

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS

A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM *RAPS* DOS
RACIONAIS MC'S

TATIANA APARECIDA MOREIRA

Vitória
2009

TATIANA APARECIDA MOREIRA

**A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM *RAPS* DOS
RACIONAIS MC'S**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Lingüísticos, na área de concentração em Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon.

Vitória
2009

TATIANA APARECIDA MOREIRA

**A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM RAPS DOS
RACIONAIS MC'S**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Lingüísticos, na área de concentração em Estudos sobre Texto e Discurso.

Aprovada em 20 de março de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profº Dr. Luciano Novaes Vidon
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Profº Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo

Profª Drª Júlia Maria Costa Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

A minha família, pelo apoio e por ter tido a paciência de escutar inúmeras vezes os mesmos *raps*.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon, por acreditar, pelo incentivo e pela dedicação com que me orientou durante a elaboração desta dissertação.

Aos professores, Dr. Jorge Luiz do Nascimento e Dra. Júlia Almeida, por apontarem caminhos, pelas importantes contribuições para o meu trabalho e por estarem presentes em mais esta etapa da minha vida acadêmica.

À família que se tornou a turma 2007 do Mestrado em Estudos Lingüísticos, em especial, aos amigos e companheiros de todas as horas: André, Alzira, Isaura, Maria Angélica e Silvana.

Ao meu amigo músico, Marcus Vinícius Marvila das Neves, com quem mantive uma profícua atitude responsiva e dialógica.

Aos meus amigos e colegas da UMEFTI Macionília Maurício Bueno, em especial, aos do turno matutino, por torcerem, vibrarem e acompanharem cada etapa da minha pesquisa.

Aos eternos amigos da Graduação e da Especialização.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho fosse realizado.

“O que vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo.”

Grande Sertão: Veredas
João Guimarães Rosa

RESUMO

Tem-se por objetivo investigar a constituição da subjetividade em *raps* do CD duplo *Nada como um dia após o outro* dia, de 2002, do grupo Racionais MC's. Para que essa subjetividade seja revelada, por meio da análise do gênero discursivo *rap*, são utilizados, metodologicamente, alguns conceitos propostos por Bakhtin (1976[1926], 1995[1929], 2003[1979]), como dialogismo, atitude responsivo-ativa, entoação (tom) e estilo. Além dessas concepções bakhtinianas, que representam a base teórica desta pesquisa, outras noções também são evocadas, como a de *ethos* discursivo, proposta por Maingueneau (1997[1987], 2004[1998], 2005, 2006, 2008) e Amossy (2005), a de estilo adotada por Granger (1974[1968]) e por Possenti (2001a[1988], 2001b), e as articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalin (2008) entre estilo e *ethos* discursivo. Assim, a análise enfoca o posicionamento responsivo dialógico dos locutores em relação a si mesmos e para com os seus interlocutores, especialmente o “truta” e o “senhor de engenho”. A subjetividade pode ser buscada, discursivamente, nas canções-*rap*, por meio dos indícios (GINZBURG, 2002[1989]) encontrados nos dados analisados. Esses dados indiciais mostram que a subjetividade revela-se no processo dialógico que o “eu” mantém com o “outro”, o “mano” e o “senhor de engenho”, e, dessa forma, o “eu” desdobra-se no “outro” que o constitui e vice-versa.

Palavras-chave: Dialogismo. Subjetividade. *Raps*.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to investigate the composition of subjectivity in “Nothing like a day after another” (“Nada como um dia após o outro dia”), the 2002 Rational Mc’s group double-CD (grupo Racionais MC’s). In order to reveal this subjectivity by means of analysis of the rap discourse genre, some concepts proposed by Bakhtin (1976[1926], 1995[1929], 2003[1979]) are methodologically used: dialogism, active responsive attitude, intonation (tune). Besides these bakhtinian conceptions, which represent the theoretical basis for this research, other notions are also evoked as Maingueneau’s (1997[1987], 2004[1998], 2005, 2006, 2008) and Amossy’s (2005) proposal of discursive *ethos*, together with the notion of style adopted by Granger (1974[1968]) and Possenti (2001a[1988], 2001b), as well as the articulations between style and *ethos* discussed by Discini (2003, 2008) and Mussalin (2008). Thus, the analysis focuses on the dialogic responsive position of the speakers in relation to themselves and to their interlocutors, specially the “trout” (o “truta”) and the “lands” (“senhor de engenho”). Subjectivity may be found within the rap-songs by means of indicators (GINZBURG, 2002[1989]) presented when data is analysed. These initial data show that subjectivity shows up in the dialogic process in which the “I” maintains with the “other”, the “brother” and the “master of property”. Thus, the “I” becomes the “other” – of which it is composed, and vice versa.

Key-words: Dialogism. Subjectivity. Raps.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	MOVIMENTO <i>HIP HOP</i>, RACIONAIS MC's E PERIFERIA	14
2.1	O MOVIMENTO <i>HIP HOP</i>	14
2.2	O MOVIMENTO <i>HIP HOP</i> NO BRASIL	22
2.2.1	As diferentes nuances existentes dentro do movimento <i>Hip Hop</i> brasileiro ...	27
2.3	RACIONAIS MC'S: VIDA, GUETO E MOVIMENTO	36
2.4	PERIFERIA NO CONTEXTO DO <i>HIP HOP</i>	40
3	RAP, DIALOGISMO E ATITUDE RESPONSIVO-ATIVA	48
3.1	BAKHTIN: VIDA E OBRA	48
3.2	O PROCESSO INTERACIONAL, O DIALOGISMO E O ENTENDEDOR	49
3.3	<i>RAP</i> : GÊNERO DISCURSIVO E RESPONSABILIDADE	55
3.4	ENTOAÇÃO EXPRESSIVA E ESTILO	58
4	SUBJETIVIDADE: <i>ETHOS</i> DISCURSIVO E ESTILO	66
4.1	AS NOÇÕES DE <i>ETHOS</i> DISCURSIVO E DE CENOGRAFIA	66
4.2	<i>ETHOS</i> DISCURSIVO E ESTILO	69

5	<i>NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA: DISCURSO E SUBJETIVIDADE EM RAPS DOS RACIONAIS MC'S</i>	71
5.1	O MÉTODO INDICIÁRIO	71
5.2	<i>RAPS EM ANÁLISE</i>	73
5.2.1	O outro nos <i>raps</i> dos Racionais MC's: o “truta” e o “senhor de engenho”	80
5.2.1.1	O “truta”	81
5.2.1.2	O “senhor de engenho”	87
5.2.2	O “eu” nos <i>raps</i> dos Racionais MC's	90
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
	ANEXOS	103

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os *raps* são discursos em que a crítica, o questionamento e a atitude responsivo-ativa (BAKHTIN, 2003) fazem-se presentes a todo o momento. Nesses discursos, é por meio da voz do *rapper* ou MC (Mestre de Cerimônia) que são relatadas e testemunhadas diferentes experiências de vida, não só as dos *rappers*, mas também as de seus “manos/trutas”. Ambos compartilham, por exemplo, o fato de residirem nas periferias dos grandes centros urbanos e, até mesmo em decorrência disso, nos *raps*, os *rappers*/MCs, de uma maneira geral, expõem o protesto, a angústia, a determinação, a reivindicação, entre outros, em face de distintas situações e as revelam no processo dialógico.

Nesta pesquisa, será abordada uma cultura conhecida mundialmente, o movimento *Hip Hop*, que apresenta como elementos principais o *break*, o *rapper* ou MC, o *graffiti* e o *DJ*. O *break* é a dança que apresenta coreografias quebradas, com muitos passos que surgiram em decorrência de se tentar imitar os feridos em combate na guerra do Vietnã. O MC é o responsável pela autoria dos *raps* e por cantá-los. O *graffiti* é considerado as artes plásticas do movimento e o *DJ* é a pessoa responsável pela mixagem dos sons. A combinação dessas manifestações possui um alto teor crítico-social, pois, por meio delas, expressam-se a performance, a palavra, a arte e o dinamismo de quatro elementos que se entrelaçam e possibilitam uma responsividade não só de quem faz parte do movimento como também de outras pessoas, tanto as que admiram quanto as que não prestigiam o *Hip Hop*.

Entre os elementos do movimento *Hip Hop*, será focado o *rap*, tendo em vista que, assim como os demais elementos, suscita posicionamento responsivo e é uma forma discursiva potente de inserção da periferia na heterogeneidade de vozes da sociedade. Em especial, serão analisados os *raps* produzidos pelo grupo Racionais MC's, um dos grupos de maior representatividade do *Hip Hop* no cenário brasileiro, contidos no CD duplo *Nada como um dia após o outro dia* (de 2002). A escolha desse CD deve-se ao fato de ser um dos últimos trabalhos do grupo e, devido a isso, não haver muitos estudos sobre o mesmo. Nesse sentido, a análise do CD é uma forma de ampliar a crítica teórica referente aos *raps*. Além disso, como outros lançamentos dos Racionais, é marca do CD conter relatos pessoais dos *rappers* e experiências de vida dos “manos” da periferia, visto que os integrantes do grupo são provenientes de regiões da Zona Norte e da Zona Sul, da cidade de São Paulo, e cantam/testemunham o que vivencia(ra)m nos locais onde residem. Outrossim, há também

uma interlocução privilegiada com o “senhor de engenho”, aquele que representa o principal alvo de crítica dos locutores, por ser um símbolo de exclusão e de opressão.

Nesses *raps*, será analisada a constituição de uma subjetividade e, para tal, o enfoque se dará na forma como os locutores (*rappers*) colocam-se como sujeitos do discurso em seus *raps*, bem como no posicionamento responsivo dialógico desses locutores para com seus interlocutores, especialmente o “mano” e o “senhor de engenho”.

Assim, a fim de que seja investigada como essa subjetividade emerge do gênero discursivo *rap*, serão utilizados, como suporte teórico, alguns conceitos propostos por Bakhtin (1976[1926], 1995[1929], 2003[1979]) como dialogismo, atitude responsivo-ativa, gênero discursivo, entoação (tom) e estilo. Além desses conceitos bakhtinianos, que representam a base dos pressupostos teóricos deste trabalho, outras concepções também são apropriadas, como a noção de *ethos* discursivo, proposta por Maingueneau (1997[1987], 2004[1998], 2005, 2006, 2008) e Amossy (2005), a de estilo adotada por Granger (1974[1968]) e por Possenti (2001a[1988], 2001b), e as articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalin (2008) entre estilo e *ethos* discursivo. Todas essas noções são pertinentes para que essa subjetividade seja investigada, uma vez que a análise terá como foco o posicionamento responsivo dialógico dos locutores em relação aos seus interlocutores e como aqueles se colocam como sujeitos do discurso nos *raps*. Desse modo, utilizando todas essas categorias para a análise é que se poderá mostrar como os locutores revelam sua subjetividade.

Outros teóricos também terão suas concepções consideradas, como de Certeau (2003[1990], 2001[1993], 2005[1994]) e o que ele aborda sobre cultura, bairro e práticas discursivas, Stuart Hall (1997) e o que expõe sobre cultura, Vianna (1999) e outros estudiosos que mostram a periferia como um lugar discursivo cultural. Essas concepções são relevantes, pois os *raps* estão inseridos na cultura *Hip Hop*, que, no Brasil, tem a periferia como principal pólo irradiador. Também serão apresentadas algumas opiniões de músicos brasileiros, como Luiz Tatit, Chico Buarque, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes e Caetano Veloso, sobre o *rap*, enquanto canção que quebra os paradigmas do conceito tradicional de canção.

Por fim, para que se possa rastrear a constituição da subjetividade nos *raps* do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC's, será utilizado, neste trabalho de pesquisa, o método indiciário, proposto por Ginzburg (2002[1989]), que consiste em observar, nos

mínimos detalhes, as pistas/indícios deixados pelos sujeitos ao enunciarem. Tendo como base esse caráter indicial, as categorias atitude responsivo-ativa, entoação, estilo e *ethos* possibilitarão a busca de indícios, nos dados analisados, para que essa subjetividade seja buscada em sua emergência discursiva nas canções. Também poderá ser constatado que os *rappers* não são uma voz que ecoa isoladamente na periferia, porque, por meio de seus *raps*, querem mobilizar e conscientizar seus “trutas”, os seus parceiros/aliados, além de interpelarem os “senhores de engenho”, considerados pelos locutores como símbolo da discriminação social e racial sofrida pelos habitantes das “quebradas” ao longo dos tempos, devido a pré-conceitos estabelecidos, sendo, por isso criticados e vistos de forma negativa por esses locutores, representantes das vozes que, muitas vezes, são sufocadas nas periferias.

Esta dissertação está organizada em seis capítulos, sendo esta introdução o primeiro deles. No capítulo seguinte, será apresentado o movimento *Hip Hop*, sua origem americana e a reinterpretção dessa cultura no cenário brasileiro, bem como os diferentes estilos adotados por grupos e MCs, em algumas localidades deste país; o grupo Racionais MC's, sua inserção e atuação no movimento *Hip Hop* brasileiro; e a periferia, visto que, no Brasil, o *Hip Hop* destaca-se por estar inserido, principalmente, nas periferias, mostrando, por meio dos seus elementos, a diversidade cultural desses locais.

No terceiro capítulo, a fim de se refletir sobre o *rap* enquanto gênero discursivo, será feito um entrelaçamento entre as concepções, já citadas, propostas por Bakhtin (1976, 1995, 2003), além das contribuições de Granger (1974) e de Possenti (2001a, 2001b) sobre estilo. No quarto capítulo, completando o referencial teórico, será discutida a noção de *ethos* discursivo proposta por Maingueneau (1997, 2004, 2005, 2006, 2008) e por Amossy (2005), além do que Maingueneau aborda sobre cenografia; também serão expostas as articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalim (2008) entre estilo e *ethos* discursivo. Em capítulo subsequente, será abordado o paradigma indiciário e sua relevância para esta pesquisa. Além disso, tendo como base os pressupostos teóricos adotados, será realizada a análise dos *raps* do CD *Nada como um dia após o outro dia*, que se dividirá em duas partes: relativas à presença do “outro”, o “truta” (o “mano” da periferia) e o “senhor de engenho” (simbolizando a elite e o sistema), e do “eu” nos *raps* dos Racionais.

O último capítulo é destinado às considerações finais, encerrando, momentaneamente, a profícua atitude responsivo-ativa estabelecida com as distintas vozes existentes ao longo deste

trabalho, pois “as palavras nunca voltam vazias” (“1 por amor 2 por dinheiro” – Racionais MC’s), tendo em vista que se dialoga com *outrem* a todo o momento, e, no caso desta pesquisa, esses “outros” foram, principalmente, os *raps*, mantendo a dialogicidade postulada por Bakhtin e aparente no fio discursivo toda vez que o discurso é proferido.

2 MOVIMENTO *HIP HOP*, RACIONAIS MC'S E PERIFERIA

Neste capítulo, será feita uma articulação entre o movimento *Hip Hop*, o grupo Racionais MC's, que está inserido no movimento brasileiro, e a periferia, tendo em vista que esta é o local onde residem os *rappers* e os “manos”, e, ao mesmo tempo, o palco onde se representam.

2.1 O Movimento *Hip Hop*

As palavras *Hip* e *Hop* significam respectivamente, quadril e salto, ou seja, saltar movendo os quadris, característica marcante de um dos elementos desse movimento, a dança *break*. Historicamente, de acordo com Silva (1999), foi na década de 1970 que o movimento *Hip Hop* começou a ser articulado e teve o *Dj Afrika Bambaataa*, como um de seus líderes, e o Bronx, em Nova York, como o bairro berço dessa cultura.

O contexto social no qual o movimento origina-se é o do fortalecimento das lutas dos negros norte-americanos, nos anos de 1960, idealizadas e realizadas, principalmente, por Malcon X e Martin Luther King que pagaram com suas vidas para verem seus ideais avançarem. Essas lutas eram uma forma de os negros mostrarem sua indignação diante de um sistema opressor, separatista e excludente, que fazia, por exemplo, negros e brancos terem assentos em locais distintos nos coletivos. Com o passar do tempo, os negros foram se organizando em associações, como a dos *Black Panthers* (Panteras Negras) que tinha como integrantes, conforme menciona Pimentel (1997), entre outras pessoas, a mãe de um dos maiores *rappers* americanos, 2 Pac, assassinado em 1996.

As ruas do Bronx foram sendo usadas pelos jovens negros que queriam muito mais do que se divertir, pois a *street* virou símbolo de cultura, de protesto e de reivindicações e o que era tido como pejorativo e negativo passou a ser visto de maneira positiva e verdadeiramente uma cultura que partiu das ruas e ganhou o mundo.

Os elementos principais do movimento *Hip Hop*, *break*, *rappers* ou MCs (Mestres de Cerimônia), *graffiti* e *DJ*, foram surgindo à medida que houve incorporação e associação entre dança, conscientização, postura atuante, arte e técnica.

O *break*, conforme menciona Queiroz (2005, p. 35, grifos do autor), representa

quebra, mescla de mímica, expressão corporal e dança de rua desenvolvida por jovens porto-riquenhos de periferia em protesto contra a guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados principalmente os afrodescendentes, os hispânicos e os brancos pobres. Os passos da dança e o gestual elaborado por esses *break-boys* e *break-girls* dispunham o corpo como suporte sígnico cuja movimentação buscava levantar questões relativas à situação dos mutilados de guerra, na tentativa de através da expressão artística, denunciar a estupidez do conflito, a alienação, a insensibilidade e a robotização da sociedade como um todo.

Assim, o *break* é mais que uma dança, pois engloba, por meio das coreografias quebradas, manifestações artísticas, culturais e políticas, deixando transparecer, por meio do gestual, uma atitude responsivo-ativa¹ diante das situações opressoras e degradantes vividas, principalmente, pelos que habitavam os guetos nova-iorquinos.

Um outro elemento é o *graffiti* que, de acordo com Silva (1998), tem suas origens também nos guetos nova-iorquinos da década de 1970, sendo atribuído a Demétrius, jovem de origem grega, a popularidade alcançada pelo *graffiti*. O rapaz, que trabalhava como mensageiro, tinha o hábito de inscrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes locais da cidade, com destaque para aquelas feitas dentro e fora dos trens e nas estações de metrô. Suas *tags* ganharam destaque quando o jornal *The New York Times* publicou, em 1971, uma entrevista com o rapaz que se identificava como “Taki 83”, respectivamente, o pseudônimo e o número da rua na qual residia. A partir dessa entrevista, o *graffiti* ganhou uma maior notoriedade e começou a ser visto como arte, estilo e forma de expressão, manifestando, desse modo, o isolamento pelo qual viviam muitos jovens nos guetos nova-iorquinos. Como muitos trens grafitados passavam por regiões centrais da cidade, o objetivo dos grafiteiros era que fossem vistos pelo maior número possível de pessoas, não só como artistas, mas principalmente como indivíduos com voz e vez em meio ao confinamento no qual se encontravam devido a um sistema excludente que discriminava e expurgava esse segmento da sociedade.

De acordo com Duarte (1999, p. 20),

Tal como a dança, o grafite também constrói uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o

¹ A atitude responsivo-ativa será melhor detalhada quando for abordada no capítulo “*Rap*, Dialogismo e Atitude Responsivo-Ativa”, mas, resumidamente, ela representa a resposta a algum enunciado, no sentido amplo do termo, a fim de mostrar que todo enunciado dialoga com alguma situação e requer desta uma resposta, no processo dialógico.

espaço urbano por meio da arte, fora dos circuitos consagrados da sua produção e circulação.

Como se nota, o *graffiti* não deve ser visto apenas como arte, pois, por meio dos diferentes tipos de letras e de desenhos, são representadas e expressadas as experiências de vida, de luta e de determinação de pessoas as quais reivindicam mais que os espaços físicos, porque querem expressar e manifestar sua arte e sua palavra para além dos guetos².

Os *DJs* (disc jockey/discotecários) são os responsáveis pela mixagem dos sons. A importância dos *DJs* deve-se ao fato de eles, de acordo com Azevedo e Silva (1999), montarem as estruturas rítmicas e harmônicas obtidas por meio de bricolagens sonoras, combinando baterias eletrônicas e trechos de músicas já gravadas. Essa nova roupagem obtida é feita por meio de elaborações musicais provenientes das levadas ou *grooves* (seguimento ou seqüência musical), pelos *scratches* (efeitos de sons obtidos pelo giro manual do disco no sentido contrário). Além dessas técnicas, segundo Silva (1998), há outras como o *back to back* que possibilita a seleção de uma frase rítmica ou fala e, com a alteração da rotação (*pitch*), o trecho é repetido várias vezes, mais rápido ou mais lentamente, mudando o seu andamento ou sua tonalidade.

Para que tudo isso seja possível, são necessários equipamentos que vão desde o disco de vinil, passando pelos misturadores ou *mixers*, os quais unem toca-discos ou *pick-ups*, até os amostradores (*samplers*), equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens (as colagens) e a sobreposição de músicas em andamento, ritmos e tonalidades diferentes. A habilidade do *DJ* faz com que as bases dos *raps*, que são o fruto de todas essas combinações, sejam diferentes e, ao mesmo tempo, únicas, pois os *DJs*, juntamente com os *MCs* (produtores das letras de *raps*), procuram fazer uma união entre letra e música a fim de ser o mais fiel possível ao que é retratado nos *raps*.

De nada adiantaria todas essas técnicas e equipamentos se não fossem o talento e a iniciativa de alguns precursores, como Kool Herc e seu discípulo Grand Master Flash, nas décadas de 1960 e 1970, nos guetos do Bronx.

² O termo gueto (do inglês *ghetto*) nasceu da natureza humana de estabelecer padrões, gueto designa uma área onde pessoas de uma determinada etnia comum ou unidas por uma dada cultura ou religião vivem em grupo, voluntária ou involuntariamente, em segregação parcial ou estrita. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gueto>>. Acesso em: 04 jan. 08.

O jamaicano Clive Campbell, o *DJ Kool Herc*, como tinha vasta experiência, no seu país, com os *sound system*³ usados nas festas ao ar livre, tornou-se referência nesse tipo de técnica nas festas *black* realizadas no Bronx. Além da inserção desse tipo de técnica, ele também desenvolveu, segundo Silva (1998), as primeiras colagens denominadas de *break beats* que, por serem partes rítmicas extraídas das canções, responsáveis por romperem com a linearidade, proporcionavam o alongamento da base musical. Essas colagens tiveram como referências canções afro-americanas provenientes de mestres do *jazz* de New Orleans, como Isaac Hayes, Bob James e Rare Earth. Como se nota, a maestria de Herc não se restringia apenas a usar os equipamentos, porque ele também criava novas técnicas a partir de algo pré-existente, revolucionando, à época, a música dos guetos norte-americanos. Dessa forma, Herc contribuiu significativamente com sua prática, no plano da discotecagem, além de ter sido o responsável por trazer da Jamaica o canto falado que deu origem ao *rap* americano. Tais contribuições possibilitaram, juntamente com outras condições, como a luta pelos direitos civis dos negros, o surgimento e a formação dos alicerces de um novo movimento, o *Hip Hop*.

Grand Master Flash, discípulo de Herc, aprimorou novas técnicas, como *scratch* e o *back spin* (ou *back to back*). De acordo com Silva (1998, p. 41, grifos do autor), “através das técnicas do *scracth* e do *back spin (back to back)*, Grand Master Flash ampliou o trabalho do DJ para além das colagens características do *break beat*”. Flash com alguns companheiros, Cowboy e Melle Mel, passaram a elaborar *boasts* (“poemas”) sob a base musical e, posteriormente, juntamente com Kid Creole, formaram o grupo Grand Master Flash and the Fourious Five, cujas letras de *raps*, com o passar do tempo, migraram para as temáticas em torno da vida do gueto no álbum *The Message*, de 1982. Ainda segundo Silva (1998), Master Flash criou novas sonoridades a partir da utilização do disco de vinil e por meio de rupturas diferenciadas no ritmo musical, o *DJ* tornou-se uma figura central no arranjo musical para o *rap*. Como se observa, assim como Herc, Flash também contribuiu, de forma expressiva, para a formação das bases do movimento *Hip Hop*.

Como se percebe, o *DJ* não é um elemento figurativo, pois é o responsável pelo arranjo musical dos *raps* e, de acordo com Silva (1998), precisa de uma cultura musical vasta e diversificada, porque é essa experiência cultural que vai possibilitar a seleção de sons para a

³ O *sound system* é composto de um par de *pick ups* (dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone). A vantagem desse equipamento deve-se ao fato de ele reproduzir a canção em alto volume, ao ar livre, por exemplo, sem distorções.

escolha das colagens adequadas às idéias propostas nas letras dos *raps*. Dessa forma, aliando bagagem musical, criatividade e tecnologia, o *DJ* é um parceiro importante para o *rapper*, uma vez que é por meio da união da base musical com a palavra que o discurso é proferido.

O *rapper* ou MC é o responsável pela produção e por proferir a palavra, o *rap*. O *rapper* seria uma espécie, de acordo com Queiroz (2005), de *griot*, contador de histórias na tradição oral africana. Para outro estudioso, Silva (1998, p. 37, grifos do autor), “a referência aos *griots* remete para práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico, o *kora*”. Inicialmente por meio do tráfico de escravos e depois por meio da imigração, ainda de acordo com Silva (1998), a prática *griot*, por influência da cultura negra africana, foi, de certa forma, mantida com os *prayers* (pastores negros) e com a poética de rua (o *preching*, o *tosting* e os correspondentes como *boastin*, *signifying* e as *dozens*). No contexto de luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos, por volta da década de 1960, a prática *griot*, embora ressignificada na pessoa do *rapper*, teve suas bases preservadas, visto que, por meio da oralidade, o *rapper* cantava/relatava os momentos difíceis pelos quais passavam os afrodescendentes americanos. Para Silva (1999, p. 24), os *rappers* promoveram

[...] a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”.

Como se observa, o *rapper* também tem um papel significativo no movimento *Hip Hop*, pois é por meio do que ele produz que vão ser testemunhadas, muitas vezes, as situações degradantes pelas quais passa(va)m muitos negros ao longo da história, não só dos Estados Unidos, mas de todos os lugares nos quais o movimento estabeleceu-se ao longo dos anos. Desse modo, o que ele compõe, o *rap*, é um discurso no qual a crítica, a indignação e conscientização fazem-se presentes.

Assim como o *rapper* e sua origem africana, o *rap*, para Queiroz (2005, p. 13, grifo do autor),

constitui-se fundamentalmente como um desdobramento natural efetivo entre a tradição oral africana, trazida ao continente americano durante séculos de forçada e violenta migração, e a tradição autóctone das Américas, desenvolvida secularmente, muito antes da instituição colonial européia. Uma vez aqui, em sintonia com algumas práticas culturais de origem pré-colombiana como os *areístos*, conjunto de narrativas orais do povo taíno existente nas atuais regiões de Porto Rico e Cuba, ou a

poesia performatizada em recitação, música, dança e glifos, cultivada pelos maias e astecas, essa crônica versejada foi-se metamorfoseando através dos tempos.

Como se nota, o *rap*, que significa *rhythm and poetry*, ou seja, ritmo e poesia, por meio das contribuições africanas e latinas, foi, em uma nova cultura e de acordo com o contexto social e histórico da década de 1960 nos Estados Unidos, sendo apropriado e ressignificado, surgindo como linguagem das ruas, especificamente dos guetos habitados, em sua maioria, por negros desprovidos de muitos dos seus direitos como cidadãos. Os *rappers*, então, serviam como porta-vozes desses habitantes dos guetos nova-iorquinos e era necessário expressar-se na linguagem dos residentes desses locais. A linguagem, por conseguinte, deveria estar adequada, de acordo com Silva (1998), ao contexto no qual interagem *rappers* e comunidade. Dessa maneira, locutores e interlocutores estariam, a todo o momento, em atitude responsivo-ativa.

Observa-se que *raps* suscitam posicionamento responsivo não só de quem o produz como também daquele que ouve e aprecia *raps*. De acordo com Silva (1998, p. 218, grifo do autor), “o rap reafirma visões de mundo, posições políticas, dentro das quais os indivíduos desenvolvem suas *práxis*”. Por meio dessa citação, observa-se que a atitude responsivo-ativa é uma constante e se faz presente a todo o momento, uma vez que é uma maneira de o “mano⁴” do gueto ter voz e vez não só na periferia, mas para além de seus limites.

Para Gilberto Gil⁵,

O rap se tornou uma linguagem muito forte em vários idiomas. O francês tem suas formas de incidir o rap, o inglês tem outras, variando os vários dialetos, seja da África do Sul, da Jamaica, dos Estados Unidos. Enfim, o rap ganhou sua diversidade em todo o mundo. Hoje os letristas de rap têm o domínio sobre a capacidade de variar. É tudo muito variado mas, ao mesmo tempo, tudo muito amarrado.

Do ponto de vista de sua estrutura composicional, tanto em uma perspectiva bakhtiniana quanto em uma musical, o *rap* pode ser visto como canção. Esta, em uma acepção mais tradicional, é uma relação entre melodia e letra (TATIT, 2006). Com o passar dos anos e com

⁴ Segundo Nascimento (2006, p. 116, grifo do autor), o termo ‘mano’ “é uma forma de aglutinação fraterna de sujeitos que estão agrupados em um sentido de auto-consciência de sua função: buscar os espaços de cidadania negados pelo ‘sistema’. Tal categoria seria uma ampliação de um conceito que não tinha razão de ser no Brasil: o *brother* ‘negro’ dos EUA. O Mano será, então, uma categoria que ultrapassa fronteiras raciais ou étnicas”.

⁵ Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59314.shtml>. Acesso em: 20 out. 2008.

os avanços tecnológicos, essa acepção ainda se sustenta, porém, têm surgido outras formas de canção como menciona Tatit (2006, p. 54, grifo nosso):

[...] canções-samba, canções-rock, canções-bossa nova, canções-blues, canções-reggae, canções-country, canções-toada, canções-bolero, canções-funk e *canções-rap*. Estas últimas, aliás, passaram a representar a mais pura essência da linguagem da canção pela proximidade que mantêm com a fala.

Desse modo, o *rap* é um estilo de canção em que a presença da fala é explorada (TATIT, 2006) e, de acordo com Costa (2003, p. 108), “[...] a fala cantada é substituída ou conjugada com uma fala rimada e ritmada de acordo com certos padrões”.

