nosso país, que serviu de base para o modelo de construção social brasileiro, está representado na seguinte sequência de versos de “Crime bárbaro” de Rincon Sapiência: “Meu crime a ele eu culpo / Bateu em criança, cometeu estupro / Proibiu a dança e a religião / Gerou confusão interna entre o grupo” (SAPIÊNCIA, 2017, faixa 2).

2.3 – DA “QUEBRADA” PARA O CENTRO

No processo de formação e organização social da cidade de São Paulo, em nome do progresso e dos ideais colonizadores, como a trágica tentativa de embranquecimento do povo brasileiro, os negros foram sendo compelidos para as áreas periféricas da cidade, para longe das facilidades, sendo excluídos dos meios de produção dos discursos legitimados pelo poder, portanto, silenciados; vendo assim, suas histórias serem contadas de maneira torpe pelas mãos e conotações de sentidos de seus opressores. Demonstrando indisposição contra as produções culturais que criam narrativas acerca de seu povo, controladas pelos donos do poder no Brasil, o rapper Rincon Sapiência, em um dos versos de “Amores às escuras”, fala: “Olho pra tela muito pouco me identificando” (SAPIÊNCIA, 2017, f. 8).

Utilizando o rap, sobretudo como voz de protesto contra as injustiças sofridas pelos seus semelhantes, e como ferramenta de fuga e resistência para essa gente, os repelidos e empurrados para as margens da cidade, deixados no silêncio e esquecimento, hoje, ocupam com suas vozes espaços antes só permitidos para os privilegiados, como os prestigiados centros acadêmicos.

Amailton Azevedo e Salloma da Silva (1999) afirmam que nos espaços acadêmicos, essas vozes são quase inaudíveis, mas, se olhadas mais de perto, é possível perceber o quão “barulhentas” são:

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

Nessa perspectiva, as produções culturais da periferia têm aberto caminho para o protagonismo dos marginalizados nos importantes espaços urbanos, ao passo que, possibilita a essa gente, a busca de resignificação de suas vivências e origens a partir do seu próprio olhar, em concordância com seus posicionamentos políticos e contemplando seu fazer artístico. Expressões como o grafite, as danças de rua, os desafios de Freestyle (batalha de rimas que tem como base o rap), os slams de poesia e o rap, só para citar as mais recorrentes, proporcionam transformações positivas nas vidas de muitos indivíduos periféricos, como é percebido em muitas “quebradas” do país. Portanto, é o rap, com seus jogos de palavras reveladoras de diferentes facetas, a expressão maior da arte desenvolvida na periferia atualmente. “Surge então um discurso poético proveniente de vozes às quais historicamente foram negadas, dentre outras tantas essencialidades, acessibilidade à cultura, aos grandes saberes” (NASCIMENTO, 2011, p. 217).

Como manifestação artística popular que quer demarcar terrenos na urbanidade contemporânea, o RAP traz, através da linguagem das ruas, dos guetos e do sistema carcerário, o exemplo vivo e diário da luta pela sobrevivência e pela dignidade. Ou seja, é uma questão de estilo: forma de relacionar forma e conteúdo (NASCIMENTO, 2011, p. 216).

Nesse sentido, os rappers, podem ser considerados os porta-vozes dos anseios e indignações dos indivíduos marginalizados. É a música um campo fértil para as manifestações poéticas dos negros no Brasil. Não é segredo a participação e influência da cultura musical afro na construção da música popular brasileira; o samba é um exemplo clássico dessa presença. No rap, assim como acontecia com os sambas de raiz, e como acontece ainda hoje nas letras dos enredos de muitas escolas de samba do carnaval, é possível contemplar diversas marcas de africanidades: composições de palavras ritmadas, poesias forjadas nos espaços e

estados de distanciamento, da falta e da exclusão, destinados ao povo negro por aqueles que organizaram e pensam os grandes centros urbanos e todos os seus papéis de destaque apenas para os indivíduos pertencentes aos seus grupos sociais, a saber: os detentores do poder.

Assim, os marginalizados são silenciados e empurrados para tudo o que é degradante, como atesta o rapper Sabotage (2000) em “Na Zona Sul”: “Mundo cão, decepção constrói, transforma / A pivetada da quebrada num transporte pra droga / Zona Sul, conheço um povo todo inibido” (SABOTAGE, 2000, faixa 6).

Nessa lógica, pelo potencial de sua canção/poesia, os rappers confrontam toda a violência e abandono direcionados para a gente que habita as “quebradas” do país. Nas suas produções, os temas mais recorrentes são: o combate ao preconceito racial e de classe; exaltação e valorização das qualidades das zonas periféricas e de seus habitantes, suas práticas e suas verdades; a busca por unidade entre os moradores dessas áreas; reverência às origens e fortalecimento da autoestima do negro; protestos contra a exploração dessas camadas sociais menos favorecidas; como também, a crítica contra a inércia dos governantes em relação à precariedade da vida nesses espaços. “É por meio de rimas virulentas que as ambiguidades do estado nacional moderno são denunciadas” (ROCHA, 2016, p. 150).

Assim, esse teor de denúncia e valorização da pele preta presente nas letras de rap, que vem abrindo caminho para o respeito e autoestima do povo periférico, confere legitimidade e impacto ao gênero poético-rap, sendo facilmente notado em versos de músicas de diferentes rappers: como em “Expresso da meia noite” dos Racionais MC’s: “Famílias destroçadas pela maldade / Criança sem pai, vai ser o que mais tarde? / A vida não é um conto de fadas / (Não) principalmente na calada (na quebrada)” (RACIONAIS MC’s, 2002, faixa 19); em “Causa e efeito” de MV Bill: “Vivemos na democracia que não funciona / Condição social que aprisiona / Vários vão à lona / Sentados na poltrona / Recebendo ordens que serão ditadas na telona” (MV BILL, 2010, f. 1); também na letra de “Sorrisos e lágrimas” do rapper Emicida: “Se adaptar sem escolher / Mano, Há 400 anos plantamos sem colher / Sabe o lugar da pele negra / Última vítima da primavera que nunca chega” (EMICIDA, 2011, f. 10); como nos versos de “O crime do raciocínio” do grupo Face da Morte: “Será que

é tão difícil tratar o povo como gente? / E aí presidente, tente ouvir minha sugestão / Desvende esse ministério, ministério virou objeto de barganha. / Por que você não cumpre suas promessas de campanha?” (FACE DA MORTE, 1999, f. 7); em “Amores às escuras” de Rincon Sapiência, os primeiros versos reforçam a autoestima da gente negra: “Cabelo duro, cintura mole igual gelatina / O amor é incolor, porém não ignore / Vejo grande beleza quando o preto colore” (SAPIÊNCIA, 2017, f. 8).

Eduardo Rocha (2016), no que tange à interpretação, propõe que letras de rap como as acima citadas sejam encaradas

como uma postura ofensiva (em tom de denúncia) tanto da prática de branqueamento social e cultural, como da construção mitológica da “democracia racial” e social. Nessas produções constatamos subjetividades inerentes à vida do sujeito negro brasileiro que divergem do discurso racial-nacional e do pensamento de uma parcela influente das elites intelectual e política (ROCHA, 2016, p. 150).

Para Amailton Azevedo e Salloma da Silva (1999), pela música, os negros fortalecem seus laços, construindo uma sensação de pertencimento:

Dentre as maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades, os pretos urbanos têm dedicado especial atenção à música. As práticas musicais ou musicalidades têm sido um canal fundamental para criar novas formas de socialidades, que podem ser entendidas como expressão dinâmica de pertencimento. É um estar entre os iguais, sejam eles os *patrícios* de antontem, os *brothers* de ontem ou os *manos* de hoje (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 72).

No Brasil, a década de 1990 foi determinante para os passos do rap, rumo a evidenciar as inquietações e anseios dos marginalizados, confrontando as históricas práticas e discursos de naturalização de suas calamidades, comuns na nossa organização social, política e econômica; como também, nas produções culturais hegemônicas do país, em especial, as televisivas e as literárias. Pela voz do rap, esses injustiçados desenvolveram o potencial de reclamar para si, o protagonismo de suas próprias histórias.

É nos anos 90 que, pela narrativa das letras de rap, os desajustados, drogados, favelados, ladrões meninos de rua, detentos, ex-detentos, toda uma legião de deserdados da cidade mais rica ao sul do equador deixaram de aparecer apenas como vítima. Tais personagens têm sua humanidade nas letras do rap, habitam os lugares impronunciáveis da metrópole, não são números de estatísticas governamentais, nem frutos do engodo da

industrialização e do crescimento urbano. Nessas condições elas emergem como protagonistas de suas histórias e de suas memórias (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 80).

É nesse contexto dos anos 1990 que o grupo de rap Racionais MC's lança o álbum "Sobrevivendo no inferno", uma obra de grande inspiração e impacto para os marginalizados; amplamente explorada e debatida ainda nos dias atuais; um trabalho de considerável importância na abertura de caminho para o rap nacional.

CAPÍTULO 3 – RECONHECER-SE NAS “TRAMAS” DAS “QUEBRADAS”

Para perceber, compreender, e, conseqüentemente ser tocado pelas vozes de desabafos e relatos das histórias das populações empurradas para as margens da sociedade brasileira, é necessária uma desvinculação dos preceitos que fragmentam nossa gente em todas as suas relações, construindo mentalidades racistas, homofóbicas, classistas e violentas. É necessária também, a compreensão da nossa condição de seres históricos, já que somos, num duplo movimento, frutos e semeadores do que plantamos e colhemos enquanto seres sociais. Portanto, se há um problema de qualquer ordem na sociedade que vivemos, somos parte dele, ou, dependendo do contexto, somos responsáveis por este distúrbio, ou mesmo, o alvo de seu impacto.

Embora ao longo da história do Brasil, as elites controlem a produção e circulação dos discursos cabais para a construção das visões de mundo dos indivíduos, seja via literatura, por preceitos religiosos, ou pelos comerciais de TV e telenovelas, o que pode ser notado hoje nas palavras pronunciadas pela arte desenvolvida nas periferias, em especial no rap, são expressões contrárias às determinadas como padrão pelos que buscam controlar as opiniões, visando manter o *status quo* garantidor de seus favorecimentos.

Relativamente recente é o fenômeno dos grupos de *rap* e de *hiphop* que se multiplicam de forma surpreendente nas periferias urbanas das grandes cidades de muitos países, dinamizando e em muitos sentidos desconstruindo a cena literária e o mundo musical estabelecidos (AUGEL, 2015, p. 113).

Atualmente, nas falas provindas das “quebradas”, deparamo-nos com discursos que denotam intenções revolucionárias, e visões de mundo construídas de acordo com as vivências de seus habitantes. “Atrás de cada intenção, calada uma disputa espreira e, por palavras torneadas entre a mão e a memória, pessoas pronunciam, a cada ato, todos os conceitos do mundo” (DAVEIRA, 1985, p. 109).

O reconhecimento e legitimação das intencionalidades dos enunciados das vozes dos degradados socialmente, política e economicamente, requer

sensibilização, humanidade e renúncia das velhas e crônicas práticas sociais ultrajantes.

Reconhecer-se nas falas tramadas do rap e da literatura periférica, é ser consciente de nossas ações e de seus impactos na natureza, nos outros e em nós mesmos.

De acordo com Adriano Salmar Daveira (1985), o poder da palavra desferida por indivíduos residentes nas margens é crucial na significação de suas experiências em sociedade e nos relatos de suas reais histórias:

Dentre os muitos fatos sucedidos, o poder da fala vai sequenciando um certo fio da meada; a própria pessoa, a família, algum colega encarnam, pela vivência, as conquistas que a destreza permitiu tramar. É ao redor desse fio da meada que o entendimento vai alinhavando, na fala, uma história percebida (DAVEIRA, 1985, p. 17).

Reconhecer-se nas falas das margens, é não fugir da história da organização social brasileira; é não ser cooptado pelas delirantes práticas ligadas aos ideais da “white supremacy” do imperialismo americano, que tem como principais efeitos no nosso imaginário: nos fazer acreditar na meritocracia; internalizar a crença na privatização dos bens públicos, como solução econômica; aceitar como normativa a produção cultural controlada pelas elites dominantes; pensar a trajetória e as vivências do país sempre do ponto de vista da cultura estadunidense, desenvolvendo desse modo, no povo daqui, um sentimento de inferioridade e impotência por não termos alcançado ainda os “padrões de desenvolvimento” vistos nos Estados Unidos, o tão sonhado “progresso” que nunca chega, estampado até na nossa bandeira; como também, nos fazer apagar da memória as marcas da violência deixadas no povo preto brasileiro pela ação dos opressores, que em muitos casos, ainda são venerados por vários de nós, vítimas da falta de esclarecimentos; sendo isso, um possível sintoma das práticas dominadoras do colonialismo propostas por Edward Said (2011). Segundo o pensamento do autor:

Usarei o termo imperialismo para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o colonialismo, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes (SAID, 2011, p. 42).

A despeito do que afirmam alguns estudiosos, acerca da luta étnica travada no Brasil, enquadrando-a como um dos vetores do sistema de confissão, utilizado pelo imperialismo americano para capturar as alteridades e legitimar seu domínio, é necessário dizer: ao desqualificar a luta de um povo historicamente violentado, estamos nos fragmentando enquanto massa oprimida, logo, nos fragilizando no combate às investidas do opressor. Antes, é necessário, por parte dos estudiosos nos importantes centros acadêmicos, o estabelecimento de um diálogo explanador com o povo, para, por exemplo, evitar que este seja abarcado pelos jogos e armadilhas orquestradas pelo poder, para fragmentar e conseqüentemente, alienar e enfraquecer as massas. É urgente a necessidade do pensamento crítico em circulação nas universidades do país saltar seus muros e ser difundido entre aqueles que vivem da ausência desse bem tão precioso. Porém, para que haja contundência, é preciso aprender a fala do povo; compreender e respeitar suas lutas e anseios. A isso se deve o alcance do rap, o falar e ser a fala da “quebrada”.

O negro brasileiro, vítima de toda sorte de trapaça social e econômica, sobrevivendo aos duros golpes cotidianos, consciente do poder de sua voz de resistência, não pode ser logrado por teorias que tentam mascarar e diminuir suas lutas.

Dialogando com essa perspectiva, o rapper Criolo (2014) assevera na música “Duas de cinco”: “Alô, Foucault / Cê quer saber o que é loucura / É ver Hobsbawm na mão dos boy / Maquiavel nessa leitura / Falar pra um favelado / Que a vida não é dura” (CRIOLO, 2014, faixa 9).

É admissível afirmar que a luta de classes sempre foi a locomotiva que moveu a história da humanidade, porém, é um erro desconsiderar a importância e o significado da luta racial para o negro no Brasil, considerando a trajetória do seu povo no país. Factualmente, cor de pele no Brasil, por hábito, é um fator de demarcação social. Portanto, se há luta nesse entorno, é legítima e pode ser considerada como luta de classe por aqui; uma luta pela emancipação de uma escravidão moderna travestida de relações cordiais de trabalho, que na esteira da nossa história, continua privilegiando os “senhores de engenho” e seus familiares. Essa lógica nunca é alterada. Assim, a classe negra continua sendo marginalizada, sofrendo todo tipo de violência.

3.1 – RAP E PERFORMANCE

O rap, enquanto grito de protesto de jovens negros periféricos, politicamente conscientes das tramas sociais que os marginalizam no nosso país, traz, na sua performance, as marcas da identificação desses vivazes indivíduos, vítimas de um modelo social que insiste em garantir e legitimar direitos apenas para aqueles que correspondem aos padrões institucionalizados, enquanto que os “diferentes”, são renegados e repelidos para as margens da sociedade. Diretamente ligada à realidade vivenciada pela maioria dos rappers em seus espaços urbanos, a expressão performática de suas poesias ritmadas, o rap, evidencia a oralidade, os gestos e estilos dos jovens habitantes das “quebradas”: o andar gingado, movimentos de mãos com o dedo indicador em riste, uso de bonés com aba reta, roupas largas e cortes de cabelo diferenciados; sendo mais impactantes, a dureza e precisão de seus discursos, que expressam um “dialeto” “de códigos fechados, compreendidos inicialmente somente por iniciados” (NASCIMENTO, 2011, p. 216). Reside na oralidade, a principal arma de um movimento que intenta fortalecer a resistência e a autoestima do povo preto. Os Racionais MC’s (1997) deixam um alerta sobre o estilo e essa potência da voz do rap, numa associação belicista, na música “Capítulo 4, Versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no inferno”: “Meu estilo é pesado e faz tremer o chão / Minha palavra vale um tiroteio e eu tenho muita munição” (RACIONAIS MC’s, 1997, faixa 3).

E é nesse movimento de forças antagônicas que vão criar seus alicerces os Racionais MC’s, representantes maiúsculos dessa nova forma estética provinda do movimento de mundialização do movimento hip Hop e do próprio RAP. O grupo se consolidaria como o mais importante representante dessa forma poética popular, que agrega valores performáticos e que, fundamentalmente, busca, através da emissão da palavra cantada (ou do canto falado), a conscientização dos Manos e Minas das pobres periferias urbanas de São Paulo e do Brasil (NASCIMENTO, 2011, p. 216-217).

Seria um erro afirmar que todos os rappers sempre conduzem seus atos performáticos, ao encenar a vocalização de suas poesias, de uma maneira estanque. “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Como defende Paul Zumthor (2007), na performance, a palavra está sempre ligada ao gesto na encenação daquilo que se pretende expressar. A performance do rap sustenta de maneira consistente esse pensamento de Zumthor, levando-se em consideração as atuações dos rappers em suas apresentações.

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

Portanto, partindo desse pressuposto, a presença do corpo na verbalização da poesia-protesto-afirmativa periférica é crucial para a produção dos efeitos pretendidos. Reside nessas expressões um elemento que se pretende transformador. No caso específico do rap, mesmo que o corpo performático não esteja materializado num espaço, onde uma canção é reproduzida eletronicamente, um corpo para essa performance toma forma nas construções do imaginário de cada receptor. É evidente que, elaborações mais positivas dos sujeitos “declamadores” da poesia-rap despontem dos olhares “advindos de um ‘eu’ sensível capaz de sentir as sensações das experiências comuns, normais e condizentes com as vivências” (OLIVEIRA, 2015, p. 103).

Segundo Paul Zumthor (2007), o ato de comunicar visa causar transformações no receptor do comunicado, e, esse jogo, é permeado pelas sensações provocadas no corpo pelo efeito da comunicação:

Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

Desse modo, explica-se a abundância de sentimentos provocados pela audição de determinadas letras de rap; fenômeno este, que legitima o rap enquanto voz poética dos marginalizados; elemento com potencial de provocar possíveis transformações, sobretudo pelo seu caráter político e de evidenciação das práticas

sociais, como suas trocas, negações, violência, afirmações e outras. Tudo isso, habitualmente, vêm à tona na performance do rap.

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação, contágio entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de influências unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte (RAVETTI, 2002, p. 57).

Nessa perspectiva, podem ser consideradas as manifestações performáticas das expressões artísticas permeadas por marcas culturais da herança ancestral africana, vivas, pela resistência dos negros, mesmo que pela improvisação, e questões relacionadas aos apagamentos provocados pelo advento do processo diaspórico (MARTINS, 2002).

De acordo com Leda Martins (2002), são as performances de improvisos que restituem a memória ancestral dos descendentes da diáspora africana:

Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reencorpada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência (MARTINS, 2002, p. 87).

Nesse sentido, o abraqueiramento do rap nos movimentos performáticos de Rincon Sapiência, desde a ginga de corpo, que lembra a capoeira, às referências trazidas pelo rapper, das religiões afro-brasileiras, confirma o proposto acima.

CAPÍTULO 4 – O NEGRO E O RAP NA LITERATURA BRASILEIRA

Na literatura brasileira, a cor da pele dos personagens, tradicionalmente determinou enredos desfavoráveis para o povo preto. Como uma das práticas de autores como Bernardo Guimarães e Aluísio de Azevedo ao criar personagens negros, segundo Domício Preonça Filho (2004), fica evidente a transfiguração do negro em objeto de idealização, como por exemplo, as tentativas de embranquecê-lo em suas criações literárias:

Começo pelo *escravo nobre*, que vence por força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação. É o caso da escrava Isaura, do livro do mesmo nome, escrito por Bernardo Guimarães e publicado em 1872 e de Raimundo, o belíssimo mulato de olhos azuis criado por Aluísio de Azevedo em *O mulato*, lançado em 1881. Essa nobreza identifica-se claramente com a aceitação da submissão, apesar da bandeira abolicionista que o primeiro pretende empunhar e da denúncia do preconceito assumida pelo segundo (PROENÇA FILHO, 2004, p. 162).

Esse sentimento de tornar-se “nobre” pelo branqueamento da pele, não é evidenciado nas expressões artísticas de negros brasileiros conscientes de sua trajetória social na história do país e da importância das práticas e costumes do seu povo nessa construção cultural. Nas vozes de rappers como Rincon Sapiência, o que fica evidente, como já foi dito, são discursos de afirmação da gente negra e de resistência às ações desferidas contra esses marginalizados, como, segundo Jessé Souza (2017), a falta de acesso a recursos que determinam a hierarquia social dos tempos atuais: bens materiais e imateriais cruciais para a qualidade de vida. Alguns versos presentes nas três letras de rap de Rincon Sapiência selecionadas como corpus deste estudo apontam para as questões acima citadas: “Aquele orgulho que já foi roubado / Na bola de meia vai recuperando” na música “Ponta de lança (Verso livre)”; “Vejo grande beleza quando o preto colore” no enredo de “Amores às escuras” e “Liberdade por aqui ninguém traz / Sim senhor, não senhor, não satisfaz” na narrativa de “Crime bárbaro”, são bons exemplos.

Segundo o sociólogo Jessé Souza:

Na base da nova hierarquia social moderna está a luta entre indivíduos e classes sociais pelo acesso a capitais, ou seja, tudo aquilo que funcione como facilitador na competição social de indivíduos e classes por todos os

recursos escassos. Como, na verdade, todos os recursos são escassos [propositalmente] e não apenas os recursos materiais como carros, roupas e casas, mas também os imateriais como prestígio, reconhecimento, respeito, charme ou beleza, toda a nossa vida é predecidida pela posse ou ausência desses capitais (SOUZA, 2017, p. 90).

Narrar as histórias não contadas pelos livros didáticos e literários é uma maneira de tramar contra aqueles que produzem e mantêm a escassez de recursos básicos fundamentais para a obtenção de qualidade de vida; ficando esses importantes bens, acessíveis apenas para seus grupos privilegiados.

Nessa perspectiva, as narrativas do rap têm tramado contra as ações dos opressores das massas marginalizadas, conscientizando estes das mazelas sofridas, e moldando imaginários capazes de construir e contar suas próprias histórias, compreendendo suas relações sociais; com seus espaços na cidade e com o mundo, na árdua luta pela sobrevivência.

Para Adriano Salmar Daveira (1985),

Entre a natureza e a história (o permitido pela trama é o proibido à condição) a narrativa tece na natureza o descosturado da história: ela narra o telos explicador pelo qual se trama na natureza a sobrevivência. A partir desse movimento é que a narrativa permite aquele um princípio geral (telos explicador) da cidade e do mundo (DAVEIRA, 1985, p. 115).

Para a compreensão do telos definidor da organização social do Brasil, é fundamental não perder de vista nossos tenebrosos tempos remotos, lastreados por toda sorte de tortura contra o povo negro. O agravante é que os sintomas desse ultrajante período insistem em continuar agredindo os descendentes da diáspora africana por aqui. “A memória escravista, em seus registros discursivos, expressa as formas como foram incutidas noções de superioridade/inferioridade racial na sociedade de senhores e escravos” (GOMES, 2017, p. 35). Compreender essa lógica e condenar sua histórica violência é reconhecer-se em sua humanidade como brasileiro.

No descosturado da história brasileira residem inúmeras existências vitimadas pela segregação violentamente imposta contra seus iguais. Nesse desdobramento, as vítimas são sempre aqueles que não se enquadram nos padrões determinados pelas ideologias europeias e norte-americanas: seja pela cor da pele, pela origem

étnica dos indivíduos, pelo status social, pelo nome de família, dentre outros fatores. “Existem territórios indígenas sendo invadidos, latifundiários tomando quilombos e escolas de ensino precário que ficam há uma hora do aluno” (SAPIÊNCIA, 2017⁷).

Institucionalizou-se, nesse universo social, uma memória pretensamente homogênea, tendo em mira os caminhos e desígnios da civilização ocidental. Foram desenhados mapas raciais e étnicos, desqualificando-se sistematicamente os extratos populacionais não brancos, não ocidentais, não cristãos, e ignorando-se suas mostras culturais, vistas com descaso paternalista ou, mais drasticamente, apontadas como atraso, ignorância e superstição (GOMES, 2017, p. 36).

Na literatura tramada nas “quebradas” do país, que têm alcançado um considerável espaço no cenário nacional nos últimos anos, como em quase a totalidade das manifestações artísticas desenvolvidas nesses espaços, um dos principais motes é a ruptura com o silenciamento secular que agride os povos marginalizados. “A memória oficial operou muitas vezes através do silêncio imposto, que constituiu uma arma poderosa no sentido de preservar o *status quo* nas relações étnicas e raciais” (GOMES, 2017, p. 38).

A visão de mundo das pessoas menos favorecidas, nesse sentido, têm sido arquitetada de acordo com os interesses das elites dominantes; para, como já mencionado anteriormente, a manutenção dos acordos sociais arbitrários que garantem a legitimação e continuidade de seus privilégios. Na “Autobiografia de Malcolm X” (1992), o ativista negro relata a trajetória e empenho de seu pai, um pastor de igreja brutalmente assassinado no ano de 1931, provavelmente pela sua veemência na luta pela causa do negro nos Estados Unidos. Malcolm X ressalta que como sempre o acompanhava nas pregações dos cultos, quase sempre nas casas de fiéis reunidos, mesmo ouvindo diversas vezes os discursos em defesa da raça negra e de exaltação da África nessas reuniões, como uma fala proferida por seu pai ao final dos encontros e repetida pelos fiéis: “De pé, raça poderosa, que pode realizar e conquistar tudo o que quiser!”, de algum modo, não conseguia, enquanto jovem, pensar a África e os negros desse ponto de vista:

Jamais consegui entender por que, de tanto ouvir falar nessas coisas, nunca pensei naquele tempo nos pretos da África. Minha imagem da África, na

⁷ <https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>.

ocasião, era de selvagens nus, canibais, macacos e tigres, selvas tropicais (X, 1992, p. 20).

Como é de praxe, nas tramas sociais brancos versus negros, Malcolm X, em seus tempos juvenis, fora vítima do processo de alienação que visa silenciar os marginalizados, distorcendo a representatividade das origens e valores de seus povos, enfraquecendo-os pela sensação de inferioridade e deslocamento plantada nos seus imaginários. Os discursos legitimadores dessas ações se dão de diversas maneiras nos “prósperos” países ocidentais e estão sempre em voga, de modo que, são facilmente assimilados e naturalizados por todos. Em sua autobiografia, Malcolm X (1992) esclarece que, mesmo tendo as melhores notas entre seus colegas de turma (brancos), estes eram sempre encorajados pelo seu professor de inglês, o Sr. Ostrowski (de quem Malcolm gostava), para que seguissem seus sonhos de futuro profissional. Porém ele, Malcolm X, ao ser perguntado pelo professor sobre sua intenção de futuro profissional, sem saber bem o que responder, disse que queria ser advogado e ouviu uma resposta desencorajadora e racista. O Sr. Ostrowski disse para Malcolm, que ser um advogado, não era coisa para preto. Segundo X, o impacto dessa resposta transformara sua vida profundamente em relação ao convívio e diálogo com os brancos:

Mais tarde, quanto mais pensava no que ele me dissera, mais inquieto me tornava. Era algo que não me saía dos pensamentos.

[...]

Era espantoso que eu jamais tivesse pensado daquela maneira antes, mas acabei chegando à conclusão de que era mais inteligente que a maioria dos garotos brancos da turma. Mas, aparentemente, eu ainda não era inteligente o bastante, aos olhos deles, para me tornar o que quer que desejasse.

Foi nesse momento que comecei a mudar por dentro.

Afastei-me gradativamente dos brancos. Ia às aulas, respondia o que me perguntavam. E mais nada. Assistir às aulas de o Sr. Ostrowski tornou-se uma tremenda tensão física (X, 1992, p. 46).

