

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

**ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS**

**A CANÇÃO DOS DESLOCADOS:  
RAP E (I) MIGRAÇÃO EM TEMPOS GLOBALIZADOS**

**VITÓRIA  
2014**

ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS

**A CANÇÃO DOS DESLOCADOS:  
RAP E (I) MIGRAÇÃO EM TEMPOS GLOBALIZADOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressões da Alteridade (LEA)

Orientador: Dr. Jorge Luiz do Nascimento.

VITÓRIA  
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

N274c Nathanailidis, Andressa Zoi, 1980-  
A canção dos deslocados : rap e (i) migração em tempos globalizados / Andressa Zoi Nathanailidis. – 2014.  
360 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento.  
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Rap (Música). 2. Migração. 3. Prática interpretativa (Música). 4. Música e globalização. I. Nascimento, Jorge Luiz do. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS

**A CANÇÃO DOS DESLOCADOS:**

**RAP E (I) MIGRAÇÃO EM TEMPOS GLOBALIZADOS**

Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Defendida e aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/ 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)**  
Orientador

---

**Profª. Drª. Ana Beatriz Gonçalves (UFJF)**  
Membro Titular Externo

---

**Profª. Drª. Júlia Maria Costa de Almeida (UFES)**  
Membro Titular do PPGL

---

**Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares (UFES)**  
Membro Titular do PPGL

---

**Prof. Dr. Marildo José Nercolini (UFF)**  
Membro Titular Externo ao PPGL

---

**Prof. Dr. Ary Pimentel (UFRJ)**  
Membro Suplente Externo – Faculdade de Letras

---

**Prof. Dr. Sérgio Amaral (UFES)**  
Membro Suplente Interno

Para a incentivadora maior de todos os (meus) progressos: dona  
Carmen G. Nathanailidis, minha mãe!

## (EN) GRA(N)DECIMENTOS

Traduzir o tempo de agradecer... Talvez dentre as traduções, a mais inatingível. Há tanto o que agradecer e a tantos, que só peço à memória certa complacência, para que não me furte a lembrança e nem me faça desapontar. Um trabalho, assim como a personalidade de uma pessoa, não se faz de um... Mas, de dois, três e tantos quantos o amor, a amizade e a capacidade de cativar puderem atingir. Chegar até aqui foi um misto de esforço e ousadia, barco insano, de tripulação incansável e competente, que ancoo agora (e sempre) em minha indelével gratidão e amizade.

A começar agradeço aos anjos. Gente que virou memória, mas permanece acesa na intensidade de meus dias, em conselhos e exemplos que não se desfazem tão fácil assim: Mário, papai, “tia” Marilena, “tio” Pedro...

Quero agradecer, também:

... Ao meu orientador, professor Jorge Luiz do Nascimento, que aceitou o desafio de orientar esse tema tão tentador e trabalhoso. Obrigada pela orientação e auxílio, principalmente face às dificuldades (quase intraduzíveis) decorrentes da Língua Espanhola... Obrigada pela parceria!;

... Aos mestres de escola e estrada, que há muito começaram a cruzar o meu caminho, em interseções e inspirações que se enraizaram em meu amor pelas três artes: literatura, música e comunicação;

... Aos MCS e ao produtor: Beto, Yinka e Yoka por terem sido tão solícitos, diante de meus insistentes pedidos de entrevista;

... Aos estrangeiros, artistas do mundo e da vida, pela arte lançada em redes revolucionárias, enigmáticas e acessíveis à tradução;

... Aos amigos e aos colegas, em especial, Angélica Rossow, Graziella Boldrini, Geovany Wandenkoken, Gleison Nascimento, João Abel, Katherine Schirmer-Tully, Kosmas Poulianitis, Michele Schiffler, Renata Bonfim, Tasso Lugon, Vassiliki Andrikopoulos, Vera Tomé e Wellington Rogério;

... Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/ Ufes);

... Aos membros da banca examinadora, por terem gentilmente aceito meu convite.

... À “primeira turma”– Adriana Pin, Alexander Nassau, Ana Gabretch, Carlos André de Oliveira, Daise de Souza Pimentel, Fabiana Feitosa, João Paulo Matedi, Luciana Ucelli, Michele Schiffler, Maria Lúcia Kopernick, Paulo Muniz, Renata Bonfim e Tania Canabarro– com a qual muito aprendi e da qual me lembrarei, sempre, com muito carinho!

Certamente, sem vocês, a trajetória seria mais difícil – e menos doce!

Forte abraço,

Andressa

“A revolução, antes de tudo, conquistará para cada indivíduo, em duras lutas, o direito  
à poesia, e não somente ao pão”.

(Leon Trotsky)

## RESUMO

A presente pesquisa tem como escopo promover uma análise comparativa entre letras e performances do *rap* correlacionadas ao fenômeno da imigração. Intenta-se, partindo dos pressupostos metodológicos relacionados à tradução cultural e intersemiótica, compreender o teor discursivo de produções estéticas *rappers* produzidas por imigrantes e seus descendentes e captadas por meio do ciberespaço. A partir de um estudo analítico-comparativo, pretende-se propor problematizações acerca da natureza das manifestações estéticas dessa ordem, bem como da relevância assumida por sua abrangência transnacional, fatores muitas vezes oriundos das práticas neoliberais do globo e da intensificação da realidade ‘pós-colonial’. Para tanto, serão adotadas como objeto de análise e estudo, produções de: Yoka (Brasil/Mundo); MC Yinka (África/Grécia); Anita Tijoux (Chile/França) e do grupo Tensais MCS (Brasil/Japão). A fim de viabilizar a presente proposta será necessário, também, fazer uso de apoio teórico específico, relacionado ao campo dos Estudos Estéticos, dos Estudos Culturais e da Filosofia Neopragmatista. Dentre os autores presentes na pesquisa, estão: Júlia Kristeva (1994), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Rogério Haesbaert (2009), dentre outros.

**Palavras-chave:** Rap. Imigração. Performance. Tradução Cultural. Tradução Intersemiótica.

## ABSTRACT

This paper aims at performing a comparative analysis between rap lyrics and performances correlated to the phenomenon of immigration. From methodological premises related to cultural and intersemiotic translation, this study has the objective of comprehending the discursive content of rappers' aesthetic works produced by immigrants and their descendants and captured in the cyberspace. Starting from an analytical-comparative study, this research intends to propose problematizations regarding the nature of aesthetic manifestations of this type, as well as the assumed relevance due to its transnational reach, factors which many times come from neoliberal practices and from the 'post-colonial' intensification of reality. In order to do so, it will be adopted as an object of analysis productions of Yoka (Brazil/ World); MC Yinka (Africa/ Greece); Anita Tijoux (Chile/ France) and the group Tensais MCS (Brazil/ Japan). So as to enable this proposal, it will also be necessary to use specific theoretical support, which is related to the field of Aesthetic Studies, Cultural Studies and Neopragmatist Philosophy. Among the authors present in this research are: Júlia Kristeva (1994), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Rogério Haesbaert (2009), among others.

**Keywords:** Rap. Immigration. Performance. Cultural Translation. Intersemiotic translation.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο να προωθήσει μια συγκριτική ανάλυση μεταξύ στίχων και ερμηνειών της ραπ μουσικής που συσχετίζονται με το φαινόμενο της μετανάστευσης. Η προσπάθεια γίνεται ξεχωριστά, ξεκινώντας με τις μεθοδολογικές παραδοχές που σχετίζονται με την πολιτιστική και διασημειωτική μετάφραση, για την κατανόηση του λόγου και του περιεχομένου των αισθητικών παραγωγών των rappers που παράγονται από τους μετανάστες και τους απογόνους τους και που έχουν προσδιοριστεί μέσω του κυβερνοχώρου. Από την αναλυτική συγκριτική μελέτη, υπάρχει η πρόθεση να προταθούν προβληματικές σχετικά με τη φύση των αισθητικών εκφράσεων αυτής της τάξης, καθώς και τη σημασία που έχει αποδοθεί στην σε διακρατικό πεδίο εφαρμογή της, παράγοντες που συχνά προέρχονται από τις νεοφιλελεύθερες πρακτικές του κόσμου και την εντατικοποίηση της "μετα-αποικιοκρατικής" πραγματικότητας. Για το λόγο αυτό, υιοθετήθηκαν ως αντικείμενο ανάλυσης και μελέτης, παραγωγές των : Yoka (Βραζιλία / Κόσμος), MC Yinka (Αφρική / Ελλάδα) Anita Tijoux (Χιλή / Γαλλία) και της ομάδας Tensais MCS (Βραζιλία / Ιαπωνία). Για να ενεργοποιηθεί - αξιοποιηθεί η παρούσα πρόταση, θα πρέπει, επίσης, να γίνει χρήση ειδικής θεωρητικής υποστήριξης, που σχετίζεται με τον τομέα των Σπουδών Αισθητικής, των Πολιτισμικών Σπουδών και της Πραγματιστικής Φιλοσοφίας. Ανάμεσα στους συγγραφείς, παρόντες στην έρευνα είναι οι: Júlia Kristeva (1994), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Rogério Haesbaert (2009), και άλλοι.

**ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ:** Rap. Μετανάστευση. Ερμηνεία. Πολιτιστική μετάφραση. Διασημειωτική μετάφραση.

## RÉSUMÉ

Cette recherche prend pour objet l'analyse comparative de paroles et de *performances* du Rap liées au phénomène de l'immigration. Ayant comme approche méthodologique la traduction culturelle et intersémiotique, nous envisageons de comprendre la teneur discursive des productions esthétiques *rappers*, produites par des immigrants et ses descendants, et saisies par le cyberspace. Ainsi, nous avons réalisé une étude analytique-comparative, à partir de laquelle on propose des problématisations sur la nature des manifestations esthétiques de cet ordre ainsi que sa valeur, assumées par sa portée transnationale, malgré les pratiques néolibérales autour du monde et l'intensification de la réalité « post-coloniale ». Pour le cheminement de la recherche, nous avons adopté comme objet d'analyse et d'étude des productions de MC Yoka (Brésil/Monde) ; MC Yinka (Afrique/Grèce) ; Anita Tijoux (Chili/France) et du groupe Tensais MCS (Brésil/Japon). À fin de rendre viable notre proposition, nous avons utilisé un soutien théorique spécifique, lié au champ des Études Esthétiques, des Études Culturelles et de la Philosophie Neopragmatique. Parmi les auteurs présents dans la recherche, nous mettons en exergue Júlia Kristeva (1994), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Rogério Haesbaert (2009).

**Mots-clés :** Rap. Immigration. Performance. Traduction Culturelle. Traduction Intersémiotique.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO: RAP, GLOBO E (I) MIGRAÇÃO - A DESCENTRALIZAÇÃO DOS GUETOS E O DISCURSO TRANSNACIONAL DA NOVA CANÇÃO POLÍTICA .....</b>	<b>15</b>
<b>1</b>	<b>O (NEO) PRAGMATISMO E A ESTÉTICA IDEOLÓGICA <i>RAPPER</i>: FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DE UM FENÔMENO DA ATUALIDADE .....</b>	<b>36</b>
1.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A COMPREENSÃO DA ESTÉTICA <i>RAPPER</i> -CONTEMPORÂNEA.....	36
1.2	BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRAGMATISMO: DIÁLOGOS ENTRE O PENSAMENTO E SEUS EFEITOS PRÁTICOS .....	38
1.2.1	<b>John Dewey: fundamentos para compreensão do pensamento deweyano</b>	42
1.3	O PENSAR NEOPRAGMÁTICO DE RICHARD RORTY E A IMPORTÂNCIA DA ARTE ENQUANTO INSTRUMENTO SOCIAL .....	47
1.3.1	<b>O Pensar Neopragmatista de Richard Schustermann: Um olhar sobre a arte rapper</b> .....	51
<b>2</b>	<b>DISSOLVER FRONTEIRAS, TRADUZIR O TEMPO PRESENTE: O RAP COMO HIBRIDISMO IDENTITÁRIO, DIFERENÇA SOCIAL E TRANSNACIONALIDADE .....</b>	<b>55</b>
2.1	DA TRADUÇÃO INTERCULTURAL .....	69
<b>3</b>	<b>BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O RAP E A PERFORMANCE .....</b>	<b>79</b>
3.1	QUEM PERFORMA? - NOTAS QUE VERSAM SOBRE OS ARTISTAS PRESENTES NESTA PESQUISA .....	82
3.1.1	<b>Tensais MCS</b> .....	82
3.1.2	<b>Yoka e os pássaros imigrantes</b> .....	84
3.1.3	<b>Anita Tijoux</b> .....	85
3.1.4	<b>Manolis Afolanios (MC Yinka)</b> .....	88
<b>4</b>	<b>TRANSCREVER E TRADUZIR: AS LETRAS .....</b>	<b>91</b>

4.1	EM MEIO À MULTIDÃO, MAIS UM QUER SER ALGUÉM: ‘QUEM SOU EU E QUEM É VOCÊ’ NAS AFIRMAÇÕES E PERCEPÇÕES IDENTITÁRIAS DA CANÇÃO <i>RAPPER</i> ESTRANGEIRA .....	93
4.1.1	<b>Mestisoul: uma ode à mestiçagem brasileira</b> .....	94
4.1.2	<b>Samurai malandro: o imigrante é um guerreiro e pode viver bem, mesmo face à opressão</b> .....	104
4.1.3	<b>Pássaro Imigrante: a consciência da não-aceitação coletiva e da exploração no trabalho</b> .....	115
4.1.4	<b><i>Desclassificado</i>: a certeza em ser ninguém e a luta esperançosa por melhores dias</b> .....	121
4.1.5	<b><i>To Kέρμα</i></b> .....	128
4.2	EM MEIO ÀS SELVAS CAPITAIS, ACULTURAÇÃO, VIOLÊNCIA E FÉ: O SISTEMA, AS ORIGENS E O SAGRADO CANTADOS PELO IMIGRANTE .....	134
4.2.1	<b>Selva do Dinheiro: um alerta às ilusões provenientes do sistema</b> .....	135
4.2.2	<b>Exceção à regra: a resistência consciente do estrangeiro</b> .....	142
4.2.3	<b><i>La Bala</i>: a violência urbana nas ruas da diáspora</b> .....	148
4.2.4	<b><i>Si te preguntan</i></b> .....	154
4.2.5	<b><i>Χαιρετισμός</i>: saudação aos pais</b> .....	164
4.2.6	<b><i>Άφρικα</i>: a história africana, cantada em batidas <i>rappers</i></b> .....	169
4.2.7	<b><i>Shock</i>: as doutrinas de Choque e a intolerância raivosa das massas marginais</b> .....	174
4.3	PARA TOMAR O TRONO OU ORIENTAR, A PALAVRA: O <i>RAP</i> , ESTÉTICA LIBERTÁRIA DA VOZ EM FÚRIA .....	182
4.3.1	<b><i>Αλάνα</i>: a denúncia ao sistema e o resgate por meio da voz</b> .....	182
4.3.2	<b>Unite</b> .....	189
4.3.3	<b>マイクروفオン戦士 <i>Microfone Soldier</i></b> .....	197
4.3.4	<b><i>Πάνω από το νέφος</i>: enxergar além, para seguir em frente</b> .....	205
4.3.5	<b><i>Επαναστατικό ταξίδι</i>: uma viagem rebelde e de aprendizado pela canção ..</b>	212
4.3.6	<b><i>Sacar La Voz</i> (Sacar a voz): versos em luta pregam o não-emudecimento e a redenção</b> .....	219
4.3.7	<b><i>If you don't believe feat: aos homens de atitude, a utilização da palavra-bélica</i></b> .....	226

4.4	CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA FAIXA DIFERENTE E (IN) ‘DEFINITIVAMENTE INSTRUMENTAL’ .....	232
<b>5</b>	<b>UMA PROPOSTA INTERSEMIÓTICA: A LEITURA DOS VIDEOCLIPES</b> .....	<b>236</b>
5.1	CONSIDERAÇÕES FUNDAMENTAIS ACERCA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA .....	236
5.2	COMPREENDENDO O VIDEOCLIFE: DOS PRIMÓRDIOS À CONTEMPORANEIDADE .....	241
5.2.1	<i>Sacar La Voz</i> .....	246
5.2.2	<i>Schock</i> .....	252
5.2.3	<b>Pássaro (I) Migrante</b> .....	264
5.2.4	<i>To Kéµa ( A Moeda)</i> .....	268
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>272</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>277</b>
	ANEXOS .....	286
	APÊNDICES .....	352

## **INTRODUÇÃO: RAP, GLOBO E (I) MIGRAÇÃO - A DESCENTRALIZAÇÃO DOS GUETOS E O DISCURSO TRANSNACIONAL DA NOVA CANÇÃO POLÍTICA**

Em meados dos séculos XV e XVI, um processo extenso envolvendo o comércio mundial traria o início de profundas mudanças na história da humanidade. Mudanças da esfera econômica, que culminariam na economia global vigente nos dias de hoje.