Assim, para Tatit (2006, p. 56),

Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o rap. Equivale a dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção. Ou seja, canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc; é tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra.

Gilberto Gil também expõe sua opinião acerca do *rap* enquanto uma canção que foge aos padrões tradicionais dessa acepção. Gil, em entrevista à Folha de São Paulo, diz:

Eu vejo o rap como uma nova forma de canção, uma canção mutante, uma canção que descarta alguns elementos da canção anterior e traz novos elementos. Por exemplo, descarta muito fortemente a melodia, mas acentua o compromisso com o ritmo.

O rap é uma canção variante, é uma variação da criação da canção. Eu me lembro que a palavra canto, se eu não me engano, está associada aos recitais dos poetas romanos. Cantar era recitar poesia. Nesse sentido, o rap é uma forma de resgate, é a coisa mais fiel a essa forma original, ao conceito original da canção.⁶

O músico Arnaldo Antunes, em entrevista⁷, também fala do papel do *rap*, quando perguntado se o “casamento perfeito” entre música e letra estaria ameaçado. O músico, então, diz:

Não vejo ameaça nenhuma! A canção é uma linguagem que existe há séculos e está ligada à expressividade da fala. Sempre surgem novas formas de fazer canção. O rock não é só a melodia e o ritmo, é também a timbragem, os planos dos instrumentos. O rap trouxe novos elementos que possibilitaram outro tipo de casamento entre texto e música. Cada vez mais temos a liberdade de atritar

⁶ Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59314.shtml>. Acesso em: 20 out. 2008.

⁷ Disponível em: <www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000456.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2008.

informações de várias áreas, de gêneros diferentes. A música que me interessa não tem uma classificação, não se pode dizer que é rock, reggae, funk, baião, samba. Esses gêneros estão a tal ponto interligados que pouco interessa o que são.

O *rap* entrelaça o ritmo e a poesia, performatizado por meio da voz do *rapper* que o faz através de um discurso responsivo, pois as temáticas presentes nas letras abordam questões, entre outras, como os problemas enfrentados pelos negros ao longo da história devido a processos discriminatórios e, dessa forma, o *rap* é uma resposta a um sistema opressor que denigre a imagem do negro há vários anos.

No final da década de 1970, os primeiros discos de *rap* começaram a ser lançados, sendo que o primeiro sucesso comercial, conforme declara Zeni (2004), foi o disco *Raising Hell* (1986), do grupo americano Run DMC. Embora só em 1986 um disco de *rap* tenha alcançado destaque em relação à vendagem, outros grupos de postura mais agressiva, como NWA (Niggers with Attitude) e Public Enemy, também se destacaram durante a década de 1980.

A partir do que foi exposto, observa-se que o *rap* americano é dividido em duas gerações. De acordo com Silva (1998, p. 98, grifos do autor),

[...] o rap como gênero musical surge tendo por base o canto falado, a bateria eletrônica, os *scratches* e mixagem de fragmentos da música afro-americana e influência da tecnologia. A segunda geração de rappers iria incorporar em definitivo o uso do *sampler* ao processo de produção musical. A partir desse recurso recuperam ambientes sonoros das ruas, discursos, conversas, sirene, ruídos, à textura musical. No caso de Public Enemy e NWA retoma-se no contexto da música a luta política de forma explícita, agregando-se via *sampler*, falas e discurso de lideranças importantes na luta pelos direitos civis.

Nomes que se destacam, na chamada segunda geração do *rap* norte-americano, são Public Enemy, Eric B e Rakim, A Tribe Called Quest, De La Soul, Kool Moe Dee, entre outros. Já a denominada primeira geração, tinha nomes como Grand Master Flash, África Bambaataa, Kurtis Blow, Run DMC, com destaque especial para Bambaataa que foi uma das pessoas responsáveis por agrupar os elementos e organizar o movimento *Hip Hop*.

África Bambaataa, em relação à parte musical, ampliou a construção das bases sonoras do *break beat* introduzidas por Herc. Bambaataa utilizava diferentes tipos de gravações para criar os *raps*. Esses sons eram desde James Brown (o mestre da *Soul Music*) até o som eletrônico da música “Trans-Europe Express” (da banda europeia Kraftwerk). Também criou a organização juvenil *The Nation of Slam*, de tendência islâmica devido às relações de

Bambaataa com o islamismo, que tinha por objetivo auxiliar os jovens negros da região do Bronx a fim de que eles conseguissem se desvencilhar dos problemas sociais vivenciados. Após, em 1973, fundou a organização pacifista denominada de *Youth Organizations* que, posteriormente, passou a ser chamada de *Zulu Nation*. De acordo com Silva (1998), essa organização visava retirar jovens que, por ventura, envolviam-se com a violência para as disputas sadias do *break* no âmbito do movimento *Hip Hop*. Além disso, no plano da dança, incentivava os dançarinos, os *breaking-boys* (os *b-boys*) a desenvolverem suas práticas e, conseqüentemente, aprimorarem suas performances. Como se nota, foram muitas as contribuições de Bambaataa para o nascente movimento *Hip Hop* e foi por meio de sua dedicação e incentivo que hoje o movimento encontra-se alicerçado não só nos Estados Unidos, mas também em outros países, como é o caso do Brasil.

Resumindo, o *Hip Hop* é constituído pelo *break* que representa a dança com coreografias quebradas; pelo *graffiti* que, por meio de pinturas, de desenhos e de letras variadas, mostra a arte e o talento dos grafiteiros; pelo *rapper* ou MC, a pessoa responsável pela elaboração e por proferir os *raps*, ou seja, aquele que coloca o ritmo e a poesia para ser ouvido, apreciado e, muitas vezes, criticado; e pelo *DJ*, o compositor das mixagens dos sons. Desse modo, mais que um simples movimento, o *Hip Hop* tem se firmado no cenário internacional e nacional como tendo uma postura atuante e, acima de tudo, um discurso responsivo ativo.

2.2 O movimento *Hip Hop* no Brasil

O movimento *Hip Hop* americano não tardou a chegar ao Brasil. Mas aqui, devido às peculiaridades das periferias brasileiras, houve uma adaptação do movimento norte-americano ao contexto local, com os *rappers* produzindo *raps* mostrando a realidade vivenciada cotidianamente pelos habitantes das periferias.

Inicialmente, desde a década de 1970, aconteciam os denominados bailes *black*, ao som da *soul music* e do *funk*, principalmente. Na década seguinte, os futuros integrantes do movimento *Hip Hop* brasileiro tiveram como base essa influência dos bailes *black*, aliada a divulgação internacional do movimento americano por meio da mídia, da importação de discos e de nomes como o de Nelson Triunfo, pernambucano, residente em São Paulo desde 1976, o qual tinha um grupo de dançarinos, chamado Funk e Cia. do *Soul*, que posteriormente

começou a dançar *break*. Esses fatores foram determinantes para alicerçar o *Hip Hop* em terras brasileiras, principalmente o centro de São Paulo, considerado o berço do movimento no país. Destaque para lugares como a Praça da Sé e a Estação São Bento do Metrô. Posteriormente, o movimento foi migrando para outras localidades, como a Roosevelt.

Mesmo contando com essas condições, não foi fácil para que o movimento se estabelecesse e ganhasse o seu espaço, enquanto prática cultural. As regiões nas quais os jovens, em sua maioria, reuniam-se para dançar *break*, por exemplo, não eram bem vistas pela sociedade de uma maneira geral, pois tinham como freqüentadores os afrodescendentes, estigmatizados como desqualificados.

O Largo São Bento, na Estação do Metrô, por exemplo, era o local no qual se reuniam os dançarinos de *break*, os *b-boys*, para, simplesmente, divertirem-se ou fazerem disputas. Em decorrência deste último fato, acabou acontecendo a divisão do território pelas denominadas gangues que possuíam “seu espaço”. Quando esse “espaço” era “invadido”, aconteciam disputas a fim de que se restabelessem os antigos territórios. Às vezes, “essas disputas” chegavam à agressão física. No entanto, com o passar do tempo, prevaleceram as competições sadias, valorizando e enaltecendo a performance artística. Também se reuniam, nessa região, os MCs e os *DJs*, mas a São Bento era mais conhecida como o local onde predominavam os *b-boys* e suas performances.

Os jovens que se sentiam com pouco espaço para ampliarem os demais elementos do movimento acabaram migrando para a Praça Roosevelt. Essa região foi influenciada pela denominada segunda geração de *rappers* norte-americanos, com destaque para o grupo Public Enemy, considerado um grupo que marcou a história do movimento não só em nível americano, mas também mundial, pois as temáticas de seus *raps* tinham como destaque a reflexão sobre a condição do negro, principalmente, nos Estados Unidos. A partir da década de 1990, o espaço da Roosevelt começou a não ter a mesma representatividade de antes, devido principalmente a morte de JR Blow, em 1990, um dos idealizadores do espaço Roosevelt, e interesses comerciais de alguns grupos.

Além desses dois lugares, um outro local considerado como ponto de encontro comum tanto para os que freqüentavam a São Bento quanto a Roosevelt era a Galeria 24 de Maio, pois era lá que “[...] estavam localizadas as lojas de discos, das vestimentas e os salões de cabeleireiros

black, que serviam como lugar para se estar visualmente em dia com o mundo do hip hop ou apenas para trocas de idéias” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 79, grifo dos autores).

Com a perda da força do movimento no centro da cidade, as denominadas posses, localizadas nas periferias, deram novo impulso ao *Hip Hop*.

Embora o movimento, de acordo com Silva (1999), exprima-se por meio da arte e se aproprie das ruas como palco, é no local, no bairro, nas denominadas *crews* ou posses, que os jovens reúnem-se não só para o fazer artístico, mas também para se apoiarem e se ajudarem uns aos outros. Ainda para Silva (1999, p. 27),

diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as posses consolidaram-se no contexto do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte.

Para outro estudioso, Herschmann (2005, p. 193-194),

[...] nas posses de um modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break, o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender e fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades.

Como se nota, as posses têm um papel importante dentro do contexto do movimento *Hip Hop*, pois elas oferecem alternativas e disponibilizam recursos humanos e materiais a fim de que os jovens não fiquem nas ruas e tenham condições de se exprimirem, seja via expressão artística ou por meio de oficinas voltadas ao mercado de trabalho.

Alguns nomes já começavam a se destacar na fase inicial do movimento, como é o caso de, entre outros, Thaíde e DJ Hum, que eram dançarinos de *break*, mas depois começaram a produzir e cantar *raps*. A partir do final da década de 1980, alguns CDs de *raps* nacionais foram sendo lançados, muitos, na maioria das vezes, em coletânea, como é o de *Consciência Black* (contendo dois *raps* dos futuros Racionais MC’s, que à época cantavam em duplas separadas) e *Hip Hop – cultura de rua* (com *raps* de Thaíde e DJ Hum).

Ainda no final da década de 1980, foi fundado o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), uma referência ao período chuvoso no qual o movimento foi criado. Nomes como Milton Sales, Mano Brown, Thaíde e Nelson Triunfo, entre outros, colaboraram com os alicerces dessa organização, cujo objetivo era, em 1990, no aniversário da cidade de São Paulo, segundo Andrade (1999), que cada bairro, fosse ele da capital ou de outros municípios, pudesse se mobilizar e fundar a sua própria posse.

Como se percebe, já no final da década de 1980, o movimento começa a se expandir. Contudo, só é a partir dos anos 1990 que o movimento ganha maior visibilidade e se estende do centro de São Paulo para as periferias e para outros estados da federação.

Essa expansão do *Hip Hop* pode ser constatada com a seguinte passagem de Herschmann (2005, p. 267):

[...] o hip-hop também se desenvolveu ao longo dos anos 80 nas periferias e subúrbios, e se popularizou nos anos 90, especialmente em São Paulo. No final dos anos 80, o hip-hop rompeu as fronteiras do circuito negro e popular e das “posses” dos bairros periféricos e passou a animar a noite paulistana, inclusive da classe média.

Em um outro trecho, ainda de acordo com Herschmann (2005, p. 220, grifo do autor), há destaque para a expansão do movimento, pois foi “[...] pela ‘linguagem rap’ e o *revival* de músicas e bailes que tenham como referência o soul parecem ter colocado o hip-hop em lugar de destaque nos anos 90”.

Além desses, outros fatores contribuíram para a expansão do movimento *Hip Hop* em nível nacional, no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Conforme relata Queiroz (2005, p. 34-35),

A reprodução por escrito dos raps através dos diversos sítios localizados na Internet, bem como a disponibilização de fotos, dados históricos e biográficos, entrevistas, vídeos e arquivos sonoros em MP3 que podem ser “baixados”, “reproduzidos”, visualizados e copiados em qualquer parte do mundo simultaneamente, acelerou de forma considerável o intercâmbio dessas informações, “democratizando” o acesso até elas e estimulando uma maior interatividade entre os criadores e seu público.

Como se nota, foram muitas as causas que proporcionaram a difusão do movimento em todo o país. Motivos que vão desde as renovações pelas quais sofreram os bailes *black* na década de 1990, passando pela migração do *Hip Hop*, por meio das posses, para as periferias e subúrbios, até o advento da Internet com conseqüente disseminação não só de letras, fotos, imagens, mas principalmente, entre outras coisas, por mostrar os problemas vivenciados pelos

que são pobres, negros e habitam as periferias dos grandes centros urbanos. Desse modo, o *Hip Hop* tem ganhado espaço em diferentes segmentos da sociedade, como entre os jovens da classe média que têm se identificado, seja por meio das letras dos *raps*, seja pela forma de se vestir característica do movimento. Como se observa, é o movimento expandindo-se para além da periferia, marca do final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Uma outra característica do *Hip Hop*, no Brasil, foi a reinterpretação dessa cultura externa por algo produzido em nível local. É claro que, inicialmente, o movimento brasileiro foi influenciado pelo americano, uma vez que foi por meio deste que se constituíram as bases para que, no Brasil, o movimento fosse ressignificado, tendo em vista as características e particularidades da cultura brasileira. Um exemplo seria a linguagem da periferia do Brasil, com suas gírias e expressões típicas, que se difere da utilizada pelos *rappers* americanos. E mesmo dentro do contexto nacional, o movimento adquiriu diferentes nuances, porque há também as particularidades de cada grupo que pode adaptar o *Hip Hop* nacional a sua realidade local, ou seja, a como vive na periferia: por mais que os grupos, em sua maioria, sejam originários da periferia, cada grupo vai cantar/relatar as experiências que são suas e que não foram vivenciadas por outros e, se o foram, cada grupo as vivenciou de forma diferente.

Como é um movimento oriundo da *black music*, de acordo com Sansone (2000), os símbolos negros globais são reinterpretados seletivamente no interior dos contextos nacionais - que são informados por classe, idade, gênero e circunstâncias locais.

Pensamento semelhante tem Vianna (1999)⁸, pois

[...] a comparação entre o lugar que o rap (cantado em português) e a "americanização" ocupam na periferia de Moçambique e do Brasil mostra que o mesmo estilo musical pode fazer sentidos e ter conseqüências político-culturais completamente diferentes devido a contextos irremediavelmente locais. Ainda bem que assim é: se a globalização nos empurra para uma inevitável periferia, que esse lugar seja o mais heterogêneo e complexo possível. Só assim estaremos disponíveis para surpresas, transformações e novas músicas que combatam tudo aquilo que nos torna, muitas vezes com muito orgulho, periféricos.

Vianna mostra que em culturas diferentes, no caso citado Moçambique e Brasil, mas pode ser em quaisquer outros lugares, o *Hip Hop*, especificamente por meio do *rap*, apresenta-se de forma diferenciada devido aos contextos locais que, com suas características peculiares,

⁸ As informações foram retiradas de: <http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_9.htm>. Acesso em: 16 jul. 2008.

fizeram o movimento americano adaptar-se às particularidades das localidades nas quais está presente.

2.2.1 As diferentes nuances existentes dentro do movimento *Hip Hop* brasileiro

Neste tópico, serão apresentados alguns representantes do movimento *Hip Hop*, na modalidade *rap*. Destacam-se MCs e grupos de *rap* da região sudeste, contexto mais próximo ao dos Racionais MC's, mas mencionam-se, também, representantes de outras regiões, evidenciando-se, assim, a presença do *Hip Hop*, e em especial do *rap*, em todo o território nacional.

Muitos desses *rappers* e MCs das cinco regiões do país foram contemplados nas diferentes categorias do “Prêmio Hutúz”, evento na área do movimento *Hip Hop* que premia MCs, grafiteiros, *DJs*, *crew* de *break*, entre outros. Segundo um dos idealizadores do evento, Celso Athayde, em matéria publicada na *Revista Raça* (nº 106, 2007), o “Prêmio Hutúz” tem por finalidade dar qualidade à produção do *Hip Hop* com a condição de que o próprio *Hip Hop* produzisse e executasse o projeto.

De uma maneira geral, os *raps* produzidos nos diferentes estados brasileiros seguem a linha do *rap* consciente, ou seja, aquele que tem por objetivo criticar ou apresentar alguma situação vivenciada por muitos residentes das periferias. Esse é o tipo de *rap* que predomina em São Paulo, mas se perceberá que, mesmo na cidade-berço do movimento no país, há diferenças.

O *rapper* MV Bill⁹ é da comunidade Cidade de Deus, região periférica da cidade do Rio de Janeiro. A comunidade Cidade de Deus ganhou notoriedade nacional após a exibição do filme homônimo, em que a população brasileira pôde constatar como é o cotidiano de muitas pessoas que lá residem, com problemas ligados à violência, ao tráfico de drogas, à falta de perspectivas de vida para esses cidadãos, à deficiência das residências e do saneamento

⁹ MV significa mensageiro da verdade, ou seja, o *rapper* propõe-se a cantar as verdades não só suas, mas também daqueles que habitam as periferias dos grandes centros urbanos, em especial, as da comunidade Cidade de Deus.

básico, entre outros. Logo, o *rapper* MV Bill canta aquilo que viveu ou presenciou. Também ganhou notoriedade nacional pelo fato de seus *raps* terem letras fortes e politizadas.

O primeiro CD de MV Bill, *Traficando Informação*, saiu em 1999. Em 2002, lançou *Declaração de Guerra* e em 2006, *Falcão: o bagulho é doido*. Além disso, também em 2006, lançou o documentário “Falcão: Meninos do Tráfico”¹⁰ e o livro de mesmo nome, escrito em parceria com Celso Athayde. Um ano antes, MV Bill escreveu *Cabeça de Porco*, em co-autoria com Luiz Eduardo Soares e Celso Athayde. MV Bill foi um dos fundadores da ONG Central Única das Favelas (CUFA) que utiliza os elementos do movimento *Hip Hop*, desenvolvendo projetos sociais e culturais nas comunidades da periferia, não só do Rio de Janeiro, mas também de outros estados, pois a CUFA está presente em outras unidades da federação, como o Espírito Santo.

Outra *rapper* de destaque no Rio de Janeiro é Nega Gizza¹¹, também criada na Cidade de Deus. Identificou-se com o *rap* ao ouvir um programa sobre o estilo musical, quando tinha 15 anos de idade. Após a morte do irmão, MV Bill a “adotou” como irmã e ela passou a fazer *backing vocal* para ele. No entanto, não há um consenso de que ela seja irmã biológica ou adotiva de Bill, nos sítios pesquisados. Depois, ela passou a cantar e produzir seus próprios *raps*. Também tem letras baseadas na crítica e na denúncia, além de muitos *raps* serem autobiográficos nos quais há o relato, em forma de testemunho, da dureza que foi e ainda é a vida da *rapper*. Em 2002, lançou o CD *Na Humildade* e, por meio de sua iniciativa, abriu espaço para outras *rappers* do sexo feminino. Nesse CD, além da batida típica do *rap*, também há faixas carregadas de influências do *R&B* moderno, do *soul*, do espírito *black* do anos setenta, além de violões, piano e rhodes. Ainda em 2002, lançou o videoclipe *Prostituta*, dirigido por Kátia Lund e Líbero Saporetto e com fotografia de Ricardo de La Rosa. Esse videoclipe mostra e denuncia a prostituição no Brasil. Juntamente com MV Bill e Celso Athayde, Nega Gizza é uma das fundadoras da CUFA, cujos objetivos e público-alvo já foram mencionados, quando apresentou-se o *rapper* MV Bill.

¹⁰ A exibição desse documentário em canal aberto na televisão brasileira chocou muitas pessoas, pois mostrou a “realidade” de muitos meninos que, por diferentes razões, “trabalha(va)m” para o tráfico de entorpecentes.

¹¹ As informações sobre Negra Gizza foram retiradas de: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Negra_Gizza_\(rapper\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Negra_Gizza_(rapper))>. Acesso em: 10 set. 08.

Esses são alguns dos representantes do movimento *Hip Hop* no estado do Rio de Janeiro. Mas o estilo musical que se sobrepõe ao *rap*, nesse local, é o *funk*, com destaque para suas letras e coreografias sensuais, apesar de existir, em minoria, o *funk* consciente.

Em São Paulo, há alguns grupos e *rappers* que merecem destaque, como Racionais MC's (que serão abordados no próximo tópico), Cabal, Rappin'Hood, Negra Li, Thaíde e DJ Hum, entre outros.

Cabal é um *rapper* paulista que teve contato com o *Hip Hop* quando ainda era criança, aos oito anos de idade, no bairro do Brooklyn, em Nova York, época em que foi morar com sua mãe. De volta ao Brasil, após terminar o colegial nos Estados Unidos, Cabal começou a se envolver mais no universo do *Hip Hop* paulistano e conheceu *rappers* importantes, como Racionais MC's e Thaíde e DJ Hum. Lançou seu primeiro CD, PROva Cabal, em 2006, ficando nacionalmente conhecido com a canção “Senhorita”. Divide o palco e as rimas com Lino Crizz. Cabal, diferentemente de muitos MCs, é da classe média. Os 14 *raps* desse primeiro CD abordam diferentes temáticas, como amor, diversão, a situação do país, amigos e inimigos que encontra ao longo do caminho, entre outros. Em 2008, lançou o CD *AC/DC*, nome homônimo da banda australiana de rock. Cabal prefere popularizar o *Hip Hop*, pois com

AC/DC quer marcar Cabal como divisor de águas no Hip Hop brasileiro. “Com ‘Senhorita’, dei partida na missão de tirar esse estereótipo excessivamente marrento do rap nacional. A linha gangsta não é o que todo mundo quer ouvir. Isso já foi; isso é o ‘AC’, o ‘Antes do Cabal’. Não é porque Hip Hop tem conotação social que deve ser rotulado como música de marginal e não divertir”, argumenta. “A periferia também quer mensagens positivas, não apenas reclamações. Assim é o Hip Hop ‘DC’, ‘Depois do Cabal’.”¹²

Outro nome de destaque, em São Paulo, é Rappin' Hood¹³, que é proveniente do Bairro do Limão, periferia da cidade. Estudava trombone e corneta para tocar na banda da escola, paralelamente ao seu interesse pelo *Hip Hop*. No final da década de 1980, como *rapper*, venceu um campeonato de *rap*. No início da década de 1990, formou a “Posse Mente Zulu” que lançou o primeiro CD no final dos anos 1990. Em 2001, lançou seu primeiro CD solo, *Sujeito Homem*, misturando outros estilos musicais, como samba e *reggae*, ao *rap* tradicional.

¹² As informações foram retiradas de <<http://prohiphop.blog.uol.com.br>>. Acesso em: 15 set. 08.

¹³ As informações sobre Rappin'Hood foram retiradas de: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rappin'Hood\(rapper\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rappin'Hood(rapper))>. Acesso em: 10 set. 08.

No ano de 2004, gravou *Sujeito Homem 2* que contou com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Arlindo Cruz, Jair Rodrigues, Zélia Duncan e Dudu Nobre, além de Will Calhoun e Doug Wimbish, da banda de hard-rock americana Living Colour. Nesse trabalho, também misturou diferentes estilos musicais, como pode ser percebido por meio dos intérpretes que cantaram junto com Rappin' Hood. Como se observa, o *rapper* tem um proposta de agregar outros estilos musicais ao *rap* tradicional, com o objetivo de que o *rap* torne-se popular.

Negra Li¹⁴ é moradora de Vila Brasilândia, comunidade da Zona Norte de São Paulo. Ela iniciou sua carreira com o grupo de *rap* RZO (Rapaziada Zona Oeste), sua grande escola, pois começou a compor, criando um discurso político. Em 2000, procurou o coral da USP para “aprender a cantar”. Durante a adolescência, como gostava muito de *R&B* (*rhythm and blues*), *jazz* e outros estilos musicais ligados a *black music*, escutava as rádios para imitar cantoras como Lauryn Hill, Whitney Houston e Mary J. Blige. Há aproximadamente dois anos, matriculou-se em uma escola de música para aprender a tocar piano. Em parceria com o *rapper* Helião, gravou o CD *Guerreiro, Guerreira*, em 2004. Dois anos mais tarde, gravou seu primeiro CD solo, *Negra Livre*, que misturava diferentes gêneros musicais atrelados ao estilo *Hip Hop*. Como se nota, devido às influências recebidas, o último trabalho de Negra Li é uma mescla não só da batida *rap*, mas também de outros ritmos e histórias.

O *rap* paulistano conta não só com esses nomes, mas também com Face da Morte, N de Naldinho, Detentos do Rap, 509-E, entre tantos outros. Não é possível contemplar todos nesta pesquisa, pois o objetivo era apenas fazer uma pequena exposição de alguns grupos nacionais. Como se constata, por meio dos exemplos mencionados, o *rap* paulistano tem recebido diversas influências que permitem aos *rappers* menos tradicionais fazer algo a mais com o ritmo e poesia. É claro que há grupos que não permitem misturas de outros ritmos, muito menos deixar a tendência do *rap* crítico e conscientizador, como os Racionais MC's.

No Espírito Santo, entre outros, destacam-se Suspeitos na Mira, MC Adikto e J3.

¹⁴ As informações sobre Negra Li foram retiradas de seu site oficial: <<http://www.negrali.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 08.

O movimento *Hip Hop* no Espírito Santo, desde o final da década de 1980, já se encontrava atuante. As pessoas que freqüentavam as rodas de *break*, as formadas por apreciadores incluindo *rappers*, *DJs* e grafiteiros, eram, em sua maioria, as que residiam na periferia que, devido ao modo como andavam e pela maneira como se expressavam, passaram a ser vistas como “suspeitas”. Assim, surgiu o nome do grupo Suspeitos na Mira que, inicialmente, em 1993, era formado por Sagaz, L-brau e Dudu du Rap. Em 1996, participaram da 1ª coletânea de *rap* do Espírito Santo intitulada *Tributo a Zumbi*, que ficou mais conhecida como “Zumbizão”. No ano de 1998, o *DJ* Ld Fli entra para o grupo, formando o quarteto que assumiu a condição de “Suspeitos na Mira”. O objetivo do grupo é mostrar à sociedade a realidade da periferia. Desse modo, a mistura de rimas do cotidiano com idéias sociais, fez com que o grupo conseguisse espaço e reconhecimento do público capixaba¹⁵. Depois de muitos anos de trabalho, em 2005, os Suspeitos na Mira lançaram *Perigo Iminente*, seu primeiro álbum.

MC Adikto era o líder do extinto grupo de *rap* Irmandade S/A. Em carreira solo, o *rapper* lançou *Discípulo sem Cerimônia* que foi um dos vencedores, em 2007, na categoria “Demo Masculino” do Prêmio Hutúz, importante premiação nacional para os que estão ligados ao movimento *Hip Hop*. As letras de seus *raps* têm um conteúdo pessoal, pois parecem revelar experiências vividas pelo *rapper* em seu cotidiano, principalmente o ligado ao universo do *rap* e ao da periferia. Em entrevista¹⁶, MC Adikto cita, entre outros, nomes relevantes do movimento *Hip Hop* capixaba, como Renegrado Jorge, L-Brau, GL-Preto, Zumba, Sagaz, Dudu Du Rap, Isomar, Alex FM, Cyborg, Paulo Black, DJ Tropeço. Ainda na mesma entrevista, ele fala que o *Hip Hop* em terras capixabas alterna-se entre ações feitas pelos integrantes do movimento e aquelas apoiadas pelos órgãos públicos (Prefeituras e Estado). Também, na referida entrevista, faz uma crítica aos governantes, porque, segundo ele, “as autoridades poderiam enxergar o Hip-Hop como uma maneira de levar o jovem a querer muito mais do que somente se envolver com a cultura”.

O *rapper* J3 nasceu no Rio de Janeiro, mas está no Espírito Santo há quase 20 anos. Ele é o que se pode chamar de capixaba de coração. Inicialmente, tocava *rock*, mas aos poucos foi

¹⁵ As informações sobre o grupo Suspeitos na Mira foram retiradas do *site*: <<http://tramavirtual.uol.com.br/artista.jsp?id=15275-48k/>>. Acesso em: 22 dez. 2008.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/destaque.asp?id=296/>>. Acesso em: 21 dez. 2008.

entrando no universo do *Hip Hop* e começou a ouvir Racionais MC's, Run DMC, entre outros. Quando foi para os Estados Unidos, em 1997, um contato mais profundo com o *Hip Hop* era inevitável, uma vez que lá há o predomínio dessa cultura, nos mais diversos meios de comunicação. De volta ao ES, no ano seguinte, envolveu-se ainda mais com o movimento, produzindo seus próprios *raps* e atuando como MC. J3, em entrevista, quando perguntado como se definiria em relação à música que produz, disse o seguinte:

"J3" é basicamente rap (brasileiro). Mas gosto muito de experimentar, além de curtir drum n bass e grooves mais psicodélicos. Minha música é meu meio de expressão para demonstrar o que sinto no tal momento, ou sobre algum assunto que eu possa liberar minhas rimas. Hip-Hop + eletrônico + R&B + Rock + MPB + seja o que for se o rap permanecer. O povo aqui me chama de "freestyle". J3 é linguagem da rua, é conectado! J3 é estilo livre no rap¹⁷.

Como se nota, J3 mistura diferentes estilos musicais aos *raps* que produz, pois, como relata, é "freestyle".

Em Minas Gerais, destacam-se, entre outros, Julgamento, A Profecia e Renegado.