Reconhecer-se nas tramas das vozes de relatos como os de Malcolm X, e também nas vozes tramadas do rap, como os de Rincon Sapiência, significa ter consciência das reais intenções dos discursos de grupos favorecidos socialmente: os senhores da política, da economia, da cultura, e de tudo aquilo que garante seus benefícios. É, portanto, compreender que não é natural o fato de uma grande

parcela da nossa sociedade perecer todos os dias dos mais diversos tipos de agressão, enquanto labutam arduamente para garantir o bem-estar daqueles que não poupam esforços para continuar agredindo-os.

Assim, para que haja a supressão desses paradigmas de exclusão, negação e rejeição da vida e da produção cultural do negro no Brasil, é necessária uma “ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco”, como defende Zilá Bernd (1988, p. 22). Romper com essas convenções desenvolvidas para o favorecimento da elite branca dominante, reconhecendo a importância da palavra, nas expressões afro (como o rap); sejam elas artísticas, religiosas, ou de autoafirmação, é identificar-se com a história e as “tramas” (sobretudo as literárias) das “quebradas”. Portanto, é legitimizar a relevância das marcas da herança da tradição oral africana na formação da linguagem cultural do país. Em “Amores às escuras”, Rincon Sapiência expressa indignação a uma suposta reprovação das práticas do seu povo, por parte de indivíduos adeptos à religião mais difundida entre as elites: “Já deixo meu recado, um passado marcado / Vem dizer que é pecado, papo chato católico”.

Ao longo dos tempos, em muitos países do ocidente para onde foram levados os negros destinados ao trabalho escravo, é muito difundido o discurso de menosprezo e demonização dos procedimentos religiosos de matriz africana, certamente, como tentativa de enfraquecimento da presença dessa rica cultura na formação social dessas nações.

Um bom exemplo nesse sentido é a relação da população do Haiti com o vodu (prática religiosa de culto a deuses de origem africana), que para José Renato Baptista (2014), foi preponderante na revolução escrava haitiana que culminou com a independência do país em 1804, e representa uma página de suma importância da trajetória do povo preto na história do ocidente.

O vodu guardaria uma relação que é mesmo tempo metonímica e metafórica como o universo social haitiano, emulando as práticas não apenas no domínio estrito da vida religiosa, onde as práticas católicas e protestantes se estabelecem em relação ao vodu, mas atravessando variados campos da vida social que passam pela política, pela literatura, pelas artes, pela economia (BAPTISTA, 2014, p. 28).

No Brasil, dentre outros aspectos, também é possível detectar elementos religiosos nas manifestações artísticas influenciadas pelas africanidades, sobretudo na literatura produzida entre os marginalizados.

Segundo Eduardo de Assis Duarte (2010), em seu artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, nas manifestações literárias, “outras finalidades para além da fruição estética, são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos” (DUARTE, 2010, p. 130). Para o autor,

A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua (DUARTE, 2010, p. 130-131).

Esse olhar que visualiza africanidades na literatura, na música, na poesia e em outras manifestações periféricas, consegue entender com clareza as práticas de embrutecimento da vida direcionadas para as margens das grandes cidades do país. Ao encarar as “quebradas” pelas lentes desse olhar, além de contemplar expressões artísticas marcantes, carregadas de significados impactantes na busca por justiça social e autoestima do negro, certamente, virá à tona, um legado de sentimentos degradantes deixados para o povo preto, como reflexo da vida precária que lhes foi imposta. O choro, como um efeito fisiológico que determina o estado emocional do indivíduo em momentos de tristeza, alegria, dor, raiva, medo, saudade, aflição, é uma constante nos guetos brasileiros, quase nunca sendo por motivos de felicidade, despontando em grande parcela no desconsolo de mães negras que veem seus filhos serem feitos suspeitos, julgados culpados, sendo confinados à base de torturas, ou, no pior dos casos, violentamente assassinados. Essa é a realidade silenciada e descosturada da história adotada pelos donos do poder. No entanto, a poesia do rap não poupa esforços para evidenciá-la em forma de protesto, como tentativa de transformá-la.

As lágrimas sobre os rostos escuros de pessoas que muito se esforçaram para criar seus filhos representam a dor muda de pessoas que são silenciadas há séculos, pelo chicote do feitor, pelo poder do patrão dono do capital, pela segregação nas favelas e bairros pobres, pela autoridade das polícias (NASCIMENTO, 2018, p. 62).

Para compreender a trajetória e o discurso de um artista negro periférico como Rincon Sapiência, Mano Brown, Emicida, MV Bill, Sabotage e tantos outros, necessário seria olhar com interesse, respeito e humanidade para os guetos do Brasil. É preciso atentar para o quão precária é a vida destinada aos habitantes desses locais pela nossa terrível história de organização social, sem perder de vista seus agressivos reflexos sobre o povo preto nos dias atuais.

Para Adriano Salmar Daveira (1985), a luta pela sobrevivência nos espaços periféricos, além de ser afetada de maneira determinante pela sua representatividade, tem suas histórias desvirtuadas pelos interesses dominantes:

Sendo sempre uma conquista (o esforço de sobreviver), esse mundo é campo de travessia e permite, sempre [na maioria das vezes, injustamente], uma visão ambígua daquilo que a pessoa é, ela própria sendo. Reconhecer-se nessa complexidade é adentrar pelo caminho que a condição (defasada, inadaptada, analfabeta, pecadora...) significa. Havendo uma dignidade nessa lucidez de reconhecer-se, essa dignidade estaria em delimitar o certo e o errado, apartar o justo do injusto, desmisturar a natureza tramada da história adotada (DAVEIRA, 1985, p. 115).

Nessa lógica, de acordo com Heloisa Toller Gomes (2017), ao serem empurrados para a margem, os negros brasileiros foram deixados de fora de um projeto social arquitetado para a consolidação dos padrões (brancos) e propósitos pautados no eurocentrismo:

O projeto colonial luso-brasileiro necessitou de um mundo cultural e de cânones estabelecidos a serviço de seus interesses. O saber-poder hegemônico colonial e monárquico incentivou uma memória étnica seletiva, operando por meio de mecanismos de inclusão *versus* exclusão, louvor *versus* negação, incentivo *versus* rejeição, na consolidação do poderio colonial, seus agentes e instrumentos – e, mais tarde, segundo os ideários oficiais das jovens nações da América, persistentemente eurocentrados (GOMES, 2017, p. 35).

Lançando um olhar para as africanidades presentes nas poesias do rapper Rincon sapiência, percebe-se a força das palavras de quem trama discursos de busca de justiça e autoestima para seu povo. Considerando os possíveis impactos das letras de rap em quem se reconhece nas vivências das “quebradas”, é possível afirmar que músicas como as de Rincon, podem desempenhar um papel crucial como base de resistência e esperança por dias mais justos na construção subjetiva

dos povos de origem africana, que sofrem com a deturpação e fragilização de suas vidas.

4.1 – O NEGRO, A LITERATURA E A “EDUCAÇÃO RAP” BRASILEIRA

Com o objetivo de promover, por meio de construções subjetivas, a resistência e a busca por autoafirmação entre os filhos da diáspora africana, rumo a uma existência mais digna, visando promover maior conscientização e respeito nas gerações futuras, acerca das histórias de vida do outro (quase sempre o negro), este trabalho exalta algumas características inerentes à negritude, como a herança da força da palavra, proveniente da tradição oral africana, evidenciadas nas letras de rap de Rincon Sapiência. A poesia em rap do poeta/rapper paulistano, como expositora dos valores dos filhos da Mãe África, em especial, sua relação com o ritmo, componente importante e histórico da identidade dos povos africanos, é dádiva aos ouvidos de um povo em luta contra investidas que visam perpetuar a danificação de suas vidas. “Música é dádiva, não quero dívida” (SAPIÊNCIA, 2017). Manifestações culturais permeadas pelos mesmos teores discursivos em questão nas canções de Rincon Sapiência, sobretudo as do campo da literatura, merecem destaque nos principais circuitos literários do país e, principalmente, na escolarização de base. Um possível resultado seria: uma revolução nas construções subjetivas do povo negro por aqui.

Segundo Antonio Candido (2004), se a subjetividade do indivíduo é considerada o espaço íntimo, e formador da sua construção de valores e crenças, enquanto parte de um grupo social, a partir de suas vivências, o que é determinante para o desenvolvimento da sua personalidade, é possível afirmar que em contato com uma literatura que valorize as raízes do seu povo, exaltando seus valores e vivências, denunciando as ações opressoras, como acontece em muitas letras de rap, esse indivíduo pode desenvolver melhor suas emoções e sentimentos.

Sendo assim, permeado pelo papel preponderante da literatura bem intencionada, pela construção subjetiva proveniente desse contato, o ser social pode tomar posse de noções de valores cruciais para um convívio mais equilibrado em sociedade. Ainda de acordo com Antonio Candido (2004), em contato com a

literatura, o indivíduo passa por um processo de humanização, o que o faz entender melhor as complexidades do mundo e da vida social. Para o autor, a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p.175).

De acordo com Antonio Candido (2004, p. 180), a Literatura, nessa lógica, pode ser um elemento poderoso na construção do modo como o indivíduo se reconhece no seio de uma sociedade, levando-o a compreender melhor o mundo ao seu redor, construindo e desconstruindo máximas comportamentais no seu imaginário. Para o estudioso, a literatura está relacionada com os direitos humanos, pela sua capacidade de dar forma aos nossos sentimentos e visão de mundo, nos organizando e nos libertando do caos, sendo assim responsável pelo nosso processo de humanização. Segundo o autor, a negação da fruição da Literatura pode ser considerada uma tentativa de mutilação da nossa humanidade. Portanto, para o crítico, a literatura tem o poder de nos humanizar. O autor define o processo de humanização como sendo,

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor (CANDIDO, 2004, p. 180).

Assim sendo, o rap, por dialogar com o pensamento proposto acima, nas suas manifestações, pode ser considerado como um movimento de humanização.

Ao se apoderar do poder da palavra para expressar e valorizar a arte, a cultura e a história dos africanos e seus descendentes, pelo seu rap, Rincón Sapiência permeia pelo imaginário do indivíduo negro oprimido, como numa prática educadora, tentando alertá-lo das ações de seus opressores e, procurando torná-lo sabedor da importância dos valores que o identificam ao passo que, coletiviza a noção de tais valores simbolizados nas vozes e ritmos de origem africana. Nesse sentido, Bader Burihan Sawaia (2003) afirma que,

Quando falamos em liberdade e felicidade em educação, falamos em priorizar, na educação, a imaginação e a criatividade. A arte é um recurso fundamental para se atingir esse objetivo, pois, conforme diz Vygotsky, ela é a “técnica das emoções”. Além de motivar a exposição das emoções, ela favorece a sensibilidade coletiva, a arte não é fechada em si mesma. Ela

precisa ser compartilhada. A criação só se completa na recepção (SAWAIA, 2003, p. 62-63).

Em suas composições, com poemas que cantam os valores culturais, a beleza e a força do povo negro, denunciando as práticas que oprimem seus semelhantes, Rincon Sapiência promove o senso de identidade e autoafirmação na subjetividade desse povo, em contato com sua poesia. Ao apoderar-se de uma literatura que dialogue com os argumentos de muitas letras de rap, é possível que haja uma transformação na maneira como a sociedade olha para as pessoas negras no Brasil. A literatura, responsável por desnudar todas as nuances das relações sociais no seio de uma sociedade, deve ser levada para todos, contemplando suas realidades e fazeres.

Rincon Sapiência, ao expor sua poesia de resistência e consciência pelo ritmo do rap, obtendo assim um grande alcance entre a gente negra, o rapper garante a fruição da literatura, que para Antonio Candido (2004, p. 180), pode ter um papel importante na formação do indivíduo enquanto ser social, promovendo o exercício da reflexão, a boa intenção para com o próximo, a apropriação do saber, a percepção de mundo, dentre outros. Para o autor, “negar a fruição da literatura é mutilar nossa sociedade”.

Uma questão merecedora de amplo debate e confrontação é a maneira pela qual o negro sempre foi tratado, tanto em aparições como personagens, quanto em relação à produção literária no país. Segundo Domício Proença Filho (2004), ao receber papéis de protagonismo em muitos poemas e romances do desenvolvimento da literatura brasileira, com mais precisão no século XIX, os negros, “são originalmente, como destaca Antonio Candido, mulatos, a fim de que o autor possa dar-lhes traços brancos, e, deste modo, encaixá-los nos padrões da *sensibilidade* branca” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 175). Embora tenhamos avançado nesses quesitos nas últimas décadas, impulsionados, sobretudo pelas letras de rap, ainda é considerado curto o espaço percorrido. A imagem do negro continua sendo distorcida de maneira pejorativa.

Tal imagem, entretanto, vem-se diluindo desde as duas décadas finais do século passado, diante dos posicionamentos daqueles que seguem empenhando na luta pela afirmação cultural e legítima e devida integração do

negro à sociedade brasileira, para além dos estereótipos e das distorções (PROENÇA FILHO, 2004, p. 175).

Ainda de acordo com Domício Proença Filho (2004), como resultado das dificuldades financeiras, da falta de acesso e da não aceitação da sua produção literária pelo cenário dominante, autores pretos, raramente são os produtores das próprias obras, fazendo com que estes sejam integrados a movimentos voltados para a publicação e circulação da literatura negra e periférica:

Os propósitos de afirmação étnica e de identidade cultural, o espírito de grupo, aliados às dificuldades mercadológicas que enfrentaram e enfrentam, levaram-nos a integrar grupos e movimentos, entre eles o grupo Quilombhoje, de São Paulo, criado em 1980, responsável pela publicação dos *Cadernos negros*, periódicos divulgadores com vários números em circulação, o grupo Negrícia, Poesia e Arte do Crioulo, lançado no Rio de Janeiro, em 1982, e o grupo Gens (Grupo de Escritores Negros de Salvador), que data de 1985 (PROENÇA FILHO, 2004, p. 178).

Assim como nos movimentos literários de união de escritores periféricos para a publicação de suas obras, no rap produzido nas periferias, na maioria das vezes, a produção e gravações de discos são feitas por coletivos formados nessas localidades, com o intuito de produzir e divulgar a arte local. Exemplos são: a Laboratório Fantasma⁸ e a Bóia Fria Produções⁹ na cidade de São Paulo.

O rap, tão presente e marcante nas periferias do país, utilizado por Sapiência como reflexões de fortalecimento da autoestima, da resistência e do protesto do negro contra as opressões sofridas, é utilizado por muitos artistas com a mesma finalidade. Bons exemplos são as músicas “Capítulo 4 Versículo 3” e “Negro drama” do grupo de rap paulistano Racionais MC’s (1997; 2002), nas quais, a crítica social é muito presente. Da primeira, podem ser mencionados, a título de elucidação, os versos: “Seu comercial de TV não me engana / Eu não preciso de status nem fama / Seu carro e sua grana já não me seduz / E nem a sua puta de olhos azuis”. Já no rap “Negro drama”, pode ser dado destaque aos versos: “Recebe o mérito, a farda que pratica o mal / Me ver pobre, preso ou morto já é cultural”. De mesmo teor, é a

⁸ Gravadora de discos do rapper Emicida.

⁹ Gravadora do álbum “Galanga livre” de Rincon Sapiência.

música “Causa e efeito” do rapper carioca MV Bill (2010), com os versos: “Pra mim é muito fácil de ser entendido / Sem educação vários de nós vai virar bandido”. O rapper Criolo (2014), na canção “Duas de cinco”, por sua vez, atribui um caráter bélico ao poder do rap dos marginalizados: “É o canhão na boca de quem tanto se humilhou” (CRIOLO, 2014, faixa 9).

Enquanto voz de afirmação, o rap de Rincon Sapiência é representativo no cenário da cultura popular negra do Brasil, que tanto influenciou as manifestações culturais no passado e continua a influenciar, mesmo que expropriada e reconfigurada para atender aos interesses dominantes. Para Stuart Hall (2003), pelo seu impacto nas construções culturais dos locais onde é inserida, a cultura negra nunca pode ser desqualificada pelo discurso hegemônico nas estratégias de poder:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nossas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (Hall, 2003, p. 342).

O rap, nas expressões dos marginalizados, pode ser inserido na lógica das produções acima mencionadas, pelo seu potencial de evidenciação de discursos “não autorizados”.

Ao utilizar o rap, logo, sua poética, como elemento fortalecedor da busca de identidade e de justiça social, Rincon Sapiência trama para a construção de uma subjetividade sólida em relação aos valores fundamentais para o surgimento de uma sociedade mais digna. Bader Burihan Sawaia (2003) assevera que a música como linguagem subjetiva pode ter um papel impactante na construção do pensamento do indivíduo, quando se apropria de uma linguagem de consciência cultural e política. De acordo com a autora, Novos elementos cognitivos são apresentados e criados no indivíduo pela música, além do desenvolvimento de sentimentos e emoções, proporcionando a sensibilidade coletiva.

4.2 – O RESGATE DAS AFRICANIDADES NA LITERATURA, NO RAP E EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS

Considerando a atual conjuntura política/ideológica do nosso país, é plausível afirmar, sem sombra de dúvidas, que o cenário não é dos mais favoráveis para as tentativas de resgate dos valores e da autoestima do povo preto, levando em conta, o aparente desinteresse pelas questões étnicas que tanto causaram e continuam a causar desigualdade no Brasil, de governantes que tem chegado ao poder ultimamente.

Ao fazer uma análise do comprometimento e entusiasmo demonstrados por Rincon Sapiência nas suas letras de rap, em relação à resistência do negro na busca por justiça, é possível dizer que o contato e assimilação dos discursos que compõem sua arte, podem ser considerados uma experiência inspiradora, transformadora, e quiçá salvadora; um adendo ímpar na transformação da visão de si e do mundo do negro, perseguindo “Aquele orgulho que já foi roubado”, como indica a música “Ponta de lança (Verso livre)”. Os discursos nas músicas do rapper paulistano dialogam com as concepções de africanidade evidenciadas por Kabengele Munanga (2015):

Podemos, grosso modo, afirmar que a africanidade é um conjunto de traços culturais e históricos comuns a centenas de sociedades da África subsaariana. É uma comunidade que se fundamenta na similaridade de experienciais existenciais e de esforços pacientes para subtrair do solo os produtos para sua sobrevivência material. O conteúdo da africanidade é o resultado de um duplo movimento de adaptação e de difusão. Ele é constituído dos elementos que se ligam aos diversos domínios da cultura: organização econômica, tipos de família, instituições políticas, concepções filosóficas, religiões e ritos, artes gráficas e plásticas, artes do movimento, de sons e palavras (MUNANGA, 2015, p. 19).

Para Domício Proença Filho (2004), pela marcada história do povo negro na formação da nossa nacionalidade, seu produto cultural de afirmação, permeado por rupturas e denúncias, é dotado de indiscutível brasilidade, devendo assim, ser legitimado no âmbito nacional e concretizado por suas próprias mãos:

O resgate dos mitos, a proximidade cultural com a África, mas sem distorções nostálgicas, e com outros países em que a discriminação existe, o tempo escravo repensado, as revoltas, a situação do negro e de seus descendentes na construção socioeconômica do país e sua marcada participação nos tempo heroicos da formação da nacionalidade, as contribuições linguísticas colocadas em evidência na nossa língua portuguesa do Brasil, podem, entre

outros traços, contribuir, através da transfiguração na literatura, para o melhor conhecimento e o redimensionamento da presença do negro na sociedade brasileira. São verdades e valores capazes de se opor vigorosamente aos esteriótipos e preconceitos ainda vigentes no comportamento de muitos brasileiros (PROENÇA FILHO, 2004, p. 187).

Uma escola pública, de educação infantil, na cidade de São Paulo tem se destacado na luta pelo resgate da autoestima do povo preto. Trata-se da EMEI Nelson Mandela, situada na Zona Norte da capital, mais precisamente, no Bairro do Limão. A escola, referência na educação de base, por suas iniciativas na incorporação de práticas educacionais voltadas para a formação de imaginários livres dos estigmas que produzem o preconceito e conseqüentemente, os complexos de inferioridade percebidos em muitas pessoas de descendência afro, já foi, várias vezes premiada pela importância e alcance de seus projetos pedagógicos. Entre os prêmios recebidos pela escola, está o “6° prêmio ‘Educar para a Igualdade’ – Categoria Escola, promovido pelo CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades) pelo projeto Azizi Abayomi, um príncipe africano” (HOSHINO, 2018¹⁰).

Segundo Camilla Hoshino (2018), o projeto Azizi Abayomi é configurado por:

[...] bonecos de pano em tamanho real que passaram a integrar a família escolar. Como tudo ali, eles tem sua história: Azizi Abayomi é um príncipe negro africano que vem ao Brasil e se casa com Sofia. Da união nasce Dayó e Henrique. A família Abayomi é uma espécie de “mito criador” do debate racial com as crianças na escola. Como existe afeto em torno dos bonecos e das bonecas, cada passo da família (casamento, nascimento dos bebês, férias, etc.) abre espaço para atividades lúdicas e para debates sobre racismo, inclusão, resgate da ancestralidade, entre outros temas que incentivam o respeito às diferenças (HOSHINO, 2018, [SEM PAGINAÇÃO]).

Mesmo considerando a possibilidade de transformação positiva no imaginário das gerações futuras, acerca das causas do negro, pelas ações pedagógicas de projetos como o Azizi Abayomi da EMEI Nelson Mandela, uma crítica que pode ser feita a este, é o fato do personagem principal, que dá nome ao projeto, ser representado na figura de um príncipe. Os privilégios no entorno do título de nobreza conferido ao protagonista não dialogam com a realidade do negro brasileiro. Contudo, o tratamento “nobre” direcionado ao personagem pode ser considerado positivo, considerando outros imaginários a respeito da diáspora africana, que no

¹⁰ <https://lunetas.com.br/emei-nelson-mandela-educacao-publica/>.

seu desdobramento, trouxe para o Brasil, reis e rainhas de povos da África escravizados (SOARES, 2006, p. 93).

No entanto, projetos como este da escola Nelson Mandela, devem ser incentivados e levados a diante, se pretendemos uma sociedade mais justa e equilibrada. “Podemos dizer que a escola acertou na receita: uma mistura de projetos inovadores e engajados, com boa integração da comunidade escolar e uma alta dose de fantasia, bem à moda literária” (HOSHINO, 2018, [sem paginação]).

De acordo com Camilla Hoshino (2018), o novo olhar pedagógico na EMEI Nelson Mandela, teve início por volta de 2004 quando Cibele Racy assumiu a diretoria da escola, promovendo reformas na estrutura física e nas práticas de ensino, tendo respaldo da Lei 10.639, que determinou a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana entre os brasileiros em todas as escolas, tanto públicas, quanto privadas.

E se a mudança deu um novo corpo àquele território, seria com o processo de implementação da Lei 10.639 – que tornou obrigatória a inclusão da “História e cultura Afro-brasileira” nos currículos - que ela assumiria definitivamente uma nova personalidade: a de combate ao racismo e a qualquer tipo de preconceito desde a primeira infância (HOSHINO, 2018¹¹).

Todos os espaços da EMEI Nelson Mandela passaram por reformas e adaptações, com o intuito de possibilitar um ensino inclusivo e livre de estigmas, no início da gestão da diretora Cibele Racy (HOSHINO, 2018). Nessas transformações, a escola ganhou desde novas configurações de espaços, para atender às práticas de ensino pretendidas, a belos grafites nas paredes.

¹¹ <https://lunetas.com.br/emei-nelson-mandela-educacao-publica/>.



Imagem 4 – Imagem de Nelson Mandela grafitada no muro da EMEI Nelson Mandela. Foto: Arquivo Emei Nelson Mandela



Imagem 5 – bonecos de pano utilizados no “Projeto Azizi Abayomi” da EMEI Nelson Mandela. Foto: Arquivo Emei Nelson Mandela



Imagem 6 – Redário destinado à leitura e relaxamento dos alunos na EMEI Nelson Mandela. Foto: Arquivo Emei Nelson Mandela



Imagem 7 – Espaço destinado à “Assembleia Infantil” na EMEI Nelson Mandela. Foto: Arquivo Emei Nelson Mandela

Nas imagens exibidas acima, a primeira é o muro da EMEI Nelson Mandela, grafitado com uma ilustração da figura de Nelson Mandela¹². Na segunda imagem, são exibidos bonecos de pano utilizados pela escola no projeto educacional “Azizi Abayomi”, voltado para a conscientização do alunado acerca das diversidades. Nas duas últimas fotos, são mostrados: um pátio com várias redes, destinado às leituras e relaxamento dos alunos, e um espaço composto por pequenas mesas coloridas com assentos. Neste local, ocorre uma vez por mês na EMEI Nelson Mandela, a “Assembleia Infantil”; Nela, as crianças são estimuladas a debater os temas da escola (HOSHINO, 2018).

Levando em consideração o que disse Georg Lukács (1966), a respeito do contato e da transformação provocada no indivíduo pela arte, da sacudida na subjetividade do receptor da expressão artística pelo efeito da catarse, é plausível dizer que projetos educacionais como o Projeto Azizi Abayomi da EMEI Nelson Mandela, bem como, narrativas rap como as de Rincon Sapiência, são manifestações positivas na tentativa da construção de um imaginário social mais conciliador e justo. Segundo o filósofo e historiador literário húngaro, é tomado pela catarse, que o indivíduo, em contato com a arte, constrói subjetivamente novos conteúdos. Logo, expostos a uma arte que evidencie a realidade de seu contexto social, a história do seu povo, suas emoções, seus desejos, suas lutas, o sofrimento do outro, possivelmente, teremos indivíduos mais preparados para confrontar os apelos dos discursos de marginalização e a visão que inferioriza um gigantesco número de pessoas no Brasil:

A reprovação do antes, a exigência para o depois [...] constituem um conteúdo essencial do que antes chamamos forma maximamente generalizada da catarse: uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas adquirem novos conteúdos, uma nova direção, e, assim purificadas, se convertem em base psíquica de “disposições virtuosas” (LUKÁCS, 1966, p. 507-508).

Para resgatar as africanidades, almejando a afirmação do povo negro, é necessária, uma sacudida nas estruturas vigentes, até aqui, forjadas para beneficiar de todas as formas apenas os indivíduos que se enquadram nos padrões do lugar de dominância, a saber: o homem branco de família “tradicional”. É preciso valorizar

¹² Nelson Mandela foi um político e ativista negro que lutou contra o regime que tirava direitos dos negros na África do Sul, o Apartheid. Mandela passou um longo período da sua vida como preso político e ao ser libertado pelo clamor popular e pela pressão internacional, foi eleito presidente do seu país.

e evidenciar a história do povo afro, reconhecendo suas tradições culturais e suas raízes, como elementos relevantes na formação cultural da nossa sociedade.

Pensando nessa perspectiva, muitas letras de rap e discursos de rappers, são significativos em favor da causa do negro. Um bom exemplo é evidenciado nessa fala de Rincon Sapiência, em entrevista à revista Trip em 2017:

Eu, como preto brasileiro, não consigo falar qual a minha ascendência exata, diferentemente de italianos e dos orientais. Não sei ao certo se vim dos iorubá, dos congolezes ou sou nagô. Suspeito que, como meus pais vieram de uma região mineira onde viveram muitos escravos congolezes no passado, eu tenha antepassados do Congo. Nossas raízes não são contadas na escola, nos livros, na dramaturgia. Só se fala da escravidão, mas não de que também fomos reis e rainhas. De que o preto dominava a astronomia, era dono do ouro e do conhecimento. Recuperar nossa história também traz à tona nossa liberdade (SAPIÊNCIA, 2017¹³).

Esse pensamento de Rincon Sapiência é compartilhado por muitos ativistas da resistência negra e estudiosos das questões das africanidades. Kabengele Munanga (2015) afirma que a resistência garantiu a sobrevivência de fragmentos da herança cultural africana nas Américas:

O fato de que os fragmentos culturais africanos trazidos no Novo Mundo pelos escravizados tenham permitido às comunidades negras das Américas reconstruírem em parte o tecido original e mantê-lo é uma prova de extraordinária resistência da africanidade na diáspora (MUNANGA, 2015, p. 24).

Muitas narrativas das canções de Rincon dialogam com o proposto acima por Munanga, por evidenciarem alguns traços culturais de ancestralidade trazidos para o Brasil pela diáspora africana.

¹³ <https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>.