Pautada na lógica da produtividade e do consumo cultural, a globalização é uma realidade complexa, que começa a ser constatada, aproximadamente, no final dos anos 80 e que até hoje surge enquanto tema de estudos nas mais diversas áreas do saber. Trata-se, fundamentalmente, de uma realidade irreversível, que tanto exclui quanto integra o indivíduo ao universo que o circunda, operando exclusivamente em função de suas origens e capacidades financeiras. Este cenário, presente em formas intensificadas até os dias de hoje, reflete amplas consequências no corpo social.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman (1999), a ‘globalização’ se instaura, efetivamente, em decorrência de mudanças no sistema político-mundial, cujo controle permaneceu durante muito tempo dividido entre os blocos ‘socialista’ e ‘capitalista’. Após a queda do ‘bloco socialista’ e o término desta divisão hegemônica, o mundo, então, passa a ter um caráter indeterminado. Nestes termos, o autor dispõe:

Tudo no mundo tinha um significado e esse significado emanava de um centro dividido, mas único – dois enormes blocos de poder, presos e colados um ao outro em combate total. Com o Grande Cisma fora do caminho, o mundo não parece mais uma totalidade e, sim, um campo de forças dispersas e díspares que se reúnem em pontos difíceis de prever e ganham impulso sem que ninguém saiba como pará-las. (BAUMAN, 1999, p. 66).

A noção ausente de um eixo governamental não seria, entretanto, algo despropositado. Ao contrário, teria sido meticulosamente arquitetada, a partir do estabelecimento consensual entre as elites hegemônicas do bloco capitalista. Em um acordo denominado de ‘consenso neoliberal’ ou ‘Consenso de Washington’, em meados da década de oitenta, os Estados Unidos prescreveram o futuro da economia mundial.

Sob a alegação do término das rivalidades imperialistas entre países hegemônicos e do começo de uma realidade voltada à interdependência de potências, à cooperação e à integração regionais foram, assim, criadas premissas envolvendo políticas de desenvolvimento e, sobretudo, o papel do Estado na economia.

Embora nem todas as dimensões da globalização estivessem inscritas do mesmo modo nesse consenso, todas foram afetadas pelo seu impacto (SANTOS, 2005).

Após esta reconfiguração capitalista, o mundo passa a ter, então, uma realidade diferente, permeada por progressivas interações transnacionais, aberturas entre fronteiras, homogeneização dos sistemas produtivos, transferências financeiras, interferências culturais e deslocamentos humanos em série.

Por meio de ações voltadas à expansão do comércio, diminuição dos impostos relacionados à máquina industrial, privatizações em série e redução máxima da interferência dos Estados Nacionais na economia, o mundo parecia estar em condições de viver uma realidade próspera e mais equilibrada, no que diz respeito aos contextos sociais. Tudo se fazia permanente novidade, na qual circulavam fluxos de informações e aparatos tecnológicos diversos.

Entretanto, um olhar mais acurado acerca desta realidade globalizada– que exhibe, atualmente, seus efeitos sobremaneira intensificados – revela um contexto ilusório, no que tange aos aspectos da ‘convivência social homogeneizada’. Na realidade, se por um lado as práticas neoliberais proporcionaram e propagaram tal ideia, por outro, foram também as responsáveis pela intensificação dos índices de pobreza mundiais e consequente proliferação de universos apartados, habitados por práticas e pessoas muitas vezes excluídas e alheias ao processo global.

Desde que fora instituída, a lógica neoliberal passou a revelar, paulatinamente, seus efeitos, cuja extensão, embora ampla, não se fez essencialmente ‘global’, ‘homogênea’ e, tampouco ‘benéfica’ à macropopulação. É o que aponta Davis (2006, p. 166), na obra *Planeta Favela*:

Em todo o Terceiro Mundo, uma nova onda de PAEs e programas neoliberais voluntários aceleraram a demolição do emprego estatal, da indústria local e da agricultura para o mercado doméstico. As grandes metrópoles industriais da América Latina — Cidade do México, São Paulo, Belo Horizonte e Buenos Aires — sofreram enormes perdas de vagas na indústria. Em São Paulo, a participação da indústria na oferta de empregos caiu de 40% em 1980, para 15% em 2004. O custo do serviço da dívida (que em um país como a Jamaica representava 60% do orçamento no final dos anos 1990) absorveu recursos dos programas sociais e da assistência habitacional.

De acordo com Davis (2006), algumas regiões do globo sentiram de forma mais aguda os efeitos negativos do neoliberalismo, a exemplo dos países do Oriente Médio e sul muçulmano da Ásia. Dentre as práticas que corroboraram para a intensificação da desigualdade nesses países, ressaltam-se a privatização de empresas estatais e a incessante corrupção dos regimes governantes.

[...] O torvelinho global no final da década poderia ser mapeado com estranha precisão nas cidades e nas regiões que sofreram os maiores aumentos de desigualdade. Em todo o Oriente Médio e no sul muçulmano da Ásia, o fosso cada vez mais profundo entre os ricos e os pobres urbanos corroborou os argumentos dos islamitas e até dos salafistas mais radicais quanto à corrupção incorrigível dos regimes governantes. O ataque final aos remanescentes “socialistas” do estado da Frente de Libertação Nacional na Argélia começou em 1995, com a privatização de 230 empresas e a demissão de 130 mil funcionários estatais. A pobreza disparou de 15% em 1988 para 23% em 1995. Igualmente, em Teerã, quando a Revolução Islâmica recuou de sua política original favorável aos pobres, a pobreza cresceu vertiginosamente de 26% para 31% entre 1993 e 1995. (DAVIS, 2006, p. 167).

Nessas regiões, após a reconfiguração global proporcionada pelas práticas neoliberais, mesmo os países que puderam atravessar certo crescimento econômico sofreram impactos de ordem financeira e social. A competitividade imposta pelos grandes mercados e a dificuldade em reduzir os índices de pobreza urbana eram constantes, conforme explica Davis (2006, p. 167-168):

No Egito, apesar de cinco anos de crescimento econômico, os dados do Banco Mundial de 1999 não mostraram declínio da pobreza familiar (definida como renda de U\$ 610 ou menos por ano), mas registraram a queda do consumo *per capita*. O Paquistão também enfrentou uma dupla crise, com a queda da competitividade industrial, com suas exportações de produtos têxteis ameaçados pela China e o declínio da produtividade agrícola devido ao subinvestimento crônico em irrigação. Portanto, o salário da mão de obra ocasional e informal caiu, a pobreza disparou num ritmo que o *National Human Development Report* (Relatório Nacional de Desenvolvimento Humano) caracterizou como “sem precedentes na história do Paquistão”, e a desigualdade de renda urbana, medida pelo coeficiente de Gini subiu de 31,7% em 1992 para 36% em 1998.

Além das regiões mencionadas, Davis (2006) recorda que também as nações do antigo ‘Segundo Mundo’ – países europeus e asiáticos regidos pelo sistema socialista –

atravessaram uma espécie de conversão econômica, após o advento do sistema neoliberal. “Aqueles considerados em extrema pobreza nos ‘antigos países de transição’ [...] dispararam de 14 milhões para 168 milhões de pessoas: uma pauperização em massa quase instantânea e sem precedentes na História”. (DAVIS, 2006, p. 168).

Os dados evidenciam, portanto, a existência de uma ‘globalização’ metafórica e quimérica, na medida em que nem todos os que fizeram (e fazem) parte deste contexto podem vivê-lo em sua plenitude próspera. A esse respeito, um estudo mais cuidadoso acerca do fluxo de (i) migrantes transnacionais pode tornar clara a existência de uma realidade dicotômica, na qual o embate entre a fantasiosa ideia de globalização e a existência concreta dos estratos economicamente distintos que a compõem se faz nítido.

A respeito desta última categoria, Haesbaert (2009) explica tratar-se de um grupo bastante complexo e, ao mesmo tempo, vasto: “Há migrações ditas ‘econômicas’, vinculadas à mobilidade pelo trabalho; migrações provocadas por questões políticas e outras por questões culturais ou ainda ambientais”. (HAESBAERT, 2009, p. 246).

Em relação às migrações contemporâneas, é possível, também, associar aos deslocamentos o consumismo inerente ao contexto da ‘globalização’ e à atrativa função exercida pelos grandes centros urbanos – ‘empregadores em potencial’ – perante nações historicamente pobres e, geralmente, submetidas a um passado colonial. Há deslocamentos específicos vindos dos setores mais pobres do espaço e destinados aos centros gravitacionais de consumo urbano (HALL, 2007, p. 81).

Como é possível perceber, são inúmeros os motivos que impulsionam o ‘sonho consciente da diáspora’ e despertam nos grupos (i) migrantes o sentimento comum de coragem, primordial àqueles que assumem a condição de estrangeiros.

Instigados por razões diversas (e, algumas vezes, até desconhecidas), os indivíduos que se prestam a migrar apresentam condições psicológicas fronteiriças e, também, contraditórias. A ausência de algum fator não suprido pela pátria-mãe – em geral bastante estimada por aqueles que migram – gera a busca do ‘país-sonho’, território invisível, porém promissor de vantagens e, sobretudo, de algum tipo de segurança.

Ao deixarem seus países buscando melhores condições de sobrevivência, os migrantes se propõem a enfrentar os percalços de um caminho contornado por insultos e humilhações de ordem diversa. Soltos em meio a realidades desconhecidas, tornam-se estrangeiros: diferentes em língua e corpo, em relação àqueles com quem compartilham o convívio.

Aos estrangeiros, em geral, sabe-se que é reservada uma vida de solidão e trabalho intensos. Discorrendo sobre a condição do ‘estrangeiro’, Kristeva (1994, p. 25) afirma:

O estrangeiro é aquele que trabalha. Enquanto os nativos do mundo civilizado, dos países adiantados, acham o labor vulgar e assumem os ares aristocráticos da desenvoltura e do capricho (quando podem...) você reconhecerá o estrangeiro pelo fato de que ele ainda considera o trabalho como um valor. Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que ele não coroa necessariamente de glória, mas reivindica simplesmente como um direito básico, grau zero da dignidade. Ainda que alguns, uma vez satisfeito o mínimo, também sintam uma felicidade aguda em se afirmarem no trabalho e pelo trabalho: como se fosse ele a terra eleita, a única fonte de sucesso possível e, sobretudo, a qualidade pessoal inalterável, intransferível, mas transportável para além das fronteiras e das propriedades [...].

Ao assumir para si a condição de estrangeiro, o próprio imigrante renega seus direitos de escolha. Acima dos gostos pessoais permanece o dever de lutar pelo sustento diário, suportar sacrifícios e agir conforme as regras interpostas pelo ‘jogo dos dias’. Em sua argumentação, Kristeva (1994, p. 26) prossegue, dizendo que:

[...] O imigrante, este não está ali para perder seu tempo. Batalhador, audaz ou espertalhão, segundo suas capacidades e circunstâncias, ele amealha todos os trabalhos que ninguém quer, mas também naqueles em quem ninguém pensou. Empregado e empregada doméstica, mas igualmente pioneiro das disciplinas de vanguarda, especialista improvisado das profissões insólitas ou de ponta, o estrangeiro investe em si mesmo e se gasta. Se é verdade que fazendo isso tem em vista, como todo mundo, o lucro e a poupança futura para os seus, a sua economia passa (para atingir esse objetivo e mais do que nos outros) por uma prodigalidade de energia e de meios. Já que ele não tem nada, já que não é nada, pode sacrificar tudo. E o sacrifício começa pelo trabalho: único bem exportável, sem alfândega. Valor, refúgio universal em estado errante.

A dedicação máxima ao trabalho geralmente guarda em si um propósito maior: o de atingir condições financeiras que permitam o retorno ao país de origem. Sayad (1998), inclusive, relembra o fato de que, para o migrante, há sempre a certeza do retorno; sendo a volta, praticamente, uma parte do próprio ato de emigrar. Tal retorno, entretanto, se mostra quase sempre uma utopia.

Infelizmente, falar de (i) migrações é também falar em experiências peculiares no que tange às relações entre espaço e tempo vivenciadas pelos deslocados.

A decisão dos que se prestam a migrar incorre, frequentemente, em contrapartidas de controle estatal, que culminam em realocações e processos excludentes de guetoização, relacionados a esses grupos.

Em muitos casos, ao se tornar o bode expiatório para a crise de governabilidade, o migrante acaba tendo sua condição ainda mais fragilizada, principalmente ao deparar-se com legislações que tornam mais duras as restrições territoriais de ingresso, circulação e permanência. O recente recrudescimento do movimento terrorista veio agravar ainda mais o problema, construindo-se vinculações genéricas e apressadas entre migração e terrorismo internacional. Não há dúvida, entretanto, que, com relação ao controle do fluxo de pessoas, a tendência clara da territorialização, num sentido funcional, é do revigoramento das tentativas de controle através dos territórios-zona, áreas com fronteiras bem definidas [...]. (HAESBAERT, 2009, p. 248).

As delimitações com as quais se depara o (i) migrante, diante da constatação da existência de um cenário ‘global’ ilusório, se refletem na escassez de lugares perante o mercado de trabalho, na permanência em zonas territoriais bem definidas e, principalmente, na ausência de condições dignas de sobrevivência e não-garantia dos direitos fundamentais humanos.