Renegado é um dos *rappers* mais expressivos do movimento mineiro. Ele é da comunidade Alto Vera Cruz, região periférica de Belo Horizonte, e aos 13 anos de idade já atuava na área musical e em movimentos sociais no seu bairro. Com o passar dos anos e com seu crescente envolvimento no universo do *Hip Hop*, em 1997, fundou o grupo de *rap* NUC (Negros da Unidade Consciente). No ano seguinte, o grupo participou da coletânea *Funk Minas*, cujos frutos foram a execução das faixas do CD nas rádios e vários shows. No ano de 2000, o NUC desenvolveu o projeto social "Manifesto Primeiro Passo" que produziu um CD coletivo envolvendo os grupos NUC, Meninas de Sinhá e o de capoeira Capoeirarte Brasil. Em 2001, o NUC entrou em mais duas coletâneas, *Revolução com a nossa cara* e *Abril Pro Rap*. Com a repercussão dos seus trabalhos, o NUC ganhou reconhecimento e credibilidade. E a fim de ajudar outros grupos da comunidade foi criado, em 2003, o projeto Centro de Multiculturalismo, que oferecia formação e capacitação na área da cultura com cursos de canto, dança, produção cultural, direito autoral, entre outros. Devido às atividades deste último projeto, o NUC tornou-se, em 2005, uma associação que deu continuidade ao trabalho de capacitação, tendo Renegado como presidente. O *rapper* recebeu um convite para realizar, no

¹⁷ Disponível em: <http://www.lona.com.br/lonar/reportagem/jul_03/15/bocada_forte.html - 46k -/>. Acesso em: 22 dez. 2008.

ano seguinte, um show solo em Belo Horizonte, gravando, para isso, um CD demo. Essa apresentação suscitou convites para outros shows. Começava, assim, a carreira solo de Renegado que culminou com a produção de seu primeiro álbum, *Do Oiapoque a Nova York*, de 2008¹⁸.

O grupo Julgamento é formado por Roger Deff, Ricardo HD e Voz Khumallo (vocais), DJs Giffoni e Tobias (toca-discos), Gusmão (bateria), Lício DAF (baixo) e Helton Rezende (guitarra). Em entrevista a MT Ton, do *site Hip Hop Minas*, Roger Deff relata que eles (Julgamento), Realistas NPN, o NUC, o Retrato Radical, entre outros, são alguns dos poucos remanescentes da cena *Hip Hop* dos anos 1990, em Belo Horizonte. Também quando perguntado sobre o momento atual do *Hip Hop* no Brasil e em BH, o grupo disse que o “[...] hip-hop já criou suas raízes por aqui e tem uma identidade nacional muito forte. Basta ver os trabalhos que são desenvolvidos pelas periferias e grandes centros, Brasil afora”. Ainda na referida entrevista, eles falaram como é trabalhar no *rap* com uma banda de forma acústica e disseram que pensaram na estranheza que poderiam causar junto ao pessoal do *Hip Hop*, mas não foi isso o que aconteceu, embora não agradem a todos. No entanto, o lado positivo de misturarem elementos orgânicos ao *sampler* possibilita uma abertura maior ao grupo, porque, para eles, participar de festivais voltados a outros segmentos “[...] ajuda a quebrar o preconceito existente em relação ao rap”. Tiveram, como influência, o *rap* da década de 1990, Cypress Hill, Public Enemy, Run DMC, House of Pain, entre outros, e nomes nacionais como Thaide e DJ Hum, as letras politizadas do GOG, o som do Código 13, Planet Hemp, entre outros. Como se nota, o grupo Julgamento não se prende apenas ao *rap* tradicional, uma vez que está voltado para outros ritmos também.

A Profecia nasceu da união de integrantes de outros dois grupos de *rap* provenientes da região oeste de Belo Horizonte, o Face da Favela (F.D.F.) e o Testemunhos da Zona Oeste (TZO). L. A Drão, do F.D.F., e P. Drão, do TZO, decidiram se unir, em 2003, em torno de um único projeto, após fazerem alguns ensaios a fim de beneficiar os dois grupos. Como nos locais onde moram predomina a violência ligada ao tráfico de drogas, os *raps* são o que P. Drão chama de “testemunhos e vivências pessoais”, pois é por meio deles que os MCs querem mostrar ser possível construir uma realidade diferente, na qual as armas sejam trocadas pelo

¹⁸ As informações sobre o grupo NUC e Renegado foram retiradas do *site* <<http://www.arebeldia.com.br/site/home.html>>. Acesso em: 22 dez. 2008.

ritmo e pela poesia dos *raps*, enfim, que a violência ceda lugar à arte e à cultura. A palavra profecia, segundo integrantes dos grupos, refere-se a “toda predição de acontecimentos futuros”. Assim,

[...] eu P.Drão e L.A Drão sempre caminhamos juntos a favor do Hip Hop, só que em grupos diferentes, e demorou um tempo pra perceber que eu P.Drão e L.A Drão deveriam se juntar em prol de um único projeto, esta opção fez cumprir o que antes já havia sido profetizado, assim se cumpre A Profecia na união de dois loucos...¹⁹

O grupo participou do projeto *Estrada Real Rap* que é uma coletânea criada com o objetivo de divulgar a cultura *Hip Hop* existente na cidade de Belo Horizonte. Os grupos envolvidos nesse projeto foram os seguintes: APR, Nyamy Dua, Sem Meia Verdade, Apologia X, T. U, Crime Verbal, Negra Ativas, Ice Band, De Javuh, Rap em Fatos e A Profecia.

Como se observa, o movimento *Hip Hop* mineiro tem divulgado seus trabalhos não só em nível local, mas o faz também em nível nacional, seja por meio dos CDs lançados, seja na apresentação dos diferentes grupos existentes através dos shows realizados.

Para Carril (2006, p. 196), “nas cidades satélites de Brasília, o *rap gangsta* é o mais expressivo, sendo o GOG o grupo mais conhecido, e não há posses como em São Paulo. Mesmo a utilização dos termos gangues, galeras e posses não apresentam sempre os mesmos significados”.

Como se nota, quem se destaca em Brasília é o GOG²⁰ (Genival Oliveira Gonçalves). Ele é o líder do grupo que conta ainda com os MCs Japão e Dino Black e o DJ Mano MIX. O grupo prefere não colocar palavrões em seus *raps*, pois, segundo relatos de integrantes do grupo, um *rap* com muitos palavrões pode ser apreciado por alguns, contudo, ele costuma ganhar inimigos. Em 1992, o grupo lançou o primeiro CD, *Peso Pesado*. O último trabalho do GOG é de 2008, *Cartão Postal Bomba*, em um total de 10 CDs gravados ao longo da carreira. As letras de *raps*, de um modo geral, abordam o cotidiano dos jovens que tem de enfrentar até

¹⁹ Disponível em: <<http://www.hiphopminas.com.br/Entrevistas/?acao=displayView&id=18/>>. Acesso em: 20 out. 2008.

²⁰ As informações sobre GOG foram retiradas de <[http://pt.wikipedia.org/wiki/GOG\(rapper\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/GOG(rapper))>. Acesso em: 10 set. 2008.

60Km para irem trabalhar nas repartições públicas em conduções lotadas e a má influência dos estrangeiros, os “gringos”, para o país, além de outros assuntos.

No nordeste, o *Hip Hop* também está presente. Entre os grupos nordestinos, destacam-se os grupos Afrogueto (da Bahia) e Comunidade da Rima (de Fortaleza).

O grupo Afrogueto (Afro-descendente do Gueto)²¹, oriundo da Bahia, mescla *rap* com outros ritmos, principalmente os de raízes baianas. Afrogueto tem como integrantes Oz, Kico, Daganja, que são responsáveis pelo vocal, o DJ Mário e o percussionista Dudoo. Como se observa, é um grupo eclético que, em meio ao discurso consciente e a batida tradicional do *rap*, mistura o ritmo e poesia ao *swinge* da percussão. No ano de 2005, o grupo entrou em estúdio para produzir o CD *Cheio*. Afrogueto, além de ter como objetivo a preservação da cultura popular brasileira, principalmente à ligada ao universo baiano, também preza pela defesa da liberdade, da igualdade e da justiça, realizando seu trabalho seriamente, com humildade, honestidade, voltado para o resgate social, a inclusão e o direito a condições mínimas de sobrevivência, principalmente para a população mais carente.

O grupo Comunidade da Rima, de Fortaleza, é formado pelo DJ Cristiano, por Preto Zezé, por Ligado e por W-Man, que são os MCs. O grupo também mescla ao ritmo e poesia outras tendências musicais, como Jorge Ben Jor. Os *raps* feitos pelos integrantes do grupo, de um modo geral, abordam o cotidiano do lugar de onde cresceram, principalmente o fato de que juntos aprenderam a viver longe do crime e das drogas. Como eles mesmos relatam, lutam pela organização da comunidade local. Assim, para a Comunidade da Rima: “A gente descobriu que o microfone poderia ser muito poderoso, que a rima poderia mobilizar para mudar a realidade da comunidade da gente”. E Preto Zezé acrescenta: “O hip hop tem que ser transformação, movimentação, a gente faz a música como forma de mobilizar a nossa comunidade, pra gente lutar para melhorar as condições de vida²²”

²¹ As informações sobre o grupo Afrogueto foram retiradas de: <<http://afrogueto.eletricooperativa.art.br/>>. Acesso em: 10 set. 08.

²² Todas as citações e informações sobre a Comunidade da Rima foram retiradas de: <<http://jornalhoje.globo.com/JHoje/0,19125,VJP0-3072-74929,00.html/>>. Acesso em: 10 set. 08.

Outras regiões também têm a presença marcante do *rap*. Na Região Norte, destacam-se Seqüestro da Mente, Opção Verídica, Conexão Feminina, Cabanos, União Periférica, Korrosivos, Nativos, entre outros. Já na Região Sul, Da Guedes, Nitro Di, entre outros.

O *Hip Hop* e os elementos que o compõem, com destaque para os *raps* produzidos pelos MCs, mostram-se diferentes, de acordo com o contexto local de cada *raper*, não só no que se refere a misturar outros ritmos à batida tradicional do *rap*, mas também no que tange ao tipo de discurso proferido, seja ele o do tipo consciente, seja uma tendência mais descontraída.

Nesta pesquisa, que tem como foco os *raps* produzidos pelos Racionais MC's, será focada a linha do *rap* consciente, o praticado pelo grupo, como se constatará ao longo da análise.

2.3 Racionais MC's: vida, gueto e movimento

“A gente se encaixa no modelo preto, periferia, discriminado, excluído”.

KL Jay (Racionais MC's)

Os integrantes do grupo Racionais MC's são provenientes de regiões periféricas da cidade de São Paulo. Inicialmente, eles se apresentavam em duplas separadas: BB Boys, Mano Brown e Ice Blue, da Zona Sul, e KL Jay e Edi Rock, da Zona Norte.

No ano de 1988, ainda cantando separadamente, tiveram dois *raps*, “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, incluídos na coletânea *Consciência Black*, do selo Zimbabwe Records (especializado em música negra). Como tinham afinidades e interesses em comum, acabaram formando um dos grupos de *rap* de maior representatividade do movimento *Hip Hop* no cenário brasileiro, os Racionais MC's. O nome do grupo “Vem de raciocínio né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar”²³, segundo Edi Rock, em entrevista à *Revista Raça*.

²³ Disponível em: <<http://www.racionaisvl.com/entrevistas/>>. Acesso em: 28 dez. 08.

A partir da formação, os Racionais MC's não pararam mais, lançaram CDs e DVD contendo *raps* pungentes, desafiadores, críticos, denunciadores e que, acima de tudo, retratam as periferias das quais são oriundos, como a região do Capão Redondo. Desse modo, os bairros periféricos mencionados nos *raps*, em sua maioria, são marcados pela miséria, pela violência, pelos problemas de saneamento básico, entre tantos outros. Assim, os *rappers* não são meros expectadores, pois convivem com as diferentes situações nas quais as pessoas das periferias estão sujeitas, por isso seus *raps* são um misto de protesto, de relato, de reivindicação e de desabafo. Além, é claro, de relatarem os problemas que muitos de seus “manos” passa(ra)m, como o fato de estarem presos, por exemplo. Isso pode ser ratificado com o que afirma o *rapper* Edi Rock: "A minha inspiração continua a mesma. Enquanto houver desigualdade social e violência na periferia, minha fonte não vai secar"²⁴.

Em 1990, o grupo lançou seu primeiro CD, *Holocausto Urbano*. Dois anos depois, em 1992, *Escolha seu caminho*. No ano seguinte, *Raio X do Brasil*. Em 1994, a coletânea homônima, *Racionais MC's*. Após alguns anos, um novo sucesso do grupo, o CD *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, um dos mais vendidos e que projetou o grupo em nível nacional. Em 2001, o *Ao Vivo*, com grandes sucessos dos Racionais MC's. No ano seguinte, o CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, cujos *raps* serão analisados neste trabalho e será melhor detalhado posteriormente. E em 2007, o CD e DVD, *1000 Trutas, 1000 Tretas*. Esse DVD mostra, além de grandes sucessos do grupo, a história da *black music* na cidade de São Paulo, desde o início do século XX até a década de 1980, em especial há destaque para a chegada do movimento *Hip Hop* e sua trajetória no país.

Mesmo fazendo sucesso entre diferentes públicos, não só o da periferia, mas também o de jovens da classe média, os integrantes dos Racionais MC's preferem manter distância dos principais meios de comunicação, como as TVs abertas, e da indústria fonográfica, optando em ter, por exemplo, um selo independente para lançarem seus produtos, o “Cosa Nostra Fonográfica”. Essa “rejeição” deve-se ao fato de esses representantes do *mass media* serem combatidos pelo grupo, em alguns de seus *raps*, e também por concederem poucas entrevistas.

²⁴ Disponível em: <cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo>. Acesso em: 04 jan. 2008.

Além de ganharem notoriedade devido ao conteúdo das letras dos seus *raps*, as quais narram e denunciam, entre outros, o cotidiano de quem é negro e pobre na periferia de São Paulo, eles também realizam atividades voltadas para as comunidades das periferias, como palestras e projetos sociais. Entre outros, passaram a desenvolver trabalhos especialmente voltados para comunidades pobres, como um projeto criado pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, no qual o grupo realizou palestras em escolas sobre drogas, racismo, violência policial, entre outros temas. Além desse, também participaram do projeto "Música Negra em Ação", realizado no Teatro das Nações de São Paulo e, nos anos seguintes, de vários concertos filantrópicos em benefício de aidéticos, campanhas de agasalho e contra a fome, além de atuarem em protestos contra o aniversário da Abolição da Escravatura²⁵.

Como se nota, por meio dos trabalhos sociais desenvolvidos, bem como do conteúdo das letras dos *raps*, o que predomina é o pertencimento à periferia, ou seja, ao local do qual foram projetados em nível nacional e de cujo público (do gueto) permanecem fiéis, pois, segundo relatos dos integrantes do grupo, “[...] eles é que precisam ouvir o que temos a dizer, não vamos abandoná-los”²⁶.

Desse modo, eles são uma espécie de observadores e porta-vozes da periferia, uma vez que seus *raps* têm, entre outros temas, a violência vivenciada e presenciada pelos habitantes dessa parte da cidade, a forma como o negro ainda é visto em pleno século XXI, principalmente como marginalizado e discriminado por uma sociedade excludente e opressora. Além desses, existem outras canções que falam dos “manos” da periferia, como é o caso do *rap* “Diário de um detento”, no qual há a exposição do cotidiano de pessoas que estão privadas de sua liberdade, do CD *Sobrevivendo no Inferno*. Uma outra temática recorrente é o diálogo constante com a Bíblia. Esse apelo ao divino funciona como uma espécie de escudo, tendo em vista que ao desprovido de recursos materiais só lhe resta amparo e consolo no plano espiritual, pois, diariamente, conta com o descaso e o desrespeito de um sistema opressivo. Exemplo de *rap* em que esse assunto se destaca é “Vida Loka (parte 1)”, do CD *Nada como um dia após o outro dia*.

²⁵ Essas informações sobre as atividades sociais do grupo estão disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC's>. Acesso em: 16 jul. 08.

²⁶ Disponível em: <<http://www.proceedings.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 04 jan. 08.

Há também temas relacionados à valorização e à exaltação da cultura negra, por exemplo no rap “Negro Drama” (do CD *Nada como um dia após o outro dia*), como a alusão a entidades da Umbanda, como os Orixás, entre eles há a menção a Obá que representa as águas revoltas dos rios. Assim, as pororocas, as águas fortes, o lugar das quedas são considerados domínios de Obá. Ela também representa o aspecto masculino das mulheres (fisicamente) e a transformação dos alimentos de crus para cozidos. Embora feminina, a Orixá, energética, temida, e forte, é considerada mais forte que muitos Orixás masculinos, vencendo, em luta, por exemplo, Oxalá, Xangô e Orumilá²⁷.

O sincretismo religioso também se faz presente em alguns raps, como é o caso de “Fórmula Mágica da Paz”, do CD *Sobrevivendo no Inferno*, em que o locutor faz um agradecimento a Deus e aos Orixás por ter sua vida preservada.

Uma outra temática comum nos raps é o relato da violência policial contra o pobre, preto e morador da periferia, como aparece em “Capítulo 4, Versículo 3, também do CD *Sobrevivendo no Inferno*.

Há outros assuntos presentes nas letras dos raps dos Racionais MC’s, os elencados acima foram mostrados apenas para ilustrar o quão rico e vasto é o repertório desses rappers que, além de darem verdadeiros testemunhos sobre a periferia, também, segundo Nascimento (2003, p. 15),

[...] conseguem atribuir possibilidades de sentido ao mundo violento veiculado diariamente pelos meios de comunicação de massa. Apropriando-se da polifonia característica desse nosso mundo, a escritura cantada junta cacos de discursos dispersos e os remonta, criticamente, poeticamente.

Caetano Veloso²⁸ também fala sobre o papel relevante das letras dos raps dos Racionais MC’s, em entrevista à Revista *Época*, quando perguntado sobre a importância que ele (Caetano) atribuía às letras dos Racionais:

São muito densas, fortes, bonitas e bem escritas. Têm a força real do que elas dizem. A importância vem do fato de elas expressarem o que só pode ser dito daquele jeito e por aquelas pessoas. Há uma integridade formal. O fato de haver intenção de

²⁷ Essas informações sobre a Orixá Obá estão disponíveis em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%A1>>. Acesso em: 16 jul. 08.

²⁸ Disponível em: <<http://www.geocities.com/eureka/plaza/1704/epoc.htm>>. Acesso em: 20 out. 2008.

conscientização, denúncia e protesto é um elemento que concorre para essa integridade. A boa fatura na composição depende de que os elementos necessários a ela estejam presentes. No caso deles, esses elementos de intenção parecem necessários para a boa forma.

Como se nota, a atitude atuante e desafiadora do grupo Racionais MC's é marcante e a citação abaixo de Certeau (2001[1993], p. 242-243, grifos do autor) representa bem isso:

De fato é criador o gesto que permite a um grupo inventar-se. Ele mediatiza uma atividade coletiva. Seu traço talvez sobreviva ao grupo, sob a forma de um objeto que a vida deixou cair, pegou, abandonou novamente e reutilizou ainda em práticas posteriores: textos, cerâmicas, utensílios ou estátuas. Mas estes não pertencem mais àquilo que *faz* a história, são *dados* dela.

2.4 Periferia no contexto do *Hip Hop*

“Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo.”

“Fim de semana no parque”
Racionais MC's

Não se fará uma descrição aprofundada e detalhada sobre a periferia, mas sim serão expostas algumas particularidades, principalmente no que se refere à visão de alguns estudiosos, mostrando a periferia enquanto lugar que emana cultura e a fim de que se entenda o contexto desse segmento da cidade e sua representatividade dentro do movimento *Hip Hop*.

Antes de se contextualizar a periferia, será feita uma pequena exposição sobre cultura, de acordo com de Certeau (2001[1993]) e Stuart Hall (1997).

Para de Certeau (2001[1993], p. 146), “[...] a forma mais imediata de manifestação é de ordem cultural”. Ou seja, manifestar-se, expor-se, é uma forma de cultura. Assim, a cultura estaria ligada às ações praticadas pelas pessoas cotidianamente. Ainda de acordo com o teórico, a cultura oscilaria entre dois lados: ela seria aquilo que “permaneceria” e aquilo que se inventaria (CERTEAU, 2001). Como se observa, há uma relação dinâmica nas práticas culturais, porque, para de Certeau (2001, p. 239), “[...] A cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas —, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam

a chance de um outro dia”. Dessa forma, mesmo parecendo haver uma certa fixidez em algumas práticas, há também espaço para inovações e para o devir, pois as pessoas, que são as responsáveis pela cultura acontecer, estão, a todo o momento, relacionando-se umas com as outras e movimentando-se nos diferentes segmentos da sociedade, sejam eles os grandes centros urbanos ou as periferias.

Proposta semelhante parece ter Hall (2007). Para este, a cultura seria um dos elementos mais dinâmicos e imprevisíveis da mudança histórica do novo milênio. A cultura passou, então, de acordo com Hall, a ser vista como uma condição constitutiva da vida social. Segundo o estudioso, cada atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas, ou seja, sua própria cultura. Dessa maneira, o movimento *Hip Hop* também pode ser considerado uma atividade social e cultural devido à diversidade dos elementos que constituem esse movimento. Esta citação confirma o que foi mencionado a respeito do movimento *Hip Hop* enquanto prática social e cultural: “toda prática social tem condições culturais ou discursivas de existência” (HALL, 1997, p. 30). Como se nota, todos estão, a todo o momento, imersos na cultura, uma vez que ela faz parte do cotidiano das pessoas, nas mais diversas e diferentes situações. Assim também a periferia seria um lugar em que a cultura também se faria presente, pois, para Hall (1997, p. 3): “De tempos em tempos, há um renascimento da energia cultural, sempre partindo da periferia ao centro”.

Após essa pequena explanação sobre a cultura enquanto prática social, serão expostos alguns estudiosos que vislumbram a periferia como um lugar em que a cultura se faz presente, não como um local em que só há violência e “aculturação” como é veiculado em muitas mídias. Logo, observar-se-á que existe uma ligação entre cultura, periferia e subjetividade.

O Professor do Departamento de Geografia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e um dos coordenadores da ONG Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, Jorge Luiz Barbosa, em entrevista disponibilizada online²⁹, quando perguntado sobre o porquê de o termo periferia soar pejorativo, respondeu que prefere usar o termo “espaço popular”, pois a palavra periferia não dá conta da riqueza cultural, da sociabilidade, das lutas de movimentos sociais e da luta pela efetivação de direitos. Também mencionou que a desigualdade social

²⁹ Disponível em:

<http://www.democratizacaocultural.com.br/Conhecimento/Entrevistas/Paginas/071004_periferia>. Acesso em: 16 jul. 08.

está presente nos centros das metrópoles e periferia seria o território situado ao redor do centro. No entanto, para o professor, essa dimensão geográfica dá lugar ao conceito de comunidade distante de tudo, inclusive de cidadania, do Estado, da ordem, sendo tratada de forma generalizada como pobre, sem futuro e distante dos marcos civilizatórios. Contudo, para Barbosa, do ponto de vista sociológico e urbanístico, existem periferias ricas, como Alphaville, em São Paulo, que não correspondem a essa visão que confunde a precariedade das condições urbanas com a precariedade no sentido geral. Para o professor, a periferia deve erguer-se como forte imaginário de resistência e afirmar-se como um espaço de criação.

O Antropólogo e Diretor de Arte e Cultura da PUC Minas, José Márcio Barros³⁰, em relação ao termo cultura, menciona que esse termo representa tudo aquilo que é resultado da vida social, da aprendizagem, ou seja, tudo o que a pessoa adquire da sociedade é cultura. Também diz que quando pessoas falam que fulano ou beltrano não tem cultura é uma ação preconceituosa, etnocêntrica, pois, segundo Barros, a exclusão de certas formas de fazer cultura acaba excluindo os sujeitos dessas formas. E quando alguns dizem que é preciso levar cultura à periferia, esse fato mostra a idéia de que lá não há cultura e que os moradores desses locais não são realizadores de cultura. Fato que, para o antropólogo, é uma dupla discriminação no sentido dos lugares e dos sujeitos. Para o pesquisador, a música, a dança, as artes plásticas, todas as manifestações artísticas encontradas nas vilas e favelas, o que inclui o *funk*, o pagode e o *rap*, fazem parte da produção cultural local, assim como as manifestações encontradas nos demais lugares pertencem à cultura. No entanto, para Barros, a cultura não se restringe à arte, mas abrange diversos campos sociais, como caminhar, trabalhar, namorar, casar, estudar, cozinhar, porque tudo isso é cultura. Ainda de acordo com o estudioso, essa forma de reduzir a cultura à arte, e mais do que isso, às belas artes é excludente no sentido de que elimina uma série de outras manifestações, formas de pensar o mundo e os sujeitos. Os agentes dessas formas de pensar, agir e estar no mundo são excluídos, numa postura discriminatória, explica José Márcio de Barros.

Na mesma direção dos dois pesquisadores anteriores, Jailson de Souza e Silva³¹, também coordenador da ONG Observatório de Favelas do Rio de Janeiro e Professor da Universidade Federal Fluminense, afirma que o conceito de periferia é cada vez mais vinculado à ordem

³⁰ Disponível em: <[www.favelaeissoai.com.br/noticias.php?cod=38 - 23k](http://www.favelaeissoai.com.br/noticias.php?cod=38-23k)>. Acesso em: 16 jul. 08.

³¹ As informações fornecidas por Silva estão disponíveis em: <[www.favelaeissoai.com.br/noticias.php?cod=38 - 23k](http://www.favelaeissoai.com.br/noticias.php?cod=38-23k)>. Acesso em: 16 jul. 08.

social e ao poder. Para Silva, o termo periferia está muito marcado pela questão social e muitos centros urbanos usam esse termo periferia para caracterizar as áreas ao redor do centro que foram sendo ocupadas pelos poderes populares. O professor produziu um verbete, que será publicado em enciclopédia, no qual define periferia, mostrando a forma preconceituosa como ela é vista: “o espaço periférico é contraposto a um determinado ideal de urbano ou de civilização, vivenciado por uma pequena parcela dos habitantes da cidade ou da humanidade. Não é casual, então, que ela seja considerada uma disfunção, um problema que afeta a saúde da cidade e o mundo”.

No entanto, ainda de acordo com Silva, a periferia não se caracteriza mais como um local visto pela ausência da cultura, mas como um espaço que constitui a cidade sob outra perspectiva. Assim, para o coordenador, uma outra maneira possível de ver a periferia passa pelo reconhecimento de que os seus habitantes desenvolvem formas ativas e contrastantes para enfrentarem suas dificuldades do dia-a-dia, de acordo com suas trajetórias pessoais e coletivas, as características socioculturais e geográficas do seu território e a postura assumida pelas suas lideranças e pelas instituições locais, entre outras variáveis. O pesquisador também menciona que os problemas existentes na periferia devem ser encarados pelos poderes públicos e pelos setores sociais identificados com a democracia e com a justiça social.

Outro estudioso sobre o assunto, Hermano Vianna³², diz que a periferia cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava e que viria de fora, do centro. Para o antropólogo, a periferia não precisa mais de intermediários (os que falavam em seu nome) para estabelecer conexões, não só com o Brasil, mas também com o resto do mundo. Antes, segundo Vianna, os políticos diziam: “Vamos levar cultura para a favela”. Porém, para ele, o processo tem se invertido, pois a favela responde: “Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só que o mundo tem a aprender com a gente!”. Por meio dessas frases, Vianna deixa claro que a periferia tem conquistado cada vez mais espaço seja em nível nacional, seja em nível mundial, visto que, em vez de desaparecer como é o anseio de muitos, as periferias resistem e falam, segundo o estudioso, cada vez mais alto, produzindo mundos culturais paralelos,

³² As informações fornecidas por Vianna estão disponíveis em: www.overmundo.com.br/download_banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao. Acesso em: 16 jul. 08.

para o espanto dos que esperavam que desses locais só surgisse mais miséria, sem perspectivas de um futuro.

Para Vianna, a periferia não esperou as novidades trazidas pelo centro, porque, sem que o centro notasse, ela inventou novas culturas que podem muito bem vir a indicar caminhos para o futuro do centro, cada vez mais em pânico diante do crescimento incontrolável da periferia. Segundo o estudioso,

como cantam os Racionais MC's, periferia é periferia, em qualquer lugar. Essa letra é mais verdadeira do que nunca. Cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, se transforma na periferia da periferia.³³

Como as periferias são constituídas por diferentes bairros que possuem diversos problemas, mas também situações e pessoas afins, o bairro, para de Certeau (2005[1994], p. 39), “[...] aparece assim como o lugar onde se manifesta um ‘engajamento’ social ou, noutros termos: uma arte de conviver com parceiros (vizinhos, comerciantes) que estão ligados a você pelo fato concreto, mas essencial, da proximidade e da repetição”. Como se observa, para de Certeau (2005, p. 40), o bairro é mais que um espaço físico, visto que este é “[...] quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido”. Também para Carril (2006), a vivência em um lugar cria, em seus moradores, uma ligação cultural e um sentimento de pertencimento para o grupo, por meio de uma base física e simbólica.

Fazendo um paralelo com o movimento *Hip Hop*, pode-se inferir, por meio das citações apresentadas, que os bairros periféricos, para as pessoas do movimento e que falam deles em seus *raps*, representam não só uma relação de pertencimento ao local, mas também um lugar que agrega valores, discursos, vozes, e, sobretudo, o discurso que emerge de lá é uma forma de enfrentamento a um discurso proveniente de sistema dominador e excludente. Ainda de acordo com de Certeau (2005, p. 44), “[...] o bairro se inscreve na história do sujeito como a marca de uma pertença indelével na medida em que é a configuração primeira, o arquetípico de todo processo de apropriação do espaço como lugar da vida cotidiana pública”. Dessa

³³ Disponível em: <www.overmundo.com.br/download_banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>. Acesso em: 16 jul. 08.

maneira, para de Certeau (2003[1990], p. 79, grifos do autor), “[...] *uma maneira de utilizar sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e as suas legitimações dogmáticas*”.

Carril (2006, p. 86), na mesma direção de Certeau, diz que

Se a periferia constitui-se como lugar de representação da exclusão tornou-se, ao mesmo tempo, espaço de organização dos movimentos populares: movimentos para obter água e esgoto, pela melhoria dos transportes e pela construção de creches se organizaram pela cidade. [...] Esse processo revela a identificação dos problemas sociais e o sentimento da necessidade de encontrar formas de resistência.