CAPÍTULO 5 – RESISTÊNCIA E FUGA EM “CRIME BÁRBARO” DE RINCON SAPIÊNCIA

Correr para alcançar a árdua condução, após um penoso dia de trabalho, correr para garantir um bom lugar na fila do hospital para tratar do filho doente; correr da fome, da tortura, da polícia, das adversidades, driblando as diferentes formas de opressão, tem sido a realidade do povo preto no Brasil ao longo de mais de quatro séculos. A narrativa da canção “Crime bárbaro” de Rincon Sapiência relata a saga de Galanga, personagem fictício, em fuga após matar seu opressor, o Senhor de Engenho. A fuga evidenciada nessa poesia do rapper paulistano dialoga, comparativamente, com a realidade do afro-brasileiro da atualidade; os personagens reais de uma vida dura, vítimas das violências que marcaram e continuam a marcar, da pior forma possível, a história do povo preto no Brasil. “Crime bárbaro” de Rincon Sapiência, de autoria do próprio rapper em parceria com Tom Zé e Valdez, é embalada por um *riff* de guitarra sampleado da música “Jimmy, renda-se” de Tom Zé, que confere uma sensação de movimento acelerado, ao passo que narra a saga do escravo Galanga em fuga, após assassinar o principal responsável por toda a opressão, injustiças e maus-tratos sofridos pelo seu povo: o Senhor de Engenho.

Rincon Sapiência, por meio de letras que retratam as lutas dos indivíduos periféricos, como é o caso da canção “A volta pra casa”, exalta a criatividade, a história, irreverência e qualidades do povo preto, como na dançante “Ponta de lança (Verso livre)”. O rapper traz à tona um discurso engajado em defesa da resistência do negro no enfrentamento de uma escravidão, que mesmo com mais de um século da assinatura de sua abolição, continua propagando seus sintomas na atualidade, e sentimos as consequências dessa ação todos os dias. São os efeitos da escravidão moderna.

O primeiro verso do rap “Crime bárbaro”: “Capangas armados estão à procura”, aponta para a figura do capitão do mato, que eram sujeitos responsáveis por perseguir e capturar escravos foragidos. Esses capangas, na maioria das vezes, eram indivíduos negros que lamentavelmente, recebiam determinados cargos em troca de sua liberdade, estando entre suas atribuições torturar e perseguir seus

próprios semelhantes. Os capitães do mato ficaram reconhecidos também pela participação em milícias especializadas em procurar e destruir os quilombos¹⁴ (REIS, 1996).

Como era de se esperar de caçadores de gente, os capitães-do-mato não figuravam entre as pessoas mais íntegras da Colônia, sendo freqüentemente acusados dos maiores desmandos, entre os quais se contava o de roubar escravos, usar indevidamente seu trabalho e prender e até matar cativos inocentes para obter recompensas (REIS, 1996, P. 17).

Versos da canção “Mandume” do rapper Emicida (2015) podem ser tratados comparativamente com o enredo de “Crime bárbaro” de Sapiência, quanto ao sentimento do protagonista da narrativa, após alcançar sua liberdade: “Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu quiser / Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé” (EMICIDA, 2015, faixa 12).

Em “Crime bárbaro”, fica evidente a tentativa de voltar o foco da abolição da escravatura no Brasil para os próprios negros que em atos de bravura, mesmo com tantas adversidades, engendravam suas lutas contra a barbárie sofrida. Nomes como Zumbi dos Palmares, Zacimba Gaba, Constança de Angola, Benedito Meia-Légua, Luiz Gama, José do Patrocínio, que foram impactantes em suas ações contra a escravidão, dentre tantos outros, seguindo a ideia da música de Sapiência, são os verdadeiros heróis no combate aos senhores de engenho, em detrimento da assinatura de um documento por uma princesa branca no dia 13 de maio de 1888, garantindo a liberdade do povo preto, que naquele momento, já contava com cerca de noventa e cinco por cento de sua população vivendo em liberdade graças às suas próprias investidas de rupturas e enfrentamentos, sem reconhecimento.

Ao assinar a Lei Áurea, abolindo, simbolicamente, a escravidão no Brasil, a princesa Isabel (branca e com status de nobreza) é transformada numa espécie de heroína. Desse modo, toda a luta do povo negro para derrubar o sistema escravagista ficou ofuscada, entrando num processo de apagamento.

¹⁴ Comunidades construídas por escravos foragidos.

Em entrevista para uma matéria publicada no dia 11 de maio de 2018 no jornal *Século Diário*, Thaís Souto Amorim, coordenadora do Mucane (Museu do Negro no Espírito Santo), afirma que vivemos uma abolição inacabada e que também, o efeito de um papel assinado por uma princesa branca não nos libertou (TAVEIRA, 2018):

Para o Mucane, como um espaço público de resistência, como comemorar 25 anos de existência sem comemorar os 130 da Lei Áurea? “Temos sempre o cuidado de quando falar do aniversário do museu pontuar que não estamos comemorando uma abolição inacabada, pois a assinatura de um papel não nos libertou”, diz Thaís Souto Amorim, coordenadora do Mucane. “Queremos mostrar a importância da manutenção deste espaço. Para demarcar, vamos fechar a rua com aquilo que é nosso alimento, com nosso tambor, nossa forma de nos relacionar, levando às ruas o que acontece dentro das paredes do local todos os dias” (TAVEIRA, 2018¹⁵).

Seguindo esse pensamento, em contraposição à valorização histórica apenas de personagens brancos no nosso país, o dia 20 de novembro, dia da consciência negra, que homenageia o herói Zumbi dos Palmares, tem maior representatividade para os negros. Zumbi foi morto em combate defendendo seu povo e seu quilombo contra a escravidão em 20 de novembro de 1695.

Rincon Sapiência, na narrativa de “Crime bárbaro”, faz referência à correria do negro em busca de liberdade desde os tempos de Zumbi até os dias atuais, aos que fazem seus “corres” para resistir às agressões desferidas contra si, seu povo e seus quilombos modernos: “Fugindo eu tô correndo pela mata / Na pele eu levo a marca da tortura” (SAPIÊNCIA, 2017).

Nos versos: “Por mim estaria tudo em paz / Minha terra, meu povo e ninguém mais” de “Crime bárbaro”, fica evidente que no imaginário do personagem, em fuga por matar o Senhor de Engenho, o desequilíbrio é causado quando seu povo é subtraído de sua terra natal, destituído de sua liberdade e trazido para uma nação distante, condenado a um terrível processo de trabalho forçado. A fala “(Nossa Senhora, Nequin passou a mil)” que antecede o refrão da música, aparecendo sempre que o refrão é repetido, é sampleada da canção “Eu sou 157” dos Racionais MC’s. O referido rap do grupo paulistano narra uma trágica tentativa de assalto a banco por um grupo composto em sua maioria por indivíduos negros periféricos e

¹⁵ <https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/rincon-sapiencia-e-os-130-anos-da-abolicao-que-ainda-nao-veio>.

“passar a mil”, significa correr. Mesmo após mais de um século passado da abolição da escravatura no Brasil, o povo preto continua “passando a mil” para fugir dos estigmas, da dominação, do preconceito, da culpa e do trabalho exploratório.

No verso: “Sim senhor, não senhor, não satisfaz”, fica evidente o desejo do protagonista do enredo, até então oprimido, obediente e cabisbaixo, de revelar que tem sua própria voz, após promover sua revolução. Já no refrão de “Crime bárbaro”, no verso “Canela fina é pra correr”, Rincon Sapiência, aparentemente, brinca com a tradição das elites dizerem que os negros com canelas finas são mais astutos, mais resistentes. Não obstante, há relatos de que quando um navio negreiro aqui chegava, os escravos eram perfilados para serem comprados, e aqueles com as canelas finas eram escolhidos para trabalhos mais pesados, nos quais se exigia mais resistência e habilidade.

A fala “Escravos agora fazem canções”, presente em “Crime bárbaro”, aparentemente, relaciona-se ao fato do negro, mesmo sendo empurrado para as margens da sociedade, sofrendo as consequências de uma abolição de escravatura inacabada, ter presença marcante no processo de produção cultural brasileiro. O agravante aqui é que, embora contundente e crucial na formação da nossa sociedade, a participação dos negros nessa construção é invisibilizada pelas elites dominantes.

Para Ligia Leite (1992), o construto cultural no Brasil, deu-se a partir da valorização da produção das elites e vulgarização das criações das massas, que mesmo inferiorizadas, permeiam e influenciam o cotidiano da cultura elitista:

Na construção de um imaginário social coletivo, a partir de um código excludente, definiu-se o Brasil como portador de uma cultura superior ou “correta” de raízes aristocráticas, calcada em exemplos de países europeus. As demais são chamadas, com “naturalidade”, de cultura de massas, e são colocadas simplesmente em oposição à “cultura superior”. São culturas definidas como vulgares, inferiores, popularescas, acientíficas, etc., e que constituem a própria realização de 80% da população brasileira, a partir de uma outra ordem grupal, e que, mesmo sem consentimento, interferem no cotidiano da cultura de elite (LEITE, 1992, p. 102).

Os versos: “Meu crime a ele eu culpo / Bateu em criança, cometeu estupro” de “Crime bárbaro”, deixam evidente o pensamento do herói da narrativa do rap de Rincon Sapiência, acerca da culpabilidade de seu “ato bárbaro”. Para ele, os atos degradantes do senhor de engenho o levaram a cometer o assassinato que desperta

em seu ser uma sensação de heroísmo, como é possível notar na fala: “Me sinto como um herói e isso me faz bem”.

O verso: “Proibiu a dança e a religião”, elencado na denúncia do protagonista como um dos elementos causadores da sua investida contra seu opressor, evidencia a desvalorização dos costumes e crenças do povo preto por parte da elite branca brasileira. As religiões de origem africana sempre foram desqualificadas no Brasil, em detrimento das religiões seguidas pelos brancos.

Seguindo essa mesma lógica, Karl Marx e Friedrich Engels (1974), na obra “Sobre literatura e arte”, afirmam que as classes dominantes são detentoras da produção intelectual e espiritual de cada época:

As ideias da classe dominante são também as ideias dominantes de cada época. Ou, por outras palavras, a classe que é a potência *material* dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as ideias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidas a essa classe dominante (MARX; ENGELS, 1974, p. 22).

Desse modo, quem detém o poder, normatiza o tipo de produção cultural que lhe convém.

De acordo com Robyn J. Whitaker (2019), o branqueamento da imagem de Jesus Cristo, como exemplo, também serviu de elemento de legitimação do preconceito contra negros:

Da mesma forma, a afirmação teológica de que os seres humanos foram criados à imagem e semelhança de Deus tem consequências: se Deus é sempre é sempre representado como um homem, por padrão os homens serão brancos, uma ideia subjacente a um racismo latente (WHITAKER, 2019¹⁶).

Uma fala conferida ao Senhor de Engenho, na narrativa de “Crime bárbaro”, presente no verso: “(Ah!) Ele diz: ‘esse nego é o cão’”, é uma expressão que pode parecer um elogio, utilizada ainda nos dias atuais pelos brancos, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Porém, dizer que um negro é o “cão” é inseri-lo num processo de demonização da sua figura, e nesse mesmo bojo, são abarcados seus costumes e suas crenças.

¹⁶ <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039>.

No que tange às manifestações artístico-culturais, mesmo desqualificadas pela elite dominante, as manifestações de cultura do negro foi e é crucial para a formação cultural no nosso país. As rebeliões dos negros, em fuga das senzalas modernas, resistindo com sua poesia, seus tambores, sua dança e tantas outras expressões culturais, continuam a incomodar os senhores de engenho e a fortalecer a autoestima dos descendentes da diáspora africana.

De acordo com Stuart Hall (2003), em sua obra “Da diáspora”, independentemente de como as tradições do negro, sobretudo sua voz musical, são representadas pelo discurso hegemônico, o que fica evidente nessas manifestações, são os elementos de um discurso diferente, de outras variadas representações.

Portanto, a voz hegemônica que desqualifica a cultura negra, entra em contradição quando faz expropriação de muitos elementos dessa tradição para construir seus dispositivos culturais, atribuindo os créditos dessas produções apenas à elite, que no Brasil, historicamente, é composta pelo homem branco com origens na Europa.

A canção “Crime bárbaro”, como todo rap, que comumente narra vivências do povo preto em todas as suas nuances, figura o lugar da literatura da oralidade. Não obstante, a prática de poesia oral serviu de base histórica para o desenvolvimento literário vigente. Rincon Sapiência, por ser um indivíduo de origem periférica, podendo ter vivenciado os acontecimentos narrados nos versos de suas músicas, nessa lógica de construção literária, pode ser considerado o poeta ideal do povo que representa em seus modos de fala e comportamento. Assim, o artista estabelece um diálogo direto e objetivo com um povo em busca de esclarecimentos para as complexidades enfrentadas.

Embora a elite defensora do cânone relute em reconhecer a importância de canções rap como “Crime bárbaro”, em termos de literatura, vale ressaltar que essa forma de poesia de origem negra, desenvolvida nas periferias das grandes cidades do Brasil, inspirada nos negros americanos e jamaicanos, caminha a passos largos, ocupando lugares de destaque mesmo em ambientes acadêmicos, como foi o caso do álbum “Sobrevivendo no inferno”, do grupo de rap paulistano, Racionais MC’s, escolhido para compor a lista de obras de leituras obrigatórias do vestibular da Unicamp para aqueles que buscam uma vaga na universidade em 2020, como é

possível ver nesse fragmento da matéria de Camilo Rocha (2018) no Nexo Jornal, sobre o assunto:

Os Racionais MCs entraram para a academia. Pelo menos na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), candidatas a uma vaga na instituição em 2020 terão de estar familiarizados com as letras do álbum “Sobrevivendo no inferno”, de 1997.

A universidade colocou o álbum do grupo na lista de leituras obrigatórias para seu vestibular. O disco, que contém músicas como “Diário de um detento” e “Jorge da Capadócia”, está na categoria “Poesia”, junto com “A teus pés”, da escritora Ana Cristina Cesar, e de sonetos de Luís de Camões (ROCHA, 2018¹⁷).

A mesma matéria de Camilo Rocha traz ainda uma importante fala, em defesa do rap enquanto literatura, do crítico literário americano Adam Bradley, doutor em língua inglesa pela Universidade de Harvard:

“Toda canção de rap é um poema esperando para ser apresentado”, argumenta o americano Adam Bradley, crítico literário e doutor em língua inglesa pela universidade de Harvard, no livro “Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop”, lançado em 2009. Para ele, numa era em que a poesia se tornou uma expressão de nicho, “os rappers são talvez nossos maiores poetas públicos, estendendo uma tradição lírica que abrange continentes e existe há milhares de anos” (ROCHA, 2018¹⁸).

Essa literatura oral das canções de rap, defendida por Adam Bradley, é quase sempre desferida em forma de protesto contra a ação opressora das elites que tentam impor seus costumes e valores como sendo os ideais. Todo homem deve ser livre para decidir quais valores lhe são apazíveis, portanto, valores não podem ser impostos. Os únicos valores que servem para se formar uma sociedade sólida e equilibrada, a saber: são o conhecimento e a justiça social.

O ato do protagonista da narrativa de “Crime bárbaro” de Rincon Sapiência representa o desejo do povo preto diante de toda a violência sofrida desde sua chegada ao Brasil. Não é de se admirar que a produção cultural do negro por aqui seja desqualificada, já que vivemos numa sociedade que só valoriza quem se encaixa nos padrões defendidos por quem detém o poder. Quem não se ajusta nessa lógica, como é o caso dos negros, que em sua maioria formam as populações

¹⁷ <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/24/Quais-as-conex%C3%B5es-do-rap-com-a-literatura-e-a-poesia>.

¹⁸ <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/24/Quais-as-conex%C3%B5es-do-rap-com-a-literatura-e-a-poesia>.

periféricas do país, é massacrado todos os dias, de todas as formas, tendo negado todos os acessos de busca de vida digna.

Para Antonio Candido (2004), a aquisição de conhecimento pode ser um valor transformador na construção de uma sociedade equilibrada, sendo,

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor. (CANDIDO, 2004, p. 180).

É possível afirmar que reside em muitas narrativas poéticas do rap, os traços propostos por Antonio Candido na citação acima, no tocante à transmissão e aquisição de esclarecimentos.

Para aqueles que acusam o protesto do negro de “vitimismo”, e classificam as letras de rap como disseminação do ódio, a cantora e compositora Bia Ferreira dá uma resposta emblemática em versos de sua esclarecedora composição “Cota não é esmola”: “Experimenta nascer pobre e preto na comunidade / Você vai ver como são diferentes as oportunidades / E nem venha me dizer que isso é vitimismo / Não bota a culpa em mim pra encobrir seu Ra-cis-mo!” (FERREIRA, 2018, faixa 3).

Para que haja resistência, é necessário que o negro brasileiro tenha consciência do impacto do tortuoso processo de diáspora imposto aos seus antepassados e da representatividade ancestral de suas raízes, como demonstra o rapper Sabotage (2000) na música “Cantando pro santo”: “Um descendente dos palmares, é, você sabe / Pro manos do outro lado da muralha, aquele salve / Pra quem sabe, na próxima visita a liberdade (SABOTAGE, 2000, faixa 11).

O negro em fuga, em “Crime bárbaro” de Rincón Sapiência, é o retrato da realidade do negro no Brasil. Vítima de uma perseguição contínua, o povo preto, empurrado para as margens da sociedade e para tudo o que degradante corre para resistir, e não importa para onde corra, sempre surgem obstáculos intrincados bloqueando suas rotas de fuga, o que se assemelha à lógica de emparedamento presente no poema de Cruz e Souza chamado “Emparedado” (SOUZA, 1961). Embora o rap, como os de Rincon Sapiência, tenha derrubado muitas “paredes”, a

pergunta que fica é: até quando o negro precisará correr para saltar os muros da culpa, do preconceito, da ignorância e do abandono que o cercam, na tentativa de viver com um mínimo de dignidade em nosso país?

5.1 – RESISTINDO PELOS “CORRES”

Se “correr” é um reflexo da vida do povo preto, sobretudo dos inseridos de maneira vil em países colonizados, como foi o caso específico do Brasil, esses “corres”, pretendidos invisíveis pelas camadas sociais controladoras das produções culturais, econômicas e dos lugares de destaque, são evidenciados na literatura e em diferentes expressões artísticas de maneira representativa, como forma de resistência. Culminados pelos processos que moldaram a trajetória do negro na história do país, como também ocorreu em outros países, os “corres”, antes, vistos apenas como algo pejorativo e degradante, hoje, representa o modo pelo qual os marginalizados têm planejado e concretizado sua fuga das padronizações, condições e discursos preconceituosos que os inferiorizam.

Essa resistência é percebida na literatura, com obras que narram enredos lastreados a partir da subjetividade do negro, pautados na ancestralidade do seu povo, na sua própria história e religiosidade, como é o caso do romance “Jubiabá” de Jorge Amado; sendo notada também em letras e cliques de canções, como “This is America” do rapper Childish Gambino, pseudônimo do ator e músico americano Donald Glover.

A narrativa de “Crime bárbaro” de Rincón Sapiência, nesse sentido, pode ser comparada com “This is America” de Gambino. A canção do rapper norte-americano, lançada em 2018, no mês de maio, além de conter versos que denunciam o modo como o sistema estadunidense trata e sempre tratou o povo negro, menosprezando suas tradições culturais e invisibilizando suas lutas, tornando-os alvo de toda sorte de discriminação, conta também com um clipe que virou fenômeno de visualizações na Internet, já na primeira semana do seu lançamento. No videoclipe, a atuação de Childish Gambino, traz à baila, em seus gestuais e ações, representações de episódios históricos e recentes, que por conta do preconceito, vitimaram indivíduos negros nos Estados Unidos. O “corre” aqui, é evidenciado de maneira mais explícita

na parte final do clipe, quando ele, o rapper, após fazer todas suas denúncias, encerra numa corrida desesperada, sendo perseguido por um grande número de pessoas.

Nessa perspectiva, diversas manifestações artísticas desenvolvidas nos guetos brasileiros têm proporcionado “corres” importantes para as camadas periféricas da nossa sociedade. A literatura e o rap se tornaram campos férteis nesse sentido. “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogando no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria (FERRÉZ, 2005, p. 11).

Nesta seara, estão inscritas produções impactantes de autores periféricos reconhecidos pelo engajamento na luta de resistência do povo marginalizado. Obras como “Colecionador de pedras” de Sérgio Vaz, “Capão pecado” do próprio Ferréz, “Graduado em marginalidade” de Sacolinha e “Da cabula” de Allan da Rosa, podem ser consideradas como “corres” precisos de indivíduos em busca de justiça para seu povo.

É possível fazer comparação intertextual entre a narrativa da canção “Crime bárbaro” com o premiado filme “Corra” de 2017, que tem como protagonista o ator Daniel Kaluuya. No enredo do filme, o personagem vivido por Kaluuya, um homem negro, cai numa armadilha de uma família branca e é submetido a um obscuro processo de perda de identidade, sendo necessário assassinar todos os integrantes daquele grupo familiar que o oprimia para conquistar sua liberdade.

CAPÍTULO 6 – VERSOS LIVRES COMO UM “PONTA DE LANÇA” EM “PONTA DE LANÇA (VERSO LIVRE)” DE RINCON SAPIÊNCIA

Nesta dançante música, de início totalmente percussivo, Rincon Sapiência, mistura elementos do funk carioca com o trap (estilo instrumental do rap) e a utilização de acordes comuns nas canções de jazz, para produzir uma sonoridade envolvente e genuína. Os versos de “Ponta de lança (Verso livre)” são ricos em referências a elementos culturais de origem africana, evidenciando nomes de negros que realizaram feitos importantes no passado e recentemente, com pitadas de irreverência e de crítica política e ao preconceito contra as religiões de origem afro. No texto, são percebidos também, versos com discurso de fortalecimento da autoestima do povo preto, de deferência a nomes de consagrados profissionais e artistas de diferentes ramos, sem deixar de mencionar a reverência ao fazer artístico das ruas. Aqui, as marcas de africanidades são abundantes.

O texto da música tem início com uma saudação, seguida por uma autoapresentação do rapper, como era comum entre os mestres de cerimônia nas festas de rua que precederam o rap, na Jamaica e nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970: “Salve! / Ok! / Rincon Sapiência, conhecido também como Manicongo, certo?” (SAPIÊNCIA, 2017, faixa 13).

Os primeiros versos de “Ponta de lança (Verso livre)” expressam o sentimento do rapper em relação à liberdade de suas palavras, para entoar sua voz poética de exaltação da cultura, das qualidades e de grandes feitos da gente negra. Nos versos “Meu verso é livre, ninguém me cancela / Tipo Mandela saindo da cela”, Sapiência compara a soberania de suas expressões à soltura do líder político e ativista sul-africano Nelson Mandela, que fora perseguido e preso por suas lutas de resistência contra o regime segregacionista do Apartheid. Esse sistema tomou lugar no ano de 1948 com o governo do Partido Nacional Sul-Africano, vencedor das eleições no ano anterior. Nele, a população negra, maioria esmagadora no país, tinha os direitos limitados, enquanto os brancos, menos de 20% dos habitantes, eram favorecidos por um padrão de vida elevado que era proibido aos negros, como acesso a

determinados espaços públicos, escolas de qualidade, universidades, cargos de destaque, direito ao voto, dentre outros (CABRAL, 2017).

As vítimas do Apartheid estudavam em uma **escola diferente** da dos brancos, com conteúdo planejado para mantê-los na classe trabalhadora. Frequentar universidades era proibido. E, a partir de 1953, vários outros ambientes passaram a ser demarcados como “somente para brancos”, como áreas municipais, bancos de praça, ônibus, restaurantes e hospitais (CABRAL, 2017¹⁹).

Por sua militância nos grupos de resistência ao regime do Apartheid, Nelson Mandela foi preso e condenado à prisão perpétua, sendo perdoado e liberto, 27 anos depois, em 1990, pelo clamor popular e pela pressão internacional. Madiba, como era conhecido, foi eleito presidente da África do Sul em 1994 e é considerado um símbolo da resistência dos africanos e de muitos negros em outros países. Mandela tornou-se tema categórico de diversas vozes poéticas de enfrentamento do povo negro, como em “Ponta de lança (verso livre)” de Rincon Sapiência.

Ainda nos primeiros versos, de maneira irreverente, Sapiência critica um ato praticado pela classe média brasileira doutrinada pelos donos do poder, a saber: a bateção de panelas nas janelas e varandas de suas casas, sempre que ocorria, em rede nacional, um pronunciamento da presidente Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores. Esses atos antecederam o golpe parlamentar sofrido pela então presidente do Brasil, em 2016. Num jogo de palavras bem construído, o rapper desfere sua crítica contrapondo os “panelaços” com as batidas de tambores, elemento forte da tradição cultural africana: “Partiu para o baile, fugiu da balela / Batemos tambores, eles panela”. É possível também, analisar a palavra “balela”, comparativamente, com os discursos das elites que tanto estigmatizam os marginalizados e legitimam para si, todos os favorecimentos.

Os ritmos de batidas de tambores de origem africana, como percebido nas músicas de Rincon Sapiência, são marcantes na formação e trajetória da música brasileira; como o samba, por exemplo. Porém, para Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), embora tenha sido importante para a “reafricanização” dos festejos populares da Bahia, com grupos afro como Olodum, Ilê Aiyê e Timbalada, o

¹⁹ <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-apartheid-na-africa-do-sul/>.

impacto dessa presença, não foi suficiente para a supressão da discriminação contra o povo negro:

No caso brasileiro, a experiência do samba, que foi incorporado pelo projeto político de Getúlio Vargas nos anos 30 como um elemento formador da identidade e da cultura nacional, resultou na assimilação de elementos da chamada cultura negra mas não no fim da discriminação de seu grupo produtor. Com relação à música dos blocos afro, o efeito da reafirmação da auto-estima e do orgulho da raça foi o sucesso de muitos músicos e grupos, como o Ilê Ayiê, Olodum e Timbalada (GUIMARÃES, 1999, p. 52).

O tambor, historicamente utilizado pelos povos africanos, nos arranjos de suas músicas, e como instrumento de comunicação, influenciou e continua a influenciar os ritmos e vozes poéticas de negros, e mesmo de outros povos, por todo o planeta. É considerado como voz de protesto, por exemplo, na já mencionada canção “Cota não é esmola”, da cantora, compositora e ativista da causa negra Bia Ferreira: “São nações escravizadas / E culturas assassinadas / É a voz que ecoa do tambor” (FERREIRA, 2018, faixa 3).

Na sequência de versos: “Roubamos a cena, não tem canivete / As patty derrete que nem mussarela”, de “Ponta de lança (Verso livre)” no primeiro verso, fica evidenciada uma tentativa de dizer, que ao contrário do ocorrido nos roubos à mão armada, comumente atribuídos aos indivíduos negros, o que está sendo roubado, ou simplesmente reclamado, é o direito aos lugares de destaque, negado pelas elites dominantes ao longo da história da nossa sociedade. “Roubamos a cena, não tem canivete” nesse contexto, significa afirmar: recuperamos aquilo que nos foi tirado sem precisar pegar em armas.

No segundo verso da sequência mencionada acima, ao dizer que as patty (patricinhas) derretem-se, Rincon brinca com o fato das jovens brancas, das chamadas classes altas, demonstrarem interesse pelo estilo e manifestações artísticas de origem negra; podendo também está relacionado à questão da sexualidade dos negros.

Em sua autobiografia, Malcolm X (1992), traz indícios da fama do desempenho sexual do negro atribuída pelos brancos, e conseqüentemente, do interesse de mulheres brancas nesse sentido:

Havia uma ponte que separava os bairros negro e polonês, pela qual passavam mulheres brancas para se encontrarem com homens negros que estavam à sua espera em determinados lugares. As mulheres brancas de Lansing, já naquele tempo, eram famosas por apreciarem os negros. Eu ainda não sabia que muitos brancos atribuíam aos negros a capacidade para proezas sexuais prodigiosas (X, 1992, p. 41).

Nessa perspectiva, para Luís Eustáquio Soares (2014), pensar o negro a partir de sua sexualidade é monológico, frente à necessidade polifônica de discursos outros; logo, a produção de dissensos para contrapor os discursos hegemônicos impostos. Segundo o estudioso,

o suporte hierárquico fálico da virilidade sexual dos homens negros – na verdade um suporte produzido para ser sexualmente hierárquico, motivo pelo qual é, na verdade, uma forma de reduzir a potência expressiva negra, fixando-a e animalizando-a no campo do baixo-ventre sexual – diminuindo-a e submetendo-a, portanto (SOARES, 2014, p. 134).