No entanto, é neste mesmo ‘cenário-metáfora-global’ que estes imigrantes encontram a inspiração e o motivo para impulsionar suas criações estéticas, donas de incontestáveis cargas ideológicas e caráter dialógico-educativo. Tais estéticas, geralmente são baseadas em performances e narrativas que emergem das novas concepções territoriais desenvolvidas pelo acirramento da utilização dos meios tecnológicos e estreitamento das relações interpessoais, fatores característicos da contemporaneidade. São práticas que, na verdade, constituem simulacros, capazes de transpor à realidade virtual, as vivências do mundo concreto; e, além disso, de persuadir e gerar identificações.

Buscando explicar como se dá esse processo, Santiago (2004), em *O cosmopolitismo do pobre*, afirma que a ideia utópica de nação vai sendo aos poucos perdida e que, perante as reconfigurações econômicas e políticas necessárias ao fluxo de capital transnacional, a arte também se reconfigura, lançando produções inéditas, externadas a partir de uma atitude também cosmopolita.

Trata-se, segundo o autor, de uma realidade que deve ser analisada por meio de uma nova noção do multiculturalismo; não mais a noção antiga e etnocêntrica do estado-nação (branco, europeu e guiado por práticas aculturais), mas sim um novo entendimento que deva dar conta da presença dos imigrantes pobres nas megalópoles contemporâneas e resgatar grupos étnicos e culturais minoritários, historicamente desfavorecidos e silenciados.

Em relação aos imigrantes – que em virtude de suas situações econômicas e sociais acabam por assumir tal condição cosmopolita –, faz-se necessário partir do princípio de que estes nos falam, esteticamente, por meio de uma espécie de entre-lugar. Tal entre-lugar, embora fundamental à operacionalização sistêmico-capitalista, vigente em tempos contemporâneos, é inegavelmente desfavorecido e imerso em intensas dificuldades econômicas e sociais.

Ao perceber que o território mundial é um espaço onde a liberdade dos deslocamentos físicos não se faz a mesma para todos e as incorporações humanas aos diferentes cenários nacionais também não se mostram homogêneas, o (i) migrante desenvolve a percepção de seu tempo e, ciente de todas as possibilidades reais disponibilizadas pela estrutura global, se apropria das ferramentas tecnológicas que lhe são acessíveis e encontra a complexidade necessária para constituir suas estéticas, discursos híbridos difundidos por novas formas de território, que ratificam uma espécie de sobreposição do tempo sobre o espaço e intensificam as relações identitárias em rede.

Acerca destas últimas, Haesbaert (2009) defende, na atualidade, a existência de um processo concomitante de destruição e reconstrução de territórios, por meio do qual as articulações territoriais se dão através de novas formas, mesclando, por exemplo, o que o autor chama de ‘territórios zona’ e ‘territórios rede’.

Ao definir os processos de deslocamentos existentes, Haesbaert (2009, p. 344) propõe o conceito de multiterritorialidade, que consiste em:

[...] Multiterritorialidade (ou multiterritorialização se, de forma mais coerente, quisermos enfatizá-la enquanto ação ou processo) implica assim a possibilidade de acessar ou conectar diversos territórios, o que pode se dar tanto através de uma ‘mobilidade concreta’, no sentido de um deslocamento físico, quanto ‘virtual’, no sentido de acionar diferentes territorialidades mesmo sem deslocamento físico, como nas novas experiências espaço-temporais proporcionadas através do ciberespaço [...] hoje temos uma diversidade muito maior (e mais múltipla) de acesso e trânsito por essas territorialidades – elas próprias muito mais instáveis e móveis – e,

dependendo de nossa condição social, também muito mais opções para desfazer e refazer constantemente essa multiterritorialidade [...].

O relativo ‘livre-trânsito’ ao qual Haesbaert (2009) também chama de ‘multiterritorialidade’ permite aos imigrantes a construção e veiculação de produtos estéticos nos quais se externam vozes, identidades e culturas híbridas. Talvez, permita mais do que isso: a condução das vozes (i) migrantes para além do confinamento estatal, possibilitando, por meio dessas trocas estéticas, um compartilhamento de informações e vivências, que permite à sociedade contemporânea, atentar para a gravidade de um problema que testemunha e se faz presente em todo o mundo: a desigualdade social.

Sob esse aspecto, faz-se relevante recordar o posicionamento teórico do geógrafo Milton Santos (2011), quando este considera que, ao lado das práticas massivas necessárias ao processo globalizador – fixas em seus símbolos de poder e, muitas vezes cerceadoras de aspectos diversos da cultura regional –, vigoram resistências de ordem popular que, inteligentemente, se apropriam dos instrumentos tecnológicos e massivos para sobreviver e assumir uma organização política em sociedade.

O autor defende que tais resistências revelam esteticamente a verdade existencial e os efetivos movimentos que se dão no esquizofrênico espaço do mundo. Na obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*, Santos (2011, p. 144) explica como se dá esse processo:

[...] há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política.

O autor relata a existência de uma *pobreza estrutural*, caracterizadora de nossa época. Construída a partir de um aparato administrativo, essa pobreza é imposta de forma cartesiana, por um sistema ideológico que se apropria da miséria e passa a vendê-la enquanto algo definitivo e inevitável. Santos (2011), entretanto, enxerga em meio às camadas marginalizadas, a possibilidade de se instaurarem enfrentamentos-estéticos, que expõem

dissonâncias comuns oriundas de várias localidades, comprovando os reflexos segregadores do sistema neoliberal e suas práticas globalizadas.

[...] gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnica, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre pessoas. (SANTOS, 2011, p. 145).

À luz das teorias até aqui expostas e, com a proposta de defender a existência de uma vertente (i) migratória e ideológica da arte *raper*<sup>1</sup>, dedica-se a presente pesquisa à análise interpretativa e comparativa de produções artísticas, cuja composição e divulgação se dão a cargo de imigrantes e seus descendentes.

Ao internauta interessado, bastam algumas horas ‘viajando’ pelo ciberespaço para tomar conhecimento de depoimentos-imigrantes, disponibilizados no ‘multiterritório virtual’ sob a forma de canções *rappers* ou videoclipes, nos quais aquelas aparecem representadas, também, por meio da performance imagética.

Dotadas de uma característica peculiar – o fato de não conterem anexos relacionados ao registro escrito de suas letras, cabendo, assim, aos espectadores e ouvintes a faculdade de apreendê-las através da memória auditiva e visual – tais canções, além de representarem o posicionamento político das minorias estrangeiras em relação à conjuntura transnacional contemporânea, atuando enquanto ‘revolucionárias armas estéticas’ acionadas diante da ‘guerra’ às injustiças sociais –, também externam as negociações e intercâmbios identitários instituídos em meio a diferentes culturas e povos, e se empenham na persuasão de seus ouvintes, através da performance, buscando esclarecê-los de modo a consolidar, junto aos mesmos, um ambiente gregário, em que vigora a ideologia da resistência e a vontade ‘do contribuir’ para as transformações societárias.

Buscando compreender, em profundidade, como se dá esse processo, optou-se por uma pesquisa relacionada à tradução cultural e intersemiótica referente a produções *rappers* (i) migrantes. Desta forma, foram selecionadas canções esparsas e videoclipes, atrelados às

---

<sup>1</sup> O vocativo *rap* (i) migrante é uma criação da autora deste trabalho.

seguintes obras e artistas: 1) *Mestisoul* — CD produzido em 2008 pelo grupo Tensais MCS. Tal grupo, criado inicialmente por brasileiros nipo- descendentes que imigraram para o Japão, hoje conta, também, com a participação de integrantes japoneses; 2) *Pássaro Imigrante* — Vinil, produzido e lançado em tiragem de apenas 300 exemplares, no ano de 2011, pelo DJ e produtor brasileiro Caio Abumanssur Beraldo (Yoka), que estava radicado à época em Barcelona e decidiu, à semelhança de um diário, produzir um disco destinado à tradução musical da vivência (i) migrante. A obra, realizada em parceria, reúne grupos provenientes do Brasil e da Europa; 3) *Αλάνα* — CD produzido em 2009, na Grécia, pelo *rapper* Manolis Afolanios (MC Yinka), filho de pais nigerianos, nascido na Grécia e não-reconhecido como cidadão perante o Estado; 4) *La Balla* — CD produzido na França, em 2011, pela *rapper* Ana Maria Merino (Anita Tijoux), nascida na cidade de *Lille*, filha de chilenos exilados na França e não- reconhecida como cidadã francesa.

É importante explicar que nem todas as canções estudadas neste trabalho encontraram suas equivalências em formato vídeo. A maioria das produções, ao contrário, se apresenta apenas sob a forma de áudio. Contudo, ainda assim, acredita-se que é importante, em paralelo à análise interpretativa e comparativa das letras transcritas e traduzidas, estabelecer, dentre o material disponível, o estudo em relação às representações audiovisuais.

Assim, dando seguimento ao capítulo no qual constam as transcrições, traduções e análises interpretativas das canções *rappers* selecionadas, foi desenvolvido um capítulo específico, destinado à análise interpretativa dos videoclipes. Norteadas pela teoria da *Tradução intersemiótica* de Plaza (2003), constam nesta seção análises dos seguintes trabalhos: *Sacar la voz* (2012); *Shock* (2011); *Pássaro Imigrante* (2011); *To Kέρμα* (2010).

Em relação aos videoclipes, acredita-se que, pela interseção das significações oferecidas pela base musical, pelas palavras, gestos e cenários; pela edição e inserção de efeitos especiais — além de outros elementos que possam vir a instituir a composição destes produtos — seja possível complementar o estudo do material sonoro, fato que irá fornecer um entendimento mais aprofundado acerca da vertente imigratória *rapper*, objeto de estudos desta pesquisa.

A associação entre o conteúdo verbal das canções e os videoclipes, produções autorrepresentativas, cuja elaboração e difusão se tornou mais fácil nos últimos vinte anos — seja em decorrência da intensificação dos processos midiáticos voltados à cultura de massas

ou mesmo da popularização da Internet e criação de canais alternativos como o *Youtube* —, oferece as vias de acesso para a identificação de uma arte politizada, livre da hegemonia dos estereótipos eurocêntricos e que, acima de tudo, estabelece uma ampla discussão acerca da realidade estrangeira no presente.

Ao longo dos anos, grupos marginalizados permaneceram desprovidos do controle de sua própria representação, sujeitos a distorções conceituais acerca de si mesmos. No entanto, as ferramentas tecnológicas existentes na atualidade propiciaram o surgimento de estéticas alternativas, protagonizadas pelas políticas identitárias de autorrepresentação que se propõem a tornar públicas versões diferentes da História Oficial, cuja dominação se fez ao longo de muitos anos por parte das narrativas norte-americanas.

Segundo Shohat e Stam (2006), na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, uma variedade de estéticas alternativas questiona o modelo hegemônico dos audiovisuais. Tal variedade: “Inclui filmes e vídeos que desafiam as convenções formais do realismo dramático em favor de abordagens e estratégias tais como o carnavalesco, a antropofagia, o realismo mágico, o modernismo reflexivo e a resistência pós-moderna”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 445).

É em razão desta última abordagem, principalmente, que se dá o foco desta pesquisa. O presente estudo percorre o rompimento de fronteiras estabelecido pela realidade espaço-temporal do século XXI e se volta à investigação da arte *rapper* como forma de atuação política e comunicação, ligada às questões da estrangeiridade.

Entende-se que há nessa vertente *rapper*, ideológica e estrangeira, um compartilhamento virtual de identidades que revela e denuncia realidades vivenciadas nacionalmente, ao mesmo tempo em que assume o grave desafio de tocar em um problema global: a pobreza excludente, tecida em fios herdados das práticas coloniais.

O discurso emergente dos imigrantes se mostra enquanto uma das tentativas mais atuais de expressão pós-colonial. A despeito das bases teóricas não-consensuais que permeiam o termo ‘pós-colonial’, concentraremos-nos na proposição de Hall (2007, p. 109), que nos diz o seguinte:

O termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do ‘aqui e lá’, de um ‘então’ e ‘agora’, de um ‘em casa’ e ‘no estrangeiro’.

A fim de compreender tais discursos faz-se necessário uma ampla abordagem comparativa da linguagem utilizada nesses *raps*, de modo a considerar aspectos que envolvem a historicidade e o caráter testemunhal transmitido às vozes performadas, pelos sujeitos enunciadore de tais canções e vídeos.

Tendo como base a teoria de Bakhtin (1992), acredita-se ser possível considerar tais produtos como manifestações dialógicas, ou seja, expressões artísticas que guardam em si fragmentos de ecos e imagens relacionadas ao universo social em que estão imersas. Bakhtin (1992) estabelece uma reflexão sobre a origem das enunciações. Para o filósofo, a autoria de um texto pressupõe, sempre, a consciência do sujeito. Mas, esta, por sua vez, é gerada a partir dos diálogos contextualmente estabelecidos.

Segundo Bakhtin (1992), os conceitos individuais jamais se mostram como totalidades impermeáveis ou imutáveis. Formam-se, ao contrário, por meio do olhar e da palavra do ‘outro’. Nesses termos, diz o pensador:

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo (BAKHTIN, 1992, p. 378).

Por meio das concepções bakhtinianas, seria possível inferir, então, que frente a um discurso societário criador de estereótipos variados surgem, inevitavelmente, outros discursos, sendo eles de aceitação ou repúdio em relação aos propósitos ideológicos dominantes. No que concerne às camadas sociais postas em condição de marginalidade, geralmente, o que se tem são colocações enquadradas nesta última categoria. O ‘outro’ — preterido materialmente, verbalmente e humanitariamente pela ordem sistêmica — encontraria no ‘poder da fala’ uma alternativa de autorrepresentação e repúdio às ‘identidades estrangeiras’ impostas sobre si.

Posicionamento semelhante ao de Bakhtin (1992) é o de Williams (1979). No ensaio *Signos e Notações* o autor é categórico ao dispor sobre as questões da linguagem. Para Williams (1979), a linguagem não é apenas um meio, ela é um elemento constitutivo da prática social-material; algo complexo, no qual constam atividades humanas; talvez de natureza menos material, a exemplo da informação, da imaginação, do pensamento abstrato e da emoção imediata. Dessa forma, Williams (1979) entende que a linguagem aplicada não deve ser reduzida a fatores categóricos, tampouco aos signos; mas sim assimilada por meio de uma trama contextual que permeia direta ou indiretamente o seu uso e leva em conta situações específicas, nas quais incidem relações diversas entre os sujeitos. Sobre a obra experimental, dispõe:

A obra ‘experimental’ depende, mesmo predominantemente, de uma consciência partilhada de significados já disponíveis. Estes constituem as características definidoras e, em seguida, as determinações reais do processo de linguagem como tal. Isto é, nenhuma expressão — nenhum relato, descrição, quadro, retrato — é ‘natural’ ou ‘direto’. Esses termos são no máximo termos socialmente relativos. A linguagem não é um meio puro, através do qual a realidade de uma vida plena possa ‘fluir’. É uma realidade socialmente partilhada e recíproca, já incorporada nas relações ativas, dentro das quais todo o movimento é uma ativação do que é partilhado e recíproco, ou pode vir a sê-lo. (WILLIAMS, 1979, p. 166).