Diante do exposto, as periferias, embora marcadas por muitos problemas, como a violência, principalmente ligada ao tráfico e ao consumo de drogas, mesmo este não sendo um fato restrito à periferia, pois atinge a sociedade como um todo, não devem ser vistas apenas por esse prisma, visto que, como se nota, de lá também emergem vozes, anseios e arte que remetem à cultura e não à aculturação como muitos representantes do sistema hegemônico pensam e querem. Assim, o fato de o movimento *Hip Hop* ter se manifestado, primeiramente nos guetos norte-americanos e depois nos de outros países como é o caso do Brasil, em especial as periferias da terra da garoa, São Paulo, cidade-berço do movimento no país, não foi em vão, porque é sinal de que nesses lugares há força, luta e perseverança, representadas por meio de seus porta-vozes, os *rappers*, que, acima de tudo, têm confiança no potencial e no poder que emanam dos “manos” e das “minas”, habitantes dessas localidades.

Chico Buarque³⁴ menciona que a periferia tem se manifestado por meio dos *raps*. O músico, então, diz que:

Eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média.

O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí.

³⁴ Disponível: <www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em: 20 out. 2008.

Na mesma direção de Chico Buarque, o músico Gilberto Gil, também mostra o papel do *rap* enquanto manifestação que emerge da periferia, embora não faça alusão claramente ao termo periferia, mas esta fica subentendida na fala do músico, como poderá ser constatado por meio da citação abaixo:

O rap é uma linguagem que basicamente vem prestando serviço a isso, a uma expressão de uma marginalidade, de uma excepcionalidade, de um mundo social à parte, apartado. Eu não diria confinado, mas apartado, já que tem brechas para dialogar, para fustigar, para interagir com os setores incluídos.³⁵

Ainda de acordo com Gilberto Gil:

A música é uma das formas de interação, uma das formas de dizer, de se comunicar, de denunciar, de buscar ser ouvido, escutado e atendido. É uma ferramenta forte que, em alguns casos, pode ser vista como uma arma; em outros, como um instrumento de reivindicação; já em outros momentos, como discurso mesmo, oratória, tribuna. Há todas essas dimensões.³⁶

A recorrência, nos *raps*, à periferia como tema, não é mera coincidência, uma vez que eles dão visibilidade, escancarando, para todos, diferentes situações, como opressões, violências, artes e, acima de tudo, mostram a riqueza da cultura e do discurso local, embora o que se destaque, principalmente nos meios de comunicação, são as condições precárias dessa parte da cidade.

Assim, manifestações como o *Hip Hop* mostram a periferia para além do espaço físico, visto que possibilitam aos moradores das muitas periferias existentes no país direito à cidadania, à liberdade de expressão, ao entretenimento e à quebra da “cultura hegemônica” a qual estigmatiza e despreza o que é produzido longe dos grandes centros. E Odette Seabra, no prefácio do livro *Quilombo, Favela e Periferia*, de Lourdes Carril (2006, p. 15, grifos da autora), ratifica isso, dizendo que “[...] a periferia dá seu tom, tanto como território de exclusão quanto como território de criação”.

Como se constata, as práticas culturais estão ligadas às sociais e estas, por sua vez, no contexto do *Hip Hop*, em sua maioria, encontram-se inseridas na periferia que, por meio de

³⁵ Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59314.shtml>. Acesso em: 20 out. 2008.

³⁶ Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59314.shtml>. Acesso em: 20 out. 2008.

seus representantes, os *rappers*, cada um a seu modo e de acordo com as suas vivências, mostram a subjetividade que emana nos seus *raps*.

3 RAP, DIALOGISMO E ATITUDE RESPONSIVO-ATIVA

“O senhor... Mire veja: O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.”

Grande Sertão: Veredas
João Guimarães Rosa

A fim de se refletir sobre o *rap* como gênero discursivo em que as subjetividades da periferia são representadas, será feito um percurso pela teoria bakhtiniana, colocando em discussão noções-chave, como dialogismo, gênero discursivo, estilo e entoação, que procurarão dar sustentação teórica ao trabalho de análise dos dados. A esta fundamentação de base, serão articuladas a noção de estilo, postulada por Granger (1974[1968]) e desenvolvida por Possenti (2001a[1988], 2001b), e a noção de *ethos* discursivo, nas abordagens de Maingueneau, Amossy, Discini e Mussalin. Antes, porém, serão expostas algumas circunstâncias relevantes da vida e da obra deste pensador russo do século XX, Mikhail Bakhtin.

3.1 Bakhtin: vida e obra

Bakhtin e alguns amigos, como Matvei Kagan, Valentin Voloshinov e Pável Medvedev, formaram o Círculo de Bakhtin, cujas reuniões e reflexões resultaram em muitos frutos, como a publicação, na década de 1920, de *Discurso na vida e discurso na arte* (1926), *Freudismo: um esboço crítico* (1927), *O método formal nos estudos literários* (1928) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). A autoria precisa de algumas dessas e de outras obras não será questionada neste trabalho, pois se levará em conta a contribuição e a pertinência que elas, de um modo geral, têm para esta pesquisa.

Bakhtin ficou sem divulgar nenhum trabalho por mais de trinta anos e só em 1963 publicou *Problemas da poética de Dostoievski* e, em 1965, *Rabelais e seu mundo*, sua antiga tese de doutoramento. Após a sua morte, em 1975, outras obras foram editadas, como é o caso de *Estética da Criação Verbal* (1979). Além disso, só a partir da década de 1960 seus trabalhos começaram a ser traduzidos para outras línguas, sem obedecer a uma ordem cronológica da

época em que foram escritos, fato que fez a obra bakhtiniana ser (re)conhecida quase meio século após sua escritura inicial.

Quando a obra bakhtiniana começou a ser lida e estudada, muitas pessoas, que tiveram contato com seus trabalhos, quiseram rotular Bakhtin a fim de encaixá-lo em determinadas perspectivas, como: marxista radical, pós-modernista, ingênuo humanista, brilhante materialista, entre outros. No entanto, essas pessoas não lograram êxito, pois, segundo Faraco, Castro e Tezza (2001[1996], p. 9), “[...] ele é menos um seguidor e muito mais um formulador original de idéias”. Citação que comprova a não inserção de Bakhtin em nenhuma “etiqueta”.

O que sobressai de sua obra, entre outros, é o dialogismo, ou seja, a relação eu-outro nos processos discursivos históricos sociais engendrados pelos sujeitos, a inconclusibilidade do ser humano, o devir, as diferentes vozes. Como se observa, há uma vasta contribuição desse estudioso a diversos campos de conhecimento, inclusive o da lingüística.

3.2 O processo interacional, o dialogismo e o entendedor

No processo de interação verbal, todo ser humano está inserido em uma situação concreta de comunicação. Dessa forma, para que esse processo comunicativo efetue-se, o homem precisa estar em interlocução com outro homem e uma das maneiras dele manifestar-se é por meio da palavra. Assim, para Bakhtin (1995, p. 41, grifo do autor)

[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados.

Desse modo, a palavra, não no sentido estrito do termo, mas no seu sentido mais amplo, está ligada ao processo de interação verbal que, para Bakhtin (1995, p. 123), “[...] constitui assim a realidade fundamental da língua”. Essa citação é uma crítica clara à possibilidade de se ver a língua como um sistema abstrato de formas lingüísticas e como uma enunciação monológica isolada. Esse estudioso, como se constata, privilegia a interação verbal realizada

por meio da enunciação. Esta, por sua vez, é resultante da interação social, mais imediata e mais ampla, entre os indivíduos que vivem em sociedade e compartilham, no mínimo, da mesma comunidade lingüística. Dessa maneira, o papel dos participantes na interação é muito importante, pois não se fala sozinho, tendo em vista que a palavra é dirigida a alguém, ou seja, a um interlocutor que dialoga, a todo o instante, com outrem.

Como se observa, segundo Bakhtin (1995, p. 113, grifos do autor),

[...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.

Como a palavra é uma espécie de via de mão dupla entre os interlocutores, cada um dos parceiros na interação verbal deterá a palavra no momento em que ela estiver de um lado da via, o diálogo entre eles, então, acontece quando cada um enuncia. Para Bakhtin (1995), então, o “diálogo” pode ser visto sob uma perspectiva mais ampla, ou seja, representaria qualquer tipo de comunicação verbal, não necessariamente aquela efetivada somente face a face.

Segundo Bakhtin (1995), a transmissão do discurso de outrem assimila a sua maneira a palavra desse outro e a apropria de forma ativa. Ainda de acordo Bakhtin (1995), toda a atividade verbal tem como base disseminar a “palavra de outrem” e a “palavra que parece ser a de outrem”.

Nas citações anteriores, um dos pilares dos estudos bakhtinianos está presente, o dialogismo, pois para Bakhtin (2003, p. 294-295)

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive [...] Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. [...] Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. [...] Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros

trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.

Como se nota, o que o homem fala, escreve, lê, vê, por exemplo, está povoado por outros discursos, por outras vozes alheias as quais fazem os nexos entre o presente e o passado, por isso que toda atividade humana não é monológica, pois o homem está em interação com a sociedade na qual (con)vive com o outro, seja face a face, seja por meio de contatos com esse outro através da obra de arte, da pintura, da poesia ou de outros discursos, como é o caso do movimento *Hip Hop*, em especial com os *raps* dos Racionais MC's. Esses *raps*, quando elaborados e cantados, também têm a presença de outros discursos, como é o caso de “Negro Drama”, no qual há, entre outras, uma voz marcante com a época da escravidão, em especial, com o senhor de engenho, que foi trazido para a atualidade, não mais como o que manda, mas sendo criticado pelo sujeito enunciador, mostrando os antagonismos existentes entre os “negros dramas” e os “senhores de engenho” atuais.

Esses fatos podem ser ratificados com esta passagem, também de Bakhtin (2003, p. 348, grifos do autor):

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.

Essa concepção, mais uma vez, vem ao encontro do que é proposto, neste trabalho, em relação à constituição da subjetividade em *raps* do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, do grupo Racionais MC's, pois essa subjetividade só pode ser alicerçada e se manterá sólida quando se dialoga com outras vozes, num constante vai e vem interacional. Isso pode ser observado em “Vivão e Vivendo”, uma das faixas do primeiro CD, na qual há um diálogo com a canção “A bênção mamãe, a bênção papai”, de Jorge Ben Jor, em que o enunciador diz que tem “[...] fé, amor e afeto no século 21 onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais, e a confraternização dos homens e a humildade de um rei serão as armas da vitória para a paz universal”. Nessa faixa, o enunciador mostra que, entre outras, as suas esperanças de um mundo melhor estão na fé, no amor e no afeto entre os homens, tendo como base “Deus no Coração” para que isso aconteça. Além disso, a menção aos subtítulos dos dois CDs, “Chora Agora” e “Ri Depois”, no trecho “minha mente é um labirinto e meu coração chora, chora agora, ri depois”, é uma forma de o locutor dialogar com as demais faixas de

Nada como um dia após o outro dia, o que deixa transparecer que o sujeito fala com o outro e a partir do discurso do outro, visto que toda relação discursiva é social e histórica, estando o dito dentro do universo do já-dito. Desse modo, os subtítulos parecem fazer referência ao ditado popular “quem ri por último ri melhor”.

Raps, de um modo geral, podem ser considerados como respostas a enunciados e discursos precedentes, pois, como afirma Bakhtin (2003, p. 297), “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”. Dessa maneira, *raps* são discursos que dialogam, em muitos casos, com fatos do passado e do presente, estes sendo, muitas vezes, ressignificados, como é caso da exclusão social e étnica vivida por muitos “manos” da periferia.

Como se nota, em todo discurso há a presença de outros discursos, por isso que o dialogismo está presente em qualquer atividade humana concreta, pois o “falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 300). Ainda de acordo com Bakhtin (2003), todo enunciado, continuamente, nas mais diferentes circunstâncias, responde, de uma maneira ou de outra, aos enunciados que o precederam. Assim, “[...] o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2003, p. 300). Esses fatos, de uma maneira geral, são uma constante nos *raps*, porque, como foi mencionado, os fios discursivos, principalmente com referência ao passado do povo negro, são perceptíveis quando o discurso é proferido.

A citação abaixo confirma a que o *rap* se propõe: ser ouvido e respondido por seus diferentes interlocutores, sejam eles os “manos” das periferias ou os representantes do sistema sócio-político-econômico dominante. Desse modo,

A palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica. Receber a palavra, ser ouvido. É inadmissível a solução à *revelia*. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada. (BAKHTIN, 2003, p. 356, grifo do autor)

Uma outra citação que ratifica a natureza dialógica do discurso é a mencionada por Cazarin (2005, p. 135), pesquisadora e estudiosa sobre os postulados encetados por Bakhtin:

[...] o discurso [...] é interindividual – não pertence unicamente ao sujeito: tanto o locutor quanto o ouvinte, bem como aqueles cuja voz se reflete no discurso têm direitos sobre ele. O “outro” desempenha um papel fundamental – o ser humano é inconcebível fora das relações que o ligam ao outro; a palavra não é monológica, e sim plurivalente.

Mais uma vez nota-se a via de mão dupla do discurso, que ora pertence ao locutor, ora ao ouvinte (interlocutor) e por assim dizer do *corpus* deste trabalho, os *raps* do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, do grupo Racionais MC's.

Em relação à compreensão desses *raps*, situando esta pesquisadora enquanto interpretante que possui uma atitude responsivo-ativa ao dialogar com esse *corpus*, também são essenciais algumas passagens de *Estética da Criação Verbal* que vislumbram o papel do interpretador de determinado discurso, pois, para Bakhtin (2003, p. 316), “[...] a compreensão é sempre dialógica”.

O interpretador também faz parte do fio discursivo, porque seus conhecimentos acerca do gênero pesquisado, no caso deste trabalho, os *raps* e seu papel dentro do movimento *Hip Hop*, bem como dos assuntos abordados nas letras dos *raps* e, conseqüentemente, os diálogos existentes nessas letras, possibilitam uma interação ativa com o *corpus*. De acordo com Bakhtin (2003, p. 329), “[...] o interpretador é parte do enunciado a ser interpretado, do texto (ou melhor, dos enunciados, do diálogo entre estes), entra nele como um novo participante. [...] A molduragem do enunciado do outro pelo contexto dialógico”.

Dessa maneira, o pesquisador/interpretador também desempenha um papel importante, uma vez que é parte integrante do processo dialógico. Segundo Bakhtin (2003, p. 332),

a compreensão dos enunciados integrais e das relações dialógicas entre eles é de índole inevitavelmente dialógica (inclusive a compreensão do pesquisador de ciências humanas); o entendedor (inclusive o pesquisador) se torna participante do diálogo ainda que seja em um nível especial (em função da tendência do diálogo da interpretação e da pesquisa).

Essa citação ratifica, mais uma vez, a atitude responsivo-ativa do interpretador, tendo em vista que também é um destinatário possível para determinado discurso. Para Bakhtin (2003, p. 332-333, grifo do autor),

O entendedor se torna inevitavelmente um *terceiro* no diálogo (é claro que não no sentido literal, aritmético, uma vez que, além do terceiro, pode haver um número ilimitado de participantes do diálogo a ser compreendido), entretanto a posição

dialógica desse terceiro é uma posição absolutamente específica. Todo enunciado tem sempre um destinatário (de índole variada, graus variados de proximidade, de concretude, de compreensibilidade, etc.), cuja compreensão responsiva o autor da obra de discurso procura e antecipa.

Como se observa, cada enunciado/discurso pode ter diversos destinatários e no caso dos *raps* também não é diferente, pois os destinatários desses *raps* são variados. É claro que, de acordo com relatos dos próprios Racionais MC's, como já mencionado neste trabalho, os principais destinatários de seus *raps* são os “manos” da periferia, já que é para e por estes que os *raps* são feitos e proferidos. Os outros possíveis interlocutores dessas canções são os opressores de um sistema que vê o pobre, preto e habitante da periferia como alguém desqualificado e desprezível. Além desses, há também os muitos pesquisadores, com seus artigos, pesquisas, dissertações de mestrado, teses de doutorado, que podem ser considerados destinatários indiretos desses *raps*.

Esses estudiosos ao se proporem a pesquisar o movimento *Hip Hop* assumiram uma atitude responsivo-ativa em relação a esse *corpus*, uma vez que, para Bakhtin (2003, p. 333, grifos do autor), a “[...] palavra, que sempre quer ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva e não se detém na compreensão *imediate*, mas abre caminho mais e mais à frente (de forma ilimitada)”. É exatamente isto o que os pesquisadores propõem: não se restringirem ao imediato, porque, quando elaboram e publicam seus trabalhos, abrem um leque de possibilidades, respondendo ativamente, fazendo com que a compreensão, de acordo com Bakhtin (2003), seja ativa e criadora.

Para Bakhtin (2003, p. 187), “[...] interpretar significa compenetrar-se do objeto, olhar para ele com os próprios olhos dele, renunciar à essencialidade da nossa própria distância em relação a ele; todas as forças que condensam de fora a vida se afiguram secundárias e fortuitas [...]”. Como se constata, as relações dialógicas estão presentes em cada interação verbal e, de um modo geral, são uma constante na vida das pessoas, sejam elas os “manos” das periferias, os diferentes grupos de *raps*, como é caso dos Racionais MC's, sujeitos desta pesquisa, os pesquisadores, entre outros, pois, ao estar inserido em sociedade, o homem, assim como a palavra, é “prenhe” de resposta, tendo em vista que não é um ser que vive isolado dos demais membros da sociedade.

3.3 Rap: gênero discursivo e responsividade

Bakhtin (2003, p. 261-262, grifos do autor) afirma que

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos de *gêneros do discurso*.

Assim, os gêneros, formas típicas de enunciados, estão vinculados às atividades sociais cotidianas e são em número ilimitado. E segundo Bakhtin (2003), a vontade discursiva dos interlocutores manifesta-se na escolha do gênero adequado à interação verbal. Desse modo, o gênero discursivo é um guia para o interlocutor no processo discursivo, facilitando o entendimento e, conseqüentemente, a atitude responsiva-ativa por parte desse interlocutor, pois a diversidade de alguns gêneros, como os do cotidiano, é determinada pelo fato de que eles são diferentes em face da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da interação (BAKHTIN, 2003).

Em relação a *raps*, eles se encaixam no que Bakhtin apresenta como *tipos relativamente estáveis*, uma vez que a estabilidade estaria ligada ao fato de que *raps* possuem certas particularidades como ritmo, poesia e rima, e a “instabilidade” encontrar-se-ia no hibridismo desse gênero, porque, dentro de um mesmo contexto, como o dos Racionais MC’s, há gêneros variados, como o testemunho, o relato, o diário, o poema, o diálogo, entre outros, em muitos casos, em um mesmo *rap*. Contudo, neste trabalho, não se pretende reduzir e criar nomenclaturas que “engessem” os *raps* como tendo certas características que seriam facilmente reconhecidas ao se ouvirem/lerem os mesmos, visto que se cairia na mesmice e se tiraria todo o brilho e a diversidade deles.

A partir da análise dos *raps* poderá se confirmar o que Bakhtin menciona sobre o reconhecimento do gênero quando este é proferido pelo locutor, pois “[...] aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 283). Além

disso, o campo de comunicação dos *raps* é, principalmente, o da periferia, mas, atualmente, eles têm chegado ao “asfalto” (designação para o além da periferia, como bairros de classe média). Ou seja, o *rap* tem sido absorvido por outros interlocutores, além dos “manos” da periferia.

De um modo geral, os *raps*, em especial os analisados neste trabalho, podem se encaixar no que Bakhtin (2003) chamou de gêneros e estilos familiares e íntimos, uma vez que o discurso íntimo caracteriza-se por haver uma significativa confiança no destinatário, em sua empatia, em sua sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva. E nesse ambiente de profunda confiança, o locutor abre-se e se expõe, deixando transparecer aquilo que realmente é ou o quer mostrar no momento da enunciação. Esse fato explicaria a escolha para a composição do *rap* de gêneros como testemunho, relato, diário, entre outros. Assim, a proximidade pessoal entre os interlocutores possibilita uma franqueza especial do discurso, pois “sem levar em conta a relação do falante com o *outro* e seus enunciados (presentes e antecipáveis), é impossível compreender o gênero ou estilo do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 304, grifo do autor). É o caso, por exemplo, de “Negro Drama”, no qual o enunciador mostra o que é ser mais um negro drama “na floresta de concreto e aço” (referência à cidade de São Paulo), na sua relação dinâmica com os outros, seus interlocutores: os habitantes da periferia, os principais destinatários dos *raps*, ou os que estão além desse território, como os da classe média.

Para Bakhtin (2003, p. 301), todo enunciado possui autor e, como uma de suas características básicas, o fato de ser direcionado a alguém:

Esse destinatário pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial de comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho, etc.; [...] Todas essas modalidades e concepções do destinatário são determinadas pelo campo da atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere. A quem se destina o enunciado, como o falante (ou o que escreve) percebe e representa para si os seus destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado – disto dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado.

Como se nota, além desse interlocutor ser variado, ele também tem um papel importante na interação verbal, não sendo, portanto, um mero expectador do enunciado, visto que ocupa, em relação a este, uma ativa posição responsiva:

concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início [...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2003, p. 271)

Essa atitude responsiva é uma constante, pois “a palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*” (BAKHTIN, 2003, p. 334, grifo do autor). E, para que essa palavra seja respondida, ela precisa dos interlocutores, em uma situação concreta de interação verbal. Como se observa, a alternância dos sujeitos no discurso dá o suporte necessário a fim de que o discurso realmente se efetive e aconteça a atividade responsivo-ativa entre os interlocutores, tendo em vista que “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (BAKHTIN, 2003, p. 275). Além dessa responsividade dos interlocutores, o que também caracteriza esses sujeitos discursivos são a sua concretude, a sua integridade, a sua inconclusibilidade e a sua abertura (BAKHTIN, 2003).

Como se percebe, o sujeito bakhtiniano é ativo, faz escolhas e é atuante no processo discursivo, visto que o sujeito está inserido em uma situação social concreta de interação verbal em que a interlocução com o outro (o seu parceiro na interação) acontece a todo o momento, uma vez que ambos são agentes no processo comunicativo e acabam suscitando a atividade responsivo-ativa entre eles. Por isso que essa concepção de sujeito é a adotada nesta pesquisa, tendo em vista que os locutores, os *rappers*, são ativos e fazem suas escolhas ao produzirem seus *raps*.

Os interlocutores, como se nota, são responsáveis pelos atos responsivos uns dos outros e no caso dos *raps* não poderia ser diferente, uma vez que tanto o enunciador (o *rapper*) quanto seus interlocutores (“manos” da periferia, burguesia, pesquisadores, entre outros) estão em atitude responsiva, porque *raps*, de uma maneira geral, possibilitam posicionamento crítico e responsivo não só de quem os produz, como também daqueles que ouvem/lêem/pesquisam esses *raps*.

Dessa forma, o que possibilita também essa responsividade é a conclusibilidade do enunciado, “[...] uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob dadas condições” (BAKHTIN, 2003, p. 280, grifo do autor).

Nota-se, por meio dessas referências, que a inconclusibilidade do ser humano está sempre no limiar com os outros, porque, para Bakhtin (2003, p. 341, grifos ao autor), “Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem [...] está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*”. Desse modo, o homem só se completa no outro e na atitude responsivo-ativa que mantém com esse outro, em uma relação dinâmica e dialógica.

Como se verifica, “as *relações dialógicas* são de índole específica [...] Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso [...]” (BAKHTIN, p. 323, grifos do autor). E, no caso dos *raps* analisados neste trabalho, o dialogismo é marcante e se manifesta de uma forma mais acentuada, principalmente quando o locutor interpela os opressores do sistema, como o “senhor de engenho” (alusão à época da escravidão), criticando-os, mostrando o antes e o depois.

3.4 Entoação expressiva e estilo

Como há uma relação entre a escolha do gênero discursivo e a entoação expressiva (BAKHTIN, 2003), neste tópico será feito um entrelaçamento entre entoação e estilo.

Para Bakhtin (1995, p. 132, grifo do autor)

Toda palavra [...] possui [...] um acento de valor ou *apreciativo*, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela palavra viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra.

Esse acento ou valor apreciativo é transmitido por meio da entoação expressiva que consiste, por exemplo, em pronunciar palavras com entoações diferentes. Um exemplo seria o que acontece com a expressão “pé de breque” no *rap* “Vida Loka (parte 1) e em “Vivão e Vivendo”, do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC’s. No primeiro *rap*, “pé de breque” segue a tendência de todo o *rap*, que tem uma entoação (tom) mais pungente e desafiadora. Ao passo que, em “Vivão e Vivendo”, devido a forma descontraída mostrada ao longo dessa faixa, também assim é o tom utilizado. É claro que nos *raps* há diferentes tipos de entoações, pois elas dependem, principalmente, da intenção dos locutores, os *rappers*, que ora podem, dependendo do contexto do *rap*, assumir uma entoação

de agressividade, de lamento, de súplica, de descontração, de reivindicação, entre outras. Esses tipos de entoações e outras serão melhor observadas quando os *raps* forem analisados.

Bakhtin (2003) afirma que, dependendo do gênero do discurso, a entoação pode sofrer variação, existindo gêneros que possuem alto grau de estabilidade e coação, como algumas formas familiares, geralmente, as oficiais. Dessa maneira,

[...] pode-se assumir um tom mais seco ou mais respeitoso, mais frio ou mais caloroso, introduzir a entoação de alegria, etc. [...] também aqui é possível uma reacentuação dos gêneros, característica da comunicação discursiva em geral; assim, por exemplo, pode-se transferir a forma de gênero da saudação do campo oficial para o campo da comunicação familiar, isto é, empregá-la com uma reacentuação irônico-paródica; com fins análogos pode-se misturar deliberadamente os gêneros das diferentes esferas. (BAKHTIN, 2003, p. 284)

Como se observa, um mesmo gênero pode apresentar, dependendo do contexto da interação verbal, diferentes tons. Desse modo, “a entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 290). Por isso que ela “[...] estabelece um elo firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal – a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976³⁷, p. 6).

Mais uma vez, Voloshinov e Bakhtin (1976, p. 7, grifos dos autores) mostram a importância da entoação, porque ela, para ambos,

[...] só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. *A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito.* Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante.

Essa citação mostra a importância da relação entre entoação e o grupo social em que essa entoação acontece. No caso desta pesquisa, pode-se verificar que o contexto no qual os *raps* estão inseridos, dentro do movimento *Hip Hop*, em especial os do grupo Racionais MC's,

³⁷ A primeira publicação deste texto, *Discurso na vida e Discurso na arte*, é de 1926, em russo. Neste trabalho, será adotada a tradução para o português, sem data, feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, que tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

também vai refletir no tipo de entoação a ser usada, pois o movimento, por meio de seus elementos, caracteriza-se, de um modo geral, por ter um discurso crítico e questionador, fato que influencia os *rappers* a adotarem o tipo de entoação adequada, uma forma de responder ativamente, por meio do discurso. Assim,

[...] não só a entoação, mas toda a estrutura formal da fala depende, em grau significativo, de qual é a relação do enunciado com o conjunto de valores presumido do meio social onde ocorre o discurso. Uma entoação criativamente produtiva, segura e rica, é possível somente sobre a base de um “apoio coral” presumido. Quando falta tal apoio, a voz vacila e sua riqueza entoacional é reduzida, como acontece, por exemplo, quando uma pessoa rindo percebe repentinamente que ela está rindo sozinha – sua risada ou cessa ou se degenera, torna-se forçada, perde sua segurança e clareza e sua capacidade de provocar humor e alegria. A comunhão de julgamentos básicos de valor presumidos constitui a tela sobre a qual a fala humana viva desenha os contornos da entoação. (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 7)

Nota-se, por meio dessa citação, que também é possível fazer uma conexão entre entoação e estilo, tendo em vista que se percebe uma estreita ligação entre gênero discursivo, estilo e entoação.

A noção de estilo é abordada, entre outras obras, em *Discurso na vida e Discurso na arte* (1976), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1995) e em *Estética da Criação Verbal* (2003). Nota-se que é uma concepção recorrente na obra bakhtiniana, uma vez que ela também está atrelada a uma outra que perpassa toda a obra desse estudioso, o dialogismo.

Bakhtin, ao elaborar sua concepção de estilo, parte do que o naturalista e escritor francês George Louis Buffon dissera, em sua obra *Discours sur le style* (1753), “Estilo é o homem”. Observa-se que Bakhtin dialoga com o passado, mas amplia o que fora proposto por Buffon. Para Bakhtin e Voloshinov (1976, p. 14),

[...] “O estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa.

Como se percebe, na citação acima, está presente o dialogismo, uma vez que há a presença da relação dialógica entre os participantes da interação verbal. O estilo seria, então, um processo construído entre locutor e interlocutor, pois ambos são responsáveis pela atitude responsivo-ativa um do outro. Por meio dessa citação, nota-se que há destaque para o interlocutor (o ouvinte), visto ser o participante da interação que provoca a interlocução discursiva com o locutor. No caso dos Racionais MC's, quem principalmente motiva a relação interlocutória

são os “manos” e “minas” residentes na periferia, tendo em vista que são para e por estes as atitudes responsivo-ativas do grupo, como os *raps*.

Assim, com a citação abaixo, ratifica-se o que foi mencionado sobre a atividade responsiva do grupo Racionais MC's e sua diretividade aos “manos” e “minas” da periferia, visto que, para Bakhtin (1995, p. 112, grifos do autor),

[...] a enunciação é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados [...]. A *palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.)

Dessa maneira, “[...] aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário, um ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 1995, p. 147). Essa citação mostra a importância do papel do interlocutor no processo de interação verbal, uma vez que este não é um ser passivo à mercê das atitudes do locutor.

O fragmento abaixo também confirma a relação existente entre interlocutores e estilo. Segundo Bakhtin (1995, p. 113-114),

[...] qualquer que seja a enunciação considerada [...]. Antes de mais nada, ela é determinada da maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação bem precisa; a situação dá forma à enunciação [...]. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor.