Embora percorra o mesmo caminho percorrido pelo samba, em alcance entre as diferentes camadas sociais brasileiras, para Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), o rap evidencia um discurso de denúncia e reprovação da violência praticada contra os excluídos nas periferias, enquanto aquele, inicialmente, romantizava a violência e a vida de infortúnios das classes periféricas:

A realidade que é descrita nas letras de rap é uma realidade sem nenhuma idealização, sem nenhum retoque que torne menos violenta, a descrição é “nua e crua”, diferentemente do que aconteceu com o samba, nos anos 30, em que a descrição da pobreza dos morros era romantizada, em que este aparecia como um lugar de pobres, sim, mas de uma pobreza quase idílica, sem que a violência aparecesse como elemento dessa descrição (GUIMARÃES, 1999, p. 41).

Subsequentes aos versos acima analisados, temos: “Quente que nem a chapinha no crespo / Não, crespos estão se armando / Faço questão de botar no meu texto / Que pretas e pretos estão se amando”. Nestes, Rincon Sapiência, ao falar da quentura da chapinha (aparato utilizado para alisar cabelos), seguindo com uma negação, e a afirmação: “crespos estão se armando”, promove um rompimento com os paradigmas de beleza difundidos por aqueles que controlam e veiculam as opiniões. Essa fala contraria as padronizações impostas pelas práticas dos grupos dominantes, como, assegurar uma melhor aceitação àqueles que adotam suas práticas e semelhanças, sendo o alisamento dos cabelos crespos, um dos

procedimentos mais comuns entre os que se deixam acreditar que, o padrão é ter cabelos lisos; que belo, é adquirir uma aparência eurocêntrica. O agravante é o fato desses parâmetros de beleza ser veiculados pela indústria cultural, desde campanhas publicitárias, produções cinematográficas, na própria literatura e por outros meios.

Malcolm X (1992), na própria biografia, relata seu profundo interesse pelo estilo dos jovens negros de Boston, onde fora morar com uma irmã mais velha no início da década de 1940, ainda adolescente: “Eu ficava admirado com os cabelos deles, esticados e reluzentes como os dos brancos” (X, 1992, p. 51). O ativista norte-americano ressalta que seus esforços em ficar parecido com os brancos, em seu período escolar, bloqueavam sua consciência de negritude:

No segundo semestre do sétimo grau, fui eleito presidente da turma. O que me surpreendeu muito mais que aos outros. Mas posso compreender agora por que a turma me escolheu. Minhas notas estavam entre as mais altas da escola. Eu era o único da turma, como um *poodle* rosa. E me sentia orgulhoso; eis algo que não posso negar. Naquela ocasião, não tinha realmente o sentimento de ser um negro, porque estava me esforçando arduamente, por todos os meios possíveis, em ser branco (X, 1992, p. 41).

Rincon Sapiência, em um verso presente na segunda metade de “Ponta de lança (Verso livre)”, deixa evidente a decisão de ruptura com os padrões estabelecidos: “Se o padrão é branco, eu erradiquei”.

Quando o rapper afirma que os pretos estão se armando, sua intenção não é declarar que estejam adquirindo armamento no sentido bélico. Além de ser uma referência ao modo pejorativo dos brancos descreverem os cabelos crespos dos negros, a saber: “cabelos armados”, nos “dialetos” periféricos, dizer que alguém está se armando, significa atestar que a pessoa, de algum modo, está se dando bem: obtendo sucesso em algo, ganhando dinheiro, ou mesmo, namorando uma moça ou rapaz cobiçados.

Produzir uma literatura capaz de desenvolver um sentimento de potência no negro brasileiro, no que tange à importância de suas raízes culturais, pautada, sobretudo nos seus convívios entre iguais e suas lutas pela sobrevivência, despertando o desejo e segurança para narrarem suas próprias histórias, escrevendo-as a partir de seus espaços, vivências e referenciais de indivíduos que

exaltam as africanidades, é legitimar a resistência do povo preto e fortalecer sua autoestima. Esse comportamento é facilmente percebido na voz poética de Rincon sapiência. Em “Ponta de lança (Verso livre)”, essa ação fica caracterizada nos versos da última sequência mencionada: “Faço questão de botar no meu texto / Que pretas e pretos estão se amando”.

Para Eduardo Rocha (2016), embora o filho da diáspora africana seja considerado por muitos como apenas mais um negro nos bolsões de pobreza resultantes das ações dos donos do capital, há positividade e potência nas suas referências de negritude:

Você não tem nome, você não é cidadão, você é mais um negro. E isso é reproduzido nas escolas pelos nossos professores especialmente nos bolsões populacionais nos extremos das cidades. O lado positivo é que como um negro você pode ter vários referenciais, então você pode ser Nzinga, Fanon, Asata, Zumbi dos Palmares, Lucas da Feira, James Brown, Racionais MC's, um *Negro Drama* ou um *Vida Loka*. Enfim ser negro ou ser um jovem negro é participar de um grupo que incomoda, o “pesadelo do sistema”, um terrorista em potencial (ROCHA, 2016, p. 146).

Em diferentes versos de “Ponta de lança (verso livre)”, Rincon ilustra a potência de impactantes referências negras, seja mencionando personagens negros reais ou fictícios das trajetórias do povo preto, em grandes proezas, apontando também para manifestações artísticas que trazem para o debate a resistência do negro, seja pontuando elementos legados pela herança cultural da ancestralidade africana. Essa composição do rapper paulistano flerta com o direito do descendente da afro-diáspora ter consciência da sua importância na formação cultural do país e sentir orgulho disso. Assim, para que isso ocorra é necessário romper com paradigmas historicamente legitimados, recontando a história, como é verificado nas expressões de arte periféricas, e como sugerem os versos: “Aquele orgulho que já foi roubado / Na bola de meia vai recuperando” da letra discutida. A “bola de meia” aqui pode ser encarada como uma metáfora para a precariedade de condições enfrentadas pelos marginalizados para produzir e fazer circular seus discursos. “Aquele orgulho”, certamente é uma referência à rica história das tradições culturais do continente africano e à grandeza de seus povos.

Pelas narrativas do rap e expressões culturais negras avindas da África, Jamaica e dos negros norte-americanos, segundo Eduardo Rocha (2016), os negros

brasileiros resgatam a memória do torturante passado do seu povo e assumem o protagonismo das suas histórias, reclamando seu espaço na produção de discursos:

A emergência do *rap* como um estilo musical na América negra deu-se através do intercâmbio de diversas formas musicais e culturais desde a África, até a Jamaica e os Estados Unidos. A dispersão da cultura em escala global fez com que, na insurgência dos *rappers* no Brasil moderno, estes sujeitos transnacionais resgatassem a memória do seu passado de terror e atuassem no presente sendo protagonista de sua própria cultura, e assim disputando a relação entre música negra, mídia e indústria cultural (ROCHA, 2016, p. 148).

A intenção de resgate da memória ancestral das tradições culturais africanas, fonte valiosa de inspiração do nosso povo na luta por respeito e afirmação, é marcante em “Ponta de lança (Verso livre)”. No verso “Tô perto do fogo que nem o couro de tambor numa roda de jongo”, três importantes elementos da ancestralidade negra são evidenciados: o primeiro é o “fogo”, que de acordo com o contexto denotado, representa a fogueira, tão tradicional nas reuniões de muitos povos da África para a transmissão de conhecimentos cruciais para as novas gerações, estando também no centro de diferentes festejos e rituais (MONTEIRO, 2017). As reuniões em volta da fogueira contribuíram de maneira significativa para a longevidade da tradição oral africana; O segundo elemento é o “tambor”. De variados formatos e tamanhos, este instrumento ancestral, produzido inicialmente a partir de troncos de madeira ocos, e posteriormente, com a utilização de peles de animais esticadas, foi representativo em diversas práticas entre as civilizações do continente africano e, também entre povos de outros territórios, na criação de músicas, como meio de comunicação, em rituais religiosos, até mesmo na organização de tropas em guerras. Porém, musicalmente falando, a relação com os tambores é mais marcante em meio ao povo negro. Historicamente, a música forjada pelas mãos negras é marcada pelo ritmo de batidas envolventes de tambores. Esse vínculo de identificação confere ao instrumento o status de símbolo de africanidade. O terceiro e último elemento é a “roda de jongo”. Muito popular no Brasil, essa dança de origem africana é marcada pelo som de tambores. O jongo é tido por muitos como a principal influência do samba carioca. Trazido para o Brasil pelos bantos o jongo está diretamente relacionado com as movimentadas danças de umbigada.

Referências aos tambores podem ser vistas em textos bíblicos do Velho Testamento, como por exemplo, em comemoração aos feitos de Saul e Davi contra os filisteus:

Sucedeu, porém, que, vindo Saul e seu exército, e voltando também Davi de ferir os filisteus, as mulheres de todas as cidades de Israel saíram ao encontro do rei Saul, cantando e dançando, com tambores, com júbilo e com instrumentos de música (1 SAMUEL 18:6, p. 311, 2012).

Nas principais manifestações culturais influenciadas pelas tradições africanas, os tambores são facilmente encontrados e apreciados. Como exemplos no Brasil, podem ser citadas as festividades dos blocos afro de Salvador; como também, os desfiles das escolas de samba do carnaval, nos quais, cada agremiação tem uma ala inteira composta majoritariamente por tambores, sem a qual, ficaria comprometido o samba enredo das referidas escolas.



Imagem 8 - Par de bongôs. Muito utilizados na mescla das músicas africana e espanhola que deu origem ao ritmo latino conhecido como “salsa”. Foto: Wikipédia



Imagem 9 - Tambor conhecido como *dundun*. Importante instrumento de uma orquestra *djembê*.
Foto: Wikipédia



Imagem 10 - O atabaque é um instrumento afro-brasileiro muito utilizado na nossa música e considerado sagrado pelo candomblé. Foto: todosinstrumentosmusicais.com.br



Imagem 11 - Este instrumento de percussão originário de Gana é conhecido como *kpanlogo*. Foto: Wikipédia

Ainda em “Ponta de lança (Verso livre)”, nos versos “De um jeito ofensivo falando que isso é tipo macumba / Espero que suma”, Rincon Sapiência contesta o posicionamento de uma grande parcela da nossa sociedade, influenciada pelos discursos dominantes, em relação às expressões religiosas de matriz africana e suas manifestações culturais como dança, música, dentre outras, de grande representatividade para a formação cultural brasileira.

Segundo Kabengele Munanga (2015), a potência do axé, contundente em todas as religiões africanas, conecta os humanos aos seus ancestrais, ao passo que relaciona todos os elementos da natureza, mesmo os inanimados:

Uma característica fundamental dessa filosofia é a ideia de força vital ou energia vital que perpassa por todas as religiões africanas e que justifica as relações existentes entre os seres humanos e os ancestrais, entre seres humanos e os deuses ou orixás. É essa relação de força vital que levou os pesquisadores ocidentais a chamar as religiões tradicionais africanas de religiões animistas, porque os africanos de todas as culturas acreditam que essa energia vital, o axé, perpassa por todos os seres animados e inanimados (MUNANGA, 2015, p. 18).

Na canção “Negro Zumbi”, Leci Brandão (2003) exalta nosso grande herói Zumbi dos Palmares e canta o axé: “Um grito de dor e fé / Ficou registrado na nossa história / Pela luta, pelo axé / Pela garra, pela glória” (BRANDÃO, 2003, f. 15).

Como os negros foram, e continuam sendo marginalizados socialmente no Brasil e em outros países ocidentais, seus costumes e práticas religiosas são demonizados e tratados como inferiores por muitos. Não obstante, boa parte das composições musicais produzidas no Brasil é permeada por menções de reverência a divindades e práticas afro-religiosas, como forma de afirmação e combate ao preconceito.

Nesse sentido, Sabotage (2000) reverencia nomes de divindades afro no rap “Cantando pro santo”: “Onilê, ô Pai Ogum, ai iê iê, ô Mãe Oxum / Filho de Zumbi, cansado de ver sangue aqui na Sul / Odara, odara ao povo preto, seja obsoleto” (SABOTAGE, 2000, faixa 11). A cantora e compositora baiana Luedji Luna (2017), na canção “Saudação malungo”, faz referência à religiosidade e a importantes elementos da ancestralidade e identidade negra, exaltando a cerimônia de Bois

Caiman, símbolo da Revolução Haitiana, protagonizada e levada a cabo pelos escravos, libertando o Haiti dos domínios franceses no início do século XIX: “Da costa Brasil adentro / Mandinga e fé / Heranças, danças, tranças / Mafuá, malungo reinventar / Ao manifesto kikongo, Bois Caiman” (LUNA, 2017, faixa 7). “O pano de fundo sob o qual se constrói o modo pelo qual o mundo ocidental entenderá o Haiti está fortemente marcado pela presença da religião vodu, e Bois Caiman é uma das principais chaves de leitura deste entendimento” (BAPTISTA, 2014, p. 28).

Segundo José Renato Baptista (2014), Versar sobre a cerimônia de Bois Caiman é trazer à tona a importância cultural do vodu haitiano e toda a carga de preconceito sofrido por esta religião de origem africana:

Portanto, falar da herança desta cerimônia significa antes encarar o desafio de apresentar o vodu haitiano e seu papel cultural na história do país e das relações que o ocidente estabeleceu com o Haiti, marcado por estigmas e preconceitos diversos relacionados a uma forma religiosa de matriz africana e de uma revolução conduzida e levada a termo por escravos libertos (BAPTISTA, 2014, p. 28).

Um verso de “Ponta de lança (Verso livre)” dialoga especialmente com o povo preto brasileiro, não apenas por exaltar sua ancestralidade, mas também pela referência ao futebol, esporte fortemente relacionado ao negro no país: “Raiz africana, Fiz aliança, ponta de lança, Umbabarauma”. Além de carregar o título da composição de Rincon Sapiência, este verso tem relação direta com o futebol por mencionar um personagem da música “Ponta de lança africano (Umbabarauma)” de Jorge Ben (1976). Nesta criação contida no álbum “África Brasil”, Umbabarauma é um futebolista africano de extrema habilidade que joga como “ponta de lança” (posição em campo que requer talento na armação de jogadas de chances de gol), que segundo o enredo da canção, “incendiava” a torcida com seus lances e gols.

Nos versos “Música é dádiva, não quero dívida / Eu não nego que quero o torro / Eu não nego que gosto de ouro”, além de reverenciar a importância da música para um indivíduo marginalizado, Rincon põe em evidência uma gíria muito utilizada em alguns espaços periféricos da cidade de São Paulo: “torro”, que no “dialeto” dessas “quebradas”, significa dinheiro; podendo também, em alguns casos, significar maconha de boa qualidade. Enquanto descendente da diáspora africana, ao afirmar que gosta de ouro, o rapper certamente faz alusão ao fato de rainhas e reis

africanos historicamente usarem vestimentas douradas, o que também se repete nas representações de suas divindades, como é possível ver na fotografia abaixo, uma representação da deusa Oxum:



Imagem 12 – Representação da divindade Oxum, senhora do amor e da fertilidade. Foto: geledes.org.br

Na versificação dessa sequência: “Eu enfrento, coragem eu tomo / Me alimento nas ruas e somo / Restaurantes, bares e motéis, é por esses lugares que como”, fica evidente na fala de Rincon Sapiência, no primeiro verso, que é necessário ser destemido para confrontar as violências e preconceitos direcionados contra seus semelhantes. No segundo verso, o que fica claro, na voz do rapper, é a importância da relação dos indivíduos periféricos, sobretudo os artistas, com o “alimento” das ruas, ou seja, os saberes provindos das experiências vividas nesses espaços. Ao versar: “Me alimento nas ruas e somo”, Rincon assegura que absorve

os conhecimentos das vivências das ruas, importantes espaços das expressões culturais periféricas, ao passo que os passa adiante nas suas composições de rap, em vistas a fortalecer a resistência dos marginalizados. Já no último verso, o rapper brinca ao elevar a refeição a um plano secundário, numa possível escala de valor, além de ser irreverente ao dizer que também come em motéis, dando uma conotação sexual ao “comer”.

Um verso de “Ponta de lança (Verso livre)” deixa flagrante o olhar de Sapiência para a relação do periférico com as ruas, enquanto fonte do “alimento” crucial para supri-lo de forças necessárias para travar suas lutas. Trata-se de: “A perdição, a salvação, a rua me serve, tipo mordomo”. O poeta/rapper deixa pistas de que, para vivenciar as ruas como espaço de resgates e não de caminhos degradantes é necessário esclarecimento. Para ele, aparentemente, a rua é tida como espaço propício para a prática de sua resistência pela arte.

Ao mencionar o rock e Elvis Presley, um de seus grandes representantes, com: “Tô burlando lei, picadilha rock / Quando falo rei, não é Presley”, Rincon Sapiência faz menção ao fato de Elvis, um dos primeiros brancos a tocar e cantar rock, uma música criada pelos negros, ser considerado o rei desse estilo musical. Ao afirmar que está “burlando lei”, o poeta, certamente faz alusão aos espaços e reconhecimentos conquistados por ele, raramente permitidos para negros. Rincon deixa aparente que age do mesmo modo que Elvis Presley, que rompe com os “padrões” ao cantar uma música dos negros, sendo ele branco.

Os versos subsequentes aos acima analisados, na música “Ponta de lança (Verso livre)”, são: “Olha o meu naipe, eu tô bem Snipes / Tô safadão, tô Wesley”. Aqui, o poeta/rapper paulistano faz um jogo de palavras muito interessante ao fazer um trocadilho com os nomes de Wesley Snipes, ator negro norte-americano e Wesley Safadão, cantor brasileiro. A mesma lógica pode ser considerada para as palavras “naipe” e “Snipes”, sendo a primeira uma gíria para estilo, e esta, o sobrenome do ator norte-americano.

Na perspectiva de fazer “Umas rima quente”, para manifestar seu discurso, como está relatado em um dos versos da música em discussão, Rincon expõe jogos de palavras, em versos com rimas bem construídas, utilizando nomes de produtos consagrados no imaginário popular para fazer assimilação à importância dos

enredos de suas canções para a autoestima das pessoas negras: “O meu som é um produto pra embelezar / Tipo Jequití, tipo Mary Kay / Como MC eu apareci / Pra me aparecer, eu ofereci / Umas rima quente, como Hennessy”.

Dando seguimento à análise do rap, após os últimos versos expostos, temos: “Pra ficar mais claro, eu escureci / Aquele passado, não esqueci / Vou cantar autoestima que nem Leci”. Nestes, Rincon começa afirmando que para explicar melhor as coisas acerca das demandas do negro, ele escureceu, ou seja, passou a utilizar referenciais de africanidades, como a evidenciação de nomes de heróis históricos e personalidades negras, pontuando seus grandes feitos. Dessa forma, o artista põe em prática, nas suas letras de rap, seu ativismo pela autoestima do povo preto. O passado não esquecido por ele, no segundo verso acima, pode tanto servir para os tempos de glória dos povos e das tradições culturais africanas, quanto para o processo de violência da privação de liberdade sofrido por estes, ao serem levados para terras distantes com a finalidade do desumano trabalho forçado ao qual foi submetido. No último verso, o rapper diz que vai cantar a autoestima para a gente preta do mesmo modo que Leci Brandão, cantora negra brasileira reconhecida, canta sua canção de nome “Auto-estima”.

No verso: “A noite é preta e maravilhosa, Lupita Nyong’o” Rincon compara a beleza da noite com a aparência da premiada atriz negra queniano-mexicana Lupita Nyong’o, escolhida como melhor atriz coadjuvante na premiação Oscar, pela sua participação no filme “*12 Years a Slave*” de 2013, dirigido por Steve McQueen, com indicações ao Oscar 2014 em nove categorias, das quais, venceu em três: Melhor Filme; a já mencionada vencida por Lupita; Melhor Roteiro Adaptado. Também em 2014, Nyong’o foi eleita pela revista americana “*People*”, como a mulher mais bonita do mundo.

Finalmente, no verso: “Se a vida é um filme, meu deus é que nem Tarantino, eu tô tipo Django”, Rincon Sapiência compara a liberdade dos seus discursos de resistência e promoção da autoestima do povo preto nas letras de suas músicas, à saga de Django, personagem negro do filme “*Django Unchained*” do cineasta Quentin Tarantino, lançado em 2012. Nele, Django, um escravo liberto, protagonizado pelo ator Jamie Foxx, alia-se a um famoso caçador de recompensas e torna-se implacável na sua missão de vingança e libertação de sua esposa,

mantida como propriedade de um poderoso senhor de escravos numa fazenda. O enredo do filme é situado num período anterior à Guerra Civil Americana. Ao assegurar que, na sua possível vida-filme, Tarantino seria seu deus, é provável que o rapper faça reverência ao fato do criador do filme evidenciar, de forma impactante, valores afirmadores da identidade africana, como: inteligência, lealdade, força, beleza, diligência, dentre outros.

6.1 – RAP: POESIA MARGINAL?

Se alguns romancistas e poetas das produções culturais provenientes de espaços periféricos de grandes cidades do Brasil, segundo rumores em circulação, não compactuam com a ideia de rotulação dos seus trabalhos como “arte marginal”, entre os rappers, aparentemente, essa definição não parece incomodar, antes, é tratada por estes, como parte da identidade dessa forma de poesia que deu voz aos marginalizados, cansados do silêncio imposto contra seu povo. “Manifestando e esclarecendo seu ‘lugar’, essa poesia, com seu tom pedagógico e realista, mostra idiossincrasias encobertas pelos discursos oficiais em suas falas ‘pelo’ outro” (NASCIMENTO, 2011, p. 220).

A marginalidade literária, segundo Ferréz (2005), está associada a uma literatura produzida às margens dos espaços ocupados pelos que controlam a circulação cultural no país, pelas mãos de impensados escritores:

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua grande característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta (FERRÉZ, 2005, p. 12-13).

No entanto, verdades desagradáveis são trazidas à tona pela arte literária periférica, que tem como um dos principais panos de fundo, a evidenciação de uma construção social precária, orquestrada pelos grupos social e economicamente privilegiados.

Para Domício Proença Filho (2004), a literatura produzida por negros, portanto, arte marginalizada, que visa fortalecer a resistência e autoestima dos seus semelhantes, em concordância com o pensamento benjaminiano, antes de ser rotulada por certas definições, quase sempre reducionistas, precisa necessariamente ser encarada como arte literária:

É preciso, entretanto, ter sempre em mente que a arte literária compromissada precisa ser arte literária antes de ser compromissada, sob pena de descaracterizar-se e perder seu poder de repercussão mobilizadora. Essa posição benjaminiana não pode ser desprezada, quando consideramos a contribuição literária dos negros e dos descendentes de negros que trazem para seus textos a preocupação com a etnia. Há que considerar a literatura como lugar de afirmação e singularização de identidades múltiplas e várias, mas integradas no tecido da arte literária brasileira e universal (PROENÇA FILHO, 2004, p. 187).

O rap, enquanto fenômeno coletivo da marginalidade, que aflorou no Brasil no final da década de 1980, pode ter sofrido influência das manifestações do Tropicalismo²⁰, que segundo Glauco Mattoso (1982), foi o ponto de partida da poesia marginal brasileira dos anos 1970:

O fato de ser um fenômeno coletivo típico de um período histórico leva alguns pesquisadores a considerar a poesia marginal dos anos 70 como um novo *movimento*, do qual o tropicalismo teria sido o marco inicial. Quanto a este, não resta dúvida que constituiu um movimento em todos os sentidos e, como dito, atingiu também a poesia (MATTOSO, 1982, p. 20).

A este fato, deveu-se a participação de poetas marginais, como Torquato Neto, na composição de músicas naquele período.

Também não é por acaso que muitos outros poetas marginais são letristas, como Cacaso e Bráulio Tavares. Com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não “elaboradas”, ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna “oralizável”, “musicável” e “cantável”. Do último caso são exemplos *De palavra em palavra* de Caetano Veloso, *Acrílico* de Rogério Duarte, *Pulsar* de Augusto de Campos – todos gravados pelo próprio Caetano – e *Batmacumba* de Caetano e Gil, gravado por este, bem como algumas letras de Walter Franco (MATTOSO, 1982, p. 22).

Neste sentido, pode ser considerada a relação de proximidade dos precursores do Tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, com o rap, evidente na

²⁰ Movimento cultural que aflorou no Brasil nos anos finais da década de 1960, tendo influência do rock and roll, do pop, da literatura e da música popular brasileira.

canção “Haiti”, do álbum “Tropicália 2” de 1993, interpretada nas vozes dos dois letristas baianos. Na canção, em estilo rap, Caetano e Gil protestam contra: o modo pelo qual os pretos são tratados no Brasil; contra o olhar da igreja para a questão do aborto e para os marginalizados; contra as atitudes daqueles que são abarcados pelos ideais capitalistas, dentre outros pontos, sempre apontando para a situação de calamidade vivenciada pelo Haiti naquele período, no verso repetido na música: “Pense no Haiti, reze pelo Haiti”. A nação haitiana é um dos países mais castigados por catástrofes naturais e por problemas sociais. Para denunciar o tratamento dispensado aos negros, precisamente na cidade de Salvador, os versos iniciais de “Haiti” são categóricos:

Quando você for convidado para subir no adro
 Da Fundação Casa de Jorge Amado
 Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
 Dando porrada na nuca de malandros pretos
 De ladrões mulatos e outros quase brancos
 Tratados como pretos
 Só para mostrar aos outros quase pretos
 (E são quase todos pretos)
 E aos quase brancos pobres como pretos
 Como é que pretos, pobres e mulatos
 E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados (VELOSO; GIL, 1993, faixa 1).

Numa visão um pouco distanciada da comumente percebida em muitas letras de rap, acerca das relações dos rappers com os assuntos de religiosidade, em “Haiti”, Caetano Veloso e Gilberto Gil contestam o posicionamento religioso a respeito do aborto, uma questão séria na nossa sociedade, que pela clandestinidade da sua prática, um número assustador de mulheres perde suas vidas todos os anos no Brasil: “E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto e nenhum no marginal” (VELOSO; GIL, 1993, f. 1). Quando algum espírito é conferido a indivíduos marginalizados, pelas vozes dos discursos hegemônicos, costumeiramente, é o “espírito de porco”, termo pejorativo muito utilizado na nossa sociedade.

CAPÍTULO 7 – TRADIÇÃO E BELEZA NEGRA EM “AMORES ÀS ESCURAS”

Em “Amores às escuras”, Rincon reverencia a beleza e a força da mulher negra: “Dama, te vejo como uma flor! / Guerreira que venceu a dor!”. A figura da mulher na ancestralidade africana era associada às propriedades da terra por sua fecundidade, sendo também, venerada como símbolo do matriarcado. Viriato da Cruz (1989), poeta angolano tido como um dos fundadores do Partido Comunista Angolano, e que teve papel importante como membro do Movimento Para a Libertação de Angola (MPLA) dos domínios portugueses em meados do século XX, em seu poema “Mamá negra (Canto de esperança)”, exalta as proezas da Mãe África, ao passo que, denuncia de maneira enfática todo o drama sentido na pele por seus filhos, os colonizados e aqueles em diáspora, fazendo reverência às vozes desses desafortunados que cantam ante as intempéries de uma vida caótica na esperança de dias melhores:

Tua presença, minha Mãe - drama vivo duma Raça,
 Drama de carne e sangue
 Que a Vida escreveu com a pena dos séculos!
 Pela tua voz
 Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais dos seringais
 [dos algodoais!...
 Vozes das plantações de Virgínia
 Dos campos das Carolinas
 Alabama
 Cuba
 Brasil...
 [...] (CRUZ apud FERREIRA, 1989).

Como observa o literato angolano Mário Pinto de Andrade (1975), Naquele momento de excitação cultural do povo de Angola em busca de liberdade, o símbolo da figura feminina ganha força nos cantos dos poetas locais:

Dois pontos permanentes de apoio confundidos no mesmo significante simbólico: a mãe e a terra. O canto da mãe desemboca em sonhos, esperança e certeza, a canção da terra, revelando as figuras vivas da alienação quotidiana, as figuras da agressão exterior, enraízam um comportamento (ANDRADE, 1975, p.11).

Nessa mesma perspectiva, olhando para as figuras, vivas ou mortas, da alienação nas periferias do Brasil, diferentemente do ocorrido em Angola com a

dominação portuguesa, serão exibidas, as vítimas de uma agressão conduzida internamente contra os econômica e socialmente marginalizados. Em outras palavras, uma violência historicamente orquestrada contra os negros.