Proferidas por sujeitos enunciadoreis, historicamente preteridos perante juízos de valor e práticas que embasam o sistema neoliberal, as canções *rappers* constituem exemplos daquilo que Williams (1979) chama de ‘obra experimental’, uma vez que exigem a tarefa de serem elucidadas enquanto produções híbridas que ecoam diretamente das transações políticas e estruturais existentes, na atualidade, em âmbito global.

A fim de compreendê-las, partimos da hipótese de que estas são estéticas politizadas e dinâmicas, frutos da vivência em mundo real, por parte das camadas marginalizadas. Tais grupos, diante do sentimento de não serem reconhecidos nas mais diversas instâncias do contexto societário — política, legislativa, trabalhista, médica, etc. — muitas vezes se apropriam de fragmentos integrantes de linguagens distintas para elaborar uma canção diferenciada, na qual o verbo é o instrumento de valorização maior, designado à autorrepresentação e esclarecimento do ouvinte, para que este desenvolva ‘outra’ visão acerca de si mesmo e da sociedade à qual habita.

Além de romperem com possíveis concepções estereotipadas, proporcionando por meio da estética, informações acerca da própria História e dos objetivos nela existentes, tais

manifestos sugerem também a configuração de uma crítica que transpõe os limites territoriais e governamentais da localidade em que foi feita, uma vez que aborda problemas típicos da globalização, ou seja presentes em todo o mundo.

Parte-se do princípio de que, uma vez lançadas nos espaços virtuais — e, portanto, suscetíveis ao ‘encontro’ — seja com outros manifestos da mesma ordem ou com outros enunciadores fixados em diferentes territórios do mundo — tais produções fazem transparecer essa crítica, sugerindo uma contra-ideologia estética de ordem transnacional, já que seus conteúdos revelam muitas semelhanças entre si.

Atualmente, diversas correntes do campo acadêmico têm retomado os debates acerca do reconhecimento social. No caso das Ciências Humanas, autores como Taylor (2011) e Honneth (2003) têm assumido destaque. Ambos, inspirados em pressupostos inerentes à filosofia hegeliana, abordam a importância do interconhecimento subjetivo para a autorrealização de sujeitos e consequente construção da justiça social.

Para Honneth (2003), por exemplo, os contextos sociais operam por meio de quadros de significação, espécies de espelhos nos quais os sujeitos encontram (ou não) a possibilidade da identificação, ou seja, do reconhecimento. Quando existente, o reconhecimento garante aos sujeitos a realização plena de suas capacidades, bem como uma espécie de autorrelação voltada à integridade. Já se inexistente, entretanto – quer no campo das relações afetivas, dos direitos e ou dos valores morais – configura desrespeitos de diferentes ordens, criando nas sociedades modernas a ameaça das identidades e a possibilidade da emergência permanente de conflitos de força simbólica, voltados à revisão destes quadros e resgate das relações de estima social.

Segundo Honneth (2003, p. 224),

Toda reação emocional negativa que vai de par com a experiência de um desrespeito de pretensões de reconhecimento contém novamente em si a possibilidade de que a injustiça infligida ao sujeito se lhe revele em termos cognitivos e se torne o motivo da resistência política.

Taylor (2011), por sua vez, sustenta que a autorrealização dos indivíduos está, necessariamente, ligada aos processos de reconhecimento intersubjetivo. Segundo o autor,

após um declínio das sociedades modernas hierarquicamente determinadas, houve uma alteração da honra estamental em direção a um sentimento voltado à dignidade generalizada. Nestes termos, teria incorrido hoje a construção da categoria *self*, individual, estabelecida a partir das noções de racionalidade, autonomia, interioridade e autenticidade.

Impulsionados pela ideia de que ‘todos merecem respeito’, os sujeitos partiriam da associação de identidades singulares, calcadas em ideais de autenticidade, para obterem seus reconhecimentos.

O reconhecimento, para Taylor (2011), envolve, portanto, a fusão de políticas universais e políticas da diferença. Quando inexistente, passa a representar uma possibilidade de dano para a estrutura social. Isto ocorre porque significações negativas atribuídas a determinados grupos podem se reverter em negociações de identidade, realizadas por meio da luta simbólica: ou seja, do embate em busca do reconhecimento social.

No plano social, a compreensão de que identidades são formadas em diálogo aberto, não moldadas por um roteiro social predefinido, fez a política do igual reconhecimento mais central e estressante. Na realidade, não é apenas o modo apropriado para uma saudável sociedade democrática. Sua recusa pode infligir danos àqueles para os quais ele é negado, de acordo com uma visão moderna amplamente difundida. A projeção de uma imagem inferior ou degradante sobre outrem pode realmente distorcer e oprimir, na medida em que é interiorizada. Não somente o feminismo contemporâneo, mas também as relações raciais e as discussões do multiculturalismo são sustentadas pela premissa que nega o reconhecimento como uma forma de opressão. (TAYLOR, 2011, p. 56-57).

Assim como o feminismo mencionado por Taylor (2011), o *Hip-Hop* é um movimento que surge da ausência do reconhecimento social. Unindo identidades e estigmas comuns, imigrantes jamaicanos e ex-combatentes da Guerra do Vietnã deram vida a tal movimento, que até hoje produz práticas estéticas politizadas, voltadas não só ao entretenimento, mas à tentativa ideológica de avançar os espaços sociais, deixar os guetos e inserir, plenamente, as camadas marginalizadas no contexto sócio-global. Dentre essas práticas estéticas, sem dúvida, está a canção *rapper*, pedra-fundamental de todo o movimento.

Nascido nos guetos de grandes metrópoles americanas, o *rap* atua como principal porta-voz do movimento *Hip-Hop* e contém em si dois dos quatro elementos que o compõem: o Mestre de Cerimônias (MC) e o *Disk Jockey* (DJ).

Enquanto forma estética contemporânea, o *rap* desafia concepções e instaura debates em meio à intelectualidade que se presta a tentar compreendê-lo, associando-o como parte inovadora (ou não) atrelada ao ‘modo fazer’ da canção ou da literatura.

Faz-se necessário, nesse sentido, ressaltar a existência desses registros opinativos, por vezes acalorados e divergentes entre si. No Brasil, por exemplo, o compositor Francisco Buarque de Hollanda (1944-) desencadeou uma série de discussões após considerar a existência de uma possível ‘morte da canção’, em prol do ‘novo gênero *rap*’. Pesquisadores do campo da música popular se manifestaram a este respeito. Para Bosco (2007), verifica-se na atualidade um novo ‘fazer-canção’ em âmbito brasileiro, ‘uma negação da canção tal qual a conhecemos, nos planos histórico-cultural e histórico-formal’.

Valverde (2008) acredita que o *rap* deve ser considerado enquanto resultado de um atravessamento histórico protagonizado pela canção, prática que sofreu ao longo dos anos uma série de transformações. O autor enxerga este processo como um fenômeno da própria ‘história da música’ que cedeu à canção a possibilidade de uma ‘abertura criativa’, sendo o próprio *rap* reflexo desta abertura.

Demonstrando posicionamento semelhante, também se manifestam Tatit (acesso em 30 jul. 2013) e Wisnik (acesso em 15 set. 2013). Ambos reconhecem as transformações no ‘modo-fazer’ canção. Para Tatit, por exemplo, o *rap* é uma forma radical sob a qual canção se constitui. Neste sentido, afirma:

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. Não importa a configuração que a moda lhe atribua ao longo do tempo. (TATIT, acesso em 30 jul. 2013).

Wisnik também corrobora com a visão de que o *rap* é o resultado de uma canção que se transforma a cada dia, construída por meio de formas até então desconhecidas, que surgem junto ao avançar da história e da emergência de um “sentir musical” outro.

Em entrevista ao professor e cineasta Lisandro Nogueira, Wisnik (acesso em 15 set. 2013) discorreu sobre o tema:

— **Os efeitos que as canções provocam nas pessoas hoje se dão da mesma maneira de antes? Vivemos num mundo muito mais frenético, com menos tempo para reflexão, com menos disposição para parar e escutar uma música. Você acha que isso tem mudado nesse sentido?**

— Acho que sim. Você falou que desde 2008 vivemos, como diz uma música do Ernesto Nazaré, crises em pencas (*risos*). Mas acho que a vida é crise. A vida é muito mais crise do que pacificação e resolução. Sempre estamos em crise. Agora, de fato, acho que vivemos uma situação em que há uma espécie de cruzamento de crises em vários planos. Essa base crítica da vida, talvez, tenha vindo mais à tona. Acho também que a gente vive um tempo que este lugar da musicalidade, da escuta, da associação livre, desses afetos passa por grandes mudanças. Eu concordo com isso. E acho que a canção mesma passa por mutações. Há formas da canção, como o rap, que é ritmo e poesia. Está muito mais próximo da fala e tira muitos aspectos melódicos da canção de que estávamos falando. É uma coisa mais crua. Isso tem a ver com essas possibilidades contemporâneas de que você estava falando. Isso também passa pela música eletrônica, com outra forma de exploração das sonoridades [...] Criam-se lagoas sonoras que começam em um lugar, mas você não sabe exatamente para onde vão. E são canções de massa e de sucesso ao mesmo tempo. Eu acho que isso não está ligado apenas ao tempo frenético, à rapidez. Acho que essa mutação também está ligada a canções que abrangem outro tipo de sensibilidade.

Na discussão acadêmica acerca das transformações canceioneiras, o *rap* encontra também personalidades que lhe são resistentes. Tinhorão é uma delas.

Para Tinhorão a ocorrência da ‘morte canceioneira’ é um fato inegável, tendo este estudioso atestado-a, atribuindo ao *rap* características ligadas ao ‘coletivismo’, à ‘pobreza de melodias e harmonias’ e, ao mesmo tempo, à ‘dependência dos recursos eletroacústicos’ (VALVERDE, 2008).

Dentre os opositores mais radicais à presença do *rap* na sociedade brasileira está, também, o maestro e ex-diretor do Teatro Municipal de São Paulo, Júlio Medaglia, que acredita ser este gênero musical uma estética desprovida de originalidade e riqueza. Referindo-se à prática *rapper*, afirmou o maestro: “[...] é uma coisa muito limitada, musicalmente paupérrima” (MEDAGLIA, apud SHETARA, 2005, p. 158).

Neste trabalho, as reflexões em torno do *rap* se dão a partir das bases teóricas que o consideram enquanto fenômeno, fruto das transformações e ‘crises’ históricas que se

intercedem e incidem, também, sobre o fazer musical. Vive-se um tempo norteado pela linguagem da globalização e por seus respectivos reflexos.

Há nas grandes metrópoles mundiais, problemáticas coincidentes que nos fazem constatar cenários existenciais semelhantes, caracterizados pela prática da violência urbana, pelo inchaço populacional decorrente dos fluxos (i) migratórios incessantes, pela segregação econômica e social, pelo preconceito, pela exploração trabalhista. Considerando a presença de tais transformações em âmbito mundial, coexistentes à disseminação da vertente ideológica *rapper*, espalhada em todo o mundo a partir dos anos 80, quando da popularização do gênero *rap*; esta pesquisa busca tratar de um ‘fazer-canção’ contemporâneo que, embora realizado em bases territoriais distintas, guarda semelhanças discursivas no que tange ao caráter transnacional, passível de ser avaliado por meio da possibilidade difusora exercida pelos canais digitais da atualidade.

A canção *rapper* neste trabalho, conforme já dito, é retomada por meio de uma questão central, que remete às origens do *rap* e, conseqüentemente, do próprio movimento *Hip-Hop*: a imigração. Esta realidade vivenciada pelos jamaicanos, na origem do movimento, se reflete na contemporaneidade, através da profícua produção de imigrantes de nacionalidades distintas.

Tal produção sinaliza para a existência de grupos que privilegiam o ‘cantar’ das segregações sócio-culturais vivenciadas pelo (i)migrante, temática extraída da própria experiência. Subvertendo a lógica do consumo global, o ‘*rap* imigrante’ se difunde na contemporaneidade, seja a partir das ferramentas disponibilizadas pela cultura de massas ou dos canais digitais, tratando as questões estrangeiras por meio de uma poética urbana<sup>2</sup> e performática, que ‘clama’ em meio ao espaço virtual, a reforma de um espaço real, fragmentado e vivenciado pelas camadas minoritárias estrangeiras, em problemáticas que lhes são semelhantes.

Impregnado de concepções minimalistas, o *rap* teve sua difusão iniciada concomitantemente ao início dos processos globais. Hibridizou-se, ganhou novas vertentes e, até hoje, acompanha as mudanças atravessadas pelo espaço. Entretanto, não obstante às transformações, conserva ainda seu contundente lado de arte-ativista, pelo qual assume, em sua vertente ideológica, um

---

<sup>2</sup> Consideramos a produção *rapper* como poesia urbana, oriunda da vivência dos que sobrevivem nas periferias de grandes centros e possível graças à tradução e influência de imagens cotidianas, bem como à capacidade inata do ser humano que é a da imitação. Ver Aristóteles (1990), Paz (2005) e Frye (1973).

papel imprescindível na formação opinativa dos ouvintes e seus respectivos modos de apreciação artística.

Muitos *rappers*, por meio de palavras brutas e performances ásperas, cantam o cotidiano e captam numerosos receptores atentos, capazes de reproduzir seus ideais e tomá-los como forma de conhecimento e compartilhamento identitário.

Assim, sobrepondo-se às camadas sonoras – construídas por meio do aparato tecnológico, enaltecem suas vozes e exibem seus perfis, dando corpo a refrões repetitivos, que sugerem uma pedagogia pragmática da realidade àqueles que a atravessam, sem dispor, teoricamente, de uma maior consciência sobre ela.

É inegável, pois, a possibilidade de o *rap-ideológico* atuar enquanto arte sociologicamente ativa e importante, capaz de ultrapassar as fronteiras da contemplação e gerar questionamentos, reflexões e reflexos, acerca dos momentos vividos em sociedade.

Glissant (2005), na obra *Introdução a uma poética da diversidade*, propõe a necessidade da presença poética enquanto instrumental didático perante os conflitos mundiais. Nesses termos, o autor declara:

Penso que esses combates culturais e políticos que todos já travamos e que continuamos a travar inserem-se dentro de um contexto mundial no qual se torna necessário, ao mesmo tempo em que travamos esse combate, verter o valor poético, contribuir para mudar a mentalidade das humanidades (...) No meu entendimento, trata-se de uma outra forma de combate, diferente dos combates cotidianos, e o artista, penso eu, me parece ser um dos mais indicados para essa forma de combate. Porque o artista é aquele que se aproxima do imaginário do mundo; ora ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; é preciso, portanto, começar a fazer emergir este imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele. (GLISSANT, 2005, p. 69).

É fato que, mais do que algo relacionado à fruição artística, *raps* dessa natureza reúnem a fusão de padrões estéticos e pressupostos éticos que garantem a concretização do “embate simbólico” e da ‘luta pelo reconhecimento social’, sobre os quais tratamos acima.

Em trinta anos o gênero *rap* tornou-se global e se expandiu não só em tipologias, mas também em relação às identidades com as quais se correlaciona. Se, inicialmente, sua vertente

ideológica voltava-se à performance do estigma negro, hoje abrange também outras histórias, outros contextos, outros deslocamentos.