Nota-se que é possível fazer uma articulação entre entoação e estilo, pois, de acordo com Bakhtin (1995, p. 191), “[...] o julgamento de valor inerente a toda palavra viva, revelado pela acentuação e pela entoação expressiva da enunciação” apropria-se da palavra do outro, com o sentido do discurso não existindo fora de sua acentuação e entoação vivas.

Como se observa, a noção de estilo postulada por Bakhtin está ligada à entoação expressiva, porque leva em conta o tom com que o interlocutor expressa-se por meio da palavra viva e ativa, relacionando-a às escolhas feitas pelo interlocutor no momento em que enuncia.

Para outro teórico, autor do livro *Filosofia do Estilo*, Gilles Granger (1974[1968], p. 20), “toda prática [...] comporta um estilo e o estilo é inseparável de uma prática”. Dessa maneira,

como estilo e prática mantêm uma relação entre si, também se pode fazer um paralelo entre as práticas adotadas pelos *rappers* do grupo Racionais MC's ao produzirem seus *raps*, pois o que pode caracterizar, entre outros, o estilo deles é o fato de terem como principal interlocutor o “mano”, falar do cotidiano da periferia, mostrando os antagonismos existentes entre os habitantes dessa parte da cidade e os demais, com críticas conscientes e severas a um sistema excludente e opressor, principalmente para os que são pobres, negros e residentes desses locais. Ainda de acordo com Granger (1974, p. 22, grifo do autor), em uma crítica a Kant, “a consciência kantiana dá forma, sentido e unidade; mas absolutamente não *trabalha*, sua atividade é gratuita. Bem ao contrário, o sujeito a que nos referimos efetiva tarefas”. Como se constata, diferentemente do sujeito kantiano, o postulado por Granger trabalha e executa ele mesmo as suas escolhas. Assim também se pode dizer dos *rappers* dos Racionais MC's, tendo em vista que, como diz a canção “Pra dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, ou seja, eles não ficaram sentados esperando que as coisas acontecessem e mudassem, porque eles próprios são protagonistas da história que eles construíram ao longo desses anos. Desse modo, “[...] a história está *acontecendo*” (BHABHA, 2007[1998], p. 51, grifo do autor), a cada momento em que o *rap*, no qual o discurso e a ação social integram-se, é enunciado.

Outro estudioso que aborda a noção de estilo ligada às escolhas realizadas pelos interlocutores é Sírio Possenti, principalmente no livro *Discurso, Estilo e Subjetividade* (2001a[1988]), tendo como base o que propusera Granger, no livro *Fisologia do Estilo*, de 1968, sobre o assunto.

De acordo com Possenti (2001a, p. 215, grifo do autor),

[...] se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento dos outros, terá que “trabalhar” a língua para obter o efeito que intenta. E nisto reside o estilo. No *como* o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter.

Para Possenti (2001a), a noção de estilo atrelada à escolha é mais produtiva para o analista (o lingüista) do que a da psicologia, por exemplo, pois esta não oferece garantias empíricas, uma vez que se trabalharia em um terreno movediço, não palpável. Por esse motivo, segundo Possenti (2001a), é preferível trabalhar com a noção de escolha por se ficar no interior da linguagem.

Sírio Possenti, no referido livro, em especial no capítulo “O estilo na lingüística”, mostra algumas concepções de estilo de acordo com a perspectiva teórica de alguns lingüistas, como Bally, Mattoso Camara, Labov, entre outros. Apresenta e critica as concepções adotadas pelos dois primeiros. A crítica a Bally deve-se ao fato de estilo representar para esse estudioso a possibilidade de expressão do indivíduo, seja do ponto de vista psicológico, seja do sociológico. A discordância de Possenti (2001a), em relação à teoria de Bally, sustenta-se na restrição a uma função da linguagem de certa maneira subsidiária, porque, por meio do que esse teórico propõe, depreende-se, segundo Possenti (2001a), a possibilidade de que o estilo não ocorra, na medida em que é viável a existência de expressão sem que seja de sentimentos, aspirações, entre outras. Embora Mattoso Câmara, de um modo geral, mencione as mesmas coisas que Bally, Possenti (2001a) relata que a diferença entre ambos é a recusa daquele, como ponto de partida, da dicotomia saussuriana (*langue x parole*), preferindo a tríplice função da linguagem (expressão, apelo e representação) postulada por Bühler. Para Possenti (2001a), por mais que Mattoso tente atrelar as três funções da linguagem, centra sua estilística na função expressiva, no complemento da gramática.

Possenti (2001a) afirma que o ponto de partida para se poder pensar a questão de estilo é aceitar a variabilidade dos recursos como constitutiva da língua. Desse modo, se se reduzir a concepção de língua como uniforme, tal qual faziam os estruturalistas e os gerativistas, de acordo com Possenti (2001a), também a noção de estilo ficará limitada. Fazendo referência a Granger, Possenti (2001a) menciona que o estilo só pode ser pensado ao se admitir a pluralidade dos códigos lingüísticos.

Ainda no referido capítulo, Possenti dedica atenção especial ao que Labov propõe, mostrando os pontos positivos e negativos de seus postulados. Dessa maneira,

[...] a vantagem de Labov é que para ele há estilo sempre, e não apenas quando o falante se distancia do vernáculo (o que seria o seu desvio). O que ele perde é que não lhe interessa descobrir o que o falante quer fazer em relação ao seu interlocutor quando seleciona uma forma ou outra. Um outro problema de Labov é que sua concepção é unidirecional: isto é, o estilo é determinado pelo contexto. (POSSENTI, 2001a, p. 262)

Possenti apresenta as concepções desses e de outros lingüistas a fim de apontar as falhas em seus estudos e principalmente para mostrar que a noção de estilo ligada à escolha é a melhor opção, pois

Se a condição de possibilidade do estilo é a multiplicidade dos códigos, tem-se agora, explicitamente considerados, todos os recursos postos à disposição do falante, o que mostra que os fatos de estilo não resultam de um desvio do sistema socializado, mas começam a produzir-se já no nível da agência desses próprios recursos. Portanto, esta é a abordagem que melhor corresponde à noção de estilo que elegi. (POSSENTI, 2001a, p. 268)

Nota-se que há um destaque especial para o papel do falante (locutor) e, de acordo com Possenti (2001a, p. 274), uma das condições do estilo atrelado à escolha é a existência de quem escolhe:

É que o falante tem um papel, não só o contexto ou a classe a que pertence. Se é verdade que ele não está livre das regras lingüísticas nem das sociais, também é verdade que as regras lingüísticas lhe permitem espaços e as regras sociais lhe permitem pelo menos aspirações, representações e, mesmo, rupturas de regras, lugares onde a subjetividade se manifesta como não necessariamente assujeitada, mas sim ativa. Se levarmos radicalmente a sério a língua como resultado do trabalho e o discurso como atividade, e se considerarmos que o discurso é feito na língua, mas também atua em cada evento circunstancial sobre ela, então até parecerá correto afirmar com Goethe (apud Starobinski, 1970) que o “estilo não é (...) nem o particular puro, nem o universal, mas o particular em instância de universalização e o universal que se despe para remeter a uma liberdade singular”.

Como se observa, a noção de estilo ligada à escolha adotada por Possenti tem, como um de seus pilares, o falante (locutor), tendo em vista que é este quem deterá a palavra e fará as escolhas no momento da enunciação, pois é um sujeito ativo que ocupa um lugar e um papel relevante na sociedade na qual vive, mesmo que não seja conhecido nacionalmente ou internacionalmente. No caso dos Racionais MC's, este é um grupo que tem uma representatividade significativa dentro do movimento *Hip Hop* nacional, além de eles destacarem, em seus *raps*, as periferias e os residentes dessas localidades. Essas características serão melhor exploradas quando os *raps* constantes no CD duplo *Nada como um dia após o outro dia* forem analisados.

Percebe-se que as noções de estilo propostas por Bakhtin e Possenti apresentam semelhanças, porque em ambas há destaque para o papel dos interlocutores e de suas escolhas. A citação abaixo de Possenti (2001b, p. 16-17) corrobora para esse possível enlace entre as concepções de ambos:

[...] pode-se recolocar a questão da escolha no interior de uma concepção de língua, de enunciado e de gênero, tais como desenhadas, digamos, pelo menos à moda bakhtiniana (fugindo das gramáticas e de seus desvios). Sendo menos crédulos em relação a uma eventual capacidade do falante/escrevente de calcular adequadamente a forma de seu texto segundo um conjunto complexo de fatores e objetivos, diríamos, pelo menos, que a escolha é um efeito da multiplicidade dos recursos, que competem entre si a todo o instante. [...] Como se pode ver, a escolha pode ser

entendida [...] como efeito de uma multiplicidade de alternativas – decorrente das concepções de língua como objetos heterogêneos –, diante das quais escolher não é um ato de liberdade, mas o efeito de uma inscrição (seja genérica, seja social, seja discursiva).

Pelos últimos trechos da citação não se deve entender que o sujeito postulado por Possenti é assujeitado como o proposto inicialmente pela Análise do Discurso de linha francesa, uma vez que, para o teórico, o sujeito é ativo, ainda que seja efeito de uma inscrição.

Essas referências a Bakhtin, a Granger e a Possenti servem para fundamentar a concepção de sujeito adotada neste trabalho, que é a de um sujeito ativo, responsável por suas escolhas discursivas, e, portanto, atuante no processo interacional. Dessa maneira, quando o locutor diz, por exemplo, em “1 por amor 2 por dinheiro”, “[...] essa é dedicada para todos os MC's do Brasil que veio do sofrimento, rimando e exercendo a profissão perigo. É tudo nosso, tudo nosso, tudo nosso”, ele quer mostrar, por meio dessa interpelação inicial aos “manos”, que o *rap* é destinado a um determinado interlocutor e não a outro, fazendo, dessa forma, uma escolha discursiva e, por conseguinte, sendo um sujeito ativo.

Outrossim, a fim de se investigar a constituição da subjetividade nos *raps* do CD *Nada como um dia após o outro dia*, recorrer-se-á também, além dos postulados bakhtinianos, articulados à noção de estilo de Granger e de Possenti, à noção de *ethos* discursivo, proposta por Maingueneau (1997[1987], 2004[1998], 2005, 2006, 2008) e por Amossy (2005), bem como às articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalin (2008) entre estilo e *ethos* discursivo. É o que se pretende fazer no capítulo a seguir.

4 SUBJETIVIDADE: *ETHOS* DISCURSIVO E ESTILO

“[...] não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais [...] quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente.”

Estética da Criação Verbal
Mikhail Bakhtin

Além da base teórica bakhtiniana, a fim de que seja verificada a constituição da subjetividade nos *raps* já mencionados, neste capítulo, será focada a concepção de *ethos* discursivo, segundo Maingueneau (1997[1987], 2004[1998], 2005, 2006, 2008) e Amossy (2005). Além disso, será feita uma aproximação da noção de estilo com a de *ethos* e, para tal, serão mostradas as articulações feitas por Discini (2003, 2008) e por Mussalim (2008).

4.1 As noções de *ethos* discursivo e de cenografia

Neste tópico, será feito um panorama geral, partindo do que Aristóteles (s/d) propunha em sua *Retórica* sobre *ethos* e já na atualidade o que expõem Amossy e Maingueneau sobre o assunto.

Aristóteles diz que o objetivo da *Retórica* é “[...] descobrir o que é próprio para persuadir” (*Retórica I*, p. 33). Assim, para persuadir, o orador precisa causar uma boa impressão a fim de convencer o auditório e ganhar a sua confiança. E como se persuade pelo discurso, de acordo com Aristóteles, são necessárias algumas provas para que isso se efetive: “[...] umas residem no caráter moral do orador; outras, nas disposições que se criaram no ouvinte; outras, no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar” (*Retórica I*, p. 33). Desse modo, para dar uma imagem positiva de si mesmo, o orador mobilizava três qualidades fundamentais: a *phronesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). A mobilização dessas três características possibilita, então, a construção de uma imagem de si, de um *ethos*, que inspira confiança nos ouvintes. Além disso, estes só se deixarão “seduzir” (persuadir) se o discurso proferido pelo orador representar um *ethos* parecido com o deles. Como se nota, a noção de *ethos*, na *Retórica*, consistia na imagem construída no discurso, por meio da confiabilidade gerada pelo orador através de seu caráter moral.

O *ethos*, na Antiguidade, baseava-se na construção de uma imagem de si a fim de assegurar apenas a persuasão por meio da oratória. Nessa mesma perspectiva, Barthes (apud AMOSSY, 2005, p. 10) define o *ethos* como “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo”. Segundo Amossy (2005, p. 10), o autor estaria retomando as concepções da *Retórica* aristotélica, segundo as quais: “É [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão”.

Assim para Amossy (2005, p. 9):

Todo o ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. [...] Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. Que a maneira de dizer induz a uma imagem que facilita, ou mesmo condiciona a boa realização do projeto [...].

Na mesma direção de Amossy, Maingueneau (1997, p. 45, grifos do autor) diz que

[...] o discurso é inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma “voz”. Esta era, aliás, uma dimensão bem conhecida da retórica antiga que entendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem.

Maingueneau (2004) afirma que o *ethos* é parte constitutiva da cena enunciativa e é dessa maneira que a noção de *ethos* adquire, para o autor, todo o seu valor. Desse modo, o teórico a correlaciona à concepção de “tom”, que é melhor do que a noção de voz, visto remeter tanto à fala quanto à escrita. Ainda de acordo com Maingueneau (2005, p. 73), “[...] o tom específico que torna possível a vocalidade constitui para nós uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo”.

Para Maingueneau (2008, p. 17), o *ethos* é, então, uma noção discursiva que se constrói por meio do discurso e não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala, está ligado também ao processo interativo de influência sobre o outro (o ouvinte), além de ser uma noção híbrida (sócio-discursiva), ou seja, um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação concreta, ligada a uma determinada instância sócio-histórica.

“A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito” (MAINGUENEAU, 2004, p. 98). Dessa forma, “a qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse ‘fiador’ que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2005, p. 73). Como se nota, “[...] é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer” (MAINGUENEAU, 2005, p. 73).

Nesse sentido, o discurso é, para Maingueneau (2005), um acontecimento inserido em um contexto sócio-histórico que não está dissociado de seus conteúdos, bem como de sua cena enunciativa. Desse modo, “[...] a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar [...]” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87-88, grifos do autor). Assim, para Maingueneau (2005, p. 75), a cena de enunciação é composta por três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Dessa maneira,

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso; ela confere ao discurso seu estatuto pragmático: literário, religioso, filosófico... A cena genérica é a do contrato associado a um gênero, a uma “instituição discursiva”: o editorial, o sermão, o guia turístico, a visita médica... Quanto à cenografia, ela não é imposta pelo gênero, ela é construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética, etc.

Como se observa, é dessa forma que o enunciador inscreve-se e mostra-se no momento da enunciação, não sendo, portanto, um ponto estável, uma vez que está inserido em um quadro interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma conjuntura cultural, que implica papéis e, por conseguinte, lugares e momentos de enunciação, um suporte material e uma forma de circulação para o enunciado. Ainda de acordo com o teórico, não é possível ficar só com a noção de *ethos* proposta pela *Retórica* aristotélica, que via o *ethos* apenas como um meio de persuasão.

Como se nota, Maingueneau (2008) atrela a noção de *ethos* ao discurso, resultante da interação de alguns fatores: o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), bem como os trechos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*). E, como ele mesmo observa, a distinção entre *ethos dito* e *ethos mostrado* inscreve-se nas extremidades de uma linha contínua difícil de se delimitar as fronteiras entre o “dito” sugerido e o “mostrado”. Já o *ethos efetivo* é construído por um dado enunciatário, conseqüente da interação dessas diversas

instâncias que variam de acordo com os gêneros discursivos. A noção de *ethos* adotada, neste trabalho, é a proposta por Maingueneau.

4.2 *Ethos* discursivo e estilo

Os estudos sobre o estilo e sua relação com o *ethos* remontam à *Retórica* aristotélica. Na *Retórica*, a persuasão pelo caráter moral do orador, ou seja, a construção de uma imagem de si, o *ethos*, acontecia quando o discurso deixava a impressão que o orador era digno de confiança e, dessa forma, conseguia a adesão de seus interlocutores (do seu auditório).

Dessa maneira, “três são as questões relativas ao discurso [...]: a primeira, donde se tirarão as provas; a segunda, o estilo que se deve empregar; a terceira, a maneira de dispor as diferentes partes do discurso (*Retórica III*, p. 173). Assim, o estilo, na *Retórica*, está ligado a maneira como o orador exprime-se, de forma convincente, a fim de dar legitimidade ao discurso.

Como se constata, o estilo, na *Retórica*, está vinculado ao *ethos* do orador, tendo em vista que, para obter a anuência do auditório, ele usará argumentos que o caracterizarão com certas particularidades, como ter prudência, virtude e benevolência; isso marcará o seu estilo, e o distinguirá de um outro orador menos perspicaz e menos convincente.

Deixando a *Retórica* em direção a estudos mais modernos, como os pós-saussurianos, a chamada Estilística Lingüística tem como um dos principais representantes Charles Bally. Este, segundo Discini (2003, p. 13, grifos da autora), “[...] funda uma nova tradição, a do estudo dos valores expressivos do vocabulário, das classes de palavras, das construções sintáticas, para fundamentar a dita *estilística descritiva*, de raízes *saussurianas*.

Discini, dialogando, entre outros, com os postulados de Buffon e de Bakhtin sobre estilo, e de Maingueneau sobre *ethos*, vai propor uma noção de estilo vinculada ao *ethos*. Para Discini (2003, p. 7), “o estilo é um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *ethos*”. Se o “estilo é o homem”, conforme propunha Buffon, ou o “estilo é pelo menos duas pessoas”, como postulava Bakhtin, tudo teria estilo para uma estilística discursiva que parte do estilo para reconstruir o homem (DISCINI, 2003).

A estudiosa trabalha com uma perspectiva discursiva de estilo, vinculando a noção de *ethos* como fundamento da concepção de estilo. Para Discini (2008, p. 34):

Afastam-se noções que apresentam o estilo como: a) desvio em relação a uma norma ordinária da expressão; b) espécie de adorno textual; c) conjunto de características individuais articuladas ao autor real; d) momento epifânico da criação da obra de arte.

Por meio da citação acima, observa-se que essas concepções de estilo apresentam lacunas e que a noção de estilo atrelada ao discurso é mais produtiva, pois não é uma concepção fechada em si mesma, nem universal, mas “[...] ao se descrever um estilo inevitavelmente se examinam: representações como sistemas sociais e texto como enunciado, ou seja, em relação à enunciação, sempre pressuposta” (DISCINI, 2008, p. 35).

Mussalim (2008), no artigo “Uma abordagem discursiva sobre as relações entre *ethos* e estilo”, tem como base teórica, entre outros, Possenti e o que propõe sobre o estilo vinculado às escolhas discursivas feitas pelo falante no momento da enunciação, e Maingueneau e o que ele aborda sobre *ethos* discursivo. A teórica, nesse artigo, faz a análise de práticas discursivas do grupo dos primeiros modernistas a fim de mostrar “[...] em que medida a constituição de uma nova posição enunciativa no campo discursivo da arte brasileira implica modos de enunciação específicos, caracterizadores de certo estilo e constitutivos de um *ethos* discursivo” (MUSSALIM, 2008, p. 70).

Nas análises, além dos postulados bakhtinianos já mencionados, também serão utilizadas as articulações entre as concepções de estilo e de *ethos*, por ambas estarem interligadas. Assim, será observado, nos *raps*, que eles são uma manifestação coletiva dos Racionais MC's diante de determinada situação, por isso possuem um estilo próprio característico de um *ethos* discursivo em que predomina o caráter contestador e reivindicatório, atrelado a um pertencimento à periferia.

5 NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA: DISCURSO E SUBJETIVIDADE EM RAPS DOS RACIONAIS MC'S

Antes de se apresentar a análise propriamente dita dos dados, explicitar-se-á o modelo metodológico que se crê ser o mais apropriado para análises discursivas como a proposta por este trabalho de pesquisa.

5.1 O método indiciário

Nesta pesquisa, será utilizado o método indiciário, adotado pelo historiador e antropólogo Ginzburg (2002), a fim de observar a constituição da subjetividade nos *raps* dos Racionais MC's. O estudioso para mostrar em que consiste o método indiciário faz referências a alguns nomes.

Inicialmente, Ginzburg relata um pouco do que consistia o trabalho de observador do historiador de arte Giovanni Morelli. Este, mesmo tendo sido criticado posteriormente pela forma com que examinava as obras de arte, teve o seu mérito, pois utilizava o paradigma indiciário, mesmo sem se dar conta disso. A metodologia adotada por Morelli, ao observar obras de arte, consistia em “[...] examinar os pormenores mais negligenciáveis [...]” (GINZBURG, 2002, p. 144). De acordo com Ginzburg (2002, p. 145), “[...] o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”. A alusão ao detetive é uma referência a um dos mais famosos da literatura, Sherlock Holmes, e a seu método investigativo.

Em uma outra referência, Ginzburg faz menção a Freud e o que este dissera sobre Morelli e o seu método indiciário. Dessa forma, a contribuição de Morelli é relevante, de acordo com Freud, uma vez que era “[...] uma proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (GINZBURG, 2002, p. 149).

Para Ginzburg (2002, p. 151), o método indiciário é mais antigo do que se imagina, porque o homem, sem saber, já utilizava esse método. Desse modo,

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama,

ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira de ciladas.

Em uma outra passagem, Ginzburg (2002, p. 154) mais uma vez menciona que o paradigma indiciário é tão antigo quanto a atividade caçadora do homem. Assim, “[...] por trás desse paradigma indiciário [...] entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa”.

Como se nota, a atividade de examinar observando os mínimos detalhes remonta aos primórdios da humanidade que, mesmo em condições adversas e agindo por instinto, principalmente o da sobrevivência, usava o paradigma indiciário, mesmo sem saber do que se tratava.

Com o passar do tempo, o método indiciário foi sendo, de acordo com Ginzburg (2002), cada vez mais utilizado pelas ciências humanas, tendo em vista seu caráter investigatório, pois o pesquisador, ao usar essa metodologia, que tem como objetivo a análise minuciosa e detalhada de determinado *corpus*, faz um trabalho investigativo com uma maior qualidade, visto que é um método que visa à análise qualitativa e não quantitativa. Logo, para Ginzburg (2002, p. 177), o paradigma indiciário tem um papel significativo, uma vez que “[...] se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”.

Ainda de acordo com Ginzburg (2002, p. 179) “[...] ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”. É claro que por trás do “faro, golpe de vista, intuição” está toda uma metodologia indiciária utilizada pelas pessoas a fim de atingir seus objetivos, mesmo sem elas se darem conta disso.

Nesta pesquisa, que tem como *corpus* os *raps* do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, dos Racionais MC's, será utilizada a metodologia indiciária para se observar como se dá a constituição da subjetividade nesses *raps*. Por conseguinte, as categorias atitude responsivo-ativa, entoação, estilo e *ethos* possibilitarão a busca de indícios, nos dados analisados, para

que essa subjetividade seja revelada. É, então, através das pistas presentes nas letras de *raps*, que se voltará o olhar desta pesquisadora.

5.2 *Raps* em análise

“Música é revolução. Quando você escuta o Mano Brown falar: ‘Fazer o que é assim/vida loka cabulosa/o cheiro é de pólvora e eu prefiro rosas’ (trecho de V.L. Parte II do novo CD), você pensa: o cara fala do crime, mas ele quer a paz. Ele quer um mundo melhor. Isso causa impacto. O rap é um conjunto - ouve-se a letra, o som, a levada, a impostação de voz do cara. Nós trilhamos esse caminho, por isso causa impacto e é respeitado.”

KL Jay (Racionais MC’s)

Neste tópico, a fim de se observar como acontece a constituição da subjetividade nos *raps* do CD duplo *Nada como um dia após outro dia*, dos Racionais MC’s, por meio dos indícios deixados ao longo das canções-*rap* como marcas de subjetividade, serão analisadas as seguintes canções: “Vida Loka” (partes 1 e 2), “Negro Drama”, “Na fé firmão”, “A vida é desafio”, “1 por amor 2 por dinheiro”, “De volta a cena” e “Expresso da meia-noite”. As letras dos *raps* estão em anexo.

O CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, segue a linha do *rap* conscientizador. Esse CD parece retratar coisas que podem acontecer durante “um dia” na vida de quem vive nas “quebradas”, pois o primeiro CD começa com a faixa “Sou mais você”, na qual um locutor, de uma suposta “Rádio Êxodos”, diz “Vamo acordá” e o segundo CD tem “Da ponte pra cá” como último *rap*, no qual há a presença novamente desse locutor que fala que são “23 minutos de um novo dia”. Pode-se dizer, então, que esse CD duplo é circular e dialógico, uma vez que apresenta vivências rotineiras de “manos” e de “minas” que residem na periferia. Cada um dos CDs, como mencionado, possui um título: o do primeiro é “Chora Agora” e o do segundo é “Ri Depois”. Os dois subtítulos relacionam-se ao título do CD: em determinados momentos os “manos” podem chorar devido às distintas situações retratadas nos *raps*, por exemplo, em “A vítima”; mas há aqueles nos quais eles podem rir. No entanto, o subtítulo do segundo CD parece ser irônico no sentido de que não haveria motivos

para rir, visto que, de acordo com o que é abordado nos *raps*, a vida é “loka” e difícil para esses “trutas” das periferias. Mesmo assim, em meio às adversidades, é preciso seguir em frente, porque *Nada como um dia após o outro dia* que traz a expectativa de que as coisas mudarão, basta querer e acreditar nisso.

Na capa do CD (em anexo), há um “mano” de tênis, de calça larga e com uma bandana na cintura, encostado em um carro, cuja placa da frente está escrito “Racionais”. Além disso, há o que parece ser uma garrafa de champagne e uma taça, próximas ao rapaz, e a sugestão do preço do CD duplo. De uma maneira geral, os diferentes sons presentes ao longo das faixas, como batidas entre carros, sirenes de ambulância, tiros, entre outros, relacionam-se diretamente aos seus respectivos *raps*, possibilitando, assim, uma aproximação com a realidade que os locutores querem retratar, ou seja, essas colagens ajudam a compor a cena enunciativa. Os *raps*, a maioria com letras fortes e extensas, são compostos pelos próprios integrantes do grupo, com destaque para Edi Rock e Mano Brown como principais compositores. São eles também, na maioria das vezes, que mais participam dos vocais.

O diálogo e a referência a personalidades históricas marcantes, principalmente as da cultura negra, são uma constante na obra dos Racionais MC's. Em “Vida Loka” (parte 1), há a menção a Marvin Gaye, um dos cantores mais importantes do *R&B* americano, cujo álbum mais representativo é o *What's Going on*, de 1971, que focalizava as mudanças da natureza, a Guerra do Vietnã e o estilo de vida urbano da América. Em “Vida Loka” (parte 2), as referências são a Cassiano, representante da *soul music* brasileira, e Dimas, bandido arrependido, segundo a Bíblia, que ficou próximo a Jesus quando este foi crucificado, considerado pelos locutores como o “primeiro vida loka da História”. Em “Na fé firmão”, há menções a: Tobias de Aguiar, político e militar, que foi um líder da Revolução Liberal de 1842, ocorrida em São Paulo, também é considerado o patrono da Polícia Militar de São Paulo e seu nome figura no 1º Batalhão de Polícia de Choque, "Tobias de Aguiar", unidade de elite da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sendo o batalhão mais conhecido pela sua modalidade de patrulhamento tático, a famosa "ROTA" (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar); e Robin Hood, um “ladroão” que roubava dos ricos para dar ao pobres. O *rap* que conta com o maior número de menções é “Jesus chorou”, pois há referência a Malcon X, Ghandi, John Lennon, Marvin Gaye, Che Guevara, Tupac, Bob Marley e Martin Luther King. A referência a essas e outras pessoas não é em vão, elas não estão presentes nos *raps* para “enfeitá-los”, porque fazem parte das escolhas feitas pelos locutores e, portanto, têm uma

ração para comporem os *raps*, fazendo, dessa forma, parte do contexto desses *raps*. Além disso, a recorrência a Deus e a Jesus também é expressiva, uma vez que, do ponto de vista religioso, só Eles poderiam ajudar e defender quem passa por tantas adversidades ao longo da vida.

Na faixa “Sou mais você”, que abre o primeiro CD, o locutor, que comanda um programa na “Rádio Êxodos”, diz “estamos iniciando as nossas transmissões”, estimula o ouvinte a acordar não só por que já amanheceu e precisa se levantar para aproveitar o dia ou fazer alguma coisa útil, mas também que “acorde” para a vida e não fique parado, pois não deve desistir de lutar, visto que, segundo o locutor, “não há nada como um dia após o outro dia”. Nessa faixa, compondo o contexto da letra, antes da fala desse profissional, há sons de carros arrancando, tiros, cachorros latindo, galo cantando e despertador tocando. Em seguida, há “Vivão e Vivendo, em que o locutor de forma descontraída, por meio de uma voz desfigurada, tal como é feito em telejornais para não identificar a voz da pessoa, diz que é preciso estar “vivão e vivendo” para seguir nas ruas da cidade de São Paulo. Nessa faixa, há a presença de bateria, de baixo e de instrumentos de sopro (trompete, trombone, saxofone, por exemplo), entre outros, que dialogam com a descontração presente nessa faixa. Assim, a presença desse aumentativo “vivão” parece reforçar que é preciso ficar “mais esperto”, fazer-se maior, para se livrar dos perigos das ruas. Isto é uma espécie de auto-afirmação da vivacidade, com conseqüente distanciamento da morte.

A terceira é a faixa “Vida Loka” (intro), em que alguém toca a campainha da casa de Brown, perguntando por ele, ou seja, é uma introdução ao *rap* “Vida Loka” (parte 1). Neste, são relatados os motivos pelos quais a vida é louca, principalmente para quem habita na periferia. A seguir, “Negro Drama”, *rap* dividido em três partes, nas quais o locutor, em um primeiro momento, relata o que é ser negro e os diferentes dramas (problemas) pelos quais cada “negro drama” passa ao longo de sua vida; em seguida, ele diz que prefere contar uma história real, a sua, e não as que *Forrest Gump* contava, por exemplo; por último, o locutor faz referência ao fato de que, independentemente da classe social ocupada por ele, as pessoas continuam “de olho nele”, mostrando sua indignação diante de tal situação. E encerrando essa terceira parte, há uma exaltação ao movimento *Hip Hop* e o que ele representou e representa na vida dos Racionais MC’s, tendo ao fundo um coro.