Nos dois primeiros versos de “Amores às escuras”, Rincon Sapiência faz referência ao elemento químico responsável pela pigmentação que colore a pele dos negros, a melanina: “Meu coração é preto, escura melanina / Tô respirando música, meu sangue é cafeína”. Ao afirmar que seu coração é preto, e seu sangue cafeína, o rapper faz menção ao seu sentimento em relação aos seus semelhantes, o povo preto, fazendo uma associação entre a cor da pele e a cor do café, tão apreciado mundo afora. Já a fala: “Tô respirando música”, pode ser associada às habilidades musicais, incontestes entre os negros; um elemento marcante da negritude.

O sentimento de Rincon, presente nos versos acima analisados, dialoga com o que defende Kabengele Munanga (2012) acerca da consciência da negritude:

A *negritude* seria tudo o tange à raça negra; é a consciência de pertencer a ela. Enfatizou-se nas descrições anteriores que um dos elementos que entram na definição *cesariana* da *negritude* é a *solidariedade*, ou seja, o sentimento que nos liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajudá-los, a preservar uma identidade comum (MUNANGA, 2012, p. 58).

Os versos seguintes: “Ritmo de Kuduro, a dama me fascina / Cabelo duro, cintura mole igual gelatina / O amor é incolor, porém não ignore / Vejo grande beleza quando o preto colore”, trazem, em primeiro momento, referência ao “Kuduro”, dança e gênero musical de origem angolana, que teve como influência, dentre outros ritmos, o próprio rap. Neles, Sapiência evidencia seu encanto pela beleza negra, sobretudo pela aparência e habilidade da mulher negra para a dança. “Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente. [...]. Ele assumirá a cor negada e verá nela traços de beleza e de feiura como qualquer ser humano ‘normal’” (MUNANGA, 2012, p. 43). Ao falar do cabelo crespo num contexto de afirmação, o rapper valoriza um aspecto marcante da identidade negra. “Ao falarmos sobre corpo e cabelo, inevitavelmente, nos aproximamos da discussão sobre identidade negra” (GOMES, 2016, p. 41).

O cabelo e o corpo são pensados pela cultura. Nesse sentido, o cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a

construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos (GOMES, 2016, p. 42).

O sentimento de Rincon acerca da originalidade e qualidades do negro, em certa medida, confronta o comportamento alienado de muitas mulheres negras em algumas cidades da África, segundo Kabengele Munanga (2012), vítimas da propaganda consumista:

A questão merece um estudo aprofundado. A título de ilustração, veja-se a mulher negra, em algumas cidades africanas, mesmo dentro das camadas populares. Há certa tendência em alisar o cabelo e clarear a pele, utilizando elementos químicos fabricados para ela pelo branco. Em determinados países da África negra (não são todos), os cremes para branquear foram popularizados, sobretudo depois das independências.

[...]

O complexo de inferioridade do negro africano em relação a seu físico, ou seja, a sua alienação, virou um motivo de lucro, industrializando-se (MUNANGA, 2012, p. 73).

Em três versos de “Amores às escuras”, o rapper exalta um dos mais importantes símbolos da africanidade, o tambor. O primeiro a exaltar este elemento é “O batuque é místico, feche os olhos e ore”. Neste, o artista aponta para a sacralidade dos tambores, como é comum em religiões como o xamanismo e outras. Este artefato sonoro de uso milenar, altamente representativo nas culturas africanas, é marcante nas canções do poeta/rapper Manicongo. O segundo verso a fazer referência aos tambores, encontra-se no refrão da música em questão: “Batendo forte como Ilê Aiyê”. Nele, Rincon Sapiência compara a potência do enfrentamento dos negros com a batida dos tambores do Ilê Aiyê, bloco afro tradicional do carnaval da cidade de Salvador na Bahia, grupo que tem por característica, promover e propagar expressões de africanidade, fazendo uso de variados tambores para produzir sua sonoridade; uma das marcas do bloco. O terceiro verso, de exaltação ao tambor, é: “Na falta do tambor, o clima melancólico”.

Em “Amores às escuras”, há uma tentativa explícita, por parte do rapper, de afirmação e desvinculação das crenças de matrizes africanas das impostas pelos opressores; como também, uma alusão à presença da fogueira, elemento importante da identidade das práticas culturais inerentes a muitos povos africanos, nos versos:

“No escuro da noite nossa fé não tem cruz / Nosso canto um açoite, a fogueira reluz”. O primeiro verso é uma clara negação à religião eurocêntrica, principal responsável por deslegitimar e promover a demonização das crenças e rituais religiosos provenientes da África. Esta passagem da música pode ser comparada a versos do sucesso “Meu mundo é o barro” da banda brasileira O Rappa (2008): “Tentei ser crente / Mas, meu Cristo é diferente / A sombra dele é sem cruz, dele é sem cruz / No meio daquela luz, daquela luz” (O RAPPA, 2008, f. 4).

Muitas vezes, é na sala de aula que crianças ou adolescentes vivenciam os primeiros contatos com expressões de intolerância e discriminação religiosa. Junto aos estereótipos negativos associados aos negros, as práticas religiosas de matriz africana são menosprezadas ou ridicularizadas (DAIBERT JÚNIOR, 2010, p. 204).

O preconceito contra as religiões de matriz africana é algo naturalizado no Brasil, e sua legitimação, (pasmem) em muitos casos, como citado acima, ocorre dentro das escolas. “Há casos em que até mesmo professores e diretores reproduzem ataques verbais diretos ou piadas e deboches velados” (DAIBERT JÚNIOR, 2010, p. 204).

Infelizmente, estigmatizar as religiões de origem africana, noção internalizada em grande parcela da nossa sociedade, ganha eficácia nas igrejas de religiões neopentecostais (que não param de crescer no nosso país), pelos severos discursos de seus líderes e seguidores, como assevera Robert Daibert Júnior (2010):

Fora do espaço escolar, mas certamente repercutindo sobre o mesmo, encontra-se em curso uma série de atitudes, posturas e discursos agressivos dirigidos às religiões afro-brasileiras por algumas igrejas evangélicas neopentecostais. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, muitos pastores e fiéis têm promovido atos de violência simbólica ao atacarem as crenças e práticas religiosas dos adeptos da umbanda, candomblé, entre outras (DAIBERT JÚNIOR, 2010, p. 204).

No refrão de “Amores às escuras”, dois versos referem-se a feitos históricos de impacto, realizados pela gente negra, são eles: “Se organizando como um bom malê” e “Tamo no ringue é tipo Bomaye”. No primeiro, Rincon Sapiência compara a organização da resistência atual dos negros nas “quebradas” do país com as táticas e ordenação conduzidas pelos negros escravizados na Revolta dos Malês, ocorrida em 1835, na cidade de Salvador. Eram chamados de malês, os negros de origem islâmica, que descontentes com o modo pelo qual eram tratados pelo regime

vigente, orquestraram o levante, contando com cerca de 600 homens, com o plano de libertar um de seus líderes que se encontrava preso, e tomar o poder da cidade. Mesmo derrotada pelas forças policiais, tendo muitos de seus participantes executados, a Revolta dos Malês foi um marco importante na história da resistência do negro no Brasil e deixou marcas profundas nas estruturas sociais daquele período, pelo tamanho do seu impacto. Já no segundo verso, ao referir-se a “Bomaye”, o rapper faz referência a uma histórica luta de boxe realizada entre Muhamed Ali e George Foreman em 1974, na cidade de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, na época, nomeado Zaire. Essa luta ficou conhecida no meio esportivo como “a luta do século”, tanto pela forma que foi conduzida e vencida por Muhamed Ali, no último assalto, como pelo improvável local de sua realização. Durante a luta, Ali, que tinha como objetivo recuperar o cinturão dos pesos pesados do boxe era incentivado pelo público com gritos de: “Ali bomaye”, que significa: “mate-o”.

Foi uma batalha épica não só pelo que aconteceu naquela madrugada. Tudo o que envolveu esse evento histórico teve um ar de grandiosidade, de dramático, de absurdo. A começar pela localização da luta, um país no coração da África controlado de forma impiedosa por um típico ditador sanguinário colocado no poder com a ajuda da CIA e apoiado pelo governo americano (BOECHAT, 2014²¹).

Nos versos: “Longe das passarelas, o tom não é de giz / A curva nos perfis, largura nos quadris / Distante dos padrões, o bloqueio a gente fura”, Manicongo critica o fato de negras serem raras nos luxuosos desfiles de roupas e artigos de embelezamento, na maioria dos casos, por não atenderem às “padronizações” ditadas pelos que controlam a indústria da moda. Ao afirmar: “o bloqueio a gente fura”, no último verso, o rapper certamente quer dizer que o negro produz e evidencia seu próprio estilo, sua própria moda; conquistando desse modo, muitas vezes, visibilidade e respeito para além da expectativa dos que legitimam e reproduzem o preconceito contra as produções e manifestações do povo negro.

²¹ <https://gq.globo.com/Corpo/Esportes/noticia/2014/10/40-anos-depois-luta-do-seculo-entre-ali-e-foreman-ainda-alimenta-sonho-de-boxeadores-no-congo.html>.

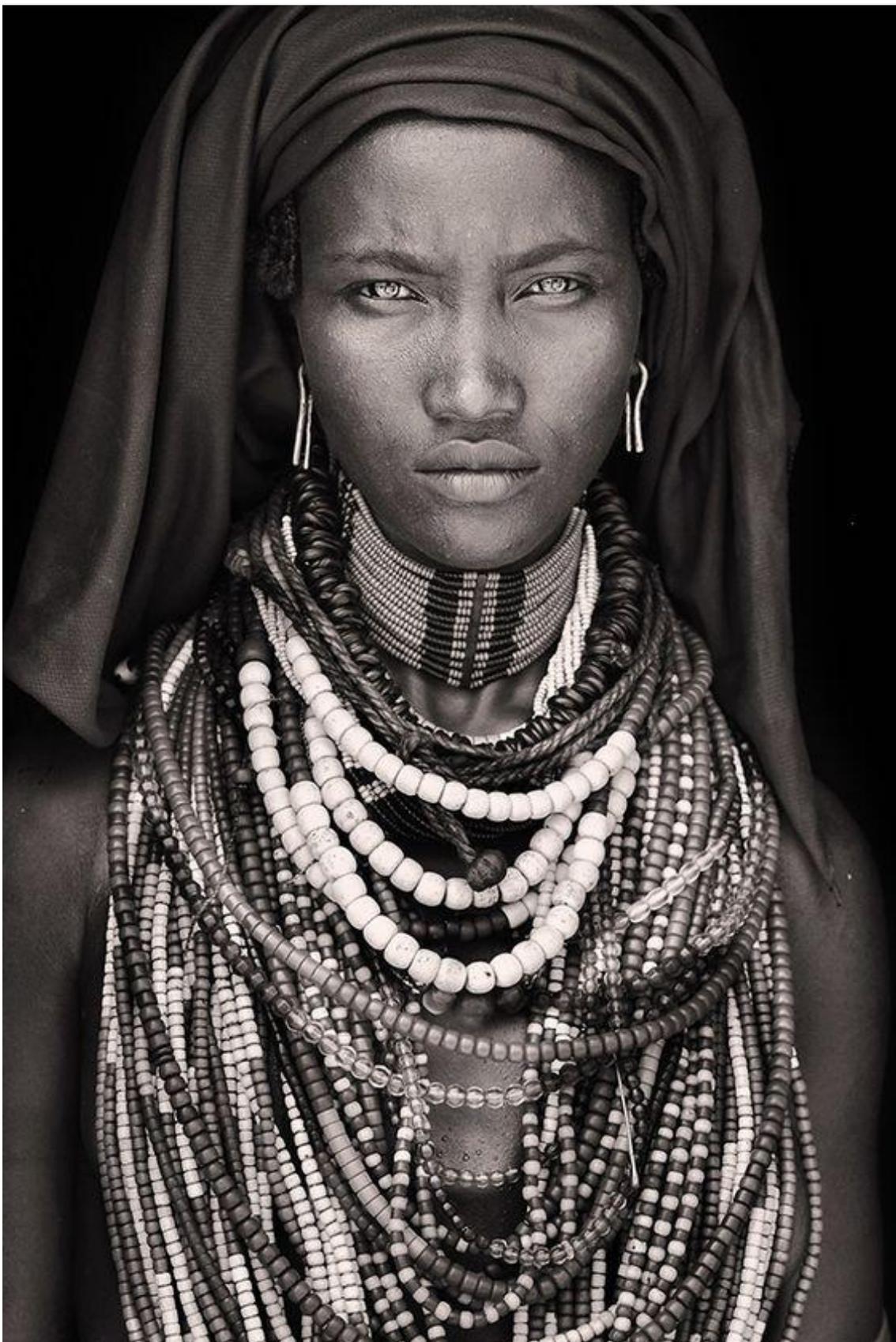


Imagem 13 – Baro Tura, integrante do povo Arbore da Etiópia. Fotografia da série “Sons and daughters of the Wind” do fotógrafo alemão Mario Gerth

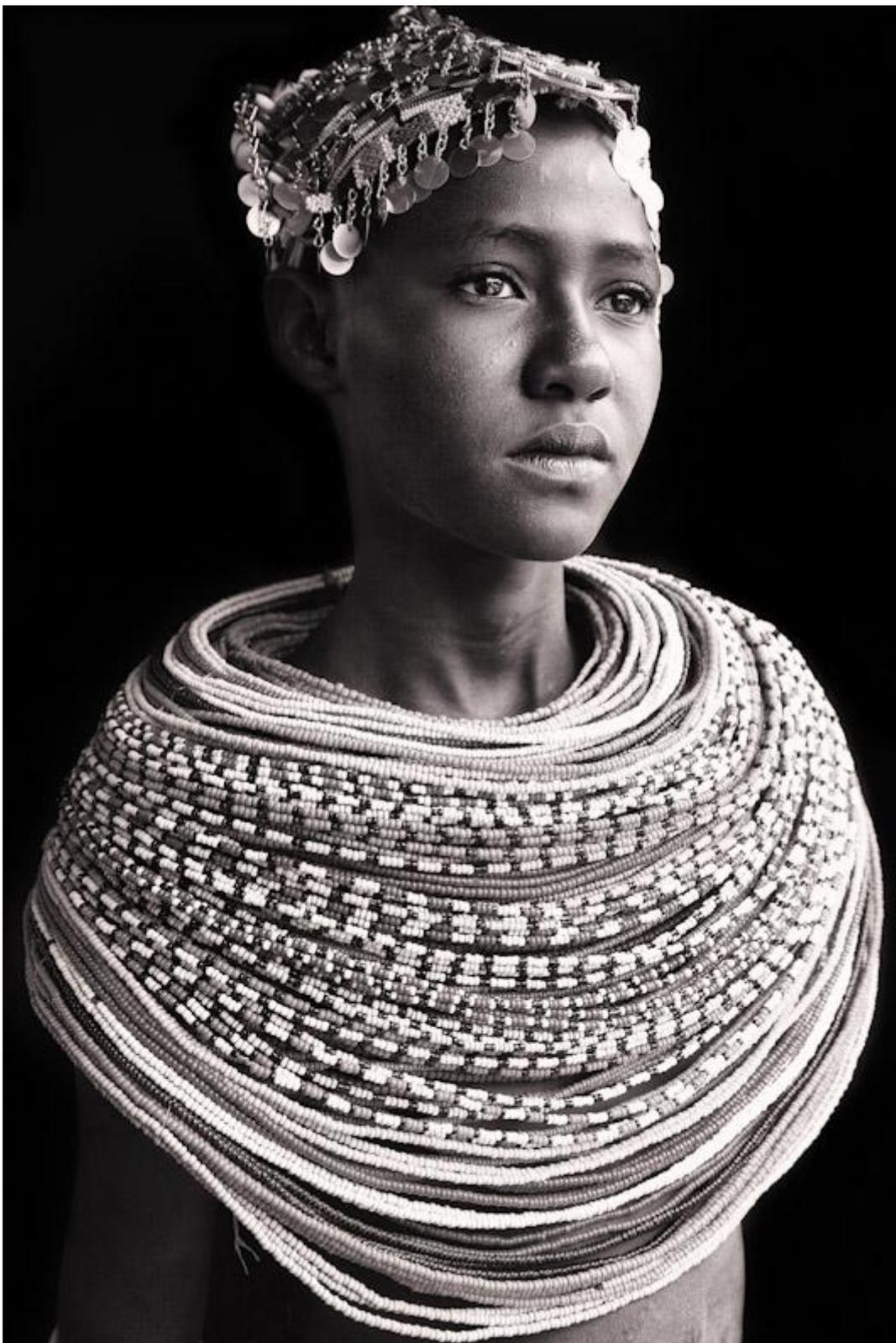


Imagem 14 – Wanga, habitante do povo Samburu do Kenya. Fotografia da série “Sons and daughters of the Wind” do fotógrafo alemão Mario Gerth

Nas fotografias acima, percebe-se a beleza e autenticidade de duas mulheres negras integrantes de povos nômades ou seminômades africanos, que evidenciam nas suas expressões, aparentes traços de serenidade, orgulho e autoconfiança; à primeira vista, de dignidade inabalada pela ação de opressores. Essas belas fotografias são do fotógrafo alemão Mario Gerth. Segundo Emily Walker (2014), Gerth foi levado do século 21 para “outro mundo”, ao cruzar o continente africano explorando seu interior e registrando imagens de povos, que aparentemente, não tiveram seu orgulho e suas histórias deturpadas, com o objetivo de inspirar outras pessoas:

Traveling through some of Africa’s most remote regions for months, German photographer **Mario Gerth** was led from the 21st century into another world. Gerth has shared a collection of intimate portraits from his trips that depict the last nomads and semi-nomads of an entire continent. His pictures are an homage to Africa and its people. They document, inform and preserve. His main goal, which he tries to achieve through his pictures and the stories that accompany them, is to inspire (WALKER, 2014²²).

Assim como a intenção do fotógrafo, com suas belas canções, Manicongo, como fica evidente, busca inspirar os olhares de quem ouve suas poesias-*rap*, acerca das complexidades, da beleza, dos valores, das histórias e outras questões resultantes da diáspora africana.

Por fim, em “Amores às escuras”, dois versos poderiam, em determinada circunstância, ser associados às duas últimas fotografias, pela potência e beleza nas expressões femininas fotografadas: “Dama, te vejo como uma flor! / Guerreira que venceu a dor!”.

7.1 – RINCON E A BELEZA DE UM DISCURSO SAPIENTE

Nascido no dia 9 de setembro de 1985, na periferia da cidade de São Paulo, Danilo Albert Ambrosio, conhecido artisticamente como Rincon sapiência, ou Manicongo, é dono de um discurso potente, dotado de consciência e sabedoria acerca das questões relacionadas com as heranças de negritude, como as marcas da sua ancestralidade e sua representatividade para os descendentes da diáspora

²² <https://www.one.org/us/blog/portraits-sons-and-daughters-of-the-wind/>.

africana, na resistência contra o preconceito e as marginalizações sofridas, e na busca pela autoestima, como já mencionado.

Assim como fica evidenciado nas suas canções, o discurso de Rincon sapiência em defesa da negritude e fortalecimento de sua autoestima, também é bem demarcado nas entrevistas e participações do rapper em programações televisivas, como é o caso da sua aparição na série “Afronta” do Canal Futura. Nesta, personalidades negras brasileiras falam de suas produções, vivências, seus olhares e conquistas, tendo como pontos de vista primordiais, o movimento filosófico e estético denominado “Afrofuturismo” e questões condizentes com os elementos herdados da diáspora africana. Dinâmica surgida em meados dos anos 1960, O “Afrofuturismo” mescla diferentes princípios artísticos como música, poesia, artes plásticas, moda, dentre outros, com o resgate da ancestralidade africana, e a aplicação de tecnologias futuristas, para abordar os temas afrodiaspóricos e suas inquietações (NUNES, 2019).

Para Brunella Nunes (2019), o “Afrofuturismo” é um movimento de resistência com vistas a promover o avanço e a autoestima do povo negro, trazendo sua ancestralidade como principal referência:

Trazer novas narrativas carregadas de ancestralidade fortalece o movimento negro e resguarda, inclusive, a sua existência. Para se perpetuar no tempo e no espaço, o afrofuturismo se coloca como um mecanismo de avanço, contra o apagamento racista da memória, a favor do protagonismo e da representatividade nas mais diversas áreas de atuação: política, moda, arte, música, dança, cinema, literatura, ciência, tecnologia e pesquisas acadêmicas.

[...]

A África Oriental é considerada o lugar onde tudo começou, o berço da civilização. Embora contestados ao longo do tempo, estudos científicos comprovam a teoria por meio do surgimento do homem no continente, há cerca de 3 milhões de anos, e de ferramentas históricas sofisticadas, encontradas em sítios arqueológicos do território africano. Fato é que, desde sempre, desenvolve-se ali um conhecimento empírico, pautado por grupos étnicos diversos, tornando-a matriz de diversas tecnologias. A arquitetura, a matemática e a astronomia são outras áreas com colaborações africanas para a humanidade (NUNES, 2019²³).

²³ <https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2019/03/02/afrofuturismo-resgata-o-protagonismo-negro-no-brasil-racista.htm>.

Na série “Afronta” do Canal Futura, Rincon Sapiência (2017) defende a presença de elementos do “Afrofuturismo” nas produções artísticas, citando as sonoridades produzidas por aparatos tecnológicos no funk carioca e no kuduro como exemplos:

Eu tô também em construção de ideia filosófica e estética de música, que eu chamo de ‘afrorep’ [...] A gente pode falar da capoeira, do tambor, mas tem outra sonoridade que também é afro, que é digital muitas vezes, que é como o funk, que é como o kuduro, que é como outras coisas. Então, acho interessante, né?, esse conceito do afrofuturismo, assim, de ter um pouco do passado no presente (SAPIÊNCIA, 2017²⁴).

Em relação ao seu sentimento de pertença e consciência dos enfrentamentos das causas negras e suas inquietações, Rincon Sapiência (2017), ainda na série “Afronta”, afirma que, dentre as influências às quais fora exposto, que passam pelas religiões de matriz africana, pela capoeira, pelo reggae, os discursos de sua mãe foram de grande impacto, no sentido de torná-lo consciente da sua negritude e das questões no entorno dessa condição no Brasil:

Referências que eu levo hoje, como: moda, é... estética, é... questão racial, posicionamento como preto, e tudo mais assim, tudo coisas que partem dela, como ela é a pessoa que mais sugeria o diálogo, assim, ela de certa forma, é a líder da família (SAPIÊNCIA, 2017²⁵).

Ao elevar a mãe à condição de líder da sua família, não é possível afirmar se de maneira consciente ou não, o poeta/rapper Manicongo faz referência a um importante sistema de organização social da identidade ancestral africana, o matriarcado, elemento potente da herança de africanidade.

²⁴ <http://www.futuraplay.org/serie/afronta/>.

²⁵ <http://www.futuraplay.org/serie/afronta/>.

CAPÍTULO 8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, não é pretensão desse estudo, fazer apologia à violência; pensamento que pode ser gerado no leitor, pela evidenciação de narrativas como a da canção “Crime bárbaro” de Rincon Sapiência; podendo ser assim também, pela exposição de outras letras de rap aqui destacadas, como: “Capítulo 4, versículo 3” dos Racionais Mc’s, “O crime do raciocínio” do grupo Face da Morte, “Causa e efeito” do rapper MV Bill, ou mesmo outras, que do mesmo modo, flertam com o tema. Antes, pretende-se, ao trazer à tona os discursos narrados nas canções mencionadas, fazer sobressair, a título de conscientização das massas marginalizadas, aspectos das práticas legitimadoras dos privilégios contempladores de camadas específicas da nossa sociedade, em detrimento das outras esferas sociais (maioria esmagadora da população do país). Assim, aqueles que orquestram essas tramas do poder com o intuito de perpetuar os benefícios para si, para sua eficácia e manutenção, desqualificam, criminalizam, violam direitos e demonizam, segundo os dogmas preestabelecidos, os “inaptos” ou “não merecedores” de gozar uma vida mais digna, desfrutando de maneira sensata das benesses produzidas muitas vezes por suas próprias mãos.

Tradicionalmente no Brasil, o negro é o principal alvo da degradação social que o torna vítima de uma violência que ganha corpo no país a cada ano. Segundo o Atlas da violência (2019), nos últimos anos, ocorreu um aumento drástico nos índices da desigualdade racial e violência letal contra negros.

Em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2019, p. 49).

Mesmo com o visível crescimento da resistência pelas denúncias e enfrentamentos por parte dos marginalizados contra as violências sofridas, como se percebe nas narrativas poéticas do rap provindo das “quebradas” do país, e temos alguns exemplos aqui destacados, lamentavelmente, os indicadores mencionados

acima, não param de crescer. Um dado do Atlas da Violência (2019, p. 52-54) informa o alarmante número de negros vitimados por homicídio no Brasil em todo o ano de 2017. A soma foi de 49.524 pessoas; enquanto que, entre os não negros, o número foi de 14.734 indivíduos.

Ao tratar da violência, Jurema Oliveira (2007) afirma:

Na atualidade, ela vem impregnando toda uma coletividade e se manifestando de diversas formas: através de um gesto, de uma palavra, de uma imagem, de um grito e, por fim, de uma atitude que pode gerar a morte física (OLIVEIRA, 2007, p. 34).

A morte física é a mais grave das “mortes” tramadas contra os afrodescendentes no Brasil. Não deixemos, porém, de considerar a gravidade das outras “mortes” causadas pelo esquecimento, pela coação, pela miséria, pelo preconceito e criminalização racial, pela angústia da perda de entes queridos, pelos silenciamentos e outros males.

É na perspectiva de promover e fortalecer a consciência e a autoestima nos negros, nos enfrentamentos dessas “mortes” que têm degradado muitas vidas nas “quebradas” do país, que muitos rappers desenvolvem as narrativas de suas canções, trazendo à tona, como já amplamente debatido, as africanidades herdadas pelo povo preto brasileiro; como também, suas qualidades e grandes feitos; os aspectos dos espaços de proliferação da cultura do rap enquanto voz de protesto; a condição social dos indivíduos periféricos; as manifestações culturais no entorno desses espaços, como os saraus e as batalhas de performances poéticas dos slams de poesia, que tem crescido em número de eventos nas periferias dos grandes centros urbanos. Tais práticas podem ser consideradas como rompimentos com as convenções que há séculos determinam as padronizações da cultura no Brasil, sempre em favor das elites dominantes.

Assim, Para que as práticas elitistas de dominação e marginalização sejam deslegitimadas, é necessário promover rupturas com os discursos institucionalizados, que há muito, foram internalizados no imaginário popular brasileiro, de forma tendenciosa. Nessa lógica, é plausível acusá-los de causadores do complexo de inferioridade desenvolvido no povo preto brasileiro.

Porém, confrontar instâncias poderosas de convencimento e dominação, historicamente ativas, como tentativa de romper com seus dogmas, não parece tarefa fácil, passível de ser realizada num curto espaço de tempo. Então, como promover as rupturas necessárias para despertar no negro brasileiro o desejo e a necessidade de recontar sua história, de acordo com suas convicções e reais valores, pautando-se nas próprias vivências e raízes culturais?

É possível afirmar que Rincon Sapiência, pelas temáticas das narrativas nas canções aqui discutidas, traz uma resposta sólida para o questionamento acima, ao intentar promover no povo negro, a consciência e positividade de sua negritude. Nas últimas décadas, o rap produzido nas periferias das grandes cidades brasileiras, tem se encarregado de recontar nossas histórias, contrariando os antigos escopos de histórias deturpadas pelos donos do poder.

Como afirmado, em “Crime bárbaro”, Rincon exalta a força, a determinação e o senso de justiça do povo negro. Em “Ponta de lança (Verso livre)”, o rapper traz à baila, elementos afirmadores do negro pela sua ancestralidade e grandes realizações. Já em “Amores às escuras”, o poeta enaltece a beleza da mulher negra e suas qualidades; apontando também, para façanhas impactantes do povo negro e afirmando suas tradições religiosas.

Conclui-se, pois, que a valorização dos elementos da herança cultural africana, bem como dos valores e qualidades do negro, como sua beleza, força e irmandade, possam possibilitar uma nova configuração subjetiva no imaginário popular brasileiro, despertando nos afrodescendentes o desejo de serem protagonistas de suas próprias histórias, escrevendo-as em concordância com suas vivências, raízes culturais, crenças e lutas.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada 2ªed. 1988, 1993. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

ANDRADE, Elaine Nunes de. Hip Hop: movimento negro juvenil. In: Rap e educação, rap é educação – Elaine n. de Andrade (org.), p. 83-91. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública (org.). Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: IPEA; FBSP, 2019.