O *rap* ideológico acompanhou os rumos da história social e permanece com ela em diálogo constante, propiciando expressividade e união às camadas sociais que vivenciam a segregação mundialmente territorializada, porém não mais confinada em guetos de controle político-espacial.

Na obra *O Atlântico Negro*, Gilroy (2001) alerta para a dimensão assumida pelo campo das artes no cotidiano dos escravos. Banidos do direito de exercer a cidadania, silenciados politicamente, os escravos falavam por meio da arte, fazendo da oralidade um saber:

[...] a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se ‘engajam em resgatar críticas’ do presente, tanto pela mobilização de recordações do passado, tanto pela intervenção de um passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (GILROY, 2001, p. 129).

Nesta pesquisa, portanto, tem-se como proposta uma atualização deste enunciado, voltado à realidade diaspórica. Hoje podemos falar em um discurso ‘pós-diáspora’, híbrido e visual, que narra não só os efeitos da colonização; mas, também, demonstra os resultados de uma política neoliberal que, independentemente de etnias ‘puras’, em meio ao discurso do espetáculo capitalista, procura gerar o silêncio de pessoas deslocadas. Pessoas que ocupam lugares diversos do território global e que infringem a lógica do sistema, utilizando a arte enquanto instrumento de refúgio ético e linha de fuga. O *rap*, então, em suas formas orais se torna, assim, um meio para assumir posicionamentos contra-hegemônicos, conscientizar possíveis adeptos e arriscar através do combate estético, algum tipo de reconhecimento perante a sociedade.

Desta forma, é estabelecida a tentativa de reunir, compreender e traduzir um pouco da cultura *rapper-ideológica* atual, cantada pelo indivíduo estrangeiro em sua realidade. Parte-se do princípio de que o estigma (i)migrante proferido a partir de manifestações estéticas disponibilizadas e captadas por meio da *internet* reflete o mundo sentido pelo estrangeiro, mas, também, a funcionalidade do mundo.

A título de organização, o presente trabalho fora dividido em capítulos, assim intitulados: 1. O (Neo)pragmatismo e a Estética Ideológica *Rapper*: Fundamentos para a Compreensão de um Fenômeno da Atualidade; 2. Dissolver Fronteiras, Traduzir o Tempo Presente: O *Rap* Como Hibridismo Identitário, Diferença Social e Transnacionalidade; 3. Considerações Sobre a Performance; 4. Transcrever, Traduzir e Comparar: As Letras 5. Uma Proposta Intersemiótica: A Leitura dos Vídeos; 6. Considerações Finais.

O Capítulo 1, disposto na seção a seguir iniciada, promove uma abordagem teórica acerca das aproximações entre o *rap*-ideológico e a filosofia neopragmatista, representada, principalmente, pelas vertentes de Rorty (2005; 2007) e Schustermann (1998).

# **1 O (NEO) PRAGMATISMO E A ESTÉTICA IDEOLÓGICA *RAPPER*: FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DE UM FENÔMENO DA ATUALIDADE**

Para dar início à exposição da presente pesquisa, faz-se necessário promover um breve levantamento acerca de algumas formulações teóricas concernentes à estética e à filosofia (neo) pragmatista. Isso se dá em função de nosso principal propósito: o de, ao final desta tese, poder apresentar o *rap* (i) migrante aos leitores, enquanto relevante manifestação estética contemporânea.

## **1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A COMPREENSÃO DA ESTÉTICA *RAPPER*- CONTEMPORÂNEA**

Desde os primórdios da história da humanidade, encontram-se expressões artísticas. Por meio do fazer criativo, o homem externa suas interpretações acerca da natureza e, ao mesmo tempo, executa uma espécie de autoconhecimento. Não há na história, civilização que não tenha produzido arte. A arte é um instrumento que leva os homens a compreenderem o contexto social do qual fazem parte, permitindo a interação face à tal conjuntura e, ao mesmo tempo, constituindo-se enquanto alternativa para a satisfação das necessidades socioculturais. (BUORO, 2000).

Entretanto, apesar de sua importância inegável ao longo do desenvolver da história humana, foi somente após o século XVIII que o termo ‘estética’ passou a ser utilizado por Baumgarten (1714-1762), como designação da ciência que se dedica às investigações da arte e do belo (TOMAS, 2004).

Havia naquele momento uma série de desacordos acerca da temática ‘arte’. Desacordos estes que culminaram em vários esforços para determinar a natureza da estética. À época, filósofos e poetas — dentre eles Herder, Schiller, Rousseau, Schelling, Holderlin, etc. — ao resistirem aos parâmetros racionalistas dominantes no período, ofereceram contribuições para o rompimento das barreiras existentes, em relação à experiência sensível. A estética passou, a partir de então, a ser associada a componentes subjetivos do gosto que, por sua vez, tornaram

possível o entendimento da arte enquanto elemento único, independente, em relação a objetos exteriores.

Segundo Tomas (2004), o filósofo Baumgarten (1714-1762) foi o primeiro a oferecer uma definição moderna da estética enquanto ciência, atribuindo a esta características emocionais e cognitivas. Hermann (2005), na obra *Ética e estética: a relação quase esquecida*, chama atenção para o fato:

A primeira definição de estética, no sentido moderno, foi feita por Alexander Baumgarten (1714-1762) como ‘ciência do conhecimento sensível gnoseologia inferior’. Esta definição aparece em 1750, na obra *Aesthetica*, e marca seu surgimento como uma disciplina filosófica, ao lado da lógica, da metafísica e da ética, preocupada inicialmente com a definição de beleza, de caráter intelectualista. (HERMANN, 2005, p. 33).

Apesar da importância inegável do conceito de Baumgarten (1714-1762), entretanto, é mister frisar que ao longo de toda a história da humanidade figuram registros e posicionamentos diversos acerca da natureza do fazer artístico; de modo que a compreensão deste sempre configurou um grande desafio para estudiosos dos mais variados períodos (TOMAS, 2004).

Neste trabalho, buscamos avaliar a lírica *rapper* de natureza (i)migrante e situá-la como objeto artístico representativo de ideologias e marcas temporais oriundas de segregações históricas ignoradas – sobretudo por parte daqueles que vivenciam, de fato, o lado prazeroso das possibilidades oferecidas pelos processos da globalização. Para tanto, compreendemos a necessidade de se promover uma investigação voltada à compreensão do lugar social inerente à estética *rapper-ideológica* na atualidade.

É interessante, nesse aspecto, lembrarmos o pensamento proposto por Rancière (2009) na obra *A partilha do sensível*. O autor identifica uma espécie de ‘Revolução Estética’ inaugurada na idade romântica, a partir da qual surge um modo politizado de se fazer arte, em que as fronteiras entre a racionalidade ficcional e a realidade histórico-social passam a se diluir. Sob esse aspecto, afirma Rancière (2009, p. 54):

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modelo da racionalidade e da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo dos signos e da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das

histórias. [...] A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais.

Contrariando concepções estéticas importantes, Rancière (2009) acredita que o romantismo introduz uma arte capaz de alterar a experiência sensível, estabelecendo novas relações espaço-temporais que fazem emergir à cena outros sujeitos: artistas que, a partir da simbologia subjetiva de suas produções, levantam questões públicas importantes, até então invisíveis aos olhos da sociedade. De acordo com o autor:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias que pertencem a um mesmo regime de verdade. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2009, p. 54).

Com a finalidade de assumir um posicionamento perante a função ocupada pela estética *rapper*-(i) migrante na atualidade, retomamos fundamentos referentes às concepções da arte, estabelecidas pelo pensamento filosófico pragmatista contemporâneo, também conhecido como ‘neopragmatismo’; corrente esta que, por sua vez, resgata e reformula os princípios do pragmatismo filosófico, surgido no século XIX.

No intuito de viabilizar uma adequada contextualização, dissertaremos, nas próximas seções, acerca do pensamento filosófico pragmatista e do pensamento filosófico (neo)pragmatista, respectivamente.

## 1.2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRAGMATISMO: DIÁLOGOS ENTRE O PENSAMENTO E SEUS EFEITOS PRÁTICOS

Nascida nos Estados Unidos, a corrente filosófica pragmatista, surge no final do século XIX, período pós-guerra civil, em que a sociedade norte-americana passava por reconfigurações de diversas ordens. Naquela época, uma série de debates favorecera o surgimento desta corrente

filosófica, conforme explica Sofia Vanni Rovighi (2004), na obra *História da Filosofia Contemporânea: do século XIX à neoescolástica*:

As discussões sobre os limites teóricos da ciência, o renovado interesse pela lógica, a insatisfação de muitos estudiosos com as teses metafísicas do renascido idealismo (neo-hegeliano), a tentativa de alguns de recuperar a fé religiosa em termos não intelectualistas, e utilizando os resultados da Psicologia- ciência em ascensão naquela época- favoreceram o surgimento do pragmatismo. (ROVIGHI, 2004, p. 459).

Os debates desta vertente filosófica tiveram enquanto ‘pedra fundamental’ uma espécie de ‘confraria’ composta por jovens intelectuais e amigos, que se reuniam para discutirem assuntos filosóficos. Denominado ‘Clube Metafísico’, tal grupo agregava pensadores que defendiam a aplicação de uma metafísica pragmática, em detrimento da metafísica clássica, conforme explica Cornelis de Waal (2007), na obra *Sobre Pragmatismo*:

O pragmatismo surgiu nos primeiros anos de 1870, quando um grupo de rapazes de Cambridge, Massachusets, se encontrava regularmente para conversar sobre filosofia. O grupo incluía, entre outros, William James, Charles Sanders Peirce, Oliver Wendell Holms Jr. e Nicholas Saint John Green. Esses homens chamavam a si mesmos, meio desafiadora, meio ironicamente, ‘O Clube Metafísico’, já que nos primeiros anos de 1870, a metafísica era considerada fora de moda. A definição de crença de Alexander Bain, segundo a qual uma crença é “aquilo com base em que um homem está preparado para agir” era central em suas discussões. (DE WAAL, 2007, p. 17).

Assim, os membros do ‘Clube Metafísico’ defendiam uma estreita ligação entre a existência dos significados e seus efeitos práticos. O termo ‘pragmatismo’ — que advém do grego ‘*pragma*’ e quer dizer ação, prática —, fora empregado pela primeira vez por Charles Sanders Peirce (1839-1914), durante as discussões do Clube Metafísico, conforme explica Thamy Pogrebinschi (2005, p. 12):

Foi em uma das reuniões do Clube Metafísico, por volta de 1872, que um de seus integrantes mais ativos, Charles Peirce, expôs aos demais um rascunho com algumas anotações resultantes de suas discussões coletivas, as quais pretendia possivelmente agregar a um livro sobre lógica, que planejava um dia escrever. Às ideias e opiniões contidas neste rascunho que apresentou a seus colegas, Peirce chamou de pragmatismo. Tratava-se inicialmente de um “método de determinar os significados de palavras difíceis e conceitos abstratos”, dizia seu criador. Seus colegas lhe sugeriram denominar esta sua teoria de praticismo (practicism) ou practicalismo (practicalism), mas Peirce, que conhecia bem a distinção entre os termos kantianos *praktisch* e *pragmatisch*, sabia o que estava fazendo e não mudou de ideia.

Pierce propagou a ideia do pragmatismo através da publicação de seus artigos *The fixation of belief* [A fixação das crenças] e *How to Make our Ideas Clear* [Como tornar claras nossas

ideias] — este último, considerado uma espécie de manifesto da doutrina em questão. Ambos, embasados pelo pensamento de Alexander Bain (1818-1913) — de que as crenças constituem uma espécie de suporte à ação humana—, partiam da ideia de que a significação das teorias e dos conceitos, deveria estar vinculada ao conhecimento dos efeitos por si acarretados e incidentes sobre a experiência prática da vida humana.

Peirce (apud ROVIGHI, 2004) esteve entre os maiores difusores do pensamento pragmatista, ficando mundialmente conhecido por sua ‘teoria do significado’ ou ‘semiótica’:

[...] o conceito de um objeto é o conceito de todos os seus possíveis efeitos; enquanto um objeto não é submetido à prova pela ação experimental humana, com operações que o homem realiza nele, sequer podemos afirmar que tal objeto possua as propriedades que depois lhe serão atribuídas (posto que são reais somente quando correspondem a testes que o homem realiza sobre elas). Pierce afirmou, a propósito, que se duas perspectivas diferentes em sua forma abstratamente teórica produzem as mesmas consequências práticas, na verdade não diferem realmente. A ideia, por exemplo, de um elemento químico (Pierce fala do Lítio) consiste na representação dos efeitos deste e, ao mesmo tempo, das operações realizadas para descobri-lo [...] (ROVIGHI, 2004, p. 461).

Rovighi (2004) alerta que, as ideias defendidas por Peirce não são meras teses a serem propostas ao modo especulativo, mas sim, em função da capacidade que detém em organizar praticamente a conduta permitindo-se à verificação e ao controle por parte dos membros de determinada sociedade.

Embora tenha sido Peirce, o primeiro a utilizar o termo ‘pragmatismo’ e a difundir os ideais do supracitado clube de jovens pensadores, foi outro intelectual, William James (1842-1910), o responsável por inserir a escola filosófica norteamericana na academia e na sociedade. Em 1898, na conferência *Philosophical Conceptions and Pratical Results* (Concepções Filosóficas e Resultados Práticos), James apresentou o termo à comunidade geral e acadêmica, reconhecendo a devida autoria a Charles Peirce. A partir desta conferência, a filosofia pragmatista rompe fronteiras, tendo seus ideais difundidos por outros estados norteamericanos e, também, pelo mundo (POGREBINSCHI, 2005).

Em 1907, William James publica a obra *Pragmatismo*. A popularidade alçada pelo livro culminou em outras conferências importantes e na consequente expansão dos ideais pragmáticos. Durkheim, nas lições publicadas por meio do título *Sociologia, Pragmatismo e*

*Filosofia*, inclusive, chega a afirmar que: “[...] William James é o verdadeiro pai do pragmatismo” [...] (1985, p. 14).

A expansão vultosa da filosofia pragmatista gerou adeptos em várias localidades. Além dos filósofos estadunienses, surgiram outros, tais como: F.S.S. Schiller (Inglaterra); Henri Bergson, Maurice Blondel, Émile Boutroux, Pierre Duhem, Henri Poincaré (França); Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini (Itália) e Anísio Spíndola (Brasil).

Não obstante assumam interpretações diferenciadas, inerentes aos múltiplos teóricos dedicados à abordagem ‘pragmatista’ e seus respectivos interesses acadêmicos (SHOOK, 2002), a filosofia americana contava com um cerne comum, instaurado sob a noção “plástica de verdade” e a ideia de que determinado fenômeno se faz proporcional ao saber de seus efeitos e verificação de suas contribuições para experiência prática da vida.

Shook (2002) aponta alguns traços comuns desta vertente filosófica, como: a revisão do empirismo; a superação da filosofia contemplativa pela racionalidade científica; a objeção ao ceticismo e a formulação de uma nova concepção de verdade.