Em “A vítima”, por se tratar de um relato pessoal de Edi Rock sobre um acidente de carro em que ele se envolveu, ocorrido em outubro de 1994, no qual houve o falecimento do condutor do outro veículo, há, compondo a cena enunciativa, a presença de sons que lembram carros colidindo, sirene de ambulância, celular tocando, entre outros. Em “Na fé firmão”, novamente há a presença do aumentativo como um reforçador de que é preciso seguir firme na fé. Nessa canção, o locutor, de uma maneira geral, quer mostrar como é viver nas “quebradas”, falando para o “mano” que é preciso seguir em frente e, no caso dele (locutor), o que o fez prosseguir foi o *rap*, como se constata nestes versos: “Pra mim o rap é o caminho de uma vida...” ou “Viaja no meu som, que essa erva é de graça”. Por ser abordado, entre outros, o cotidiano da periferia, no que tange à violência, nessa canção, existe a presença de alguém engatilhando uma arma e após ouve-se o barulho de tiros. Em “12 de outubro”, o locutor relata como foi o Dia das Crianças de um menino que xingou a mãe por não ter ganhado nenhum brinquedo, recebendo, em decorrência de seu ato, um tapa no rosto. No *rap* “Eu sou 157”, cujo refrão é “Hoje eu sou ladrão, artigo 157,/As cachorra me amam,/Os playboy se derretem,/Hoje eu sou ladrão, artigo 157,/A polícia bola um plano,/Sou herói dos pivete”, o locutor, entre outras coisas, relata os problemas e o glamour de ser “artigo 157” (roubo mediante grave ameaça ou violência à pessoa), a preparação para um assalto, a morte de um dos integrantes do bando nesse assalto, o choro de uma mulher pela perda dessa pessoa, e um conselho final para a “mulekadinha” não se envolver na criminalidade e sim estudar.

O *rap* “A vida é desafio” é permeado pelo testemunho do *rapper* Afro-X (509-E), uma espécie de segundo locutor que reforça as idéias contidas na canção, uma vez que ele relata como se envolveu com o crime, sua prisão, e por que as pessoas não devem fazê-lo, ou seja, não devem seguir o “seu exemplo” a fim de obter o que desejam facilmente, sem lutar. O locutor principal aconselha o “truta”, mostrando que existem outros meios de se conseguir o que quer, porque “é necessário sempre acreditar que o sonho é possível, que o céu é o limite e você truta é imbatível”. Dessa forma, cabe ao “truta” uma maneira de se auto-ajudar, tal como fez Afro-X, pois este diz que: “através do rap corri atrás do preju e pude realizar meu sonho”. Ao fundo desse *rap*, pode ser ouvido um coro e, antes de o locutor falar os seguintes versos, há o ruído de tiros, exemplificando o quão a vida é um desafio, principalmente para quem vive nas “quebradas”: “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno”.

Encerrando o primeiro CD, há a faixa “1 por amor 2 por dinheiro”. Nesse *rap*, inicialmente, ouve-se o barulho de uma máquina registradora, uma alusão à temática principal da canção,

também ao longo do *rap* outros sons podem ser percebidos, como alguns sons percussivos, chamando a atenção para o refrão, título da canção, em determinado momento do *rap*. É um *rap* cantado a muitas vozes, ou seja, existem vários locutores presentes, fato que dá um caráter de coletividade à canção. Desse modo, mesmo parecendo que há um clima de descontração pela presença desses diferentes locutores, eles relatam as muitas coisas, nem sempre boas, que muitas pessoas fazem por amor e por dinheiro ao longo de suas vidas.

No segundo CD, a faixa inicial é “De volta à cena” que retrata a importância do *rap* na vida dos Racionais, bem como o retorno deles “à cena”, após alguns anos sem gravar *raps* inéditos, além de serem vistos como porta-vozes da periferia, como se observa nestes versos: “os caras representa a favela do começo ao fim”. A seguir, há o *rap* “Otus 500”, “uma homenagem aos 500 anos do Brasil”, no qual os locutores dizem que nada mudou, pois “500 anos o Brasil é uma vergonha”, além disso, há, ao fundo, a colagem de uma arma engatilhando e pessoas dizendo “Pelo amor de Deus”, ratificando o verso citado. A terceira faixa é “Crime vai e vem” que começa com assobios e comentários, provavelmente de traficantes, sobre a presença da polícia no morro. Esse *rap* parece ser um diário, porque o locutor relata como é o cotidiano do tráfico, dos traficantes e dos usuários de drogas. Para dar maior veracidade ao que está sendo retratado, há o estampido de tiros, em provável enfrentamento de traficantes com a polícia, e um repórter, que acompanha esse conflito, noticiando o que está acontecendo, compondo a cena enunciativa. Em “Jesus chorou”, inicialmente, há uma colagem que lembra um trovão, após, o locutor faz uma charada, cuja resposta é “lágrima”, e questionamentos ao fato de homem não chorar, mas o locutor diz que se até Jesus chorou por que ele não poderia fazê-lo. Assim vai construindo seu discurso, relatando, entre outros, a vida difícil de quem mora na periferia e a sua indignação por ainda sofrer discriminação. E para compor e complementar o que é abordado na letra, há sons de telefone e de sino tocando, barulho de chuva, entre outros.

Na faixa “Fone” (intro), uma introdução ao próximo *rap*, “Estilo cachorro”, um dos locutores atende vários telefonemas de mulheres (suas amantes) e até o de sua esposa que reclama por ele não ter ido buscá-la. Em “Estilo cachorro”, um dos locutores fala de um outro homem, uma espécie de Don Juan, que consegue sair com várias mulheres e chega a ter uma para cada dia da semana. No refrão “Au au, estilo cachorro/Au au au au, não é machismo”, há a imitação do latido de um cachorro. No *rap* “Vida Loka (parte 2)”, há muito a se dizer, mas é preciso fazer um recorte. Nele existem alguns paradoxos, como o fato de o locutor desejar ter uma casa e viver em paz e com tranquilidade, mas é alertado pelos “manos” de que está

sonhando, pois está no Capão Redondo. Ao mesmo tempo, o locutor está sempre em alerta, pronto para a “guerra”, visto que já vive em uma guerra diária, o fato de viver na periferia com as suas inúmeras adversidades; também prega a união entre os “manos”, interpela-os, “os guerreiros de fé”, e eles correspondem. Dessa forma, o brinde feito com os “trutas” é uma comemoração ao fato de se ter conseguido viver mais um dia, já que “o amanhã só pertence a Deus, a vida é loka”, e a Dimas, o “primeiro vida loka da História”.

Na seqüência, o locutor, que está em um carro, uma Parati, o “Expresso da meia-noite”, título do *rap*, relata o que costuma acontecer nas noites das “quebradas”. Por isso, ao longo do *rap*, há a repetição de “só quem é de lá ... sabe o que acontece ...”. A seguir, “Trutas e quebradas” é um agradecimento e, ao mesmo tempo, uma saudação aos “manos” e às “quebradas”, os muitos bairros que compõem as periferias da cidade de São Paulo, principalmente os das Zonas Norte e Sul. O último *rap* desse segundo CD é “Da ponte pra cá”. Neste, inicialmente, um profissional da “Rádio Êxodos”, aos 23 minutos de um novo dia, manda um “salve” aos “manos”, tendo ao fundo uma canção *black music* com os dizeres “excelent good night”. Antes de o locutor do *rap* começar a falar, ouve-se uma ave de rapina. O refrão “Não adianta querer, tem que ser tem que pá/O mundo é diferente da ponte pra cá/Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar/O mundo é diferente da ponte pra cá” é cantado por uma voz desfigurada, assim como em “Vivão e Vivendo”. De uma maneira geral, nesse *rap*, é relatado o cotidiano difícil de quem mora “da ponte pra cá”, a Ponte João Dias, localizada na Zona Sul de SP. Há, novamente, nesse *rap*, a saudação a alguns “manos” e a algumas “quebradas”.

Antes de se aprofundar na análise, algumas considerações ainda são necessárias em relação ao que Napolitano (2005[2001]) propõe sobre análise de canção.

Em relação ao que propõe Napolitano (2005), ele afirma que uma análise de canção que prioriza somente a letra traz em si alguns problemas, visto que reduz o sentido global da canção e desconsidera os aspectos estruturais desta, tais como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero. Para Napolitano (2005, p. 96): “Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo”.

Desse modo, como o *rap* também é uma canção, optou-se por analisar o conteúdo das letras dos *raps* e levar em consideração a parte musical. No entanto, não será feita uma análise minuciosa dos parâmetros musicais, pois a análise priorizará a discursividade.

Nessa perspectiva, Napolitano (2005, p. 87-88) faz referência às canções da década de 1960 que foram cantadas nos grandes festivais, como “A banda”, “Disparada”, “Domingo no parque”, entre outras, e aos diversos elementos que fizeram parte da construção do sentido social, ideológico e histórico dessas canções, tais como:

a performance cênico-musical do cantor (o gestual, a expressão do rosto, as inflexões da voz), a performance interpretativa dos músicos (os arranjos, os vocais de apoio, os timbres principais, a distribuição no palco), o meio técnico de divulgação (no caso, a TV) e um tipo específico de audiência (a platéia dos festivais, com todas as suas características sociológicas e sua inserção histórica específica).

Mesmo Napolitano referindo-se às características das canções dos festivais da década de 1960, é possível fazer um paralelo com os *raps*, nos anos 2000, uma vez que algumas dessas características podem ser observadas neles. Contudo, algumas dessas características não poderão ser contempladas, tendo em vista que, para tal, seria necessário assistir a vídeos, como os presentes no DVD *1000 trutas 1000 tretas* e isso mudaria o foco da análise. Em relação à análise a ser feita, só alguns desses parâmetros serão observados, como as inflexões de voz e o timbre, atrelando-os à noção de entoação expressiva e a de *ethos*, principalmente quando a fala é dirigida à audiência, ou seja, aos destinatários possíveis dos *raps*, como os habitantes da periferia, o “mano/truta”, e o burguês/“senhor de engenho”.

Na mesma direção de Napolitano, o músico Arnaldo Antunes, em seu livro *40 escritos*, de 2000, faz algumas colocações a respeito de como a canção deve ser vista, não mais em sua acepção tradicional ligada somente à melodia e à letra, visto que outros elementos estão sendo incorporados aos parâmetros poéticos e musicais, mencionados por Napolitano (2005). Em uma análise, devem ser observados não só esses dois parâmetros, pois

A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se, em alguns casos, apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra

entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro³⁸.

Como se nota, não é possível fazer uma análise levando-se em conta apenas os parâmetros poéticos e musicais, pois a noção de canção não se limita só à melodia e à letra, uma vez que, com o passar dos anos e com o surgimento de novos estilos musicais, por exemplo o *rap*, essa noção tem sido, cada vez mais, ampliada e revista. Como pôde ser observado na caracterização dos *raps*, os elementos presentes neles, como sons de brindes de taças, de engatilhamento de armas, de tiros, de máquinas registradoras, entre outros, ou seja, essas colagens, também ajudam a compor a cenografia dos *raps*, justamente pelo fato de os *raps* serem uma “encenação” da realidade, uma marca do estilo dos Racionais. Assim, esses elementos também fazem parte do todo da canção-*rap*.

Na seqüência, a análise será dividida em duas partes: a presença do “outro”, o “truta” (o “mano” da periferia) e o “senhor de engenho” (simbolizando a elite e o sistema), e do “eu” nos *raps* dos Racionais. É por meio dessas presenças dialógicas que serão articulados os postulados bakhtinianos com as noções de *ethos* e de estilo e, dessa forma, mostrar, nesses indícios, a constituição da subjetividade nos *raps*.

5.2.1 O outro nos *raps* dos Racionais MC’s: o “truta” e o “senhor de engenho”

Entre os interlocutores possíveis para os *raps* há o “truta”, o “mano” da periferia, e o “senhor de engenho”. Serão mostrados, nos indícios, como esses interlocutores são vistos e tratados, trabalhados discursivamente, pelos locutores, os *rappers*. Também se perceberá que o tom, a entoação, na perspectiva bakhtiniana, varia dependendo da intenção do locutor. Além disso, mesmo predominando um *ethos* discursivo contestador e reivindicatório, outros *ethé*, em um mesmo *rap*, também poderão ser observados, bem como a diversidade de gêneros presentes no gênero discursivo *rap*, fato que o torna um gênero híbrido.

³⁸ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=7&texto=27>. Acesso em: 17 nov. 2008.

5.2.1.1 O “truta”

O “truta” representa não só o principal interlocutor como também o que é visto como um irmão pelo locutor, uma vez que este compartilha com aquele muitas situações em comum, como o fato de habitarem na periferia. Isso é percebido nos *raps* em vários trechos, como em “Vida Loka” (parte 1): “Fé em Deus que Ele é Justo, ei irmão, nunca se esqueça, na guarda, guerreiro, levanta a cabeça, truta, onde estiver seja lá como for, tenha fé porque até no lixão nasce flor [...]”. Nesse fragmento, observa-se que o “mano” também é chamado de “irmão”, “guerreiro” e “truta” e essas formas relacionam-se a como o interlocutor é visto pelo locutor. Ser chamado de “irmão”, tanto no sentido religioso quanto no familiar, confere uma maior proximidade entre locutor e interlocutor; já ser “guerreiro” representa um batalhador em meio às dificuldades encontradas, principalmente, nas “quebradas”, ou seja, aquele que luta, diariamente, para conseguir sobreviver, e “truta” parece ser um misto de “irmão” e “guerreiro”. Nesse momento, o *ethos* assume um fiador de homem forte que se dirige ao “mano”, falando para ele não se esquecer de ser vigilante, ficar “na guarda”, estimula a sua auto-estima, “levanta a cabeça”, e dizendo-lhe para não desanimar, “tenha fé porque até no lixão nasce flor”. Enfim, esse fiador encoraja o “truta” a perseverar. A entoação do locutor, por sua vez, segue essa mesma tendência do *ethos*, um tom rijo, forte e que transmite segurança.

De uma maneira geral, nos *raps*, há inicialmente a interpelação do locutor ao interlocutor e só depois disso, o locutor começa a “dar o seu recado”, ou seja, após dirigir-se ao “truta”, profere o seu discurso. Por conseguinte, há um diálogo constante com o “mano”, nos *raps*, e a este é solicitada uma resposta, uma atitude responsivo-ativa. Esse fato é observado nos seguintes versos de “A vida é desafio”: “[...] É necessário sempre acreditar que o sonho é possível, que o céu é o limite e você truta é imbatível [...]”. Essa responsividade solicitada ao “truta” está sendo feita por um fiador que, assim como no fragmento analisado de “Vida Loka” (parte 1), representa um homem forte e encorajador, que também assume uma postura de conselheiro. A entoação utilizada ratifica esse perfil do fiador.

Essa presença marcante e constante do “truta” nos *raps* pode ser considerada uma das principais características do estilo dos Racionais MC’s. “Truta”, uma palavra que, a princípio, poderia ter uma conotação pejorativa, por estar associada a trambiques e negociatas (HOUAISS, 2004[2001]), é observada sob um ponto de vista positivo, pois o “truta/mano” não

é aquele que faz trambiques, sob a ótica do locutor, e sim aquele que sofre os trambiques, porque é excluído por muitas pessoas, principalmente por ser habitante da periferia. Para o locutor, o “truta” representa não um habitante qualquer da periferia, mas o habitante principal, a “essência” da periferia, e não o vê no sentido negativo, mas no positivo, visto que é este quem sofre diariamente com as mais diversas situações, principalmente as desagradáveis e as degradantes. Pode-se, então, fazer um paralelo com essa presença constante do “mano” nos *raps* com o que Bakhtin (2003) propõe sobre a palavra estar ligada ao convívio social e querer ser respondida, uma vez que o *rap* pode ser visto como uma via de mão dupla, já que, de um lado da via, ele é uma atitude responsivo-ativa dos locutores, os *rappers*, a diferentes circunstâncias, e, por outro lado, o gênero discursivo *rap*, por meio da voz do locutor, solicita uma resposta, uma atitude, principalmente do “truta”.

Essa resposta pode acontecer de diversas formas, mas uma delas pode ser o fato de o “mano” não ficar apenas na oitiva dos *raps* e sim refletir sobre o que é abordado neles e responder ativamente, principalmente a um sistema excludente e opressor. Desse modo, a palavra “truta”, não é um simples vocábulo em que há um formato e se encerra em uma significação. Essa palavra traz consigo toda uma carga ideológica, pois representa uma coletividade a quem o locutor dirige-se, apresenta os seus anseios e espera uma resposta.

O fato de se referir ao “truta” como “parceiro/irmão” proporciona, como já mencionado, uma aproximação e por que não dizer certa intimidade do locutor para com seu interlocutor e esse contato mais direto possibilita a interação entre ambos. Isso pode ser observado nos seguintes versos:

[...] Racionais roubando a cena
 realidade é a palavra, atitude é o meu lema,
 esquema feito, a justiça está com nós
 lei da periferia, irmão, ouça a minha voz
 meu rap é a linha de frente dessa guerrilha
 faça o que puder, vier, siga minha estreita trilha [...] (“De volta à cena”)

Nesse fragmento, observa-se também o que Bakhtin (1995) menciona sobre toda palavra comportar duas faces, ou seja, o fato de ela proceder de alguém e ser dirigida ao outro. Além disso, mais uma vez ao “irmão” é solicitado assumir uma postura e seguir o exemplo do locutor, um homem de atitude e que não se deixa esmorecer pelas dificuldades encontradas, pelas “guerrilhas” diárias, pois diz que o “rap é a linha de frente dessa guerrilha”. Assim, o *rap* representa a palavra (o discurso) que serve como ponte lançada entre o locutor (o “eu”) e

os outros (os “trutas”) e é “[...] o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1995, p. 113). Esse território comum possibilita, como exposto, uma maior aproximação entre os interlocutores e uma atitude responsivo-ativa. Nesse *rap*, como se nota no fragmento supracitado, há a construção de um *ethos*, cujo fiador assume a postura de guerreiro, o que pode ser observado por meio da escolha das palavras “lema”, “esquema”, “justiça”, “lei”, “guerrilha” e “trilha”. Pensando em um contexto de guerra ou guerrilha propriamente dito, tem-se que toda luta começa por um motivo, seja por disputa de território ou uma outra razão. Geralmente, as guerras possuem um lema, uma espécie de *slogan*; um esquema que representaria os procedimentos táticos para que um determinado grupo tenha êxito; trilha, os locais estreitos, apertados e, na maioria das vezes, difíceis para qualquer ser humano “locomover-se”; e a Lei e a Justiça que ratificam ou retificam conflitos, bem como as ações decorrentes desses conflitos, como indenizações, entre outras.

No entanto, tem-se que, em “De volta à cena”, essas palavras foram ressignificadas e trazidas para um novo contexto, o da periferia, mostrando, mais uma vez, os locutores como porta-vozes e exemplos a seguir, como se constata nos versos. Assim, aliado ao *ethos* de guerreiro, também emerge um *ethos*, cujo fiador é o de um conselheiro, pois o locutor diz “faça o que puder, vier, siga minha estreita trilha [...]”. Por conseguinte, o tom discursivo do locutor segue reforçado pelo timbre grave de sua voz, ícone de virilidade. No todo, base³⁹ e discurso equilibram-se na construção do *ethos*. Dessa forma, a entoação tem uma tendência imperativa no sentido de que o locutor, a fim de dar legitimidade ao seu discurso, tem que mostrar autoridade para proferi-lo e isso possibilitará uma melhor interação entre os interlocutores, uma vez que o locutor passa uma imagem de homem destemido e que é um exemplo a ser seguido. Como se nota, na construção desse *rap*, essas escolhas revelam o estilo dos Racionais MC’s.

Em “Vida Loka” (parte 2), a responsividade também pode ser observada, pois o locutor conclama seus irmãos: “[...] Quero ouvir ... quero ouvir.../ E meus guerreiro de fé,/Quero ouvir ... irmão” e eles respondem: “Programado pra morrê nós é,/É certo ... é certo ... é crer no que

³⁹ A base de um *rap* é formada por vários elementos: “A rap number is after all built up through the technique of sampling, assembling possibly quite unrelated elements, mixing extracts from various pre-recorded sources and then superposing the rapped lyrics, the whole thing being held together by rhythm” (DAVIES; BENTAHILA, 2006, p. 379). Tradução nossa: Um número *rap* é construído a partir de técnicas de colagens (com o uso de *samplers*), reunindo, muito possivelmente, elementos sem conexão, misturando extratos/trechos de várias fontes pré-gravadas que, em seguida, são sobrepostas/colocadas no ritmo e poesia (letra do rap), com todas essas coisas sendo apoiadas junto ao ritmo.

der [...]”. Isso deixa clara a atitude responsivo-ativa dos “manos” para com o locutor que a solicita. Nesse *rap*, também há um diálogo com passagens da Bíblia, no que se refere à crucificação de Jesus, ao bandido arrependido Dimas, que ficou do lado direito de Jesus, considerado, no *rap*, como o “primeiro Vida Loka da história”. Ou seja, foi aquele que cometeu erros, mas se arrependeu, por isso é visto como um exemplo a seguir e a ele é solicitado um brinde por parte do locutor. “Vida Loka” é um sintagma nominal não-animado, no entanto, no *rap*, adquire um *status* de animado, ocorrendo, dessa forma, um processo de subjetivação, assim como acontece com “Dimas” que passa a ter um *status* de sujeito, porque, no episódio relatado, ele fez a sua escolha, “arrependeu-se de seus pecados”, sendo, portanto, um sujeito ativo. O processo de interação verbal é, então, uma constante troca entre os parceiros e pode ser observado nos seguintes trechos, nos quais os “manos” solicitam ao locutor, chamado de “tru”, uma espécie de apelido para “truta”, que acorde: “[...] How...how Brown/Acorda sangue bom,/Aqui é Capão Redondo, tru/Não pokémon,/Zona Sul é invés, é estresse concentrado,/Um coração ferido, por metro quadrado [...]”.

Ainda em “Vida Loka” (parte 2), a expressão “Zé Povinho” parece fazer referência aos “manos” que, de alguma forma, seriam “traidores” por serem acomodados e não fazerem nada em prol, principalmente, da periferia. Em tom irônico, o locutor direciona-se a esse tipo de interlocutor. Estes versos exemplificam o que foi mencionado: “[...] Um brinde pros guerreiro/Zé Povinho eu lamento/Vermes que só faz peso na terra [...]”. Esse tipo de interlocutor é visto com repulsa por parte do locutor, tendo em vista que este, por meio de seus *raps*, representa toda uma coletividade que ojeriza quem não luta por si e pelos demais.

Como em “Vida Loka” (parte 1), o *ethos* tem, em “Vida Loka” (parte 2), como fiador, um homem batalhador que busca e anseia por mudanças, mas que vê o “Zé Povinho” como ineficiente e incapaz de fazer algo em prol do bem comum. Além desse *ethos* de lutador, há também a presença de um fiador que representa um homem sonhador que almeja viver bem com tudo o que tem direito, tal qual o burguês: “[...] Imagina nós de Audi , ou de Citroën [...] Vem na minha mente em ter uma loja de tênis, o olhar do parceiro feliz, de comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque [...]”. A entoação, misturada ao timbre grave do locutor, adquire tons diferentes dependendo de quem são os interlocutores: mais sutil quando dirigida aos “parceiros” e em tom de desprezo quando se dirige ao “Zé Povinho”. A base do *rap* tem uma colagem de um trompete que se harmoniza com a reiteração da voz solitária do

locutor; além disso, há também os brindes aos “guerreiros” e a Dimas, que ajudam a compor a cena enunciativa.

O *rap* “Expresso da meia-noite” é destinado a “só quem é de lá” e “sabe o que acontece”, ou seja, a quem mora nas “quebradas”, nas periferias, e presencia ou ouve o que acontece por volta da meia-noite nessas localidades, como “[...] chacina, estupro, tráfico/a noite é foda, irmão, só dá lunático/vida de louco, de inferno e sufoco [...]”. O locutor interpela os interlocutores a prestarem atenção e a terem cuidado, isto é, a responderem ativamente, caso contrário, podem sofrer represálias, pois “[...] no submundo da metrópole é desse jeito/não pense, não pisque, não dê um passo/quem se habilita é um abraço [...]”. A base, para dar mais veracidade ao “clima pesado” transmitido no decorrer da canção, possui um aspecto carregado e sombrio em suas colagens de sons da noite, tiros e ambulância, instaurando, assim, um clima soturno. Aliado a tudo isso, há os *scratches* (sons produzidos ao tocar o disco em sentido contrário, como “arranhar” o disco) e o sintetizador que corroboram para a taciturnidade. O *ethos* tem, como fiador, a figura de um homem observador que relata o que vê, reflete sobre o que está presenciando e alerta “a só quem é de lá” para “ficar esperto” e saber circular na periferia, à noite. A referência a algumas “quebradas”, como Hebron, Piquiri, entre outras, reforça o pertencimento à periferia, uma marca do estilo dos Racionais MC’s. A entoação segue essa tendência sombria, reflexiva e sinistra, compondo o todo da canção.

Em “1 por amor 2 por dinheiro”, no enunciado “[...] ‘as palavras nunca voltam vazias’ [...]”, nota-se o que Bakhtin (2003) menciona sobre o fato de o discurso das pessoas ser pleno das palavras dos outros. As palavras nunca voltariam vazias, pois, quando o locutor dialoga com outrem, seu enunciado é inconcluso e só será completado com a participação do seu interlocutor que responde dando continuidade ao fio discursivo. Nesse *rap*, os variados locutores possibilitam essa dialogicidade e a “fusão Leste Sul”, uma união entre os *rappers* de diferentes bairros da periferia de São Paulo, tal qual acontece na própria música, a fusão do canto-fala com o *groove funk*. O *ethos* que é construído ao longo do *rap* é o de um fiador que tenta mostrar os dois lados: o que as pessoas fazem por amor e por dinheiro. Além desse *ethos*, há, novamente, a presença de um fiador que representa um guerreiro, como se constata nestes versos: “[...] o rap é uma guerra e eu sou gladiador pra jogar, pra lutar, pra matar, pra morrer [...]”. Esses versos lembram o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, no qual um pai, Cândido Neves, “caçador” de escravos fugitivos, para conseguir dinheiro para sustentar seu filho, captura uma escrava fugitiva que, grávida, implora pela liberdade; no

entanto, não é isso que o homem faz e ele a entrega ao seu dono que bate muito nela e ela acaba abortando. Ou seja, nesse conto, também é representado aquilo que se faz por amor e por dinheiro.

Mesmo tratando-se de gêneros discursivos diferentes, com suas particularidades, conto e *rap*, pode-se fazer um paralelo entre ambos, pois, como os locutores da canção relatam: “1 por amor 2 por dinheiro, na selva é assim e você vale o que tem, vale o que tem na mão, na mão”. A base, como já mencionado, tem colagens que lembram uma máquina registradora, um instrumento de percussão, bateria e baixo, além de outras inserções eletrônicas no decorrer da canção. Além disso, a colagem que parece pessoas batendo palmas também pode ser observada. Por conseguinte, a entoação é uma mistura das posturas assumidas ao longo do *rap*: desafiadora, quando aliada ao *ethos* de guerreiro (“gladiador”) e conscientizadora, quando atrelada ao *ethos* o qual expõe o que as pessoas fazem por amor e por dinheiro. Desse modo, a cena enunciativa é composta por essas e outras mini-cenas que constroem uma visão macro e ampla do discurso proferido.

A união entre os “manos” é recorrente nas canções e pode ser observada igualmente em “Vida Loka” (parte 1): “[...] O que será, será, é nós vamô até o final,/Liga eu, liga nós, onde preciso for,/No Paraíso ou no dia do Juízo, Pastor,/E liga eu, e os irmão,/É o ponto que eu peço, favela, fundão,/Imortal nos meus versos, Vida Loka”. O “truta” também pode ser considerado uma espécie de desdobramento do “eu” do locutor, uma vez que aquele é visto por este como fazendo parte de si mesmo, por isso o chama de irmão, pois os irmãos compartilham coisas comuns entre si, por exemplo a mesma família, no caso a do *Hip Hop*, e a “casa” onde residem, a periferia. A postura assumida pelo locutor parece a de um irmão mais velho que alerta, protege e defende o mais novo.

Como se constata, o “truta” é o principal interlocutor dos *raps* e aquele a quem a palavra alheia é dirigida e depois pode tornar-se própria, visto que a ele é solicitada uma postura atuante a ser assumida no seu cotidiano, seja para se esquivar da criminalidade, seja para não aceitar mais situações opressoras, entre outras.

5.2.1.2 O “senhor de engenho”

O “senhor de engenho” é o que representa o sistema e é interpelado nos *raps* com os mais diferentes nomes, como “playboy”, “bacana”, entre outras formas. Sua condição, pelo menos nos *raps*, não é nada favorável, pois é criticado, desprezado, ojerizado, entre outros. Nas canções analisadas, a alusão ao “senhor de engenho” está mais diluída, sendo referenciado mais diretamente em “Negro Drama” e “Na fé firmão”.

A entoação (o tom) varia e pode ser mais incisiva quando a palavra é dirigida ao representante da elite, como é o caso de “Negro Drama” em que o locutor parece estar com o dedo em riste apontado para o interlocutor e dizendo

[...] Hey
senhor de engenho,
eu sei
bem quem você é,
sozinho, cê num guenta,
sozinho, cê num entra a pé [...] (“Negro Drama”)

Nesses versos, o *ethos* tem, como fiador, um homem desafiador que deseja uma resposta do “senhor de engenho”, o que demonstra também uma forma de enfrentamento a tudo o que este representou e fez, no passado, na época da escravidão, e representa e faz, na atualidade, quando exclui e oprime os “manos” da periferia. Assim, “Hey senhor de engenho” é uma forma de interpelar o burguês para que preste atenção nele (locutor) e no que vai falar. Já quando pronuncia “eu sei bem quem você é”, o locutor parece acentuar que o interlocutor não precisa se esconder, porque o conhece bem, visto que mantém um fio discursivo com o passado, pois lhe chama de “senhor de engenho”, uma alusão à época em que os negros eram escravizados por esses “senhores de engenho” e “suportavam” os açoites, as chibatadas, a falta de alimentação e de habitação adequada, entre tantas outras coisas insuportáveis para qualquer ser humano. Quando fala “sozinho, cê num guenta”, o locutor, mais uma vez, dirige-se ao interlocutor querendo mostrar que houve uma inversão de papéis, tendo em vista que, no período da escravatura, os negros eram os que temiam, mas, na atualidade, deixa transparecer que é o “senhor de engenho” quem deve ter receio do “negro drama”, pois este é um homem forte e que não se deixa dominar tal qual naquela época. A entoação, por conseguinte, segue essa tendência desafiadora adotada pelo fiador que emerge da cena enunciativa. Dessa forma, as escolhas feitas revelam a atitude responsivo-ativa do locutor e a dialogicidade existente nesse dizer.