AUGEL, Moema Parente. Africanidades e brasilidades – novos desdobramentos: Saliatu da Costa e Lívia Natália. In: Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades – Jurema Oliveira (org.), p. 105-135. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: Rap e educação, rap é educação – Elaine N. de Andrade (org.), p. 65-81. São Paulo: Summus, 1999.

BAPTISTA, José Renato. Bois Caiman: as metáforas da história e a realidade dos mitos na construção da identidade (inter)nacional do Haiti. In: Teoria e cultura – revista do PPGCSO, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 9, n. 2, jul./dez. 2014. Raul Magalhães (Coord.), p. 23-33. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOECHAT, Yan. 40 anos depois, 'luta do século' entre Ali e Foreman ainda alimenta sonho de boxeadores no Congo. Disponível em: gq.globo.com. Acesso em: 06/05/2019.

CABRAL, Danilo Cezar. O que foi o Apartheid, na África do Sul? – In: Super Interessante/Mundo Estranho de 26 de julho, 2017. Disponível em:

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-apartheid-na-africa-do-sul/>.

Acesso em: 21/03/2019.

CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro Sobre Azul/Duas Cidades, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MCs. In: Simpósio Internacional do Adolescente, 1., 2005, São Paulo. Disponível em: www.proceedings.scielo.br. Acesso em: 24/03/2019.

CORREIA, Stephanie Caroline Boechat. O Reino do Congo e os *Miseráveis do Mar*: o Congo, o Sonho e os holandeses no Atlântico 1600-1650. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, departamento de História, Rio de Janeiro, 2013.

CRUZ, Viriato da. Poemas. In: FERREIRA, Manuel. 50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano, 1989.

DAIBERT JÚNIOR, Robert. Tambores na escola: desafios e perspectivas para as religiões afro-brasileiras na sala de aula. In: Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana – Edimilson de Almeida Pereira, Robert Daibert Júnior (org.), p. 203-231. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: Besse, Maria Graciete; Tonus, José Leonardo; Dalcastagnè, Regina (coordenadores) *La littérature brésilienne contemporaine Iberic@I. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, nº 2: 2012: 13-18.

DAVEIRA, Adriano Salmar Nogueira e. A fala do povo: a reprodução do conhecimento no saber popular. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, n. 23, p. 113-138. Rio de Janeiro, 2010.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.)

Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* – Ferréz (org.), p. 9-14. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GEREMIAS, Luiz. A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-furia-negra-ressuscita.pdf. Acesso em: 28/03/2019.

GHOÉZ, Preto. Cultura é poder. In: *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* – Ferréz (org.), p. 20-23. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. Afrodescendência e memória. In: *Em torno da memória: conceitos e relações* – Helena Palmero Gonzáles e Stelamaris Coser (org.), p. 33-41. Porto Alegre: Letra 1, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. In: *Beleza negra: representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras* – Angela Figueiredo; Cintia Cruz (org.), p. 41-52. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: *Rap e educação, rap é educação* – Elaine N. de Andrade (org.), p. 39-54. São Paulo: Summus, 1999.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África* / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010: 167-212.

HOSHINO, Camilla. Emei Nelson Mandela: educação pública que respeita as diferenças. Publicado em: 11/05/2018. Disponível em: lunetas.com.br. Acesso em: 15/03/2019.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Sobre poesia e rap, rappers e poetas. In: Via Atlântica – Revista da Área de Estudos Comparados e Literatura de Língua Portuguesa, n. 15, jun/2009, p. 117-127. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

KNOWLES, Mark. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*. United States: McFarland, 2002.

LEITE, Ligia. O desviado. In: ECO: Publicação da Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, n.4. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LUKÁCS, Georg. *Estetica: la peculiaridad de lo estetico: problemas de la mimesis*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais* – Graciela Ravetti; Márcia Arbex (org.), p. 69-92. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MENEZES, Cynara. Por que nos EUA não tem batucada? Disponível em: www.socialistamorena.com.br/por-que-nos-eua-nao-tem-batucada/. Acesso em: 26/07/2018.

MONTEIRO, Domingas Henriques. A tradição oral nas sociedades africanas: contextualização das culturas Kongo e Ovimbundu. Disponível em: <http://wizi-kongo.com/historia-do-reino-do-kongo/a-tradicao-oral-nas-sociedades-africanas-contextualizacao-das-culturas-kongo-e-ovimbundu/>. Acesso em: 05/02/2019.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. - 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, Kabengele. O conceito de africanidade nos contextos africano e brasileiro. In: *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades* – Jurema Oliveira (org.), p. 9-25. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Jorge. O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade. In: Revista Contexto – 2011/1 – Universidade Federal do Espírito, Programa de Pós-Graduação em Letras, p. 213-248. Vitória: Edufes, 2011.

NASCIMENTO, Jorge Luiz. Visagens. 1. Ed. Vitória: Editora Cousa, 2018.

NUNES, Brunella. Afrofuturismo resgata o protagonismo negro no Brasil racista. Publicado em: 02/03/2019. Disponível em: <https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2019/03/02/afrofuturismo-resgata-o-protagonismo-negro-no-brasil-racista.htm>. Acesso em: 29/06/2019.

OLIVEIRA, Jurema. Ancestralidade e modernidade. In: Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades – Jurema Oliveira (org.), p. 91-104. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

OLIVEIRA, Jurema. Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. In: Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana – Edimilson de Almeida Pereira, Robert Daibert Júnior (org.), p. 319-349. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

PORTAL DO GOVERNO DE SÃO PAULO. Dia do Hip-Hop: São Paulo é berço nacional e preserva cultura. Disponível em: www.saopaulo.sp.gov.br. Acesso em: 27/05/2019. São Paulo, 2017.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: Estudos Avançados – Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Vol. 18, nº 50, jan.- abr. São Paulo, 2004: 161-193.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais – Graciela Ravetti; Márcia Arbex (org.), p. 47-68. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil. In: Revista USP, n. 28, p. 15-39. São Paulo: USP, 1996.

ROCHA, Camilo. Quais as conexões do rap com a literatura e a poesia. Publicação: 24 de maio, 2018. Disponível em: www.nexojournal.com.br. Acesso: 16/12/2018.

ROCHA, Eduardo. “Programado pra morrer”: a vida e a morte da juventude negra no rap dos Racionais MC’s. In: Antinegitude: o impossível sujeito negro na formação social brasileira – Osmundo Pinho; João H. Costa Vargas (org.), p. 145-175. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

SAID, Edward. Cultura e imperialismo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAPIÊNCIA, Rincon. In: A sapiência de Rincon, por Marcos Candido – revista Trip, 09/06/2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>. Acesso em: 26/01/2019.

SAWAIA, B. B. *Fome de felicidade e liberdade. Muitos lugares para aprender*, p. 53-63. São Paulo: CENPEC/Fundação Itaú Social/Unicef, 2003.

SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1998.

SOARES, Luís Eustáquio. Insensato coração: a negritude ou racismo politicamente correto. In: Africanidades e brasilidades: ensino, pesquisa e crítica – Jurema Oliveira e Luís Eustáquio Soares (org.), p. 129-135. Vitória: Edufes, 2014.

SOARES, Reinaldo da Silva. Negra nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro. In: Revista USP, n. 69, p. 92-103. São Paulo: USP, 2006.

SOUZA, Cruz e. Poemas escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1961.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TAVEIRA, Vitor. Rincon Sapiência e os 130 anos da abolição que ainda não veio. Disponível em: <https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/rincon-sapiencia-e-os-130-anos-da-abolicao-que-ainda-nao-veio>. Acesso em: 26/01/2019.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VALERY, Gabriel. Slam Resistência: A poesia e a voz de quem sempre sofreu calado. Rede Brasil Atual, n. 138, 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2018/03/slam-resistencia-a-poesia-e-a-voz-de-quem-sempre-sofreu-calado/>. Acesso em: 17/03/2019.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010: 139-166.

WALKER, Emily. Portraits: sons and daughters of the wind. Publicado em: 19 de fev. de 2014. Disponível em: www.one.org. acesso em: 13/06/2019.

WHITAKER, Robyn J. Ponto de vista: por que é importante saber que Jesus não era branco. – Artigo BBC News-Brasil, 2019. – Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039>. Acesso em: 22/04/2019.

X, Malcolm. Autobiografia de Malcolm X. Colaboração: Alex Haley. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DISCOGRAFIA

BEN, Jorge. África Brasil. Rio de Janeiro: Philips Records, 1976.

BRANDÃO, Leci. A cara do povo. Rio de Janeiro: Indie Records LTDA, 2003.

CRIOLO. Convoque seu Buda. São Paulo: Oloko Records, 2014.

CRIOLO. Nó na orelha. São Paulo: Oloko Records, 2011.

EMICIDA. Doozicabraba e a revolução silenciosa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2011.

EMICIDA. Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa.... São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

FACE DA MORTE. O crime do raciocínio. São Paulo: Gravadora Sky Blue, 1999.

FERREIRA, Bia. Bia Ferreira no Estúdio Showlivre (Ao Vivo) – Disponível no Spotify Premium. São Paulo: Estúdio Showlivre, 2018.

LUNA, Luedji. Um corpo no mundo. São Paulo: YB Music, 2017.

MV BILL. Causa e efeito. Rio de Janeiro: Gravadora Chapa Preta, 2010.

O RAPPA. 7 vezes. Rio de Janeiro: Warner Music, 2008.

RACIONAIS MC's. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 2002.

RACIONAIS MC's. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2000.

SAPIÊNCIA, Rincon. Galanga livre. São Paulo: Boia Fria Produções, 2017.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Tropicália 2. Rio de Janeiro: PolyGram do Brasil, 1993.

LISTA DE IMAGENS

1 – Praça Franklin Roosevelt, República, São Paulo-SP. Foto de Denize Bacoccina. Disponível em: www.huffpostbrasil.com. Acesso em: 06/05/2019.

2 – Espaço aberto da Estação São Bento do metrô paulistano.

3 – Galeria do Rock na Rua 24 de maio, Centro de São Paulo. Ponto de encontro de jovens periféricos na década de 1980. Foto de Eduardo Lupianhez.

4 – Imagem de Nelson Mandela grafitada no muro da EMEI Nelson Mandela.

5 – bonecos de pano utilizados no “Projeto Azizi Abayomi” da EMEI Nelson Mandela.

6 – Redário destinado à leitura e relaxamento dos alunos na EMEI Nelson Mandela.

7 – Espaço destinado à “Assembleia Infantil” que ocorre uma vez por mês. Nela, os alunos debatem os temas da escola.

8 - Par de bongôs. Muito utilizados na mescla das músicas africana e espanhola que deu origem ao ritmo latino conhecido como “salsa”. Foto: Wikipédia.

9 - Tambor conhecido como *dundun*. Importante instrumento de uma orquestra *djembê*. Foto: Wikipédia.

10 - O atabaque é um instrumento afro-brasileiro muito utilizado na nossa música e considerado sagrado pelo candomblé. Foto: todosinstrumentosmusicais.com.br.

11 - Este instrumento de percussão originário de Gana é conhecido como *kpanlogo*. Foto: Wikipédia.

12 – Representação da divindade Oxum, senhora do amor e da fertilidade. . Foto: geledes.org.br.

13 – Baro Tura, integrante do povo Arbore da Etiópia. Fotografia da série “Sons and daughters of the Wind” do fotógrafo alemão Mario Gerth.

14 – Wanga, habitante do povo Samburu do Kenya. Fotografia da série “Sons and daughters of the Wind” do fotógrafo alemão Mario Gerth.

VIDEOGRAFIA

SAPIÊNCIA, Rincon. Afronta: Rincon Sapiência – série televisiva do Canal Futura, 2017. Duração: 13:56m. Disponível em: www.futuraplay.org/serie/afronta. Acesso em: 13/06/2019.

ANEXOS

ANEXO A – “CRIME BÁRBARO” (RINCON SAPIÊNCIA)

Capangas armados estão à procura
Escravos apanham, meu ato de loucura
Fugido eu tô correndo pela mata
Na pele eu levo a marca da tortura

O crime deixa doido o bagulho
Carrego um pouco de medo e orgulho
Atrás da orelha deles eu sou a pulga
Se eles chegar, to pronto pra dar a fuga

Por mim estaria tudo em paz
Minha terra, meu povo e ninguém mais
Liberdade por aqui ninguém traz
Sim senhor, não senhor — não satisfaz!

Arrependimento, isso eu não tenho
O meu movimento sempre mantenho
Escravos apoiam meu desempenho
Fui eu que matei o senhor de engenho

O nego fujão alguém viu?
(Nossa senhora! Neguin passou a mil!)

Canela fina é pra correr!
Se me pegarem vai doer!
Mesmo estando em desvantagem
A sensação é de poder
Eu sou nego fujão!
Pega nego fujão!
Corre nego fujão!
Eu vou-me embora daqui!

Meu crime, eu sei, não tem as pazes
Pega nego fujão, tá nos cartazes
Pra ter rebelião hoje eu dei base
Clima de tensão, essa é a fase

Sem líder eles não sabem agir
Escravos agora fazem canções
Pior quando eles descobrir
Que com a filha dele eu tinha relações

É o cúmulo do desacato
O sonho dela era ter filho mulato
Ela sempre me disse que seu pai é chato
Mas foi pelo meu povo que eu fiz meu ato

Boatos correm, eu também
 Me sinto como um herói, isso me faz bem
 Escravos me colocam como um rei
 Porque o senhor de engenho fui eu que matei!

O nego fujão alguém viu?
 (Nossa senhora! Neguin passou a mil!)

Canela fina é pra correr!
 Se me pegarem vai doer!
 Mesmo estando em desvantagem
 A sensação é de poder
 Eu sou nego fujão!
 Pega nego fujão!
 Corre nego fujão!
 Eu vou-me embora daqui!

Meu crime a ele eu culpo
 Bateu em criança, cometeu estupro
 Proibiu a dança e a religião
 Gerou confusão interna entre o grupo

Cana de açúcar e Sol quente
 Rachando na cuca, ódio na mente
 Lembro de seu braço preso no meu dente
 Ah! Depois não foi um acidente

Preso e vivo, morto e liberto
 Logo pensei: um dia te acerto
 Ah, ele disse: esse nego é um cão
 Corpo no chão, eu fui mais esperto

Oh, um crime sem fiança
 De continuar vivo eu to sem esperança
 Enquanto isso eu sigo nas minhas andanças
 Querem minha cabeça na ponta da lança

O nego fujão alguém viu?
 (Nossa senhora! Neguin passou a mil!)

Canela fina é pra correr!
 Se me pegarem vai doer!
 Mesmo estando em desvantagem
 A sensação é de poder
 Eu sou nego fujão!
 Pega nego fujão!
 Corre nego fujão!
 Eu vou-me embora daqui!

Nossa senhora!
Nossa senhora!
Nossa senhora!
Nossa senhora! Negin passou a mil!

ANEXO B – “PONTA DE LANÇA (VERSO LIVRE)” (RINCON SAPIÊNCIA)

Salve!

OK!

Rincon Sapiência, conhecido também como Manicongo, certo?

Quando alguém fala que eu não sou um MC acima da média, eu falo

(Ahn? Ahn? Ahn? Ahn?)

Eu não entendo nada, pai!

(Ahn? Ahn? Ahn? Ahn?)

A cultura do MC ainda vive, certo? Se depender de mim

Vam'bora!

Meu verso é livre, ninguém me cancela

Tipo Mandela saindo da cela

Minhas linha voando cheia de cerol

E dá dó das cabeça quando rela nela

Partiu para o baile, fugiu da balela

Batemos tambores, eles panela

Roubamos a cena, não tem canivete

As patty derrete que nem mussarela

Quente que nem a chapinha no crespô

Não, crespos estão se armando

Faço questão de botar no meu texto

Que pretas e pretos estão se amando

Quente que nem o conhaque no copo

Sim, pro santo tamo derrubando

Aquele orgulho que já foi roubado

Na bola de meia vai recuperando

Vários homem bomba pela quebrada

Tentando ser certo na linha errada

Vários homem bomba, Bumbum Granada

Se tem permissão, tamo dando sarrada

Se o rap é rua e na rua não tem as andança, porra nenhuma

Fica mais fácil fazer as tattoo e falar sobre cor da erva que fuma

Raiz africana, fiz aliança, ponta de lança, Umbabarauma

De um jeito ofensivo falando que isso é tipo macumba

Espero que suma

Música preta a gente assina, funk é filho do gueto, assumo

Faço a trilha de quem vai dar dois

E também faço a trilha de quem vai dar uma

Eu não faço o tipo de herói, nem uso máscara estilo Zorro

Música é dádiva, não quero dívida

Eu não nego que quero o torro

Eu não nego que gosto de ouro

Eu não curto levar desaforo

Nesse filme eu sou o vilão, 300, Rodrigo Santoro

Eu enfrento, coragem eu tomo

Me alimento nas ruas e somo
Restaurante, bares e motéis, é por esses lugares que como
Anjos e demônios me falaram: Vamo!
E no giro do louco nós fomo'
A perdição, a salvação, a rua me serve, tipo mordomo

Tô burlando lei, picadilha rock
Quando falo rei, não é Presley
Olha o meu naipe, eu tô bem Snipes
Tô safadão, tô Wesley
Eu tô bonito, tá ligado, fei
Se o padrão é branco, eu erradiquei
O meu som é um produto pra embelezar
Tipo Jequití, tipo Mary Kay
Como MC eu apareci
Pra me aparecer, eu ofereci
Um rima quente, como Hennessy
Pra ficar mais claro, eu escureci
Aquele passado, não esqueci
Vou cantar autoestima que nem Leci
Às vezes eu acerto, às vezes eu falho
Aqui é trabalho, igual Muricy

A noite é preta e maravilhosa, Lupita Nyong'o
Tô perto do fogo que nem o couro de tambor numa roda de jongo
Nesse sufoco, tô dando soco que nem Lango-lango
Se a vida é um filme, meu deus é que nem Tarantino, eu tô tipo Django
Amores e confusões
Curas e contusões
Fazendo minha mala, tô pique cigano
Tô sempre mudando de corações
Luz e decorações, sorriso amarelo nas ilusões
Os preto é chave, abram os portões!

ANEXO C – “AMORES ÀS ESCURAS” (RINCON SAPIÊNCIA)

Vamo nessa!
Hãh!

Meu coração é preto, escura melanina
Tô respirando música, meu sangue é cafeína
Ritmo de Kuduro, a dama me fascina
Cabelo duro, cintura mole igual gelatina
O amor é incolor, porém não ignore
Vejo grande beleza quando o preto colore
O batuque é místico, feche os olhos e ore
Sem clima crítico, só quero que o tempo demore!
No escuro da noite nossa fé não tem cruz
Nosso canto um açoite, a fogueira reluz
Na dança o corpo fala, meu olhar me traduz
E ele tá me dizendo que essa nega seduz
A quem diga que a mandinga não posso
Não é vulgar não, tudo isso é tão nosso
Mentiras elimino, ela eu examino
Bolando um fino com esses lábios tão grossos!

Tamo aê pra fazer valer
Se organizando como um bom malê
(A gente bota a cara)
Batendo forte como Ilê Aiyê
Tamo no ringue é tipo Bomaye
(Nossa luta não para)
E tamo aê pra fazer valer
Se organizando como um bom malê
(A gente bota a cara)
Batendo forte como Ilê Aiyê
Tamo no ringue é tipo Bomaye
(Hey)

Ei, ei rainha, quero ser seu rei
Pra beleza não existe leis
Ser feliz e não dever pra nin-guém!
Sem censuras!
Dama, te vejo como uma flor!
Guerreira que venceu a dor!
Mas posso ver o A-mor às escuras!

Na falta do tambor, o clima melancólico
Quero sentir calor, beijo sabor alcoólico
Já deixo meu recado, um passado marcado
Vem dizer que é pecado, papo chato católico
Uh! Libido exala na pele
Mon jour sensualité naturelle!

Isso é magia preta, muitos já ficam pasmos
 Não é sinal voodoo, isso é só um orgasmo
 Fortificando mano, orgulho africano
 Nos amores, seguir as cores é segundo plano
 Olho pra tela muito pouco me identificando
 Foi feio Falabella, as nega reclamando
 Longe das passarelas, o tom não é de giz
 A curva nos perfis, largura nos quadris
 Distante dos padrões, o bloqueio a gente fura
 O título sugere: Amores às escuras!

Tamo aê pra fazer valer
 Se organizando como um bom malê
 (A gente bota a cara)
 Batendo forte como Ilê Aiyê
 Tamo no ringue é tipo Bomaye
 (Nossa luta não para)
 E tamo aê pra fazer valer
 Se organizando como um bom malê
 (A gente bota a cara)
 Batendo forte como Ilê Aiyê
 Tamo no ringue é tipo Bomaye
 (Hey)

Ei, ei rainha, quero ser seu rei
 Pra beleza não existe leis
 Ser feliz e não dever pra nin-guém!
 Sem censuras!
 Dama, te vejo como uma flor!
 Guerreira que venceu a dor!
 Mas posso ver o A-mor às escuras!

Eu quero ser seu faraó, fazer a boa
 Então vem ser minha Cleópatra, minha patroa
 Um casal de pele escura pela Gamboa
 Curtindo amores às escuras o tempo voa

Eu quero ser seu faraó, fazer a boa
 Então vem ser minha Cleópatra, minha patroa
 Um casal de pele escura pela Gamboa
 Curtindo amores às escuras o tempo voa

Eu quero ser seu faraó, fazer a boa
 Então vem ser minha Cleópatra, minha patroa
 Um casal de pele escura pela Gamboa
 Curtindo amores às escuras o tempo voa.

ANEXO D – “SUBIRUSDOISTIOZIN” (CRIOLO)

(Tem uns menino bom novo hoje aí na rua, pra lá e pra cá, que corre pelo certo, Mas já tem uns também que eu vou te falar, viu... só por Deus, viu! Ave Maria!)

Mandei falá, pra não arrastá, não botaram fé, subirusdoistiozin
 O bagueio é loco, o sol tá de rachá, vários de campana aqui na do campin
 Má quem quer pretá, má quem qué branca, todo azulê requer seu rejuntin
 Pleno domingão, flango ou macalão, se o negócio é bão, cê fica é chineizin
 Cença aqui patrão, aqui é a lei do cão, quem sorri por aqui, quer ver tu cair
 É, é... justo é Deus, o homem não, ouse me julgá, tente a sorte fi.

Para pa pa, para pa pa, para pa pa, para para papa (4x)

Só função no doze, na garagem um Golf, bonitão na praia de Hornet, fi
 Tudo isso tem, e o apetite vai, pra bater de front, e Babylon cair
 As criança daqui, tão de HK, leva no sarau, salva essa alma aí
 Os perreco vem, os perreco vão, as vadia quer, mas nunca vão subir
 Cença aqui patrão, eu cresci no mundão, onde o filho chora e a mãe não vê
 E covarde são, quem tem tudo de bom, e fornece o mal, pra favela morrer

Uns acham que são, mas nunca vão ser
 Feio é arrastar e nem perceber

Para pa pa, para pa pa, para pa pa, para para papa (4x)

Só função no doze, na garagem um Golf, bonitão na praia de Hornet, fi
 É, tudo isso tem e o apetite vai, pra bater de from e Babylon cair
 As criança daqui, tão de HK, leva no sarau, salva essa alma aí
 Os perreco vem, os perreco vão, as vadia quer, mas nunca vão subir
 Licença aqui patrão, eu cresci no mundão, onde o filho chora e a mãe não vê
 E covarde são, quem tem tudo de bom, e fornece o mal, pra favela morrer

(Acostumado com sucrilhos no prato, né, moleque?)

(Enquanto o colarinho branco dá o golpe no Estado).

ANEXO E – “BOA ESPERANÇA” (EMICIDA)

Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o xis da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?
 E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, Jão!
 Bomba relógio prestes a estourar

O tempero do mar foi lágrima de preto
 Papo reto como esqueletos de outro dialeto
 Só desafeto, vida de inseto, imundo
 Indenização? Fama de vagabundo
 Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
 A cor de Eto'o, maioria nos gueto
 Monstro sequestro, capta-tês, rapta
 Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis
 Tipo campos de concentração, prantos em vão
 Quis vida digna, estigma, indignação
 O trabalho liberta (ou não)
 Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção

Depressão no convés
 Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
 Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness
 Sério és, tema da faculdade em que não pode por os pés
 Vocês sabem, eu sei
 Que até Bin Laden é made in USA
 Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)
 Pode olhar num falei?

Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
 Médico salva? Não!
 Por quê? Cor de ladrão
 Desacato, invenção, maldosa intenção
 Cabulosa inversão, jornal distorção
 Meu sangue na mão dos radical cristão
 Transcendental questão, não choca opinião
 Silêncio e cara no chão, conhece?
 Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
 Vence o Datena com luto e audiência
 Cura, baixa escolaridade com auto de resistência
 Pois na era Cyber, cêis vai ler
 Os livro que roubou nosso passado igual alzheimer, e vai ver
 Que eu faço igual burkina faso
 Nóiz quer ser dono do circo
 Cansamos da vida de palhaço

É tipo Moisés e os Hebreus, pés no breu
Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu
(Cê é loco meu!)
No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)
Vai vendo sem custódio
Aguarde cenas no próximo episódio
Cês diz que nosso pau é grande
Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, Jão
Bomba relógio prestes a estourar.

ANEXO F – “NA ZONA SUL” (SABOTAGE)

(É mano, Conde Canão
 Não a selva de pedra, meu Compadi Saboti)

Na zona sul cotidiano difícil
 Mantenha o procede, quem não conte tá fudido
 É zona sul maluco cotidiano difícil
 Mantenha o procede, quem não conter tá fudido

Eu insisto, persisto, não mando recado
 Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado
 Fatos tumultuados, nunca me convenceu
 Mais vale a vida, bem vindo às vilas do meu bairro, Deus!
 Corre escape tem quinze no pente chantagem
 Gambezinho faz acerto depois mata na crocodilagem
 Absurdo, não me iludo no subúrbio
 Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro
 Falsos amigos e aliados pensando em ganhar
 Não adianta passa pano, o pano rasga
 Mundo cão, decepção constrói, transforma
 A pivetada da quebrada num transporte pra droga
 Zona sul, conheço um povo todo inibido
 Tanta promessa, enrolação acaba nisso
 De Vila Olímpia à Rocinha, Conde fundão
 Olha lá, se liga aí, lá está é o Canão
 Piolho na conexão, B.Q. Nega Gil
 Parque independência representa pin Gil
 Nem um pio, só no sapatinho, isso eu dou valor
 Sem dar guela que catô, mano, pelo amor!
 Tá pela orde um aposento, melhor que o veneno
 Viver livre no extremo, andar de encontro ao vento
 Jardim Edite, Casa do Norte, o papo é sério
 Ciclone, o Super Homem vive no inferno
 Aqui estou, demorou, zona show, Domingão a tarde
 O sol ta forte, aí ladrão, é raridade
 Fui pro Vai-Vai, trombei o Loco, o neném, o Sagat
 E o Eduardo muito louco num Passat
 Som paloso, tenebroso, toca fita pionner
 Ouvindo Racionais passear no parque
 95 abalou, apavorou cidade
 Quem é me compreende, quem é rap sabe

Na zona sul cotidiano difícil
 Mantenha o procede ,quem não conte tá fudido
 É zona sul maluco cotidiano difícil,
 Mantenha o procede, quem não conter tá fudido

Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"

Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o som
 Que endoida o crânio de maluco sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom

Enquanto isso tudo esclarecido, nada resolvido
 Propina seguindo no bolso nem o mínimo
 Ano 2000 não terminou, o franja até citou
 Nós travamos, Nostradamus tava certo e não errou
 Brooklin Sul, Morro do Piolho, circular de Osasco
 Em curto espaço o crime evolui de fato passo a passo
 Vários triagem na cadeia se hospedou
 Evoluídos em altos delitos criminosos até os ossos
 Hoje o 157, o 12 é trampo bomba
 Tem de monte, ontem a noite eu vi ali
 Drogas que vende, me compreende
 O investimento é quente, branca a pura do verdinho é quente, linha de frente
 Muita calma nessas horas, é a lei da favela
 Quem sabe faz na hora, nunca paga com gesta
 Zona Sul, disse e me disse, e traz crocodilagem
 Sou Sabotage não admito pilantragem
 O Ceará sofre com a seca, Berlin derruba a cerca
 Enchentes no Japão não registraram alguns cometas
 Zona Sul, primeiro independência em vaidade
 Criança na escola, é Hitler na detencia
 Ter paciência é a chave do problema
 Mas não esquenta, ai ladrão, é nos na ativa em qualquer treta
 El niño na Itália, na Sul polícia mata
 Não tem emprego periferia falta vaga
 Ladrão se arma só de fuzil e de granada
 A seguir cenas de terror, salva de bala assim que é será assim
 Vários vão subir tititi estopim do tipo que atrasa o crime, verifique
 Tenha fé, não desacredite, participe
 Saber qualé que é não é tolice, sempre humilde
 Requite tem um em cada vinte
 Marginal alado, conceituado, bem respeitado, desconfiado
 Com tudo do seu lado nada é tão fácil, pois me dou bem em curto espaço
 Na Zona Sul somente Deus anda ao meu lado
 Ao meu lado

Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"
 Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o som
 Que endoida o crânio de maluco sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom
 Sangue bom

Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"
Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o som
Que endoida o crânio de maluco sangue bom
Sangue bom
Sangue bom
Sangue bom
Sangue bom

(São Paulo, Brasil, Capão Redondo da ponte pra lá ano 2000. Vida longa aos bandidos beneficente, os maluco consciente e desbaratinado, humildade aos locki inconsequente. Aqui ninguém quer fama, ibope e nem diz que me diz. A nossa quota, venha de dólar que é com nos mesmos como ser feliz. Eu tô aqui com a minha família, com meus parceiros Sabotage, Rzo, eu Cascão, Vila Fundão da quadrilha dos guerreiros)
Na... na... na Zona Sul.