Já Pogrebinski (2005) menciona três atributos comuns, dispostos em meio a tal corrente. São eles: Antifundacionalismo — permanente rejeição de quaisquer espécies de entidades metafísicas, conceitos abstratos, princípios perpétuos, instâncias últimas, dogmas, dentre outros tipos de fundações possíveis ao pensamento; ou seja, uma negação do pensamento fundado em âmbito estático — ; Consequencialismo ou instrumentalismo — crença de que todo pensamento deve se direcionar às questões do futuro: pela experiência, as consequências futuras devem ser antecipadas a fim de que se saiba qual é a melhor, a que mais agrada e beneficia, bem como àquelas que maus efeitos geram — e Contextualismo — manutenção de um pensar atento aos fluxos e dinâmicas do contexto em que se faz inserido, considerando fatores como: crenças políticas, religiosas e científicas, que integram o ambiente societário e/ou suas respectivas práticas culturais.

O pragmatismo se manteve enquanto principal corrente filosófica até metade do século XX. Somente em meados da década de 1950, tal vertente imergiu em declínio, acarretado pela chamada ‘virada analítica’. Com a presença de imigrantes europeus nos Estados Unidos, muitos filósofos integrantes do Círculo de Viena, fugindo das perseguições nazistas ao longo

da Segunda Guerra Mundial, passaram a integrar os departamentos universitários norte-americanos, tornando-se maioria nesses espaços que, por sua vez, passam a ser caracterizados por dispor de um pensamento majoritário, relacionado à linha filosófica analítica.

As ideias pragmatistas são retomadas, apenas, na década de 1970, quando o Richard Rorty se propõe ao resgate dos preceitos de John Dewey (1859-1952), um dos filósofos pragmatistas norte-americanos de maior destaque, ao lado de Peirce e James, quando da época áurea da corrente em questão. Visando um melhor desenvolver do trabalho, na próxima seção, teceremos breves apontamentos acerca da atuação e pensamentos desenvolvidos por Dewey, filósofo, educador e psicólogo norte-americano.

### **1.2.1 John Dewey: fundamentos para compreensão do pensamento deweyano**

Nascido em 20 de outubro de 1859, na cidade de Vermont, Estados Unidos, John Dewey foi reconhecido, ao lado de Peirce e William James, enquanto um dos três maiores expoentes dos estudos pragmatistas. Embora não tenha integrado o Clube Metafísico de Cambridge, Dewey, ainda antes de tomar conhecimento da linha pragmatista, norteava seus estudos a partir de concepções relacionadas às temáticas da experiência, da ação, da aprendizagem e da democracia; influências decorrentes de sua própria formação, conforme explica Cunha (2010, p. 9):

Dewey certamente assimilou à sua personalidade e às suas concepções intelectuais as lições da vida comunitária democrática que conheceu na infância e na juventude, articulando ideias filosóficas e educacionais que refletem justamente a confiança no indivíduo e na capacidade humana para buscar e exercer a liberdade, sem a rigidez imposta por dogmas e hierarquias.

Autor de obras como *The School and the Society* (1899), *The Child and the Curriculum* (1902), *How we think* (1910), *Democracy and education* (1916), *The Public and its Problems* (1917) e *Experience and Education* (1938), John Dewey tomou conhecimento da linha filosófica pragmatista, por meio das célebres conferências proferidas por William James (POGREBINSCHI, 2005). À época, estava à frente do Departamento de Psicologia, Pedagogia e Filosofia da Universidade de Chicago e envolvido com uma série de atividades dotadas de engajamento político- social, conforme aponta De Waal (2007, p. 154):

Em Chicago, Dewey se envolvia ativamente com a Hull House- um estabelecimento social para melhorar as condições sociais da empobrecida classe trabalhadora. A Hull House era uma instituição de ensino superior que inicialmente tinha um currículo de humanidades e cultura geral e posteriormente fora adaptada para atender às necessidades da sociedade industrial, em 1895, Dewey ajuda a fundar a Escola Laboratório da Universidade de Chicago. Uma escola planejada para testar suas teorias pedagógicas e psicológicas e em 1937 presidiu a comissão para investigar as acusações de conspiração feita pelo governo soviético contra Leon Trotsky, além de outras causas políticas e sociais no cenário da vida americana.

Assim como os demais pragmatistas, Dewey acreditava na ação relacionada ao conhecimento e consequente reorganização das experiências, de modo que toda ideia ou crença devesse ser submetida a testes, a fim de que pudesse ser verificada, enquanto válida ou não (APPLE; TEITELBAUM, acesso em 04. fev. 2014).

Sob influência de Hegel, lança uma interpretação mais ‘orgânica’ do termo ‘pragmatismo’, compreendendo-o não como sendo apenas um método filosófico, mas, também, uma ferramenta aberta, que auxilia o homem à adaptação em seu meio natural, possibilitando a geração de um ambiente democrático e humanitário.

Dewey contrapõe ao naturalismo rousseaiano o idealismo hegeliano: as capacidades intelectuais do indivíduo não se desenvolvem espontaneamente a partir de sua natureza, sendo a sociedade um impedimento ao correto desenvolvimento de tais capacidades, como pensa Rousseau; pelo contrário, é preciso aprender com Hegel que as nossas capacidades intelectuais são formadas a partir da interação social, que gera a linguagem, a cultura, o governo, a arte e a religião. A origem das capacidades cognitivas pode ser natural, mas o seu desenvolvimento se dá na interação do indivíduo com as instituições sociais. Uma vez que a sociedade nada mais é do que a reunião dos indivíduos, desenvolvê-los culturalmente é o modo de manter a cultura da sociedade, e mesmo, aperfeiçoá-la (PORTO, 2006, p. 42-43).

Dewey associa a reflexão filosófica às pesquisas e vivências que desenvolve no campo pedagógico. Assim, o contexto escolar assume papel fundamental, à medida que Dewey enxerga, na escola, uma espécie de célula, miniatura do corpo societário, em que é possível trabalhar em prol da construção da moral e do ambiente democrático.

Em relação a este último, torna-se importante esclarecer que a ideia de ‘democracia’, base nos estudos deweyanos, não consiste apenas na operacionalidade de um sistema governamental, mas na participação dos cidadãos, igualitária e rotineira, perante as dinâmicas do corpo social, referentes tanto às instâncias políticas, quanto econômicas ou culturais. Para Dewey, a democracia era um modo de vida, correlacionado à experiência comunicada conjuntamente (APPLE; TEITELBAUM, acesso em 04 fev. 2014).

Ao pensar o consolidar de uma educação inovadora, Dewey experimenta a criação de uma ‘nova escolástica’, apresentando a proposta de “[...] criar nas escolas uma projeção do tipo de sociedade que almejamos, para que as pessoas ali formadas transformem a sociedade vigente” (PIMENTA, 2010, p. 67).

Tal proposta é baseada no estímulo à capacidade crítica do alunato e no exercício da aprendizagem, dando-se esta, a partir da interação entre sujeitos e em suas respectivas tomadas de consciência, em relação a serem membros integrantes de determinado contexto social, imersos e comprometidos, portanto, com as questões que dizem respeito à realidade de tal contexto.

Sob esse aspecto, o pensamento é considerado enquanto um dos processos vitais que constituem o ser humano; um esforço que o organismo realiza para manter sua organização, ou seja, sua vida. Porto (2006) explica que há entre os processos biológicos e os processos intelectuais certa continuidade, sendo possível o incentivo e a transmissão do comportamento social por meio da educação, ao longo das gerações, o que implicaria também em certa evolução.

A partir dessa tomada de consciência – em relação aos próprios atos e seus respectivos efeitos, perante a realidade vivente –, ao sujeito, são possibilitadas novas vivências. O ‘mergulho’ na experiência dos dias, associado à ação e ao conhecimento, implica, de acordo com Dewey, em descobertas incessantes que se interconectam às realidades do passado e do presente e produzem, inevitavelmente, novas experiências. Há na experiência de vida, portanto, uma sucessão de atos, fenômenos que se dão por meio da interação entre os sujeitos-viventes, constituindo unidades repletas de significações.

Nesses termos, Dewey nos fala sobre um princípio da continuidade, ao que diz: “O princípio de continuidade da experiência significa que toda experiência tira alguma coisa daquelas que aconteceram antes e modifica de alguma maneira a qualidade daquelas que vêm depois”. (DEWEY, 1971, p. 26).

Contrário às práticas culturais absolutistas e aristocráticas, ao ensino tradicional, estático e fundamentado em dualismos– ‘teoria ou prática’, ‘ indivíduo ou grupo’, ‘ público ou privado’, etc. – Dewey conserva a visão do construir de uma sociedade progressista, baseada em

debates integradores, bem como na experiência da planificação curricular; prática interdisciplinar de conteúdos, fundamentados em interesses de atualidade, visados pelos alunos. (APPLE; TEITELBAUM, acesso em 04 fev. 2014).

Na obra *Experiência e Educação*, Dewey compara a escola tradicional ao que deveria ser a ‘nova escola’. Segundo o filósofo, a instituição escolar ao se dispor às novas práticas do pensamento progressista, deve eliminar tendências ‘enciclopedistas’, evitando ao máximo a proliferação de reflexões mecânicas e estáticas e assumindo para si a tarefa de uma educação moral, solidificada no par contínuo ação-informação. Nas palavras de Dewey (1974, p. 4):

A matéria ou conteúdo da educação consiste de corpos de informação e de habilidades que se elaboraram no passado; a principal tarefa da escola é, portanto, transmiti-los à nova geração. No passado, também padrões e regras de conduta se estabeleceram; logo, educação moral consiste em adquirir hábitos de ação em conformidade com tais regras e padrões. Isso faz da escola uma instituição radicalmente diferente das outras instituições sociais.

A escola é, na concepção de John Dewey, um instrumento capaz de minimizar as diferenças sociais. Nesse contexto, o papel assumido por aqueles dedicados à atividade docente seria de suma importância. Em um artigo intitulado *Meu Credo Pedagógico* (1897), Dewey fornece sua opinião acerca do papel assumido pelo professor; que não seria alguém a impor ideias, mas um profissional a selecionar as influências incidentes sobre seus alunos, avaliando como a disciplina da vida deve chegar até eles. Assim, dispõe Dewey (acesso em 4 fev. 2014): “Acredito que cada professor deve perceber a dignidade da sua vocação; que ele é um servo social diferenciado em razão da manutenção da ordem social adequada e da asseguuração do crescimento social correto.

Embora tenha tido seu nome consagrado na história, enquanto um dos maiores teóricos norte-americanos dedicados à transformação societária, com destaque nas áreas da Educação, Filosofia, Política e Psicologia, John Dewey foi, por vezes, contestado e questionado por estudiosos de outras vertentes filosófico-educacionais. Nesse sentido, explicam Apple e Teitelbaum (acesso em 04 fev. 2014):

A sua antipatia perante o ensino de crenças socialmente fixas revelava-se em contraste com as abordagens de muitos educadores sociais-reconstrucionistas que acreditavam que tal advocacia política era um aspecto inevitável na educação. Contrariamente a Dewey, pensavam que os estudantes deveriam identificar e examinar problemas específicos do capitalismo estadunidense de forma a encorajar, não só uma compreensão, como ainda uma aliança com as relações

económicas e sociais mais cooperativas. Os educadores socialistas hesitaram ainda menos em ensinar os valores do colectivismo e da luta de classe aos[às] estudantes, justificando esta posição como uma necessidade para contra-reagir à perniciosa influência da cultura capitalista na vida das crianças e da classe trabalhadora. O máximo admitido por Dewey era a aplicação de uma investigação criativa e científica aos problemas sociais [...] é questionável se um determinado tipo de propósito social comum e de cidadania activa advogado por Dewey é possível numa sociedade capitalista com tamanhas e acentuadas desigualdades de poder e riqueza e dominada pelo consumismo. Alguns questionaram também que a crença de Dewey na ciência era um equívoco. Tal como C. Wright Mills salientou, a inteligência científica poderia ser usada tão facilmente tanto para servir propósitos democráticos como para aumentar a dominação.

No Brasil, também, quando da inserção dos conceitos deweyanos em âmbito educacional, principalmente por parte de Anísio Teixeira, no início do século XX, houve a resistência de muitos professores, conforme explica Barbosa (2002, p. 15), no título *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*:

No Brasil, com a política anti ‘escola nova’, John Dewey, por ter sido inspirador do que pejorativamente se chamou aqui de ‘escola novismo’, foi banido dos estudos educacionais. Passou a ser visto por muito tempo como defensor de uma educação elitista, pelos que se consideravam renovadores, e, pela direita, como um esquerdista americano que era preciso rasurar. Havia ainda os que se julgavam de esquerda e nacionalistas por recusarem qualquer influência americana e procuravam, para demonstrar seu esquerdismo, se associar ao pensamento e à pedagogia europeia, desprezando tudo que vinha dos Estados Unidos. Como se do ponto de vista de identidade cultural houvesse algum avanço em baixar uma bandeira colonizadora e levantar outra igualmente colonizadora.

Não obstante as controvérsias encontradas, em relação à teoria filosófico-educacional difundida por John Dewey, é inegável a influência deste estudioso, em meio aos campos de atuação supracitados. Relembramos, assim, a necessidade de se estabelecer uma separação entre o que seriam suas convicções políticas e a realidade econômica, então instaurada. Ressaltamos as palavras de Leonardo Sartori Porto, com as quais concordamos:

É preciso, contudo, dirimir um possível mal-entendido com relação às convicções políticas de Dewey: ele ser um defensor do liberalismo, não significa que defenda a versão contemporânea do liberalismo econômico que desobriga o grande capital de seus encargos sociais; pelo contrário, o filósofo defendia o que mais tarde foi chamado de liberalismo social; ou seja, um sistema democrático onde haja um controle social que impeça o surgimento de desigualdades entre os indivíduos. Esse controle social não se dará por uma intervenção direta do governo, mas através da educação, uma vez que uma educação mais democrática possibilita ‘uma ordem social mais equânime e esclarecida’ (PORTO, 2006, p. 43-44).

Tivemos, nesta subseção, o intuito de traçar, em linhas gerais, os aspectos inerentes ao pensamento pragmatista desenvolvido por John Dewey. A seguir, teremos como temática o os fundamentos da filosofia Neopragmatista, proposta por Richard Rorty; que retoma e

reconfigura os ideais dewyanos e sob a qual se encontram, atualmente, explicações peculiares acerca das enunciações e produções *rappers*, conforme apresentaremos no decorrer deste trabalho.

### 1.3 O PENSAR NEOPRAGMÁTICO DE RICHARD RORTY E A IMPORTÂNCIA DA ARTE ENQUANTO INSTRUMENTO SOCIAL

Nascido em 1931, na cidade de Nova York, Richard Rorty fora um filósofo que realizou uma obra profícua nos campos da filosofia, política e teoria literária, tendo se consolidado com um dos principais pensadores da contemporaneidade.

Influenciado pelas ideias socialistas e democráticas de seus pais, que foram militantes políticos e escritores – mas, também, pelas obras de diferentes filósofos, tais como: Hegel, Heidegger, James, Wittgenstein, Quine, Gadamer, Derrida, Nietzsche e Dewey (DAZZANI, 2010), Rorty é considerado o fundador da corrente filosófica neopragmatista.