No *rap* “Na fé firmão”, a referência ao “playboy/mauricinho” é em tom de deboche, porque este, em meio à força que o locutor possui e representa na “quebrada”, deve ter receio do que pode lhe acontecer se invadir um espaço que não lhe pertence. Desse modo, o *ethos* apresenta um fiador de homem forte e valente, que tem consciência da sua representatividade na periferia, por isso deve ser temido pelo “mauricinho”. Esses fatos podem ser observados nos seguintes fragmentos:

Tenho a guerrilha na mente, falange de senzala
Som que abala a parede estremece
Playboy soa frio, mauricinho não se mete
Sou lá do Norte e eu venho pra rimá
Eu sei do meu direito ninguém vai me entimá
Pra vala eu só vou se um pilantra me matar

A palavra “guerrilha” aparece novamente e, tal qual em “De volta à cena”, foi trazida para o contexto da periferia. Aliada a ela, há a expressão “falange de senzala” que parece remeter a um grupo expressivo de pessoas, provavelmente os residentes nas “quebradas”, ou seja, a legião que estaria na “mente” do locutor e pela qual ele faz e canta as suas canções, por isso seu “som abala” e as “paredes estremeçam”, uma alusão ao impacto causado por seu discurso, principalmente para aquele que não é seu principal interlocutor, o “playboy/mauricinho”, que provavelmente suará frio devido ao que é dito a seu respeito nos *raps*. De um modo geral, é ojerizado pelo locutor por simbolizar a exclusão. E, mais uma vez, nota-se a inversão de papéis entre excluídos (os “manos”) e opressores (“playboy/mauricinho”), pois os primeiros estariam no “comando” da situação, pelo menos nas “quebradas”. Ao burguês, então, é solicitada uma atitude responsivo-ativa a fim de que ele perceba a sua condição, não mais a quem o “truta” deve se submeter, mas aquele que deve rever seus conceitos, prestar atenção e refletir sobre os seus atos para com os “trutas”, e passe a respeitá-los.

A exemplo de “Na fé firmão”, em um outro trecho de “Negro Drama”, o locutor, também em tom de deboche, ironiza e satiriza mais uma vez o “senhor de engenho”, representado nos versos por “você” ou “cê”, mostrando a este que tem conquistado seu filho por meio de seu *rap* crítico e conscientizador:

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,
subiu,

entrei pelo seu rádio,
 tomei,
 cê nem viu,
 nós é isso ou aquilo,
 o que,
 cê não dizia,
 seu filho quer ser preto,
 rá,
 que ironia,

Observa-se uma aproximação, nesses versos, entre o eu-locutor (*rapper*) e o outro, o “senhor de engenho”, por meio do filho deste que passa a imitar o eu-locutor (*rapper*). Assim, mesmo contra sua vontade, o “senhor de engenho” é “obrigado a engolir”, não só o locutor, como também tudo aquilo que ele representa, o movimento *Hip Hop* e a periferia, constantemente vistos de forma pejorativa de acordo com o senso comum, muitas vezes, por desconhecimento de que tanto o movimento quanto a periferia caracterizam-se por emanarem cultura e não “aculturação”. Essa identificação do filho do “senhor de engenho” com o movimento *Hip Hop* e com a periferia faz com que passe a adotar algumas posturas características dessa cultura, como o fato de “ginga e fala gíria, gíria não, dialeto”. Como se nota, a gíria não é vista como algo negativo, pois é considerada dialeto, uma forma mais abrangente, que pode representar qualquer variedade lingüística, tanto as de natureza geográfica quanto as de cunho social, estas também chamadas de socioletos (BRANDÃO, 1991). Além disso, compondo essa cena enunciativa, o assobio feito depois de o locutor falar “esse não é mais seu” é uma forma descontraída que ratifica a ironia e o fato de o “senhor de engenho” “perder” o filho para os “manos” do gueto.

De uma maneira geral, os locutores, mesmo referindo-se aos “senhores de engenho”, em vários *raps*, procuram manter um certo distanciamento deles. No entanto, em “Negro Drama”, percebe-se que essa aproximação é uma maneira de o locutor lançar a palavra, de forma irônica, é claro, ao “senhor de engenho”, o que pode também ser uma estratégia utilizada pelo locutor a fim de que aquele responda o desafio: tentar lidar com o fato de um filho seu, representante da elite, gostar e conviver com pessoas da periferia, geralmente taxadas como não merecedoras de se relacionarem com os que habitam para além de seus limites.

Desse modo, a referência ao burguês e às formas correlatas pelas quais é interpelado possibilita a construção de um *ethos* que, embora em um mesmo *rap* e dependendo da condução do discurso por meio da voz do fiador, pode assumir diferentes nuances e isso também se refletirá na entoação (no tom) adotada por esse fiador, tendo em vista que o

discurso não está fechado em uma forma que o aprisione e o engesse, sem possibilidades de variação e mudança.

5.2.2 O “eu” nos *raps* dos Racionais MC’s

As análises revelam que o “eu”, o locutor, é ao mesmo tempo individual e coletivo: é individual quando fala de si, mas, quando fala de si, o “eu” traz consigo vivências que são comuns entre ele e o “truta/mano” da periferia, por isso se pode dizer que nessa situação o “eu” é coletivo. Assim, quando o locutor fala de si, também fala do outro que o constitui e o completa no diálogo que mantém com o “mano” ao longo das canções-*rap*. O “eu”, então, desdobra-se, reparte-se e se coloca em cena, construindo um *ethos* cujo fiador pode ser de um lutador, de um angustiado, mas que também pode ser o de um desiludido com o sistema e com a exclusão que sofre em pleno século XXI, no qual se fala muito de igualdade entre as pessoas. Há várias formas que o fiador pode assumir e uma delas é a de um homem perseverante e otimista que acredita na “revolução” feita por meio da atitude e da conscientização presentes nos *raps*. Dessa forma, serão mostradas algumas formas assumidas pelo fiador nos *raps* analisados.

A discursividade do “eu” também é marcada pela forte presença da periferia que indica não só pertencimento ao local em que habita a voz enunciativa do *rap*, mas também representa um forte lugar discursivo de onde fala o “eu”, marcadamente representada pela exclusão e por diversos problemas, muitos ligados à criminalidade, sendo estes os mais divulgados nos mais distintos veículos de comunicação. Esse fato, na maioria das vezes, faz com que parcela significativa da população veja as pessoas que habitam essas localidades como delinqüentes e as considerem como “sem cultura”. No entanto, não é isso que se percebe, uma vez que, como já mencionado por alguns estudiosos como Vianna (1999), a periferia é um local em que a cultura é pulsante, pois é feita por seres humanos dinâmicos que a vêem não como um simples local para se viver, mas é como se fosse um dos membros do corpo desses “manos” e “minas”, não havendo uma separação e sim a constituição de um todo coeso entre locutores e periferia. Esta, em alguns *raps*, também é chamada de favela e de “quebrada”.

A 1ª pessoa do singular⁴⁰ é uma constante nos *raps* e isso é uma característica do estilo dos Racionais MC's. Pode-se, então, fazer uma relação com a noção de *ethos* em que, dependendo da postura assumida, o fiador, geralmente em 1ª pessoa, assume diferentes formas: a de um conselheiro, a de uma pessoa determinada, agressiva, neutra, desafiadora, descontraída, suplicante, humilde, entre outras. Nos *raps* “Na fé firmão” e em “Vida Loka” (partes 1 e 2), pode-se observar a presença de um *ethos*, cujo fiador é o de um homem lutador, guerreiro e forte, que reivindica seus direitos:

Meu delito um rap que atira consciência
 É crime hediondo a favela de influência
 Na rua eu conheço as leis e os mandamentos
 Minha dívida sagrada eu carrego um juramento (“Na fé firmão”)

Eu sou guerreiro do rap,
 E sempre em alta voltagem um por um,
 Deus por nós, tô aqui de passagem,
 Vida Loka (“Vida Loka” – parte 1)

Eu vou jogar pra ganhá,
 O meu money, vai e vem,
 Porém, quem tem, tem,
 Não cresço o zóio em ninguém (“Vida Loka” – parte 2)

Nas duas primeiras canções, como mencionado, há palavras de outros campos semânticos que foram ressignificadas, como o fato de o *rap* ser considerado um “delito”, não no sentido estrito dessa palavra, mas o locutor, na verdade, quer dizer o contrário do que está posto, pois, ao fazer suas considerações, deseja mostrar, de maneira positiva, a forma como os *raps* e aqueles que os produzem e cantam devem ser vistos. Por residirem na periferia, poderiam ser taxados de pessoas em risco social, daí o que fazem ser considerado como “delito” e “crime hediondo”, ou seja, o simples fato de morarem nas “quebradas” parece ser visto como pré-condição para o crime, de acordo com o senso comum. O único crime cometido pelo locutor parece ser o de, por meio de seus *raps*, manifestar-se, expondo como é o cotidiano na periferia, bem como a insatisfação dele diante de algumas situações, como a exclusão, principalmente social, vivenciada por ele e por seus “trutas”. Dessa forma, ele “atira”, não

⁴⁰ O uso da 1ª pessoa do singular também pode ser observado em outros grupos e MCs, como MV Bill, GOG, Facção Central, entre outros. A forma como esses e outros utilizam essa 1ª pessoa do singular é que vai particularizá-los e caracterizar o estilo de determinado grupo ou *rapper*.

com balas de revólver, mas com palavras que possibilitam uma interação entre si e os “manos”, ou seja, tem como objetivo e finalidade conscientizar os seus.

Já em “Vida Loka” (parte 2), observa-se uma pré-disposição do locutor que está pronto para lutar e ganhar no jogo da vida, sempre com dignidade, nunca trapaceando, porque diz que “o que tiver que ser, será meu”. Nota-se que há a emergência de um *ethos*, cujo fiador representa uma pessoa nobre, não no sentido financeiro, mas que apresenta uma conduta moral ilibada. Mais uma vez mantém um diálogo com o “truta”, solicitando deste que não esmoreça, “porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto e não amarela”, mesmo nas adversidades, quando “o cheiro é de pólvora”. A recorrência ao “eu” nos *raps* não é em vão, por se tratar de um discurso em que predominam os relatos e os testemunhos pessoais, tal qual é esse *rap*, que é um dos indícios para se observar a constituição da subjetividade nas canções analisadas.

Desse modo, a noção de *ethos* também pode se relacionar com a de gênero discursivo e a de entoação, pois se há a presença do gênero conselho, por exemplo, o fiador assumirá um *ethos* de conselheiro e a entoação (o tom) seguirá a mesma tendência. As bases utilizadas nos *raps* também merecem destaque ao se analisar essas concepções, tendo em vista que nelas há a presença de diversos sons, que ajudam a compor a cena enunciativa, por exemplo, o de um tiro antes dos seguintes versos “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno/vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno” (“A vida é desafio”). Esse estampido de tiro reforça a questão do conselho, visto que ele serve como alerta para quem a vida é um desafio a cada dia. Assim, o gênero discursivo, o *ethos* e a entoação de conselheiro podem ser observados em *raps* como “Negro Drama” e “A vida é desafio”:

Eu fui orgia, ébrio, loko, mas hoje ando sóbrio
 Guardo o revólver enquanto você me fala em ódio
 Eu vejo o corpo, a mente, a alma, o espírito
 Ouço o repente o que diz lá no canto lírico
 Falo do cérebro e do coração
 Vejo egoísmo, preconceito de irmão pra irmão
 A vida não é o problema, é batalha, é desafio
 cada obstáculo é uma lição eu anuncio. (“A vida é desafio”)

[...] 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 traz,
 vejo a estrada que eu trilhei [...] (“Negro Drama”)

Em “A vida é desafio”, o locutor dá testemunho do que era: “eu fui orgia, ébrio, loko”. Contudo, fala que, no presente, não é mais assim. Dessa maneira, os versos do *rap* revelam o que os “trutas” não devem fazer, com o locutor mostrando-se, a princípio, como um exemplo ruim, no seu passado, mas, mesmo com as inúmeras dificuldades encontradas ao longo de sua vida, conseguiu se erguer, por isso fala “hoje eu ando sóbrio” e que “cada obstáculo é uma lição eu anuncio”. No interior de uma mesma canção, pode, então, haver mais de gênero discursivo, como é o caso desse *rap*, em que estão presentes, entre outros, o testemunho, o relato, o auto-ajuda e o conselho, fato que torna o gênero discursivo *rap* híbrido. Isso também pode ser constatado nos versos de “Negro Drama”.

O próprio *rap* é visto como um alicerce muito importante na vida do locutor, uma vez que representa, entre outros, um escudo, um exemplo a seguir e que funciona como porta-voz da periferia, performatizado por meio da voz do locutor (do *rapper*). O *ethos* também estaria ligado a essa representatividade, por isso que o locutor, por meio do *rap*, sente-se capaz de enfrentar qualquer obstáculo que encontrar em seu caminho. Desse modo, em relação à constituição da subjetividade nos *raps*, pode-se observar que ela está relacionada a um *ethos* que se constrói e se mostra por meio da voz do locutor (do *rapper*), seja na forma de um fiador guerreiro, seja como um fiador perseverante, entre outros. Esses fatos podem ser percebidos nestes versos:

[...] o rap é uma guerra e eu sou gladiador
 Pra jogar pra lutar pra matar pra morrer sorrindo [...] (“1 por amor 2 por dinheiro”)

[...] Pra mim o rap é o caminho de uma vida...
 A vida é o jogo... onde vencer é a única saída
 Cheguei até aqui e não posso perder [...] (“Na fé firmão”)

[...] Meu rap faz o cântico do lokos e dos românticos,
 Vô pôr o sorriso de criança, onde for [...] (“Vida Loka” – parte 1)

Como se nota, o *rap* não é um discurso qualquer, mas aquele que apresenta, por meio dos diferentes *ethé* encontrados no interior dos *raps*, fiadores os quais revelam os anseios, as indagações, as reivindicações, a revolta, a perseverança, a luta, entre outros, do locutor, o “eu” que se expõe e se desdobra ao longo do discurso, no contínuo diálogo que mantém com o “truta” e com os “senhores de engenho”. Desse modo, o *rap* representa uma atitude responsivo-ativa por parte do locutor a praticamente tudo, pois quando elabora e canta seus *raps* sente-se capaz de enfrentar quaisquer pedras que encontre ao longo de sua caminhada nas “quebradas”.

Assim, esses distintos pontos de vista articulados nos *raps* e que dão força e coragem para o locutor seguir seu caminho corroboram para se observar a constituição da subjetividade nos *raps* dos Racionais MC’s, tendo em vista que, na análise desses *raps*, são articuladas as categorias *ethos*, entoação, atitude responsivo-ativa e estilo que mantêm uma relação profícua entre si e com o princípio dialógico bakhtiniano. Logo, o sujeito só poderia ser ativo, aquele que faz as suas escolhas e por meio delas revela-se, principalmente no que tange ao estilo peculiar desses locutores que, por meio de um discurso potente, o *rap*, mobilizam a si mesmos e aos “outros”, principalmente os “manos”, já que dividem práticas diárias, como a exclusão, a violência, o desejo de mudança, a não aceitação do *status quo*, entre outros. Dessa forma, as distintas cenas enunciativas, com as colagens de tiros, de sirenes de ambulância, de brindes com taças, de máquina registradora, entre outras, ajudam a compor e a tecer o discurso *rap*, uma atitude responsivo-ativa dos locutores às situações pelas quais passa(va)m ou presencia(va)m no local onde vivem, o lugar discursivo chamado periferia.

O locutor, ao assumir uma postura atuante, não só em seus *raps*, mas também nas suas práticas diárias, faz com que as outras pessoas prestem atenção nele e o enxerguem não como aquele que é taxado como marginal e “aculturado” pelo simples fato de viver nas “quebradas”, porém como um ser humano ativo que faz as suas escolhas que o tornam um indivíduo determinado o qual não se deixa esmorecer diante das diferentes situações pelas quais vê-se “obrigado” a presenciar em seu cotidiano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os integrantes do grupo Racionais MC's parecem estar sempre em posição de combate, porque contestam, de um modo geral, nos *raps*, o sistema, a exclusão social e a racial. Também mostram que não são acomodados nem querem que seus “manos” sejam. Isso gera, muitas vezes, polêmicas que desestabilizam “a ordem social” pelo fato de serem vistos como incitadores de atos violentos. Na verdade, eles não se mobilizam a favor da violência e sim abordam, em seus *raps*, a violência que presencia(ra)m ou que sofre(ra)m.

O CD *Nada como um dia após o outro dia*, como pôde ser observado, mantém uma unidade discursiva, tanto nas letras, no que tange às temáticas escolhidas, quanto na produção musical, com a reincidência de efeitos sonoros, tais quais os efeitos de voz, as referências aos estilos da *black music* e a personalidades, principalmente as ligadas à cultura negra, as colagens de engatilhamento de armas, de tiros, de brindes, entre outros. Todos esses elementos contribuem para a composição da cena enunciativa, ratificam e dão maior veracidade ao que é abordado nos *raps*, tendo em vista que, através dessas escolhas feitas pelos locutores, sujeitos ativos, uma marca do estilo desses locutores é revelada.

A representatividade alcançada pelo grupo faz com que eles sejam vistos como porta-vozes da periferia e um de seus legítimos representantes, pois quem melhor que seus próprios habitantes para falarem dela. Essa representatividade, por conseguinte, acontece por meio da relação “eu”/“outro” marcada pela reciprocidade dialógica do locutor para com seus interlocutores (o “mano” e o “senhor de engenho”), uma vez que os sujeitos constituem-se e se completam nas suas semelhanças e nas suas diferenças, nesse processo interacional.

No que tange à constituição da subjetividade nos *raps* do grupo Racionais MC's, ela pôde ser observada na forma como os locutores colocam-se como sujeitos discursivos e também no posicionamento responsivo deles através do estilo, da entoação e do *ethos*. Isto é, a análise dessas categorias, a partir dos dados levantados, é que pôde revelar algo sobre a subjetividade nos *raps* desse grupo. Por sua vez, esse trabalho dos locutores se dá via *ethos* e estilo. Como se nota, há uma relação entre *ethos* e estilo para que a subjetividade seja mostrada, por meio desses e de outros indícios, como a entoação (tom), na perspectiva bakhtiniana, que se relaciona a essas duas categorias, bem como nas escolhas feitas pelos locutores ao elaborarem seus *raps*.

Como se constata, o gênero discursivo *rap* é o lugar de diálogo, entre o “eu” e o “outro” (“truta”; “senhor de engenho”); de embate ideológico, principalmente entre o “eu” e o “senhor de engenho”; de significação de idéias, como a recorrência a certos temas abordados nos *raps* (tais como a periferia, a própria relação “eu”/“outro”, entre outros); e de ressignificação, uma vez que esses temas são vistos, pela ótica do locutor (do “eu”), de uma maneira geral, de forma positiva e não negativa.

Assim, essa subjetividade está diretamente relacionada a uma cultura, o *Hip Hop*, daí a importância de uma reflexão sobre o que é uma cultura. Essa subjetividade também está relacionada a uma atitude, a uma resposta e a uma atividade (BAKHTIN, 1995, 2003). Por fim, a subjetividade é constituída no processo dialógico de um “eu” e dos “outros” discursivos, o “mano”, principal interlocutor dos *raps*, e os “senhores de engenho”, vistos de forma crítica pelos locutores. Desse modo, o “outro” é constitutivo do “eu”, pois o “truta” representa, afirmativamente, uma parte do “eu”, e o “senhor de engenho” é negado por esse “eu”.

Percebe-se, então, que essa relação “eu”/“outro” constitui-se da seguinte forma: (a) um “eu” que se atribui sentido, enquanto sujeito ativo que faz escolhas; (b) um “eu” que se atribui sentido no “outro”, visto que este é o parceiro do “eu” no processo dialógico; (c) um “outro” que se atribui sentido, já que este também é ativo e responde ativamente ao “eu”; (d) um “outro” que atribui sentido ao “eu”, tendo em vista que a relação dialógica é uma via de mão dupla. Dessa maneira, o “eu” desdobra-se no “outro” e vice-versa.

Como se verifica, esse processo dialógico é constitutivo da subjetividade dos Racionais MC’s, uma vez que todo dizer é fruto das escolhas realizadas pelos locutores e, dessa forma, a dialogicidade entre os interlocutores pressupõe uma atitude responsivo-ativa. Por conseguinte, o “eu” e o “outro” são mais do que parceiros nesse processo, porque necessitam um do outro e estão interligados pela interação verbal que é dinâmica e não estática. Por isso, a escolha das categorias *ethos*, entoação e estilo não foi em vão para se observar a constituição da subjetividade nos *raps* do grupo, visto que elas também fazem aflorar a subjetividade desses locutores, para os quais a “vida é loka” nas mais distintas situações, e, mesmo sendo considerados por muitos como “irracionais”, têm provado, por meio de seu potente discurso, que são Racionais.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira**. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2008.

AMOSSY, Ruth (org.). In: _____. **Imagens de si no discurso**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-28.

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

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=7&texto=27>. Acesso em: 17 nov. 2008.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto. São Paulo: Ediouro, [s/d].

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: MORICONI, Italo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 19-27.

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

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. [S.I.: s.n., 19--]. Texto de circulação acadêmica – mimeografado.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Estética de Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. **A geografia lingüística no Brasil**. São Paulo: Ática, 1991.

CAZARIN, Ercília Ana. Da polifonia de Bakhtin à heterogeneidade discursiva na análise do discurso. In: ZANDWAIS, Ana (org.). **Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2005. p. 132-147.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. v. 1.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. v. 2.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais & ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro, 2003. p. 107-121.

DAVIES, Eirlys E.; BENTAHILA, Abdelali. Code switching and the globalisation of popular music: the case of North African rai and rap. **Multilingua**, New York, v. 25, p. 367-392, 2006.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-54.

DUARTE, Geni Duarte. A arte na (da) periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 13-22.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Paraná: Editora UFPR, 2001. p. 7-20.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2. ed. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GRANGER, Gilles Gaston. **Filosofia do estilo**. Trad. Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br/>>. Acesso em: 22 out. 2008.

HOUAISS, Instituto Antônio (org.). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KWIEZYNSKI, Tatiana Ivanovici. *Hip Hop* Brasil. **Revista Raça**, São Paulo, n. 106, jan. 2007. **Disponível em:** <<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/106/artigo38938-4.asp>>. Acesso em: 28 dez. 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. **Análise de textos de comunicação.** Trad. Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso** (org.). Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. cap. 3, p. 69-92.

_____. **Discurso Literário.** Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-39.

MUSSALIM, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008. p. 70-81.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Mó mamão, só catá, demorô, ó só: traduzindo o rap dos Racionais MCs. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). **Sob o signo de babel:** literatura e poéticas da tradução. Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. p. 111-123.

_____. Exclusão & globalização, racismo & cultura: do rap e outras poesias. Vitória: [s.n.], 2003. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/racismo_Jorge_Luiz_Nascimento.pdf>. Acesso em: 04 jan. 08.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip hop.** São Paulo, USP, 1997. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível: <http://www.realhiphop.com.br/mcr/textos/Libro_Vermelho.rtf>. Acesso em: 23 abr. 2005.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. Enunciação, autoria e estilo. **Revista da FAEEBA**, Salvador, n. 15, p. 15-21, jan./jun., 2001b.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zileide (org.). **Áfricas de África**. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras/UFPE, 2005. p. 9-40.

RACIONAIS MC's. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Unimar Music, 2002. 2 CDs.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Revista Maná**. v. 6. n. 1. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 04 jan. 08.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 23-38.

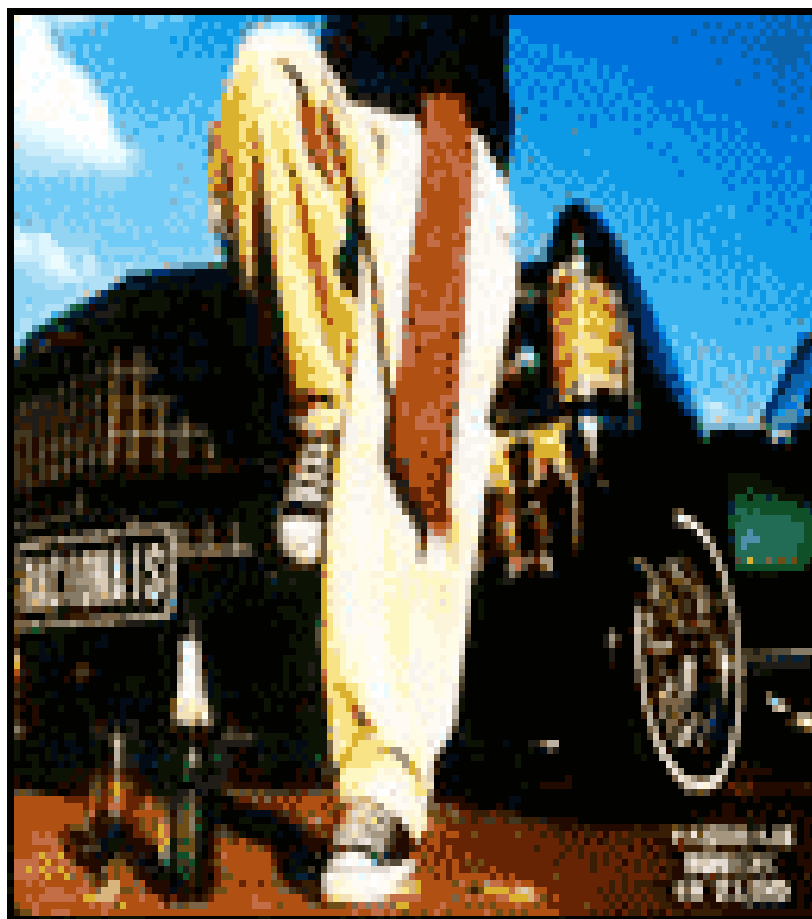
TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. In: **Cult**, São Paulo, n. 105, ano 9, 2006, p. 54-58. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2008.

VIANNA, Hermano. Rappers brasileiros fazem crítica da desigualdade e redefinem as relações raciais. **Folha On line**. 28 mar. 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_9.htm>. Acesso em: 16 jul. 2008.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 maio 2008.

ANEXOS

Capa do CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*



Negro Drama**Racionais MC's**

Negro drama,
entre o sucesso, e a lama,
dinheiro, problemas,
inveja, luxo, fama,

Negro drama,
cabelo crespo,
e a pele escura,
a ferida, a chaga,
a procura da cura,

Negro drama,
tenta ver,
e não vê nada,
a não ser uma estrela,
longe meio ofuscada,

sente o drama,
o preço, a cobrança,
no amor, no ódio,
a insana vingança,

Negro drama,
eu sei quem trama,
e quem tá comigo,
o trauma que eu carrego,
pra não ser mais um preto
fudido,

o drama da cadeia e favela,
túmulos, sangue,
sirene, choros e vela,

passageiro do Brasil,
São Paulo,
agonia que sobrevivem,
em meia zorra e covardias,
periferias, velas e curtiço,

you deve tá pensando,
o que você tem haver 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 vê,
pobre, preso ou morto,
já é cultural,
histórias, registros,
escritos,
não é conto,

nem fábula,
lenda ou mito,

não foi sempre dito,
que preto não tem vez,
então olha o castelo e não,
foi você quem fez cuzão,

eu sou irmão,
dos meus truta de batalha,
eu era a carne,
agora sou a própria navalha,

tim... tim...
um brinde pra mim,
sou exemplo de vitórias,
trajetos e glórias,

o dinheiro tira um homem da
miséria,
mas não pode arrancar,
de dentro dele,
a favela,

são poucos,
que entram em campo pra
vencer,
a alma guarda,
o que a mente tenta esquecer,

olho pra traz,
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,
de quem é quem,
dos manos e das minas fraca,

hum..