ANEXO G – “EXPRESSO DA MEIA NOITE” (RACIONAIS MC’S)

Tô de rolê na quebrada, de Parati filmada
 São 23 horas e a noite tá iluminada
 Acendo um cigarro, tô inspirado
 Ando sozinho, não, não, Deus tá do lado
 É sábado, a rua tá cheia, uma pá de gente
 Delegacia 73 rebelião no pente
 No São Luís alguém sangrando na fila de espera
 Enquanto em alguma encruzilhada se acende vela
 Na igreja os crentes faz vigília pra se salvar
 Ansiedade à espera de Jesus quando voltar
 Em frente um bar tá lotado
 Fim de carreira vários tio embreagado
 Talvez seja frustrado com a família
 Ou tenha espancado até a sua própria filha
 Que brilha naquela maldade com o próprio corpo
 15 Anos de idade e já fez aborto
 O que não falta é louco e louca tem de sobra
 Periferia legião, mãos à obra
 Álcool e droga tá ali, corre junto
 A morte à foice atrás de mais um assunto
 É 2 minutos pra arrumar
 Quem tá de luto aqui nem chega a respirar
 Tem que pensar mais rápido, e puxar o gatilho
 Se não for ligeiro parceiro, toma tiro
 Tá no limite (tá) a flor da pele (tá)
 Quem é ferido com o mesmo ferro sempre fere
 A arma de fogo impõe respeito
 No submundo da metrópole é desse jeito
 Não pense, não pisque, não dê um passo
 Quem se habilita, (falô) é um abraço
 A paz é dichavada e fumada na seda
 Tranquilidade enquanto a brasa tá acesa
 A cortina de fumaça sobre o holofote
 Onde a aliada maior é a sorte
 Em cada lote, uma viela
 Nas curvas da nova galvão, uma favela
 Que testemunha toda hora algum coitado
 Igual aquele que no meio foi rasgado
 Metralhado, vários tiros de automática
 Pros covardes é a forma que é mais prática
 Eliminar e deixar pra trás
 Uma mancha de sangue que não apaga nunca mais
 Famílias destroçadas, pela maldade
 Criança sem pai vai ser o que mais tarde?
 A vida não é um conto de fadas
 (Não), principalmente na calada (na quebrada)
 Onde a gente vê, registra várias fitas

O que ser humano é capaz você não acredita.

(Só quem é de lá... Sabe o que acontece...)

Eu vejo terra (eu vejo), eu vejo asfalto
 Eu vejo guerra, morte, assalto
 Sangue no chão a esperança que agoniza
 Reflete a vida que a novela satiriza

- "Aí, fica ligeiro que na esquina tá embaçado
 A área tá sinistra e o clima tá pesado"

A zona norte é grande e extensa
 Cada quebrada, uma situação, uma sentença
 Sem diferença, conheço os 4 canto, eu vi
 A violência se iguala por enquanto aqui
 Chacina, estupro, tráfico
 A noite é foda, irmão, só dá lunático
 Vida de louco, de inferno e sufoco
 Dinheiro vai e vem, mas ainda é muito pouco
 Se têm coragem até uns doido correm atrás
 Se dois é bom, trutão, três nunca é demais
 Mais uma pá de prego espera acontecer
 Agora a mina grávida, o que cê vai fazer?
 Vender um barato na esquina ou vai roubar
 O pivete logo vai nascer, quem vai bancar?
 Famílias vêm, famílias vão
 Fugindo da morte, fugindo da prisão
 A vida do fundão é desequilibrada
 Hebron, Piquiri, Jová, Serra Pelada

(Só quem é de lá... Sabe o que acontece...)

Ninguém confia em ninguém, é melhor assim (melhor)
 Eu nem na minha sombra, e nem ela em mim
 Hoje qualquer moleque tá andando armado
 Puxar o cão sem pensar pra ser respeitado
 Eu tô ligado, eu sei quem é quem
 O super-homem de bombeta vai matar alguém
 Sendo refém de espíritos malignos
 Mal intencionado, cínico, leviano, indigno
 Fui obrigado a conviver com isso
 Com uma quadrada e um velho crucifixo
 É sempre bom andar ligeiro na calada
 A vida não é um conto de fadas

(Só quem é de lá... Sabe o que acontece...).

ANEXO H – “CAUSA E EFEITO” (MV BILL)

Hã
 Pouca coisa mudou
 O responsável pela nossa tragédia não assimilou
 Que pra mudar é necessário mais que um discurso
 no percurso falei com gente estúpida
 Penso no que diz nossa bandeira fica em dúvida
 O que será que eles acham de nós
 que não sabemos falar?
 que não sabemos votar? Há

Nossa voz ta no ar
 Por mais que eu tenha espírito de mudança
 vejo contradições que me causam desesperança
 Cansa ver tanta gente ignorante
 Tratando gente humilde de forma arrogante
 Deselegante ao lidar com a maioria
 Que fala com sotaque de periferia
 Na correria, sobrevivendo a covardia
 Daqueles que nos retribui com antipatia

A superação me emociona
 Mas a apatia dos irmãos me decepciona
 Vivemos da democracia que não funciona
 Condição social que aprisiona
 Vários vão à lona
 Sentados na poltrona
 Recebendo ordens que serão ditadas na telona
 E nos deixam como herança
 Uma verdadeira erupção de criança na minha lembrança
 Não da pra esquecer o que eu vi (na lembrança)
 Não da pra esquecer o que senti
 percebi

Que a policia continua sendo o braço governamental
 Na favela dissemina o mal
 Com suas fardas e caveirões
 A serviço daqueles que controlam opiniões, que roubam
 milhões, donos de mansões
 Constrói a riqueza com a fraqueza de multidões
 Tubarões
 engolem o peixe pequeno
 Não vejo plantação de coca no nosso terreno
 Vai além...vejo plantações de vida
 de sonhos, de morte, ferida
 Que não cicatriza, que não ameniza
 Se o clima tiver tenso a paz não se estabiliza
 Pra mim é muito fácil de ser entendido

Sem educação, vários de nós vai virar bandido
 E a nossa pena não é branda
 Perdemos a infância, a juventude a fila anda
 Menos pra quem tem família com dinheiro
 Que paga pelo erro do filho o tempo inteiro
 Atitudes que eu não me identifico
 Bateram na empregada só porque o pai é rico
 Pai que vai a público falar de ética
 Sem saber que o filho é envolvido com droga sintética
 Vida frenética, fazendo merda pela rua
 Com a certeza que a justiça é menos energética
 Não é assim com a gente
 Nova operação policial leva a alma de um inocente
 Deixa a criança ferida
 Com bala perdida
 Mais punição como medida
 Revelando a incompetência
 Tenho complemento no refrão que há na sequencia

Combatente não aceita
 Comando de canalha que a nós não respeita
 Excluído, iludido
 Quem nasce na favela é visto como bandido
 Rouba muito, magnata
 Não vai para cadeia e usa terno e gravata
 Causa e efeito
 Só dever sem direito

Combatente não aceita
 Comando de canalha que a nós não respeita
 Excluído, iludido
 Quem nasce na favela é visto como bandido
 Rouba muito, magnata
 Não vai para cadeia e usa terno e gravata
 Causa e efeito
 Só dever sem direito

A corrupção permite
 que atrocidade ultrapasse seu limite
 Por mais que parte elite evite
 Um afro-genocídio existe
 Onde pessoas morrem por conta da cor
 Com sobrenome comum não temos valor
 Artista caô, que fala de amor
 Não fecha com nós nem na hora da dor
 Por isso eu faço do meu palco um pupito
 Usando minha voz contra um Brasil que é corrupto
 Impunidade fala mais alto
 Os homens de preto sobem o morro pra defender o asfalto
 Que impotente, assistem a tragédia

No desnível entre a favela e a classe média
 Que tratam o gueto como se fosse a África
 Numa distância que nem chega a ser geográfica

Distanciamento provocado pelo preconceito
 Como se nascer aqui fosse um defeito
 Não é!
 É parte de um destino que você ajudou a escrever
 quando não quis se envolver
 Vem, vem aqui combater a consequência de política de ausência
 que resulta em violência
 Se o foco não for mudado, não terão resultado
 e o ódio na juventude é uma tendência
 Sem escola, sem escolha
 Expectativa de vida até que o crime te recolha
 Vários do lado do bem são empurrados pro mal
 Vitimas da convulsão social
 País tropical, povo sensual
 Fábrica de gente em condição marginal
 Que não conseguem pensar, que não conseguem falar
 Parasitas não iram prosperar

Combatente não aceita
 Comando de canalha que a nós não respeita
 Excluído, iludido
 Quem nasce na favela é visto como bandido
 Rouba muito, magnata
 Não vai para cadeia e usa terno e gravata
 Causa e efeito
 Só dever sem direito

Combatente não aceita
 Comando de canalha que a nós não respeita
 Excluído, iludido
 Quem nasce na favela é visto como bandido
 Rouba muito, magnata
 Não vai para cadeia e usa terno e gravata
 Causa e efeito
 Só dever sem direito.

ANEXO I – “SORRISOS E LÁGRIMAS” (EMICIDA)

"Andando pela rua irmão
 Você olha dentro do olho das pessoas
 Você vê um misto de.. Medo, felicidade..sabe
 Uma impressão de que
 Ninguém nunca sabe o que realmente tem
 Não dá valor pra o que realmente tem
 Independente de quanto ou do que você tenha mano
 A verdade é uma só"

Aê,
 Somos pais agora, antes da hora
 Como nossos pais, ora tanto faz
 Rimos de lutas perdidas
 Brindando bebidas, misturadas, coloridas
 Os tempos contam que
 Vocês só notam crianças depois que elas aprontam
 Me renovo no ofício
 Povos ao precipício
 Novos com velhos vícios
 Sacô? Fim, início
 Se adaptar sem escolher
 Mano, há 400 anos plantamos sem colher (sem colher)
 Sabe o lugar da pele negra
 Última vítima da primavera que nunca chega

Sorrisos e lágrimas é o que nós tem pra oferecer
 Sorrisos e lágrimas a vida deu sem direito a escolher
 Sorrisos e lágrimas é o que nunca poderão tirar de você
 Sorrisos e lágrimas sorrisos e lágrimas

Eu sou uma daquelas banda que ninguém bota fé
 Até que um putinho dá play e diz! Li! legal, né?
 Ok, nós acostuma
 Tipo chamar os outros de família sem fazer ideia do que é uma
 Solidão e euforia, tão fria quanto abril em New York
 O vento assobia e tal
 Miséria assim é algo global
 Sem parque, nossos filho sabe o preço das pedra de crack
 Sem maldade, sempre é tarde
 Banzo é explicação pra de onde vem tanta saudade
 Vi pelo mundo a fora
 Que a vida é como uma pessoa boa
 Cê só nota quando vai embora
 Me sentido um nordestino em sampa
 Pagando conta, fazendo um som
 Leis informais, cruéis demais
 E quando cê trombar um baiano, pergunta se isso é bom

Sorrisos e lágrimas é o que nós tem pra oferecer
Sorrisos e lágrimas a vida deu sem direito a escolher
Sorrisos e lágrimas é o que nunca poderão tirar de você
Sorrisos e lágrimas, sorrisos e lágrimas

É o que a vida deu e ninguém pode tirar
Sei que tu não escolheu, mas pra nós é o que resta
Sorrisos e lágrimas é o que a vida deu pra nós
Sorrisos e lágrimas, só...só
Sorrisos e lágrimas, e ninguém pode tirar
Sorrisos e lágrimas é o que a vida deu.

ANEXO J – “O CRIME DO RACIOCÍNIO” (FACE DA MORTE)

Cola na grade sangue a, ideia não falta pra trocar
 Não estou á fim de impressionar
 Só queria resgatar os manos que estão do lado da lá
 De cá vítimas do processo de extermínio, a morte do raciocínio
 Sem informação, a informação é na rua
 A verdade nua e crua se reflete nos moleque
 Na faixa de sete já tem um cacetete com razão
 Veja o caso do João
 Sem bicicleta, videogame, muita fome
 O pai que bebe, a mãe que some ele não sabe pra onde
 Vai pra escola pra comer sem direito á lazer
 Estudar ele não gosta, a escola é uma bosta
 Carteira quebrada, parede pichada, professora desmotivada
 Se espelha nos ladrão, já sonha com um oitão
 9 milímetros, Hk, acha que isso vai mudar
 Sua vida num instante, sonha em ser um traficante
 Assaltante ou qualquer coisa desse tipo
 Saúde e educação no Brasil é só pra rico
 Tudo isso é consequência do descaso
 Do país que é governado pra elite
 Que insiste em dizer que ladrão tem que morrer
 Quem mandou não estudar, agora tem que se ferrar
 O quadro se define
 Eles têm o dinheiro e nós temos o crime.

O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Simplesmente natural, nem moderno, nem antigo
 O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Aqui é face da morte o crime do raciocínio.

Latrocínio 157, 12, 121

Na rua, considerado, lá dentro só mais um
 Ficar de pé pra não morrer, proceder tem que ter
 Depois de encarcerado tá fudido, tá marcado
 É quase impossível de o mano ser reintegrado
 Posso até citar um caso de um maluco que tinha arrumado
 Um trampo sossegado numa multinacional, um salário legal
 Nos certos finais antecedentes criminais
 Murchou, constou, derrubou o sonho de recuperação
 De um mano sangue bom
 Inteligente, competente, resgate social ou na questão estrutural
 Será que é tão difícil tratar o povo como gente
 E aí presidente, tente ouvir minha sugestão
 Desvende esse mistério, ministério virou objeto de barganha
 Por que você não cumpre suas promessas de campanha
 Incentivo fiscal seu sociólogo nojento
 A todas as empresas que empregarem ex-detentos

Fazer com que os presos aproveitem seu tempo
 Estudando, se formando, se profissionalizando
 Encaminhado á um emprego, quem sabe desse jeito
 Possa até valer a pena
 O mano deixar o crime depois de cumprir sua pena.

O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Simplesmente natural, nem moderno, nem antigo
 O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Aqui é face da morte o crime do raciocínio.

Conhecido por você como Aliado G;
 Nunca fui apresentado muito menos mascarado
 Sempre estive lado á lado com a comunidade do morro
 Que pede socorro
 Rimas fortes, consequentes em prol da minha gente
 Que infelizmente é inserida num processo de retrocesso
 Não vejo ordem nem progresso
 Nossa bandeira é uma piada, a favela tá ferrada
 Com a falta de água, emprego, esgoto
 Excluindo o povo, tudo aqui gera desgosto
 Você volta num escroto amanhã ele some
 O que sobra é a fome, entenda a minha crítica
 O motivo dessa falta é a vontade política
 Se pelo menos distribuíssem renda
 Vou até mandar um salve pro ministro da fazenda
 Entenda, salve o moleque que dorme na calçada gelada
 Não os banqueiros trambiqueiro e caloteiros
 Que andam de avião ou então de carro zero
 Já que todo mundo termina no cemitério
 É preciso avaliar melhor esses critérios
 Deixar de fazer leis que só favorecem vocês
 Talvez valorizando o cidadão ao invés do cifrão
 Quem tem dinheiro tá com seu burro na sombra
 O que me assombra é que existe muito burro infelizmente pouca sombra
 A criminalidade no Brasil vem aumentando
 Só tá faltando fazer um levantamento, uma planilha estatística
 Excluindo a polícia aonde é que tem mais ladrão
 Me diz no morro ou na política.

O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Simplesmente natural, nem moderno, nem antigo
 O crime é o meu assunto, o rap é meu artigo
 Aqui é face da morte o crime do raciocínio.

ANEXO L – “DUAS DE CINCO” (CRIOLO)

Compro uma pistola do vapor
 Visto o jaco califórnia azul
 Faço uma mandinga pro terror
 E vou

É o cão, é o cânhamo, é o desamor
 É o canhão na boca de quem tanto se humilhou
 Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor
 E cocaína é uma igreja gringa de Le Chereau
 Pra cada rap escrito
 Uma alma que se salva
 O rosto do carvoeiro
 É o Brasil que mostra a cara
 Muito blá se fala
 E a língua é uma piranha
 Aqui é só trabalho, sorte é pras crianças
 Que vê o professor em desespero na miséria
 Que no meio do caminho da educação havia uma pedra
 E havia uma pedra no meio do caminho
 Ele não é preto véi
 Mas no bolso leva um cachimbo
 É o Sleazestack
 Zóio branco, repare o brilho
 Chewbacca na penha
 Maizena com pó de vidro
 Comerciais de TV
 Glamour pra alcoolismo
 E é o kinect do XBOX
 Por duas buchas de cinco

Chega a rir de nervoso
 Comédia vai chorar

Compro uma pistola do vapor
 Visto o jaco Califórnia azul
 Faço uma mandinga pro terror
 E vou

E eu fico aqui pregando a paz
 E a cada maço de cigarro fumado
 A morte faz um jaz entre nós
 Cá pra nós, e se um de nós morrer
 Pra vocês é uma beleza
 Desigualdade faz tristeza
 Na montanha dos sete abutres
 Alguém enfeita sua mesa
 Um governo que quer acabar com o crack

Mas não tem moral pra vetar
Comercial de cerveja
Alô, Foucault
Cê quer saber o que é loucura
É ver Hobsbawm
Na mão dos boy
Maquiavel nessa leitura
Falar pra um favelado
Que a vida não é dura
E achar que teu 12 de condomínio
Não carrega a mesma culpa
É salto alto, MD
Absolut, suco de fruta
Mas nem todo mundo é feliz
Nessa fé absoluta
Calma, filha, que esse doce
Não é sal de fruta
Azedar é a meta
Tá bom ou quer mais açúcar?

Chega a rir de nervoso
Comédia vai chorar

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco Califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco Califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou.

ANEXO K – “CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3” (RACIONAIS MC’S)

- 60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial

A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras

Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros

A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
 Eu tô em cima, eu tô afim, um, dois pra atirar
 Eu sou bem pior do que você tá vendo
 O preto aqui não tem dó, é 100% 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 e 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, ou um anjo
 Um mágico, o juiz ou o 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 violentamente pacífico, verídico
 Vim pra sabotar seu raciocínio
 Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo
 Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco
 Número 1 dia, terrorista da periferia
 Uni-duni-tê, o que eu tenho pra você
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT
 E a profecia se fez como previsto
 1997 depois de Cristo
 A fúria negra ressuscita outra vez
 Racionais Capítulo 4, Versículo 3.

Aleluia, aleluia
 Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá.

Faz frio em São Paulo
 Pra mim tá sempre bom
 Eu tô na rua de bombeta e moletom
 Dim, dim, dom, rap é o som
 Que emana do Opala marrom

E aí, chama o Guilherme
 Chama o Vander
 Chama o Dinho e o Gui
 Marquinho chama o Éder, vamo aí
 Se os outros manos vem, pela ordem tudo bem
 Melhor, quem é quem no bilhar no dominó

Colou dois manos
 Um acenou pra mim
 De jaco de cetim
 De tênis, calça jeans

Ei Brown, sai fora
 Nem vai, nem cola
 Não vale a pena dar 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 o pó, pele o osso
 No fundo do poço, traz flagrante no bolso

Veja bem, ninguém é mais que ninguém
 Veja bem, veja bem, eles são nosso irmãos também
 Mas de cocaína e crack
 Whisky e conhaque
 Os manos morrem 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
 Que era um preto tipo A
 Ninguém entrava numa, mó estilo
 De calça Calvin Klein e tênis Puma
 Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
 Curtia um funk, jogava uma bola
 Buscava a preta dele no portão da escola
 Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
 Mas começou colar com os branquinhos do shopping (aí já era)
 Ih mano outra vida, outro pique
 Só mina de elite, balada, vários drink
 Puta de butique, toda aquela porra
 Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra

Faz uns nove anos
 Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
 Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
 Dente tudo zoadado, bolso sem nenhum conto
 O cara cheira mal, as tia sente medo
 Muito louco de sei lá o que logo cedo

Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido, inofensivo

Um dia um PM negro veio embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor
Que não deixa o mano aqui desandar, ah
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais Capítulo 4, Versículo 3.

Aleluia, aleluia
Racionais no ar filha da puta, pá, pá, pá

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa de baixo do carro sujo de óleo
Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos
O mano que entrega envelope o dia inteiro no Sol
Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
Ou que procura vida nova na condicional
Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
Ou da família real de negro como eu sou
Um príncipe guerreiro que defende o gol

E eu não mudo, mas eu não me iludo
Os mano cu de burro têm, eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um cargo bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir
Ha ha, pra ver branquinho aplaudir
É, na sua área tem fulano até pior
Cada um, cada um, você se sente só
Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click pláu, pláu, pláu e acabou
Sem dó e sem dor, foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se foder
Você sabe por quê? Pra onde vai? Pra quê?

Vai de bar em bar, esquina em esquina
Pegar 50 conto, trocar por cocaína

Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê
Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro
É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forgado de brinco: Cu, trouxa
Roubado dentro do carro na avenida Rebouças
Correntinha das moça
As madame de bolsa
Dinheiro, não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo
Não sigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais Capítulo 4, Versículo 3.

ANEXO L – “NEGRO DRAMA” (RACIONAIS MC’S)

Negro drama, entre o sucesso e a lama
 Dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama
 Negro drama, cabelo crespo e a pele escura
 A ferida, a chaga, à procura da cura

Negro drama, tenta ver e não vê nada
 A não ser uma estrela, longe, meio ofuscada
 Sente o drama, o preço, a cobrança
 No amor, no ódio, a insana vingança

Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo
 O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido
 O drama da cadeia e favela
 Túmulo, sangue, sirene, choros e velas

Passageiro do Brasil, São Paulo, agonia
 Que sobrevivem em meio às honras e covardias
 Periferias, vielas, cortiços
 Você deve tá pensando: O que você tem a ver com isso?

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

Histórias, registros e escritos
 Não é conto, nem fábula, lenda ou mito
 Não foi sempre dito que preto não tem vez?
 Então, olha o castelo e não foi você quem fez, cuzão

Eu sou irmão dos meus truta de batalha
 Eu era a carne, agora sou a própria navalha
 Tin-tin, um brinde pra mim
 Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias

O dinheiro tira um homem da miséria
 Mas não pode arrancar de dentro dele a favela
 São poucos que entram em campo pra vencer
 A alma guarda o que a mente tenta esquecer

Olho pra trás, vejo a estrada que eu trilhei, mó cota
 Quem teve lado a lado e quem só ficou na bota
 Entre as frases, fases e várias etapas
 Do quem é quem, dos mano e das mina fraca

Negro drama de estilo
 Pra ser e se for, tem que ser, se temer é milho

Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar que sou homem e não um covarde

Que Deus me guarde pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os rico, mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto por dentro e por fora
Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória

Ora, nessa história vejo dólar e vários quilates
Falo pro mano que não morra e também não mate
O tic-tac não espera, veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa e cheia de morteiro

Pesadelo é um elogio
Pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu
Num clima quente, a minha gente sua frio
Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil
Um fuzil

Negro drama

Crime, futebol, música, carai
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha

Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja, olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro, sem rosto e coração

Ei, São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação, gravando a cena vai
Um bastardo, mais um filho pardo, sem pai
Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé

Cê disse que era bom e as favela ouviu
Lá também tem whisky, Red Bull, tênis Nike e fuzil
Admito, seus carro é bonito
É, eu não sei fazer
Internet, videocassete, os carro loco

Atrasado, eu tô um pouco sim
 Tô, eu acho
 Só que tem que, seu jogo é sujo e eu não me encaixo
 Eu sou problema de montão, de Carnaval a Carnaval
 Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal

Problema com escola, eu tenho mil, mil fita
 Inacreditável, mas seu filho me imita
 No meio de vocês ele é o mais esperto
 Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto

Esse não é mais seu, ó, subiu
 Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
 Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia?
 Seu filho quer ser preto, há, que ironia

Cola o pôster do 2Pac aí, que tal? Que cê diz?
 Sente o negro drama, vai tenta ser feliz
 Ei bacana, quem te fez tão bom assim?
 O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?

Eu recebi seu tic, quer dizer kit
 De esgoto a céu aberto e parede madeirite
 De vergonha eu não morri, to firmão, eis-me aqui
 Você, não, cê não passa quando o mar vermelho abrir

Eu sou o mano, homem duro, do gueto, Brown, Obá
 Aquele louco que não pode errar
 Aquele que você odeia amar nesse instante
 Pele parda e ouço funk
 E de onde vem os diamantes? Da lama
 Valeu mãe, negro drama
 Drama, drama, drama

Aê, na época dos barracos de pau lá na Pedreira, onde cês tavam?
 Que que cês deram por mim? Que que cês fizeram por mim?
 Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
 Agora tá de olho no carro que eu dirijo
 Demorou, eu quero é mais, eu quero até sua alma

Aí, o rap fez eu ser o que sou
 Ice Blue, Edy Rock e KL Jay e toda a família
 E toda geração que faz o rap
 A geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar
 Anos 90, Século 21, é desse jeito

Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
 Cê tá dirigindo um carro
 O mundo todo tá de olho em você, morou?
 Sabe por quê? Pela sua origem, morou irmão?

É desse jeito que você vive, é o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama

Aí Dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha
Mas aê, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé

Vagabundo nato!

ANEXO M – “MANDUME” (EMICIDA)

[Emicida]

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)

[Drik Barbosa]

Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey, xinguei
 Quem diz que mina não pode ser sensei?
 Jinguei, sim, sei, desde a Santa Cruz, playboys
 Deixei em choque, tipo Racionais: Hey boy!
 Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência
 Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo
 Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno
 Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia
 Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!
 Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim Maia
 Devasta esses otário, tipo calendário Maia
 Feminismo das preta bate forte, mó treta
 Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu-uh
 Drik Barbosa, não se esqueça
 Se os outros é de tirar o chapéu, nós é de arrancar cabeça

[Amiri]

Mas mano, sem identidade somos objeto da história
 Que endeusa herói e forja, esconde os retos na história
 Apropriação há eras, desses tá na repleto na História
 Mas nem por isso que eu defeco na escória
 Pensa que eu num vi?
 Eu senti a herança de Sundi
 Ah tá, não morro incomum e pra variar, herdeiro de Zumbi
 Segura o boom, fi, é um e dois e três e quatro
 Não importa, já que querem eu cego eu tô pra ver um daqui sucumbir (não)

Pela honra vinha Mandume
 Tira a mão da minha mãe!
 Farejam medo? Vão ter que ter mais faro
 Esse é o valor dos reais, caros
 Ao chamado do alimamo: Nkosi Sikelel, mano!
 Só sente quem teve banzo
 (Entendeu?) Eu não consigo ser mais claro!
 Olha pra onde os do gueto vão
 Pela dedução de quem quer redução
 Respeito, não vão ter por mim?
 Protagonista, ele preto sim
 Pelo gueto vim, mostrar o que difere
 Não é a genital ou o macaco que fere
 É igual me jogar aos lobos
 Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele

[Rico Dalasam]

Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle
 Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gamba e Rigue
 Arranca meu dente no alicate
 Mas não vou ser mascote de quem azeda marmitta
 Sou fogo no seu chicote
 Enquanto a opção for morte pra manter a ideia viva

Domado eu não vivo, eu não quero seu crime
 Ver minha mãe jogar rosas
 Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados com as pragas da horta
 Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala
 Não marca, nossa alma sorri
 Briga é resistir nesse campo de fardas

(Cêloko Cachoeira!)