O neopragmatismo surge ao final da década de 1970, quando Richard Rorty publica a obra *Philosophy and the mirror of Nature (A filosofia e o espelho da natureza)*. Por meio desta, estabelece críticas às teorias que concebem o conhecimento e a verdade como correspondências entre a nossa mente e a realidade externa, sustentando dualismos metafísicos do tipo mente-corpo, universalismo-relativismo, racionalismo-irracionalismo, ciência- arte (DAZZANI, 2010).

Antifundacionista, a exemplo de John Dewey, Rorty acredita na inexistência de um conceito fixo de verdade, tal como aquele que rege a filosofia tradicional do Ocidente, desde a Grécia antiga. Para Rorty, a verdade é constatada em âmbito cultural, por meio da vivência, da prática societária e interativa dos sujeitos, ou seja, algo que deve se instaurar de maneira apartada a idealismos ou construções abstratas decorrentes da filosofia. Além disso, compreende haver por parte da filosofia tradicional uma errônea utilização da linguagem enquanto representação, devendo ser esta, ao contrário, uma espécie de ferramenta facilitadora da convivência entre sujeitos que compõem determinado grupo ou comunidade.

Para Rorty, o que os linguistas compreendem por ‘linguagem’, conceito ontologicamente fixado, simplesmente não existe. O fenômeno que se dá em meio societário, e que Rorty compreenderá enquanto linguagem, pressupõe a comunicação, a construção de elementos comuns em trocas e interações sociais que se estabelecem em meio às vivências (GHIRALDELLI JUNIOR, 2005).

Ao contrário de Dewey – que acredita na experiência e na educação moral, de bases científicas, para o transformar de realidades – Rorty trabalha com a importância do efetivar dos jogos de linguagem em meio à vida prática das comunidades, nas quais coexistem diferentes tradições, vocabulários, modos de pensar e de agir.

Em sua proposta, portanto, substitui a ideia da objetividade da experiência científica-transformadora pela noção de intersubjetividade (ou solidariedade), que leva em conta o interagir e as trocas culturais efetivadas por meio da comunicação. Ao explicar de que forma seria esta nova conjuntura social, Rorty (1988, p. 128) nos diz:

A nossa certeza será uma questão de conversação entre as pessoas, mais do que uma matéria de interação com uma realidade não humana. Não veremos, assim, uma diferença de gênero entre as verdades ‘necessárias’ e ‘contingentes’. Quando muito, veremos diferenças em grau de dificuldade na objeção às nossas convicções.

No decorrer de sua obra, Rorty ressalta a necessária ampliação de vocabulário, inclusive, por parte da filosofia; e a importância da atuação dos chamados ‘filósofos edificantes’, cujo papel consistiria em libertar a sociedade das metáforas e vocabulários já enraizados, decorrentes da escola fundacionista, permanecendo sempre abertos ao diálogo e à troca entre os sujeitos. Segundo o neopragmatista, os ‘filósofos edificantes’ se encontram a favor de um infinito ‘tender para a verdade’; e contra a ‘totalidade da verdade’, concepção tida por absurda. (RORTY, apud REALE, 2011, p. 204).

O exercício amplo da linguagem entre os falantes dos grupos sociais constituintes da realidade contemporânea seria, para Rorty, também, uma forma de exercer a liberdade. No artigo *Verdade e Liberdade*, tem-se a seguinte colocação, proferida pelo filósofo:

Meu palpite, ou ao menos minha esperança, é que nossa cultura está gradualmente se tornando estruturada em torno da ideia de liberdade — a de deixar que as pessoas, por si mesmas, sonhem e pensem e vivam como quiserem, contanto que não

infrinjam dor a outras pessoas — e que esta idéia forneça uma cola tão viscosa quanto aquela da validade incondicional.  
(RORTY, acesso em 14 mar. 2014).

Rorty (2005), na obra *Contingência, Ironia e Solidariedade* — considerada como um de seus livros mais importantes — ratifica o abandono de quaisquer dimensões metafísicas e ontológicas e propõe o resgate de uma contingência pacífica, baseada em práticas sociais cooperativas, solidárias. Estas práticas seriam um substrato positivo restante dos ideais do esclarecimento, porém ainda não absorvido pelos homens. Tal absorção, segundo Rorty (2005), se daria apenas a partir do estabelecimento de uma “nova sociedade liberal”, constituída por sujeitos singulares, autossuficientes em relação ao uso da linguagem e capazes de se reescreverem a todo o tempo.

Nesta sociedade imaginária, filosofia e arte assumem a importante função de atuarem como práticas linguísticas mediadoras, voltadas à inovação cultural e aprimoramento das decisões éticas. Aos filósofos e artistas — principalmente os poetas e romancistas — Rorty confere primordial importância, pois eles criam novas metáforas e novas linguagens sobre o sujeito, ampliando, assim, seu espectro de decisões éticas (HERMANN, 2005).

De acordo com Rorty (2007), o grupo formado por revolucionários do século XVIII e poetas românticos deixou a nós, como herança, um importante instrumento para a redescoberta: o imaginário, fundamental, no que tange à implantação das inovações culturais, necessárias à instituição da nova sociedade liberal, por ele proposta.

Posso resumir com uma redescoberta daquilo que pretendiam dizer, a meu ver, os revolucionários e poetas de dois séculos atrás. O que se vislumbrou no fim do século XVIII foi que qualquer coisa podia ser levada a parecer boa ou má, importante ou sem importância, útil ou inútil, ao ser redescoberta. O que Hegel descreveu como o processo pelo qual o espírito se conscientiza gradativamente de sua natureza intrínseca é mais bem descrito como o processo de as práticas linguísticas europeias mudarem em ritmo cada vez mais rápido [...] O que os românticos expressaram como a afirmação de que a imaginação é a faculdade humana central- e não a razão - foi o reconhecimento de que o talento para falar de maneira diferente, e não para bem argumentar, era o principal instrumento de mudança cultural (RORTY, 2007, p. 32-33).

Ao longo de toda sua obra, Rorty (2005) reflete acerca das atitudes morais enquanto fatos estetizados. Segundo Rorty, o sujeito contemporâneo tem diante de si um amplo leque de possibilidades, de maneira que a simples opção por um ‘estilo’ de vida ou ‘postura’ social, implicaria também em uma ‘ação estética’, daí a importância dos artistas e filósofos enquanto

incentivadores que, pela linguagem, desconstruem paradigmas social-intelectualmente instaurados e propõem novos pensares, novas interações.

Rorty (2007), que defendia o caminhar da ética e da estética, lado a lado, abertas às ressignificações da linguagem, também atribui fundamental importância aos chamados ‘ironistas liberais’: seres humanos renovados, para os quais toda violência é rechaçada e toda verdade, questionada. Recuosos de antigos vocabulários, os ironistas desenvolvem uma espécie de linguagem poética e fogem ao senso comum: são, na verdade, intelectuais voltados ao exercício da dialética e capazes de desenvolver a autodescrição a todo o momento.

A definição deste grupo se dá da seguinte maneira, por Rorty (2007, p. 134):

Definirei o ‘ironista’ como alguém que satisfaz três condições: (1) tem dúvidas radicais e contínuas sobre o vocabulário final que usa atualmente por ter sido marcado por outros vocabulários, vocabulários tomados como finais por pessoas ou livros com que ele deparou; (2) percebe que a argumentação enunciada em seu vocabulário atual não consegue corroborar nem desfazer essas dúvidas; (3) na medida em que filosofa sobre sua situação, essa pessoa não acha que seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, que esteja em contato com uma força que não seja ele mesmo. Os ironistas se inclinam a filosofar vêm a escolha entre vocabulários como uma escolha que não é feita dentro de um metavocabulário neutro e universal, nem tampouco por uma tentativa de lutar para superar as aparências e chegar ao real, mais simplesmente como um jogar com o novo contra o velho.

O ironista é, desta forma, alguém que conserva a intenção de se tornar uma pessoa melhor. Esperançoso, valoriza as obras de carácter literário e atua por meio de contínuas descrições e reavaliações de sua identidade moral: o ironista revisa a si mesmo, aos outros e à cultura (HERMANN, 2005).

Tal ideia, fundamentada na crítica à tradição – pela qual se herdavam vocabulários, valores e limites específicos – pauta-se, portanto, na constante metaforização do indivíduo. O que Rorty (2007) propõe é o abandono das prescrições destinadas a subscreverem a identidade fixa do ‘eu’, uma vez que elas não são intemporais e tampouco partem de quaisquer fundamentações. No ensaio *Um mundo sem substâncias ou essências*, refuta, inclusive, as noções gregas que remontam a uma natureza intrínseca à humanidade. Afirma Rorty (2005, p. 64): “O pragmatismo dispensa essa pressuposição e insiste que humanidade é uma noção em aberto, que a palavra humano nomeia não uma essência, mas um projeto confuso, embora promissor”.

Rorty (2007) acredita que, ao transferir para o futuro da vida humana os sentimentos de ‘respeito’ e ‘mistério’ atribuídos pelos gregos ao plano da metafísica, o pragmatismo pode proporcionar ao sujeito a possibilidade de fazer suas próprias escolhas éticas e, conseqüentemente, atingir uma rotina de maior bem-estar e felicidade.

Com o propósito de esclarecer que lugar estético-social pode assumir a estética *rapper*, se vista por meio do olhar filosófico neopragmatista, apresentaremos, também, reflexões estabelecidas por outro autor: Richard Schusterman (1998), cujos apontamentos acerca da arte, apresentamos na próxima seção.

### **1.3.1 O Pensar Neopragmatista de Richard Schusterman: Um olhar sobre a arte rapper**

O posicionamento reflexivo adotado por Rorty (2007) admite ressalvas sob o pensamento de outro teórico neopragmatista: Richard Schusterman (1998) que, embora reconheça o conteúdo promissor interposto pela filosofia rortyana, não concorda com as metaforizações constantes estabelecidas ao ‘eu’.

Apesar de também considerar a contemporaneidade como um período absolutamente desprovido de essencialismos – em que a moral se torna insuficiente para determinar os múltiplos papéis e éticas ocupados e assumidos por homens e mulheres pós-modernos –, Schusterman (1998) apresenta discordâncias em relação ao pensamento de Rorty (2007), no que diz respeito à necessidade de se ter uma coerência referente às narrativas produzidas pelo sujeito.

Para o autor, Rorty (2007) propõe uma imagem muito restrita do que constitui a vida e a autocriação esteticamente satisfatórias. Schusterman (1998) acredita que essa constante reciclagem do indivíduo, proposta por Rorty (2007), teria atingido níveis excessivos relacionados ao privado, divergindo da moralidade pública, sem que houvesse tal necessidade.

Na obra *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* o autor explica que:

Essa vida de um estilo essencialmente romântico e burlesco é uma insaciável busca faustiana da excitação pela curiosidade e pela novidade, uma busca tão ampla quanto desestruturada pela falta de centro que ela celebra [...] A geração ilimitada de vocabulários alternativos e de narrações (muitas vezes inconsistentes) de si - que visam a desestruturar todo eu estável, transformando-o numa multiplicidade inconstante e crescente de egos, ou de descrições de si - faz o projeto de um eu integral e durável parecer vazio e suspeito [...] Sem um tal eu, que mantenha uma identidade através da mudança ou da descrição mutável, não pode haver um eu capaz de se enriquecer ou se alargar, e isso anularia o projeto de vida estética de Rorty, tornando-o sem significação (SCHUSTERMAN, 1998, p. 210).

Também partindo das reflexões pragmatistas propostas por Dewey, Schustermann (1998) sugere aproximações entre a filosofia, o fazer estético e a experiência de vida inerente aos sujeitos.

Avaliando a condição contemporânea, caracterizada pela vigência dos meios de massa e fixação da sociedade de consumo, Schustermann (1998) identifica a presença recorrente de uma ‘estetização da ética’, capaz de escapar à hegemonia de uma moral societária.

Através dos múltiplos papéis e pequenas éticas individuais, assumidos pelos indivíduos pós-modernos, Schustermann (1998) nota na sociedade atual que a simples escolha de um *modus vivendi* é, também, uma seleção formal, uma ação estética. Entretanto, acredita que analisar a estética contemporânea seja também voltar-se a conceitos historicamente enraizados pelas tradições analíticas e continentais decorrentes dos ideais modernos, que atribuíram à arte um posicionamento elitista e hermético, restrito à contemplação de receptores acrícos.

Schustermann (1998, p. 249), então, sugere um confronto a tais tradições, herdeiras dos pressupostos românticos dos séculos XVIII e XIX e responsáveis por “[...] ‘concepções museológicas’ e ‘esotéricas’ das belas-artes”.

Ao discutir o transpassar do conceito de arte ao longo das tradições e as fortes consequências de distanciamento e dominação ideológica acarretadas por este processo, Schustermann (1998) propõe uma progressiva ação de reintegração do fazer artístico à vida cotidiana. Tal reintegração, a ser protagonizada pelas artes populares, além de desconstruir paulatinamente a herança das tradições, funcionaria, também, como uma base crítica e libertária em relação ao entendimento social da arte. Neste sentido, justifica-se:

A Arte popular poderia oferecer essa base, apresentando-se como uma força promissora para orientar nosso conceito de arte e suas instituições na direção de uma

liberdade maior e de uma integração na práxis da vida. As artes populares da cultura de mídia (cinema, comédias e novelas de televisão, música pop, vídeos, etc.) são apreciadas por todas as classes de nossa sociedade; reconhecer sua legitimidade estética enquanto produtos culturais ajudaria a reduzir a identificação opressiva da arte e do gosto estético com a elite sociocultural das artes maiores. Além disso, como até mesmo seus críticos afirmam, a direção estética da arte popular caminha no sentido de uma reintegração da arte na vida. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 66).

O autor reconhece que as práticas estéticas pós-modernas são um campo complexo e resistente a quaisquer definições claras e consensuais. Entretanto, admite que é possível, também, identificar nestas alguns traços estilísticos e temáticas que lhe são inerentes, tais como: a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das ‘noções modernistas’ de autonomia estética e pureza artística, a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 145).

Como exemplo, Schustermann (1998) cita o gênero musical *rap*. Segundo o autor, o *rap* é uma releitura estética atual que remonta à tradição dos *griots* africanos e constitui um desafio às concepções tradicionais da arte, uma vez que consta de uma complexa e polissêmica produção textual.

Uma leitura atenta e desimpedida revela muitas letras expressões espirituosas, de aguda perspicácia, bem como formas de sutileza linguística e níveis diversos de significação, cuja complexidade polissêmica, ambiguidade e intertextualidade podem, muitas vezes, rivalizar com qualidades das obras ditas maiores. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 147).

Então se trata de um gênero que – com seu poder verbal e apropriações (colagens) sonoras – torna-se capaz de demonstrar que uma unidade textual nova nada mais é do que um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores. Assim afirma:

Penso que o rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais. No entanto, embora desafie tais convenções, o rap ainda satisfaz, a meu ver, as normas estabelecidas mais decisivas, em matéria de legitimidade estética, normalmente negadas à arte popular. Ele afronta assim qualquer distinção rígida entre artes maiores e arte popular fundada em critérios puramente estéticos, assim como coloca em questão a própria noção de tais critérios. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 144).