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 covarde,
que Deus me guarde,

pois eu sei,
que ele não é neutro,
vigia os rico,
mas ama os que vêm do gueto,

eu visto preto,
por dentro e por fora,

guerreiro,
poeta entre o tempo e a
memória,
Ora,
nessa história,
vejo o 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,

pesadello,
hum ...
é um elogio,
pra quem vive na guerra,
a paz
nunca existiu,
num clima quente,
a minha gente soa frio,
vi um pretinho,
seu caderno era um fuzil,
um fuzil,

Negro drama

crime, futebol, música. Carai!
Eu também não consegui fugi
disso aí,
eu sou mais um,
Forrest Gump é mato,
eu prefiro contá uma história
real,

vô contá 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,

Hey, São Paulo,
terra de arranha-céu,
a garoa rasga a carne,
é a Torre de Babel,

família brasileira,
2 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,

 Hey
 senhor de engenho,
 eu sei,
 bem quem é você,
 sozinho, cê num guenta,
 sozinho, cê num entra a pé,

 Cê disse que era bom,
 e as favelas ouviu, lá
 também tem
 Whiski, e Red Bull,
 Tênis Nike,
 Fuzil,

 Admito,
 seus carro é bonito,
 hé,
 eu não sei fazê,
 internet, vídeo-cassete,
 uns carro loko,

 atrasado,
 eu tô um pouco sim,
 tô,
 eu acho sim,
 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,
 gíngã e fala gíria,
 gíria não, dialeto,

 esse não é mais seu,
 subiu,
 entrei pelo seu rádio,
 tomei,
 cê nem viu,
 nós é isso ou aquilo,

 o que,
 Cê não dizia,
 seu filho quer ser preto,

rá,
 que ironia,

 cola o pôster do 2 Pac aê,
 que tal,
 que cê diz,
 sente o negro drama,
 vai,
 tenta ser feliz,

 Hey bacana,
 quem te fez tão bom assim,
 o que cê deu,
 o que cê faz,
 o que cê fez por mim,

 eu recebi seu Tik,
 quer dizer Kit,
 de esgoto a céu aberto,
 e parede madeirite,
 de vergonha eu não morri,
 tô firmão,
 eis-me aqui,

 você não, cê não passa,
 quando o Mar Vermelho abrir,

 Eu sou o mano
 homem duro do gueto, Brown.
 Obá

 aquele loko,
 que não pode errar,
 aquele que você odeia
 amar nesse instante,
 pele parda,
 ouço funk,

 e de onde vem,
 os diamante,
 da lama,
 valeu mãe,

Vida Loka (parte 1)

Racionais MC's

Fé em Deus que Ele é Justo,
 Ei irmão, nunca se esqueça, na
 guarda, guerreiro,
 Levanta a cabeça, truta, onde
 estiver seja lá como for,
 Tenha fé porque até no lixão
 nasce flor,
 Ore por nós pastor, lembra da
 gente no culto dessa
 noite, firmão segue quente,

Admiro os crente, dá licença
 aqui, mó função, mó tabela
 Pô, desculpa aí.
 Eu me sinto às vezes meio, Pá,
 inseguro,
 Que nem um vira-lata sem fé
 no futuro,
 Vem alguém lá, quem é quem,
 quem será, meu bom,
 Dá meu brinquedo de furar
 moleton,
 Porque os bico que me vê com
 os truta na balada,
 Tenta vê, qué saber de mim não
 vê nada,
 Porque a confiança é uma
 mulher ingrata,
 Que te beija, e te abraça, te
 rouba e te mata,
 Desacreditá, nem pensá, só
 naquela
 Se uma mosca ameaçá me catá
 piso nela,
 O bico deu mó guela, Ró,
 Bico e bandidão vão em casa
 na missão, me trombá na
 Cohab,
 De camisa larga, vai sabê Deus
 que sabe,
 Qual é a maldade comigo
 inimigo num migué,
 Tocou a campanha plin, pá
 tramá meu fim, dois maluco
 armado sim, um isqueiro e um
 estopim,
 Pronto pra chamá minha preta
 pra falá,
 Que eu comia a mina dele, Rá,
 se ela tava lá
 Vadia, mentirosa, nunca vi tão
 mó faia, espírito do mal,
 cão, tipo sento e saia...
 Talarico nunca fui, é o
 seguinte,
 Ando certo pelo certo, como 10
 e 10 é 20,
 Já pensô doido, e se eu tô com
 o meu filho no sofá de vacilo,
 desarmado era aquilo,
 sem culpa, sem chance, nem
 pra abri a boca
 Ia nessa sem sabê
 (Pô cê vê) Vida Loka...
 Mas na rua né não, até Jack
 Tem quem passa um pano,
 Impostor pé de breck, passa pro
 malandro,
 A inveja existe, e a cada 10, 5 é
 na maldade,
 A mãe dos Pecado Capital é a

Vaidade,
 Mas se é para resolver, se
 envolver, vai meu nome,
 Eu vou fazê o que, se cadeia é
 pra homen,
 Malandrão eu, não, ninguém é
 bobo,
 Se qué Guerra terá,
 Se qué Paz, quero em dobro,
 Mas verme é verme, é o que é,
 Rastejando no chão, sempre
 embaixo do pé,
 E fala uma, duas vez, se marcar
 até três,
 Na quarta, xeque-mate, que
 nem no xadrez,
 Eu sou guerreiro do rap,
 E sempre em alta voltagem um
 por um,
 Deus por nós, tô aqui de
 passagem,
 Vida Loka
 Eu não tenho dom pra vítima,
 Justiça e Liberdade, a causa é
 legítima,
 Meu Rap faz o cântico do lokos
 e dos românticos,
 Vô pôr o sorriso de criança,
 onde for,
 Os parceiros tem a oferecê
 minha presença,
 Talvez até confusa, mais real e
 intensa,
 Meu melhor Marvin Gaye,
 sabadão na Marginal,
 O que será, será, é nós vamô
 até o final,
 Liga eu, liga nós, onde preciso
 for,
 No Paraíso ou no dia do Juízo,
 Pastor,
 E liga eu, e os irmão,
 É o ponto que eu peço, favela,
 fundão,
 Imortal nos meus versos,
 Vida Loka.

Vida Loka (parte 2)

Racionais MC's

Firmeza total, mais um ano se
 passando
 Muita coletividade na
 quebrada, dinheiro no bolso
 Sem miséria, e é nós vamo
 brindar o dia de hoje que o
 amanhã só pertence a Deus, a
 vida é loka.

Deixa eu falá, pocê,
 Tudo, tudo, tudo vai, tudo é
 fase irmão,
 Logo mais vamô arrebentar no
 mundão,
 De cordão de elite, 18 quilate,
 Põe no pulso, logo Brait,
 Que tal? tá bom?
 De lupa Bausch & Lomb,
 bombeta branca e vinho,
 Champagne para o ar, que é pra
 abrir nossos caminho,
 Pobre é o diabo, eu odeio a
 ostentação,
 Pode rir, ri mas não desacreditá
 não.
 É só questão de tempo, pro fim
 do sofrimento,
 Um brinde pros guerreiro, Zé
 Povinho eu lamento,
 Vermes que só faz peso na
 terra.
 Tira o zóio.
 Tira o zóio, vê se me erra,
 Eu durmo pronto pra guerra,
 E eu não era assim, eu tenho
 ódio,
 E sei que é mau pra mim,
 Fazer o que se é assim,
 Vida loka cabulosa,
 O cheiro é de pólvora,
 E eu prefiro rosas.
 E eu que...e eu que...
 Sempre quis um lugar,
 Gramado e limpo, assim, verde
 como o mar,
 Cercas brancas, uma
 seringueira com bala4nça,
 Disbicando pipa cercado de
 criança...
 How...how Brown
 Acorda sangue bom,
 Aqui é Capão Redondo, tru
 Não pokémon,
 Zona Sul é invés, é estresse
 concentrado,
 Um coração ferido, por metro
 quadrado...
 Quanto, quanto mais tempo eu
 vou resistir,
 Pior que eu já vi meu lado bom
 na UTI,
 Meu anjo do perdão foi bom,
 Mas tá fraco,
 Culpa dos imundo, do espírito
 opaco.
 Eu queria ter, pra testar e vê,
 Um malote, com glória, fama,
 Embrulhado em pacote,
 Se é isso que ceis quer,

Vem pegar.
 Jogar num rio de merda e ver
 vários pular,
 Dinheiro é foda,
 Na mão de favelado, é mó
 guela,
 Na crise, vários pedra 90,
 esfarela.
 Eu vou jogar pra ganhá,
 O meu money, vai e vem,
 Porém, quem tem, tem,
 Não cresço o zóio em ninguém,
 O que tiver que ser,
 Será meu,
 Tá escrito nas estrelas,
 Vai reclamar com Deus.
 Imagina nós de Audi,
 Ou de Citroën,
 Indo aqui, rindo ali,
 Só pam,
 De vai e vem,
 No Capão, no Apurá, vô colar,
 Na pedreira do São Bento,
 Na Fundão, no Pião,
 Sexta-feira.
 De teto solar,
 O luar representa,
 Ouvindo Cassiano,
 Ha.
 Os gambé não güenta.
 É mais se não der,
 Nego,
 O que é que tem,
 O importante é nós aqui,
 Junto no ano que vem,
 O caminho
 Da felicidade ainda existe,
 É uma trilha estreita,
 Em meio a selva triste.
 Quanto cê paga,
 Pra vê sua mãe agora,
 E nunca mais ver seu pivete,
 Imbora,
 Dá a casa, dá o carro,
 Uma Glock, e uma fal,
 Sobe cego de Joelho,
 Mil e cem degrau.
 Quente é mil grau,
 O que o guerreiro diz,
 O promotor é só um homem,
 Deus é o juiz.
 Enquanto Zé Povinho
 Apedrejava a cruz,
 Um canalha fardado
 Cuspiu em Jesus.
 Oh...
 Aos 45 do segundo
 arrependido,
 Salvo e perdoado,
 É Dimas o bandido.

É loko o bagueio,
Arrepiá na hora
Oh,
Dimas, primeiro vida loka da história.
Eu digo.
Glória...glória...
Sei que Deus tá aqui.
E só quem é,
Só quem é vai sentir.
E meus guerreiro de fé,
Quero ouvir....quero ouvir...
E meus guerreiro de fé,
Quero ouvir...irmão...
Programado pra morrê nós é,
É certo...é certo...é crer no que der...
Firmeza
Não é questão de luxo,
Não é questão de cor,
É questão que fartura,
Alega o sofredor.
Não é questão de preza, nego
A idéia é essa,
Miséria, traz tristeza, e vice-versa,
Inconscientemente,
Vem na minha mente
Em ter uma loja de tênis,
O olhar do parceiro feliz,
De poder comprar,
O azul, o vermelho,
O balcão, o espelho,
O estoque, a modelo.
Não importa,
Dinheiro é puta,
E abre as porta,
Dos castelo de areia que quiser.
Preto e dinheiro
São palavras rivais,
É,
Então mostra pra esses cu,
Como é que faz.
O seu enterro foi dramático,
Como um blues antigo,
Mas de estilo,
Me perdoe, de bandido.
Tempo pra pensá,
Quer parar,
Que cê qué?
Viver pouco como um rei,
Ou então muito, como um Zé?
Às vezes eu acho,
Que todo preto como eu,
Só quer um terreno no mato,
Só seu.
Sem luxo, descalço, nadar num riacho,
Sem fome,
Pegando as fruta no cacho.

Aí truta, é o que eu acho,
Quero também,
Mas em São Paulo,
Deus é uma nota de 100,
Vidaloka!!
"Porque o guerreiro de fé nunca gela,
Não agrada o injusto, e não amarela,
O rei dos reis, foi traído, e sangrou nessa terra,
Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra,
Mas oh,
Conforme for, se precisá, afogá no próprio sangue, assim será,
Nosso espírito é mortal, sangue do meu sangue,
Entre o corte da espada e o perfume da rosa,
Sem menção honrosa, sem massagem."
A vida é loka nego,
E nela eu tô de passagem.
À Dimas, o primeiro.
Saúde, guerreiro!
Dimas... Dimas... Dimas...

Na fé firmão

Racionais MC's

Século 21 eu sei muito bem o que eu quero
Começo o plano dois
zero...zero dois (zero dois)
É um mistério trago na manga um suspense
Tenho um revólver engatilhado dentro da mente
Pense e vá raciocine já a profecia diz que o mundo tá pra acabar
Eu quero resgatar tudo aquilo que eu perdi
Cronometrei o tempo só que ainda **truta** não venci
O que eu falo é ilícito sangue Demarco meu espaço sem aço sem gangue
Aonde eu ande trago o anjo do bem
Que ilumina meu caminho e me mostra quem é quem
Comprei um colete à prova de bala
Tenho a guerrilha na mente, falange de senzala

Som que abala a parede estremece
Playboy soa frio, mauricinho não se mete
Sou lá do Norte e eu venho pra rimá
Eu sei do meu direito ninguém vai me intimidá
Pra vala eu só vou se um pilantra me matar
Quem não deve não teme, vem Tobias de Aguiar
No Corredor da Morte, apelo da sentença
O sol da liberdade a verdadeira recompensa
Meu delito um rap que atira consciência
É crime hediondo a favela de influência
Na rua eu conheço as leis e os mandamentos
Minha dívida sagrada eu carrego um juramento
Corra sempre atrás do que é seu quero dinheiro igual Coreano e Judeu...Fudeu então vem cá minha cara
o Rap aqui não pára Racionais de volta igual a febre da malária

Rátátátá...
Mãos ao alto..É um assalto
EDI...RO...CK
(Tô Firmão, na fé Firmão)

Escuta aqui, escuta aqui
EDI inspirado na selva de Robin Hood
A fita foi tomada se joga tô envolvido
Pilantra aqui não cabe é só guerreiro no abrigo
Eu digo
Escuta aqui, escuta aqui
EDI inspirado na selva de Robin Hood
A cena foi tomada se joga tô envolvido
Pilantra aqui não cabe é só guerreiro no meu abrigo

Pros mano e pras mina a cura, a vacina
Protótico, antídoto uma nova adrenalina
Puxa, prende, solta a fumaça
Viaja no meu som, que essa erva é de graça

Levante a taça e tome um trago
 Não é cigarro nem vinho tinto
 amargo
 Não é skank, mesclado ou
 raxixe
 é bem pior que toma ácido ou
 heroína (xiiii)
 Chega mais aqui tem pra todos
 não sou racista, nem um tolo
 preconceituoso
 Sei meu valor quem quiser vai
 aprender
 Não me comparo a Cristo, não
 dou a cara pra bater
 Quem vai querer ainda tenho
 meia duzia....
 Tá mulquirado com o esquema
 do crime yacuzá
 Uso uma blusa....preta de couro
 puro....
 Se eu vazar ninguém vai me
 encontrar no escuro
 Eu tô trepado, armado pente
 estufado
 Inteligência e QI pós-graduado
 Cocão uma violação do código
 penal
 Eu sou parceiro de Ice Blue e
 Mano Brown
 KLJ vira mazinha... É puro
 veneno
 Cachorro loko lá do norte pra
 quem tá vendo
 No nosso exército tem vários
 trutas
 De prontidão pra enquadrar
 filhas da puta
 Traidor aqui logo mostra sua
 cara...
 Desertor no caminho não
 agüenta e pára
 É mais difícil do que ele pensô
 Tem que ser malandro pra ficar
 de pé e fazer gol...(Gol)
 Gol... que gol..... morô ... liga
 os loko do trago que Pablo
 ressuscitou
 Sou o franco atirador meu
 homicídio é diferente...
 Eu sou o bem mato o mal pela
 frente.....

Escuta aqui, escuta aqui
 EDI inspirado na selva de
 Robin Hood
 A fita foi tomada se joga tô
 envolvido
 Pilantra aqui não cabe é só
 guerreiro no abrigo
 Eu digo

Escuta aqui, escuta aqui
 EDI inspirado na selva de
 Robin Hood
 A cena foi tomada se joga tô
 envolvido
 Pilantra aqui não cabe é só
 guerreiro no meu abrigo

Voltei tô firmão... então...
 daquele jeito
 Eu não sou santo.... eu tenho
 meus defeitos
 Meu homicídio é diferente.....
 eu sou o bem...
 Já citei mato o mal pela frente
 Pois o mal te oferece...te
 entregar no céu numa bandeja...
 depois te escracha na capa da
 revista Veja, ou seja, anuncia o
 fim da Guerra Fria
 Na política ou na Globo.... em
 quem você confia
 Não sou o crime e nem o
 Grammy
 Mas o meu time não exita aqui
 não treme
 Pra mim o rap é o caminho de
 uma vida....
 A vida é o jogo... onde vencer é
 a única saída
 Cheguei até aqui e não posso
 perder
 Vacilar..... vou prosseguir
 aprendi.... sei jogar
 30 anos se passaram não é
 nenhum brinquedo
 Eu tô na fé parceiro prossigo
 sem medo
 Armadilha tem um monte a
 minha espera...Final feliz só em
 novela
 Nos deram uma pobreza...A
 favela, a bola, tráfico, tiro,
 morte, cadeia e um saco de
 cola...
 Droga, toca, rola, bola tá em
 jogo, 5x0 os cartolas ganharam
 de novo
 Caviar e champagne pra quem
 não conhece
 Ligue a Tv e assista o
 programa Flash..... Socialight
 Piscina, dólares, mansão
 escafote brilha a olho de
 qualquer ladrão
 Pra quem não tem mais a
 perder.. enquadra uma
 cherokee na mira de uma PT
 Escuta aqui, escuta aqui

EDI inspirado na selva de
 Robin Hood
 A fita foi tomada se joga tô
 envolvido
 Pilantra aqui não cabe é só
 guerreiro no abrigo
 Eu digo
 Escuta aqui, escuta aqui
 EDI inspirado na selva de
 Robin Hood
 A cena foi tomada se joga tô
 envolvido
 Pilantra aqui não cabe é só
 guerreiro no meu abrigo
 Tô ligeiro...

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 Luis alguém sangrando
 na fila de espera
 enquanto em alguma
 encruzilhada se acende vela
 na Igreja, os crentes faz vigília
 pra se salvar
 ansiedade a espera de Jesus
 quando voltar
 em frente um bar tá lotado
 fim de carreira vários tio
 embregado
 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 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, a 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 é um abraço
 a paz é dechavada 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
 embassado
 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
 cantos
 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 tem coragem até uns doído
 corre atrás
 se 2 é bom trutão, 3 nunca é
 demais
 mais uma pá de prego espera
 acontecer
 agora a mina grávida, o que se
 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, Jeová, Serra
 Pelada
 (só quem é de lá ... sabe o que
 acontece ...)
 ninguém confia em ninguém, é
 melhor assim (melhor)
 Ninguém confia em ninguém, é
 melhor assim
 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, sínico,
 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 ...)

De volta à cena

Racionais MC's

É tru, Racionais tá aí de novo,
 morô?
 E os caras é mili anos na
 parada,
 pode crê, o caras representa a
 favela do começo ao fim,
 mais aí, é muita treta, é idéia de
 mil grau no bagueio.
 Racionais roubando a cena
 realidade é a palavra, atitude é
 o meu lema
 esquema feito, a justiça está
 com nós
 lei da periferia, irmão, ouça a
 minha voz
 meu rap é a linha de frente
 dessa guerrilha
 faça o que puder, vier, siga
 minha estreita trilha
 na picadilha, a matilha está à
 solta
 idéia de mil grau e o veneno
 escorrendo da boca
 nego, a vida é loka, cruel e
 sangrenta
 só muito pior, sem dó, marginal
 e violenta
 o sangue esquentado. Ei Eder eu
 quero ver
 Edinho liga o Marquinhos pra
 fazer o chão tremer
 pode crê não sou aquele que
 via satélite te seduz
 por quê? bala de PT não faz
 sinal da cruz
 nem muito menos tô aqui pra
 fazer média
 não sou aquele que pega carona
 na tragédia
 vejo de perto a viúva da dor
 pisando em caco de vidro, filha
 do rancor
 convivendo com o divino
 diabólico
 entre os crentes, os espíritas, o
 crime e os católicos
 tristes, eufóricos, tranquilos e
 melancólicos
 o engatilhado sofrimento é
 metabólico

soldado da paz, mas treinado
para guerra
meu arsenal é o seu calvário
nas ruas da Serra

1 por amor 2 por dinheiro

Racionais MC's

Na Zona Sul é rei, essa é
dedicada para todos os MC's do
Brasil que veio do sofrimento
rimando e exercendo a
profissão perigo. É tudo nosso,
tudo nosso, tudo nosso

Quem é você que falá o que
quer qué
se esconde igual mulher por
trás da caneta vai Zé Boceta sai
da sombra,
vai então toma seu mundo é o
chão
Quem tem cu tem medo
e treme mostra a cara mister M.
vem pra ver como é bom poder
chegar na alta cúpula e entrar
sem pagar simpatia, promessas
vazia caô caô nem vem, nem
vem
Sofredor aqui tem sensor não
tem rei
não tem réu pai de mel
bam-bam-bam
quem age certo é que fala é que
pam andarilho ou idoso
ou bom criminoso igual depois
da pólvora não tem cabuloso
Eu nunca quis não e não vou
agradar todo mundo ripa tudo
quanté que se diz vagabundo.
O rei dos reis foi traído na terra
morrer como homem é o
prêmio da guerra
sem menção honrosa, sem
mensagem
a vida é loka nego nela eu tô de
passagem
zum, zum, zum, zum, zum meu
meu cérebro balançou século
XXI revolução
não é pra qualquer um só
quem é kamikaze leal guerreiro
de fé
se o rap é o jogo eu sou
jogador nato errou
o rap é uma guerra e eu sou

gladiador pra
jogar pra lutar pra matar pra
morrer sorrindo
esmagando vermes e
quebrando e falindo cassinos
eu vou sair
pra descolar um qualquer
Meu pivete já conta pá amanhã
no café
se o crime é uma doença
Eu conheço infecção
nem por isso eu não sou pá no
pano de
Ninguém João
1 por amor 2 por dinheiro 3
pela África 4 pros
parceiro
que estão na guerra sem medo
de errar
quem quiser falar só Deus pode
julgar,
10 cadeira numa mesa de
mármore
10 nego em volta falando
assim:
Mil pra você, mil pra mim, o
quê?
Mil pra você, mil pra mim, tem
mais?
Mil pra você, mil pra mim, e
Mil pra você, mil pra mim,
doidão
tá firmão, tá feliz, no sapatinho,
aí sim.
Não vai deixar seu pivete ao
léu na mão de um
cara pálido de topete e gel.
Sensacional, hei nego, aqui
quem fala é o
Vaps do momento Dj Nel via
satélite
mantendo o clima quente até
nas quartas-feiras cinzas da
vida
hei quebrada eu vejo seus olhos
tristes tentando ver a luz este
som é funk
e a frase do dia é (hei) "as
palavras nunca voltam vazias",
1 por amor 2 pelo dinheiro vida
loka Capão de fé sou guerreiro
1 por amor 2 pelo dinheiro vida
loka Capão de fé sou guerreiro,
ih nesses manos aí
de bombeta branca e vinho
agitando a festa e chega no
bolinho
Respeita doidão aí não fala
assim
bolinho pra você é família pra

mim
Veja bem escuta a natu o
espírito
sou o loko da Zona Sul eu vivo
a
reali vou superar a missão do
sofredor
é se adiantar é quente ah é
quente
quente Vale das Virtudes é
nós no pente já era boyzão cê
Sabe comé o bagulho
tá doido cê tem um qualquer
mãe e irmã, irmã é sobrinho
só o dinheiro constá eu não
gasto sozinho, hei
Camarada a cara é correr
a quebrada é sofrida eu também
fazê o
que. Dinheiro no bolso, Deus
no coração
família unida champanhe
pros irmão. Amor pela mãe,
ocupa os meus tempo um
coração puro
quanto mundo enfermo não há
nada na vida
que o amor não supere o
mundão desandou hei
você não se entrega olha ao seu
redor a
expansão do terror. Apocalipse
já que o profeta pregou, ocê
traz por amor ao nu dinheiro
agora sem dor nem escrúpulo
hei
Ouve o que a rima fala entre a
compra e a venda o pecado se
instala, certo tio é o negrinho
que tá na cena vida loka família
Jardim Rosana é arena vindo
do emprego
e meio ao robocop de golf é
facinho subindo o Inocópio
Zé povinho resiste já tem
coxinha na
bola pode me acionar que tem
DSJ.
Rosana Bronks lealdade
primeiro
1 por amor 2 pelo dinheiro
de um lado as de 100 do outro
as de 50 fusão Leste Sul que tal
representa em plena mata eu
vem
De 900 a 0 sentido Zona Sul a
rapa
me espera, aqui ninguém qué
fama e diz que diz
4 mil dólares já me faz feliz

dinheiro sim de Capital da
 gozolândia malandro
 bom não humilha e nem
 desanda liga
 o outro mano o da mil e cem
 né pagando no Capão é que
 mais tem de Aldi ou Citroen
 já disse Brown um rolê pela
 Fundão é fundamental
 Quem é quem diz que diz
 buchicho não me faz feliz
 vida alheia
 Ora a bola
 minha cota eu quero
 em dólar na periferia tem uma
 pá
 com disposição atrás do cifrão
 só vai quem tem o dom jogue a
 moeda pra ver
 o que vai dar coroa é negativo
 a cara é comigo
 Com Ele lá em cima eu não
 estou sozinho
 Deus está trilhando pode
 crer o meu caminho vou que
 vou,
 vou pra decidir estou de pé não
 vou cair mas que nada eu vou
 fazer
 minha caminhada encontrar
 com
 os irmãos na quebrada,
 satisfeito,
 sou sujeito, com respeito bater
 no peito um sete um furado
 aqui não compra
 ninguém corromper a minha
 mente aí nem vem, sai fora,
 nem cola demora,
 1 por amor 2 por dinheiro na
 selva é assim
 e você vale o que tem, vale o
 que
 tem na mão, na mão
 1 por amor 2 por dinheiro na
 selva é assim e
 você vale o que tem,
 vale o que tem na mão, na mão
 1 por amor 2 por dinheiro na
 selva é assim e você vale o que
 tem,
 vale o que tem na mão, na mão.
 vida loka é só quem é, bom
 guerreiro de fé,
 muito amor pros parceiro,
 liberdade e e dinheiro, quem é
 quem,
 diz que diz, buchicho não me
 faz feliz
 vida alheia ora a bola

minha cota eu quero em dólar,
 Você vale o que tem, minha
 cara,
 Você vale o que tem, minha
 cara,
 Você vale o que tem,
 Você vale o que tem, nós é
 mato,
 uhu-uhu.

A vida é desafio

Racionais MC's

"Eu sempre fui sonhador
 É isso que me mantém vivo
 Quando pivete
 Meu sonho era ser jogador de
 futebol, vai vendo, mas o
 sistema limita a nossa vida de
 tal forma que tive que fazer
 minha escolha
 Sonhar ou sobreviver
 Os anos se passaram
 E eu fui me esquivando do
 círculo vicioso
 Porém o capitalismo me
 obrigou a ser bem sucedido
 Acredito que o sonho de todo
 pobre é ser rico
 Em busca do meu sonho de
 consumo procurei dar uma
 solução rápida e fácil
 pros meu problemas o crime
 Mas é um dinheiro
 amaldiçoado
 Quanto mais eu ganhava mais
 eu gastava
 Logo fui cobrado pela lei da
 natureza
 Vixi ... quatorze anos de
 reclusão
 O barato é loko"

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

Falo do amor entre homem,
 filho e mulher
 A única verdade universal que
 mantém a fé
 Olhe as crianças que é o futuro
 e a esperança
 Que ainda não conhece, não
 sente o que é ódio, ganância
 Eu vejo o rico que teme perder
 a fortuna
 Enquanto o mano
 desempregado, viciado se
 afunda
 Falo do enfermo, falo do são,
 falo da rua que pra esse loko
 mundão
 Que o caminho da cura pode
 ser a doença
 Que o caminho do perdão às
 vezes é a sentença
 Desavença, treta e falsa união
 A ambição como um véu que
 cega os irmãos
 Que nem um carro guiado na
 estrada da vida
 sem farol no deserto das trevas
 perdida
 Eu fui orgia, ébrio, loko, mas
 hoje ando sóbrio
 Guardo o revólver enquanto
 você me fala em ódio
 Eu vejo o corpo, a mente, a
 alma, o espírito
 Ouço o repente o que diz lá no
 canto lírico
 Falo do cérebro e do coração
 Vejo egoísmo, preconceito de
 irmão pra irmão
 A vida não é o problema, é
 batalha, é desafio
 cada obstáculo é uma lição eu
 anuncio

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

Várias famílias, vários barracos
 Uma mina grávida
 E o mano tá lá trancafiado
 Ele sonha na direta com a
 liberdade
 Ele sonha em um dia voltar pra
 rua
 longe da maldade
 Na cidade grande é assim

Você espera tempo bom e o
que vem é só tempo ruim
no esporte, no boxe ou no
futebol alguém
sonhando com uma medalha o
seu lugar ao sol porém
fazer o que se o maluco não
estudou
500 anos de Brasil e o Brasil
aqui nada mudou

"Desesperô aí, se não adulô,
invadiu o mercado farinhado
armado e mais um pouco"

Isso é reflexo da nossa
atualidade
esse é o espelho derradeiro da
realidade
não é areia, conversa, chaveco
porque o sonho de vários na
quebrada é abrir um boteco
ser empresário não dá, estudá
nem pensar
tem que trapar ou ripar pros
irmãos sustentar
ser criminoso aqui é bem mais
prático
rápido, sádico, ou
simplesmente esquema tático
será instinto ou consciência
viver entre o sonho e a merda
da sobrevivência

"O aprendizado foi duro e
mesmo diante desse
revés não parei de sonhar fui
persistente
porque o fraco não alcança a
meta
através do rap corri atrás do
preju
e pude realizar meu sonho
por isso que eu Afro X nunca
deixo de sonhar"
o hoje é real
é a realidade que você pode interferir
as oportunidade de mudança tá no presente
não espere o futuro mudar sua vida
porque o futuro será a consequência do presente
parasita hoje
um coitado amanhã
corrida hoje
vitória amanhã
nunca esqueça disso

Conheci o paraíso e eu conheço
o inferno
vi Jesus da calça bege e o diabo
vestido de terno
mundo moderno, as pessoas
não se falam
ao contrário, se calam, se
pisam, se traem, se matam
embaralham as cartas da inveja
e da traição
copa, ouro e uma espada na
mão
o que é bom é pra si e o que
sobra é do outro
que nem o sol que aquece, mas
também apodrece o esgoto
é muito louco olhar as pessoas
a atitude do mal influencia a
minoridade boa
morrer a toa que mais, matar a
toa que mais
ser presa a toa, sonhando com
uma fita boa
a vida voa e o futuro pega
quem se firmô falô
quem não ganhô o jogo entrega
mais um queda em 15 milhões
na mais rica metrópole suas
várias contradições
é incontável, inaceitável,
implacável, inevitável
ver o lado miserável se
sujeitando com migalhas,
favores, se esquivando entre
noite de medo e horrores
qual é a fita, a treta, a cena
a gente reza, foge continua
sempre o mesmo problema
mulher e dinheiro tá sempre
envolvido
 vaidade, ambição munição pra
criar inimigo
vejo o povo antigo foi sempre
assim

quem não se lembra que Abel
foi morto por Caim
enfim, quero vencer sem
pilantrar com ninguém
quero dinheiro sem pisar na
cabeça de alguém
o certo é certo na guerra ou na
paz
se for um sonho não me acorde
nunca mais
roleta russa quanto custa
engatilhar
eu pago o dobro pra você em
mim acreditar

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

É o seguinte aí
Geralmente quando os
problema aparece
a gente está desprevenido né
não
Errado
é você que perdeu o controle da
situação sangue bom
perdeu a capacidade de
controlar os desafio
principalmente quando a gente
foge das lição
que a vida coloca na nossa
frente assim (tá ligado)
você se acha sempre incapaz de
resolver
se acovarda morô
o pensamento é a força criadora
o amanhã é ilusório
porque ainda não existe