[Emicida]

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)

[Muzzike]

Banha meu símbolo, guarda meu manto que eu vou subir como rei
 Cês vive da minha cicatriz, eu tô pra ver sangrar o que eu sangrei
 Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu quiser
 Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé
 Falsos quanto Kleber Aran, os vazio abraça
 La Revolução tucana, hip-hop reaçã
 Doce na boca, lança perfume na mão, manda o mundo se foder
 São os nóia da Faria Lima, jão, é a Cracolândia Blasé
 Jesus de polo listrada, no corre, corte degradê
 Descola o poster do 2pac, que cês nunca vão ser
 Original favela, Golden Era, rua no mic
 Hoje os boy paga de 'drão, ontem nós tomava seus Nike
 Os vira lata de vila, e os pitbull de portão
 Muzzike, o filho de faxineira, eu passo o rodo nesses cuzão
 Ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração
 As hiena tão rindo de quê, se o rei da savana é o leão?

[Raphão Alaafin]

Canta pra saldar, negô, seu rei chegou
 Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô
 Daqui de Mali pra Cuando, de Orubá ao bando
 Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada
 Não, não na minha gestão, chapa
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada
 Meia volta na Barja, Europa se prostra
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa

Sem eucaristia no meu cântico
 Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico
 Tentar nos derrubar é secular
 Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar
 Oya, todos temos a bússola de um bom lugar
 Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá
 Se a mente daqui pra frente é inimiga
 O coração diz que não está errado, então siga!

[Emicida]

Dores em Loop-cínio, os cult-cínio, quê?
 Ao ver o Simonal que cês não vai foder
 Grande tipo Ron Mueck, morô muleque? Zé do Caroço
 Quer photoshop melhor que dinheiro no bolso?
 Vendo os rap vender igual Coca, fato, não, não
 Melhor, entre nós não tem cabeça de rato
 É Brasil, exterior, capital interior
 Vai ver nós gargalhando com o peito cheio de rancor
 Como prever que freestyles, vários necessários
 Vão me dar a coleção de Miley Cyrus
 Misturei Marley, Cairo, Harley, Pairo, firmeza

Tipo Mario, entrei pelo cano mas levei as princesa
 Várias diss, não sou santo, ímã de inveja é banto
 Fui na Xuxa pra ver o que fazer se alguém menor te escreve tanto
 Tô pelo adianto e as favela entendeu
 Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu
 Scorsese, minha tese não teme, não deve, tão breve
 Vitórias do gueto, luz pra quem serve?
 Na trama conhece os louro da fama
 Ok, agora olha os preto, chama!

[Emicida]

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

Eles querem que alguém
 Que vem de onde nós vem
 Seja mais humilde, baixa a cabeça
 Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
 Eu quero é que eles se-!

(Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho)
 (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho).

ANEXO N – “EU SOU 157” (RACIONAIS MC’S)

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 As cachorra me ama, os playboy se derrete
 Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Uma pá de bico cresce o zói quando eu chego
 Zé povinho é foda, ô! Né não, nego?
 Eu tô de mal com o mundo
 Terça-feira à tarde
 Já fumei um ligeiro com os covarde
 Eu só confio em mim, mais ninguém, cê me entende
 Fala gíria bem, até papagaio aprende
 Vagabundo assalta banco usando Gucci e Versace
 Civil dá o bote usando caminhão da Light
 Presente de grego, né, cavalo de Tróia
 Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia, não
 Lembra aquela fita, lá?
 (Ô, fala aí, jão!)
 O bico veio aí, mó cara de ladrão

Como é que é, rapa? Calor do caraio
 Licença, aí, deixa eu fumar
 Passa a bola, Romário

Hum, meio confiado, né? É, eu percebi
 Pensei, ó só, que era truta seu, ó o milho
 E diz que tinha um canal, que vende isso e aquilo
 Quem é? Quem tem m pra vender? Quero um quilo
 Um quilo de quê, jow? Cê conhece quem?

Sei lá, sei não, hein
 Eu sou novo também

Irmão, quando ele falou um quilo
 É o deixa, é o milho, a micha caiu
 Mas onde é que já se viu? Assim, tá de piolhagem
 Não vai daqui ali, mó chavão, nesses trajes
 De óculos escuros, bermuda e chinelo
 O negão era polícia, irmão, mó castelo

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 As cachorra me ama, os playboy se derrete
 Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Hoje eu sou ladrão, artigo 157

As cachorra me ama, os playboy se derrete
 Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Nego, São Paulo é selva e eu conheço a fauna
 Muita calma, ladrão, muita calma
 Eu vejo os ganso descer e as cachorra subir
 Os dois peida pra ver quem guia o GTI

Mas, também, né, jão? Sem fingir, sem dar pano
 É boca de favela, ô, vamo e convenhamo
 Tiazinha trabalha há 30 anos e anda a pé
 Às vezes cagueta de revolta, né?

Quê? Né nada disso, não, cê tá nessa?
 Revolta com o governo, não comigo, as conversa
 Traidor, cobra-cega, pensou se a moda pega?
 Nego, eles te entrega pro Depart: aí, sujou
 De bolinho, complô
 Pode até ser que tem, sei lá
 Qualquer lugar, vários têm celular
 Não dá pra acreditar que aconteça
 Na hora do choque, que um de nós troque uma cabeça
 Por incrível que pareça, pode ser, ó, meu
 O dia de amanhã, quem sabe é Deus
 Eu não sei, não vi, não sou, morro cadeado
 Firmão, deixa eu ir, quem não é visto, não é lembrado

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 As cachorra me ama, os playboy se derrete
 Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 As cachorra me ama, os playboy se derrete
 Hoje eu sou ladrão, artigo 157
 A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Família em primeiro lugar é o que há
 Juro pra senhora, mãe, que eu vou parar
 Meu amor é só seu, brilhante num cofre
 Enquanto eu viver, a senhora nunca mais sofre
 Tá daquele jeito: se é, é agora
 É calça de veludo, é bunda de fora
 Me perdoe, me perdoe, mãe, se eu não tenho mais
 O olhar que um dia foi te agradar com cartaz
 Escrito assim: 12 de maio - em marrom
 Um coração azul e branco em papel crepom
 Seu mundo era bom
 Pena que, hoje em dia, só encontro no seu álbum de fotografia

Juro que vou te provar que não foi em vão
Mas cumprir ordem de bacana não dá mais, não

Xiii, jão! Falando sozin?
Essa era da boa, hein? Põe dessa pra mim
O barato tá doido e os mano te ligou, ali
Mas tem que ser já, sem pensar, cê quer ir?
A ponta é daqui a pouco, oito hora, oito e pouco
Tá tudo no papel, dá pra arrumar uns troco
O time tava montado, mas tem um que não pode
Os mano é do outro lado, mas é, é pela orde
Vamo, tá mó mamão, só catar, demorou
Ó só, te pus na fita porque cê é merecedor
Não vou te pôr em fita podre, aliado
A cena é essa, ó, fica ligado

Um mão-branca fica só de migué
No bar em frente o dia inteiro, tomando café
É nosso
O outro é japonês, o Kazu
Que fica ali vendendo um dog e talão zona azul

Cê compra o dog dele e fica ali no bolinho
Ele tem só um canela-seca no carrinho

Se liga a loira, né, então, vai tá lá dentro
De onda com os guardinha, pã
Nessa aí que eu entro

É dois, tem mais um, foi quem deu, tá ligeiro
Na hora, ele vai tá de AK no banheiro

Tem uma XT na porta e uma Sahara
Pega a contra-mão, vira à esquerda e não para, cara
É direto e reto, na mesma, até a praça
Que tá tudo em obra, e os carro não passa

Do outro lado, tá a Rose, de Golf, na espera
Dá as arma e os malote pra ela e já era
Depois só (fiiiu!) praia e maconha
Comer todas as burguesa em Fernando de Noronha

Nossa, mano, vou pegar aqueles gadinho, lá, que mora no condomínio, viiish!
Ih, e aquelas mina, lá?
Só gata, feio!
Se elas até gostar de fumar um baseado
Vou levar elas toda!

O dia D chegou
Se esse é o lugar, então, aqui estou

Quanto mais frio, mais em prol
 Prum amante do dinheiro, pontual como o Sol
 Igual eu, de roupão e capacete
 No frio, já é quente, ainda usando colete
 Já era, eu tô aqui, e aonde cê tá, jã?
 Tô vendo ninguém, e o japonês tá aqui, não

O carrinho não tá, né? Daqui eu ganhei
 O outro mão nem comeu, também, desde que eu cheguei

Mas por que logo hoje? Por que que mudaram?
 É difícil errar, os que deu a fita erraram
 Sei, não, tá esquisito, Jão, tá sinistro
 Não é melhor nós se jogar? Vê direito, hein?
 E, qualquer coisa, a loira vai ligar, não tem pressa
 Cê é que nem meu irmão, caraio, porra, num dá essa!

Só tem o zé povinho e os motoboy
 Tá gelado? Vamo entrar, vagabundo, é nós

Nossa senhora, o neguinho passou a mil
 Eu falei, nem ouviu, nem olhou, nem me viu
 Minha cara é esperar, eu não tiro o zóio
 Lá dentro, eu não sei, meu estômago dói
 Lá vem o truta: vamo! É agora!

Tudo errado, vamo embora, caiu a fita, sujou!

Cadê o neguinho? Demorou!
 Caraio, bem que eu falei!

Todos funça mudou
 Só tinha dois, mas tem três!

O neguinho vinha vindo, do que vinha rindo?
 O pesadelo do sistema não tem medo da morte
 Dobrou o joelho e caiu como um homem
 Na giratória, abraçado com o malote
 Eu falei, porra! Eu não te falei?! Não ia dar!
 Pra mãe dele, quem que vai falar, quando nós chegar?
 Um filho pra criar, imagina a notícia

Lamentável, vamo aí, vai chover de polícia

A vida é sofrida, mas não vou chorar
 Viver de quê? Eu vou me humilhar?
 É tudo uma questão de conhecer o lugar
 Quanto tem, quanto vem e a minha parte, quanto dá
 Porque

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
As cachorra me ama, os playboy se derrete
Hoje eu sou ladrão, artigo 157
A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Hoje eu sou ladrão, artigo 157
As cachorra me ama, os playboy se derrete
Hoje eu sou ladrão, artigo 157
A polícia bola um plano, sou herói dos pivete

Aí, louco, muita fé naquele que tá lá em cima, que ele olha pra todos, e todos têm o mesmo valor
Vem fácil, vai fácil, essa é a lei da natureza, não pode se desesperar
E aí, molecadinha, tô de olho em vocês, hein?
Não vai pra grupo, não, a cena é triste
Vamo estudar, respeitar o pai e a mãe e viver
Viver!
Essa é a cena
Muito amor.

ANEXO O – “COTA NÃO É ESMOLA” (BIA FERREIRA)

Existe muita coisa que não te disseram na escola
 Cota não é esmola!
 Experimenta nascer preto na favela pra você ver!
 O que rola com preto e pobre não aparece na TV
 Opressão, humilhação, preconceito
 A gente sabe como termina, quando começa desse jeito
 Desde pequena fazendo o corre pra ajudar os pais
 Cuida de criança, limpa casa, outras coisas mais
 Deu meio dia, toma banho vai pra escola a pé
 Não tem dinheiro pro busão
 Sua mãe usou mais cedo pra poder comprar o pão
 E já que tá cansada quer carona no busão
 Mas como é preta e pobre, o motorista grita: não!
 E essa é só a primeira porta que se fecha
 Não tem busão, já tá cansada, mas se apressa
 Chega na escola, outro portão se fecha
 Você demorou, não vai entrar na aula de história
 Espera, senta aí, já já dá 1 hora
 Espera mais um pouco e entra na segunda aula
 E vê se não atrasa de novo! A diretora fala

Chega na sala, agora o sono vai batendo
 E ela não vai dormir, devagarinho vai aprendendo que
 Se a passagem é 3,80 e você tem 3 na mão
 Ela interrompe a professora e diz, 'então não vai ter pão'
 E os amigos que riem dela todo dia
 Riem mais e a humilham mais, o que você faria?
 Ela cansou da humilhação e não quer mais escola
 E no natal ela chorou, porque não ganhou uma bola
 O tempo foi passando e ela foi crescendo
 Agora la na rua ela é a preta do suvaco fedorento
 Que alisa o cabelo pra se sentir aceita
 Mas não adianta nada, todo mundo a rejeita

Agora ela cresceu, quer muito estudar
 Termina a escola, a apostila, ainda tem vestibular
 E a boca seca, seca, nem um cuspe
 Vai pagar a faculdade, porque preto e pobre não vai pra USP
 Foi o que disse a professora que ensinava lá na escola
 Que todos são iguais e que cota é esmola
 Cansada de esmolos e sem o dim da faculdade
 Ela ainda acorda cedo e limpa três apê no centro da cidade
 Experimenta nascer preto, pobre na comunidade
 Cê vai ver como são diferentes as oportunidades

E nem venha me dizer que isso é vitimismo

Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu racismo!
E nem venha me dizer que isso é vitimismo

E nem venha me dizer que isso é vitimismo
Não bote a culpa em mim pra encobrir o seu racismo!
E nem venha me dizer que isso é vitimismo

São nações escravizadas
E culturas assassinadas
É a voz que ecoa do tambor
Chega junto, venha cá
Você também pode lutar, ei!
E aprender a respeitar
Porque o povo preto veio para revolucionar

Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!
Revolução
Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!
Revolução

Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai, ei
Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
E é peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
É peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

Vamo pro canto onde o relógio para
E no silêncio o coração dispara
Vamos reinar igual Zumbi, Dandara
Odara, Odara

Vamo pro canto onde o relógio para
No silêncio o coração dispara
Odara, Odara, ei!

Experimenta nascer preto e pobre na comunidade

Você vai ver como são diferentes as oportunidades
E nem venha me dizer que isso é vitimismo
Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu ra-cis-mo!
Existe muita coisa que não te disseram na escola!

Cota não é esmola!
Cota não é esmola!
Cota não é esmola!
Eu disse:Cota não é esmola!
Cota não é esmola!
Cota não é esmola!
Cota não é esmola!

São nações escravizadas
E culturas assassinadas
É a voz que ecoa do tambor!
Chega junto, venha cá
Você também pode lutar
E aprender a respeitar
Porque o povo preto veio revolucionar

Cota não é esmola!

ANEXO P – “CANTANDO PRO SANTO” (SABOTAGE)

Eu acho que o jovem de hoje em dia deve ler e se informar
 Ver bem as coisas como são
 Pra poder contestar as coisas de forma clara
 Não só rimas em vão

Algo no ar, contrariado nêgo chega
 Pra reclamar fortes momentos de tristeza
 De um gás que sobe (Gás que sobe)
 Parceiro truta forte, ih ihh

Ventão que inspira sorte, guerreiro que resolve
 Socorre He hé, não dispensa o cano e corre
 Não é lóki, é tipo um Pixinguinha nos acordes
 Mesmo sofrendo alcança as águas de riacho doce
 Onde quer que está e esteja vai estar protegido
 Aquele que nos dito bem também fora menino
 Me sinto motivado de prioridades
 Na cidade pressionado por necessidades
 Só maldade pra invadir coban e lares
 Um qualquer quem sabe
 Pra comprar um Cadillac mais tarde
 Do tipo sem caô, só boa imagem
 Um descendente dos palmares, é você sabe
 Pros manos do outro lado da muralha, aquele salve
 Pra quem sabe, na próxima visita a liberdade
 A Paz alcançará na Sul o amor do pai
 Segui firmão serei capaz, de sempre sempre mais
 O criador fará de ti um bom rapaz
 Se passa o tempo e eu vou vendo, vários no veneno
 É sempre assim na Zona Sul ladrão bom vai embora cedo
 Para a permanência do sistema carcerário
 É a decadência, a fraude na lei do mais fraco
 Existente, na mente de quem anda errado
 Falta emprego, para aqueles que pegou pesado
 Onilê, o Pai Ogum, Ai ei eô, Mãe Oxum
 Filho de Zambi, cansado de ver sangue aqui na Sul
 Odara, Odara ao povo preto, seja obsoleto
 Talvez mais ligeiro faça tudo em segredo
 A liberdade vem primeiro, meu clone, meu espelho
 Sem sossego, sem emprego, no perreio, daquele jeito
 Peço ao boiadeiro ouça ao meu apelo
 Povo está crescendo fique atento Odin, ordene o vento
 No Mar um barco pra remar tem que ter remo
 Independente não de mim, mas também sim,
 Vários pretos
 A criançada faz do Rap seu espelho
 São Cosme Damião, dê-lhês proteção

Na saída do Campão, na final do Coringão
 Na passeata do Centrão, paz para o povão
 Ozaziê, Sheiks na Bahia Baiano
 Seja escudo deste mano que se encontra em pranto
 Que por engano, tretou com fulano
 Hoje é seu dia, perante a lei do homem o cano
 Ó senhor que gire o mundo eu peço amor pro subúrbio
 Existe força suprema problema pra ciência
 Lá no Canão somente Deus me dá certeza
 Das incertezas, inclarezas que seus filhos faz
 Os perdoe pai, eles não são capaz de viver em paz
 De forma irracionais ambiciosos
 Se lembram de Jesus pra ir ao pódio
 E em seus olhos vejo um ódio diabólico
 A figura do senhor tá sempre em pele de leproso
 Aquele que nasceu porém, em Jerusalém
 Fora traído, porque do inimigo quis o bem
 Sem pesadelo, na paz ou por inteiro
 Demorô aqui estou de mente afoita, ligeiro
 Me dê ao menos tempo pra orar
 Pedir pra Oxalá me preparar pra fama
 Bate cabeça no Congar só na manha
 Vou tomar banho de Abô, nas ervas de Aruanda
 Quem não conhece enfim eu sei dê fama
 Mas nada contra
 Várias demandas arrematadas na umbanda
 Zé, em quem carrego a fé desde criança
 Deus menino meu pastor, console a nossa dor
 Guerras, intrigas de família é um horror
 Nossa senhora olhe por todos, Jesus faz pelo povo
 A Terra, a água, o mar e o ar e a natureza eu posto
 Santa Clara clareou, agora aqui estou
 De mente erguida vou que vou, vou no Cristo Redentor
 De graças ao senhor sem dinheiro e com amor
 Lutou e conquistou, culpados perdoou
 Quem crucificou tentou provar que não errou se apavorou
 Ao ver que Deus menino então ressuscitou

Quero Axé, do Brooklyn ao Canão
 Vejo os irmãos e vou na fé, assim que é
 Eu quero Axé, do Brooklyn ao Canão
 Vejo os irmãos e vou na fé, assim que é

Algo no ar, contrariado nêgo chega
 Pra reclamar fortes momentos de tristeza
 De um gás que sobe (De um gás que sobre)
 Parceiro truta forte, ih ihh

Algo no ar, contrariado nêgo chega
 Pra reclamar fortes momentos de tristeza

De um gás que sobe (De um gás que sobre)
Parceiro truta forte, ih ihh

Um mano firmeza fala sempre com clareza
Está contra a realeza que ostenta essa pobreza
Mais vale a liberdade e o bem que ela te faz
Liberdade é tudo aquilo, liberdade é muito mais
Pião no Impala, num Domingo de sol
Andando de skate ou jogando futebol
A raça unida jamais será vencida
A raça unida é o que pega, é o que liga
Se liga, me diga, se a vida aqui não merece uma chance
Fora do pesadelo, esperto no lance
A vida vivida de um modo simples é bem melhor pra mim

A vida vivida de um modo simples é bem melhor pra mim
Há uma aparente possibilidade de mudar as coisas
Definitivamente não vão me deixar pra trás
Não mais, não mais, não mais
O estado pleno da sabedoria é o dom mais elevado
Renovando e transformando, mudando todo o quadro
Eu tô ligado, Chorão e Charlie Brown, Sabotage lado a lado
Familia RZO, então eu sei
Renovação me trás a brisa, cada medida
Unidos um dia então, seremos nós a justiça (Nós a justiça)
Essa eu fiz por vocês irmãos
Essa eu fiz por você ladrão
Essa eu fiz por vocês irmãos
Essa eu fiz por você ladrão.

ANEXO Q – “THIS IS AMERICA” (CHILDISH GAMBINO)

Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
 Yeah, yeah, go, go away
 Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
 Yeah, yeah, go, go away
 Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
 Yeah, yeah, go, go away
 Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
 Yeah, yeah, go, go away

We just wanna party
 Party just for you
 We just want the money
 Money just for you
 I know you wanna party
 Party just for me
 Girl, you got me dancin'
 Dance and shake the frame

We just wanna party
 Party just for you
 We just want the money
 Money just for you
 I know you wanna party
 Party just for me
 Girl, you got me dancin'
 Dance and shake the frame

This is America
 Don't catch you slippin' up
 Don't catch you slippin' up
 Look what I'm whippin' up
 This is America
 Don't catch you slippin' up
 Don't catch you slippin' up
 Look what I'm whippin' up

This is America
 Don't catch you slippin' up
 Look at how I'm livin' now
 Police be trippin' now
 Yeah, this is America
 Guns in my area (word, my area)
 I got the strap
 I gotta carry 'em

Yeah, yeah, I'ma go into this
 Yeah, yeah, this is guerilla, woo

Yeah, yeah, I'ma go get the bag
 Yeah, yeah, or I'ma get the pad
 Yeah, yeah, I'm so cold like, yeah (yeah)
 I'm so dope like, yeah
 We gon' blow like, yeah (straight up, uh)

Ooh-ooh-ooh-ooh-ooh, tell somebody
 You go tell somebody
 Grandma told me
 Get your money, black man (get your money)
 Get your money, black man (get your money)
 Get your money, black man (get your, black man)
 Get your money, black man (get your, black man)
 Black man

This is America (woo!)
 Don't catch you slippin' up (woo, woo, don't catch you slippin', now)
 Don't catch you slippin' up
 Look what I'm whippin' up (slime!)
 This is America (yeah, yeah)
 Don't catch you slippin' up
 Don't catch you slippin' up
 Look what I'm whippin' up

Look how I'm geekin' out
 I'm so fitted (I'm so fitted)
 I'm on Gucci
 I'm so pretty (yeah, yeah)
 I'm gon' get it (ayy, I'm gon' get it)
 Watch me move
 This a celly
 That's a tool
 On my Kodak (woo, Black)
 Ooh, know that (yeah, know that, hold on)
 Get it? (Get it? Get it?)
 Ooh, work it (21)
 Hunnid bands, hunnid bands, hunnid bands (hunnid bands)
 Contraband, contraband, contraband (contraband)
 I got the plug on Oaxaca
 They gonna find you like blocka

Ooh-ooh-ooh-ooh-ooh, tell somebody
 (America, I just checked my following list and)
 You go tell somebody
 (You mothafuckas owe me)
 Grandma told me
 Get your money, black man (black man)
 Get your money, black man (black man)
 Get your money, black man (black man)
 Get your money, black man (black man)

Black man

One, two, three, get down
Ooh-ooh-ooh-ooh-ooh, tell somebody
You go tell somebody
Grandma told me
Get your money, black man (black man)
Black man

You just a black man in this world
You just a barcode, ayy
You just a black man in this world
Drivin' expensive foreigners, ayy
You just a big dawg, yeah
I kenneled him in the backyard
No, probably ain't life to a dog
For a big dog.

ANEXO R – “NEGRO ZUMBI” (LECI BRANDÃO)

Zumbi, o teu grito ecoou
No Quilombo dos Palmares
Como um pássaro que voou
Tão liberto pelos ares
Um grito de dor e de fé
Ficou registrado na nossa história
Pela luta, pelo axé
pela garra, pela glória

Negro Zumbi, negro Zumbi
Negro Zumbi, negro Zumbi

Contra a força inimiga
A defesa da família
Lá na Serra da Barriga
Permanente uma vigília
Foi preciso o tombamento
pela identificação
Foi o reconhecimento dessa terra
Na história da nossa nação

Negro Zumbi, negro Zumbi
Negro Zumbi, negro Zumbi

Quem te faz homenagem
É a banda afro Mandela
Da cultura da raça essa banda
É sentinela.

ANEXO S – “SAUDAÇÃO MALUNGO” (LUEDJI LUNA)

Malungueiro, malungá
 Bacongo, Cabinda, Uige
 Luba, Lunda, Bengela, Zaire
 Quicongo, tradição

Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá

Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Sou malungueiro de partida à chegada
 Quizomba Zumbi, quizomba Zumbi, quizomba Zumbi, quizomba Zumbi

Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Sou malungueiro de partida à chegada
 Quizomba Zumbi, quizomba Zumbi, quizomba Zumbi, quizomba Zumbi

Da costa Brasil adentro
 Mandinga e fé
 Heranças, danças, tranças
 Mafuá, malungo reinventar
 Ao manifesto kincongo, Bois Caiman

Marco primeira revolução Haiti

Partiu Trinidad, Suriname, Cuba
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas

Referências malungas sim
 Kincongo, kizumba, Zumbi

É corar, rei do Congo
 Nosso mucongo saudar
 Primeira república Haiti
 Tradição malunga.

ANEXO T – “PONTA DE LANÇA AFRICANO (UMBABARAUMA)” (JORGE BEN)

Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol

Joga bola, joga bola
 Corocondô
 Joga bola, joga bola
 Jogador

Pula, pula, cai, levanta
 Sobe, desce, corre, chuta
 Abra espaço
 Vibra e agradece

Olha que a cidade
 Toda ficou vazia
 Nessa tarde bonita
 Só pra te ver jogar

Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol

Joga bola jogador
 joga bola corocondô
 Joga bola jogador
 joga bola corocondô

Rere, rere, rere jogador
 Rere, rere, rere corocondô
 Rere, rere, rere jogador
 Rere, rere, rere corocondô

Tererê, tererê, tererê, tererê
 Tererê homem gol
 Tererê, tererê, tererê, tererê
 Tererê homem gol

Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol
 Umbabarauma homem-gol

Essa é a história de Umbabarauma
 Um ponta de lance africanando

Um ponte de lance decidido
Umbabarauma.

ANEXO U – “HAITI” (CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL)

Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada:
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for à festa do Pelô, e se você não for
Pense no Haiti, reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV, se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino do primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
Brilhante de lixo do Leblon
E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
E quando você for dar uma volta no Caribe
E quando for trepar sem camisinha

E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
Pense no Haiti, reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui.

ANEXO V – “MEU MUNDO É O BARRO” (O RAPPA)

Moço, peço licença
Eu sou novo aqui
Não tenho trabalho, nem passe, eu sou novo aqui
Não tenho trabalho, nem classe, eu sou novo aqui
Sou novo aqui
Sou novo aqui

Eu tenho fé, fé
Que um dia vai ouvir falar de um cara que era só um Zé, Zé
Não é noticiário de jornal, não é, é
Não é noticiário de jornal, não é, é

Sou quase um cara
Não tenho cor, nem padrinho
Nasci no mundo, sou sozinho
Não tenho pressa, não tenho plano, não tenho dono

Tentei ser crente
Mas, meu cristo é diferente
A sombra dele é sem cruz, dele é sem cruz
No meio daquela luz, daquela luz vai

Moço, peço licença
Eu sou novo aqui
Não tenho trabalho, nem classe, eu sou novo aqui
Não tenho trabalho, nem classe, eu sou novo aqui
Sou novo aqui
Sou novo aqui

Eu tenho fé, fé
Que um dia vai ouvir falar de um cara que era só um Zé, Zé
Não é noticiário de jornal, não é, é
Não é noticiário de jornal, não é, é

Sou quase um cara
Não tenho cor, nem padrinho
Nasci no mundo, eu sou sozinho
Não tenho pressa, não tenho plano, não tenho dono

Tentei ser crente
Mas, meu cristo é diferente
A sombra dele é sem cruz, dele é sem cruz
No meio daquela luz, daquela luz

E eu voltei pro mundo aqui embaixo
Minha vida corre plana
Comecei errado, mas hoje eu tô ciente

Tô tentando se possível zerar do começo e repetir o play
Repetir o play

Não me escoro em outro e nem cachaça
Ô, rhói, o que fiz tinha muita procedência
Eu me seguro em minha palavra
Em minha mão, em minha lavra, em minha lavra

Sou quase um cara
Não tenho cor, nem padrinho
Nasci no mundo, eu sou sozinho
Não tenho pressa, não tenho plano, não tenho dono

Tentei ser crente
Mas, meu cristo é diferente
A sombra dele é sem cruz, dele é sem cruz
No meio daquela luz, daquela luz.

Moço... moço... já tô indo aí, aí...