Para Schustermann (1998), o *rap* vai de encontro às consequências do projeto de racionalização instaurado pela modernidade, cuja concepção de mundo (compartimentada em três esferas: ciência, arte e moral), mantinha a arte em certo isolamento, separada de todo e qualquer caráter sensorial que diz respeito à natureza do homem.

Com base em Jameson, o autor defende que o Hip-Hop (movimento que integra entre os seus elementos o gênero musical *rap*) – longe do isolamento tipicamente relacionado às ‘artes maiores’ – nasce em um contexto capitalista de consumo e divulgação por meio da mídia de massa, conservando, ao mesmo tempo, a característica lucrativa e a postura crítico-instrutiva, perante seus ouvintes (SCHUSTERMAN, 1998).

O hip-hop não se encontra fora daquilo que Jameson (numa afirmação organicista questionável) vê como o ‘espaço global totalizador do novo sistema mundial’ do capitalismo multinacional - como se os eventos contingentes e os processos caóticos de nosso mundo pudessem ser totalizados num só espaço ou sistema! Mas, supondo tal sistema que existe, por que as implicações lucrativas do rap com alguns aspectos desse sistema deveria anular seu poder de crítica social? Nós devemos estar completamente de fora para poder criticá-lo de fato? A crítica descentralizada que o pós-modernismo e o pós-estruturalismo fazem contra as fronteiras definitivas, fundadas ontologicamente, não coloca necessariamente em questão a própria noção de estar ‘totalmente fora’? (SCHUSTERMAN, 1998, p. 162).

Subversivo, o *rap* se apropria da mídia para difundir culturas e vivências historicamente emudecidas e esquecidas pela rostificação<sup>3</sup> alienadora capitalista. Junção de linguagens artísticas, proposta de uma nova forma constituída em hibridismo, o *rap* é hoje uma estética bastante debatida, sobre a qual ainda pairam muitas dúvidas, questionamentos e avaliações.

Tentar qualificá-lo enquanto ‘nova’ forma estética, popularizada em sua vertente ideológica – captar o fio inspirador de suas colagens, esforços e propósitos no sentido de denunciar injustiças e transgredir instituições hedonistas, baseadas na lógica do prazer e do consumo imediato – implica também a tentativa de resgatar teorias próximas ou que se propuseram a compreender tal manifestação; tarefa que procuramos cumprir neste capítulo.

Após a exposição realizada, por meio do segundo capítulo, dá-se continuidade à apresentação da presente pesquisa. A próxima seção traz, em abordagem, principalmente, assuntos relativos às questões identitárias, ao hibridismo e à tradução cultural.

---

<sup>3</sup> Para o conceito de rostidade, ver: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

## **2 DISSOLVER FRONTEIRAS, TRADUZIR O TEMPO PRESENTE: O RAP COMO HIBRIDISMO IDENTITÁRIO, DIFERENÇA SOCIAL E TRANSNACIONALIDADE**

Vive-se uma contemporaneidade na qual são complexos e variados os estudos em torno das questões identitárias. Sob o ponto de vista da teoria cultural, vários são os conceitos atribuídos à identidade. As noções referentes às classes sociais, etnias, sexualidade e nação, ao longo do tempo, mostraram-se instáveis, à medida que não se referiam a entendimentos únicos. Os antigos referenciais aplicados à sociedade moderna se tornaram insuficientes perante as práticas contemporâneas, todas elas múltiplas nas interações estabelecidas e vivenciadas no espaço-temporal.

Hall (2007) atribui a descentralização das identidades sociais ao processo de globalização, que expõe antagonismos financeiros e instaura a possibilidade de experiências vivenciais diferentes, nas quais os indivíduos assumem, também, distintos papéis em sociedade. Ressaltando as disposições propostas por McGrew (1992), Hall (2007, p. 68) argumenta:

[...] a ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia clássica da ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentre na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais.

As características descritas por Hall (2007) atestam o fato de que, com a ampliação das possibilidades interacionais entre os seres humanos, o avanço tecnológico e a intensificação de forças políticas e econômicas no mundo, as certezas identitárias se tornaram inexistentes. Desta forma, pensar a ‘identidade’ em âmbito global, implica também em romper fronteiras de estereótipos e reconhecer que, em meio às dicotomias ocultadas pela homogeneidade do termo ‘globalização’, existem sujeitos condicionados à realização de diferentes papéis sociais, atuando enquanto protagonistas de histórias de vida bastante divergentes entre si.

Silva (2012), no ensaio *A produção social da identidade e da diferença* chama atenção para o fato de os termos ‘identidade’ e ‘diferença’ assumirem entre si, ligações de dependência.

[...] identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação. Quando digo 'sou brasileiro' parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. 'Sou brasileiro' - ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. De certa forma, é exatamente isso que ocorre com nossa identidade de 'humanos'. É apenas em circunstâncias muito especiais que precisamos afirmar 'somos humanos'. A afirmação 'sou brasileiro', na verdade, é parte de uma extensa cadeia de 'negações' de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação 'sou brasileiro' deve-se ler: 'não sou argentino', 'não sou chinês', 'não sou japonês' e assim por diante. (SILVA, 2012, p. 74-75).

Silva (2012) explica que esses termos são, na verdade, criações culturais de linguagem e que, justamente em função desse fator, tornam-se indetermináveis e instáveis. Todavia, esses mesmos termos se configuram enquanto elementos de disputa social entre os homens, uma vez que servem para a definição do indivíduo e podem estender (ou não) o acesso às possibilidades materiais e morais do bem-estar social.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com as relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2012, p. 81).

O caráter muitas vezes subjetivo, múltiplo e indeterminável da identidade em tempos contemporâneos se origina das complexas relações existentes entre os indivíduos sociais e o sistema político-econômico que os circunda.

Por um lado, vigoram sujeitos que se lançam à contínua tentativa de definir quem de fato são e qual (ou quais) segmento(s) podem ocupar em sociedade; por outro, as delegações sistêmicas e seus efeitos que, a todo o momento, designam papéis sociais a esses indivíduos.

Trata-se de um ciclo controverso em que se opõem o exercício do poder aos anseios do 'querer ser'.

Acerca deste processo incerto de 'buscas' por um lugar em sociedade, Bauman (1999) também se manifesta. Na obra *Identidade*, o autor ratifica o fato de ser esta 'busca' algo permanente, um caminho cujo findar culmina em frustrações, uma vez que o indivíduo-

social, ao vivenciar o presente, objetiva sempre o futuro incerto. Bauman (1999) compara a identidade contemporânea com uma espécie de mosaico, interminável, ao que diz:

Sim, é preciso compor a sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual faltem muitas peças (e jamais se saberá quantas) [...], há um monte de pecinhas na mesa que você espera poder juntar formando um todo significativo – mas a imagem que deverá aparecer no fim do seu trabalho não é dada antecipadamente, de modo que você não pode ter a certeza de ter todas as peças necessárias para montá-la, de haver selecionado as peças certas entre as que estão sobre a mesa, de tê-las colocado no lugar adequado ou de que elas realmente se encaixam para formar a figura final (BAUMAN, 2009, p. 54-55).

Neste processo de busca por essências pessoais, assumem importância os mecanismos ligados à representação, pois são eles as ferramentas capazes de auferir algum significado acerca das condições sociais e psicológicas de seus próprios enunciadores. A respeito das representações, Silva (2012, p. 91) considera:

[...] A representação se liga à identidade e à diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa neste caso dizer “essa é a identidade”, “a identidade é isso”. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade.

O acesso facilitado às ferramentas tecnológicas, característica comum à nossa época, no entanto, nos permite constatar algo até então não visto antes: a divulgação virtual de representações oriundas das classes minoritárias que difundem o testemunho de uma vida geralmente imersa em dificuldades e denunciam as improbidades administrativas e legais às quais são submetidas.

Movidos pela necessidade de pertencimento ou reconhecimento social, os indivíduos se propõem à realização de enunciações que guardam em si propósitos correlatos: por um lado, buscam juntar-se virtualmente a outros indivíduos com os quais mantém semelhanças de ordem cultural (ao compartilhar, por exemplo, hábitos, memórias, tradições e dificuldades existenciais); por outro, almejam o enfrentamento simbólico perante o sistema, reivindicando a aceitação da identidade que julgam ser devida a si e ao grupo a que pertencem.

Dentre as manifestações identitárias disponíveis na internet, chamam atenção as que comportam fins estéticos. Desvinculadas dos binarismos pelos quais se reconhecem as tradições modernas, tais estéticas transpõem limites historicamente anteriores, descrevendo e dialogando com o contexto social de maneira bastante politizada. Caracterizam-se, geralmente, por ter uma constituição híbrida, que integra de forma reciclada tanto elementos da tradição quanto fatores típicos do universo contemporâneo, a exemplo de imagens, pessoas, capitais, produtos, ideias, etc.

Em virtude da pluralidade das fontes, matéria-prima híbrida dessas produções, faz-se necessário, neste momento, a rememoração de importantes estudos desenvolvidos em torno dos encontros entre culturas e identidades que culminam, mais tarde, no que chamamos de ‘hibridismo cultural’- fundamentação teórica tão importante para a compreensão efetiva dos movimentos globais e suas relações perante os contingentes populacionais excluídos socialmente e humanitariamente.

Nesse sentido, os pesquisadores Mondardo e Haesbart (2010), no artigo *Transterritorialidade e Antropofagia: Territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana*, destacam dois importantes autores que ofereceram valiosas contribuições, precursoras das teorias relacionadas ao hibridismo cultural: Fernando Ortiz (1999) e Angel Rama (2007).

Segundo Mondardo e Haesbart (2010), as primeiras noções que permeiam este tema emergem na década de 40, quando o cubano Ortiz (1999), em sua obra *Contrapunteo del azúcar y del tabaco*, propõe o conceito de transculturação. Buscando superar a concepção ‘europeia’ de aculturação e mestiçagem estrutural, teria destacado o movimento de culturas e a criação de novos fenômenos culturais.

Justificando-se pela inexistência de um vocábulo que pudesse designar o encontro entre diferentes sujeitos e culturas, Ortiz (1999), baseado em Malinowski, afirmou que a palavra transculturação:

[...] expressa melhor as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como a rigor sugere o vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] No

conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória (ORTIZ, 1999, apud MONDARDO; HAESBART, 2010, 24).

O uruguaio Ángel Rama (2007), também citado pelos pesquisadores, foi o responsável pela apropriação do conceito de ‘transculturação narrativa’ e, também, por aplicá-lo no campo dos estudos literários, nos anos de 1970. Ao realizar abordagens envolvendo o fazer literário regionalista e a chegada da modernidade, diagnosticou a emergência de uma literatura nova, ‘plástica’, à qual deu o nome de ‘literatura de transculturação’. Haesbaert e Modardo (2010) citam Rama (2007) para ressaltar a importância dessa noção da mescla entre culturas de ordem moderna e regional ‘inclusive no que pode ter de interpretação incorreta por considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas, a destinada às maiores perdas, sem nenhum tipo de resposta criativa’.

As questões relacionadas ao multiculturalismo e ao hibridismo cultural são efetivadas, na América Latina, por Canclini (2008, p. 29), que define o hibridismo cultural como o estabelecimento de “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Ao considerar as interações e configurações estabelecidas no cenário da América Latina, Canclini (2008) chega à conclusão de que é impossível, após o advento da modernidade, falar em essencialismos e culturas puras. No período atual, ao qual muitos chamam pós-moderno, mesclam-se, inevitavelmente, os objetos, as ideias, os grupos. Não há que se falar mais em arcaico, moderno, tradicional ou massivo. Mas, sim, em pluralidades culturais e identitárias.

Ao final de sua obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini (2008) nos fala em *intergênero*, uma nomenclatura que faz referência a novas formas de expressão, nascidas da interação de variados discursos, a exemplo dos discursos imagético, textual e musical. Segundo ele, os sujeitos, em suas diversas performances, simulam e traduzem o cotidiano e, além disso, permanecem sempre abertos à possibilidade de resignificação transformadora. Afirma o autor:

Todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade. Os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2008, p. 348).

Também o historiador Peter Burke (2006; 2009) é uma importante referência no tratamento dado às questões inerentes ao hibridismo cultural. Ao tratar da presença deste fator nas formas contemporâneas, considera que estamos vivendo uma espécie de reconfiguração cultural-global. Neste processo, práticas e produtos decorrentes da indústria cultural massiva passam a ser entrelaçados às tradições locais, gerando a emergência de novas e resistentes formas, oriundas, portanto, das constantes trocas culturais.

As abordagens aqui mencionadas parecem perfeitas para atuarem enquanto fatores norteadores deste trabalho, em decorrência das origens do próprio *rap* e da posição societária em que se inserem os grupos (i) migrantes. Ambos, aspectos fundamentais ao presente estudo.

Bastante explorado academicamente na atualidade — como fenômeno estético-urbano paralelo à segregação social e aos acúmulos dos bolsões de pobreza espalhados pelo mundo — o *rap* é tido como uma manifestação que, ao ‘surgir’, em cada grande metrópole, já é considerada híbrida em sua própria gênese, já que sua existência depende de um processo aglutinador de diferentes formas de expressão.

Nascido de uma sucessão de processos diaspóricos, o *rap* se consolida como estética de permanente novidade, na qual os elementos constituintes das tradições orais que lhe antecedem — narrativa africana *griot* e poética *toaster* — afirmam-se como pilares sujeitos a contínuas reciclagens e ressignificações de conteúdos e formas abordadas.

Ao discorrer sobre as origens da estética *rapper*, o pesquisador Amarino Queiroz (2005, p. 11-12) demonstra como teve início este processo:

Em meados dos anos 60 do século passado, alimentando-se do canto falado da África, o discurso sobre bases musicais eletrônicas emergido nos bailes da periferia de Kingston, Jamaica, amplificou-se, reeditando o contador/cantador tradicional em outra versão: o toaster. Este, por sua vez, acabaria por desdobrar-se no DJ e no poeta rapper dentro da cultura Hip Hop que se aproximava. No início da década seguinte, o que hoje identificamos como rap daria um outro salto: a crise econômica no Caribe, desencadeadora de novo processo diaspórico, faria com que o ritmo & poesia dos toasters chegasse ao ambiente urbano da metrópole pós-industrial estadunidense, ali se infiltrando e a partir dali se difundindo pelo mundo inteiro [...].

Ao mesmo tempo em que se espalha por todo o globo, o *rap* absorve elementos de cada local em que adentra, características que irão, portanto, se manifestar em sua própria constituição-

estética, seja no que diz respeito ao conteúdo verbal- cantado, ou mesmo em relação às bases eletrônicas que constituem seu acompanhamento.

No tocante à narrativa *rapper*, por exemplo, evidenciam-se questões sociais urbanas, referentes a diferentes espaços; questões muitas vezes polêmicas que acabam por constituir a força-motriz das narrativas-poéticas estabelecidas pela canção. É do cotidiano que o compositor- *rapper* retira a experiência, sentindo e se apropriando da matéria prima que irá instituir o cerne de seu discurso estético.

No artigo *Cultura e Consciência: a “função” dos Racionais MCS*, o pesquisador Jorge Nascimento (acesso em 10 set. 2014), retomando os preceitos de Benjamin (1994), explica como se dá esse processo:

[...] privilegiando o que *se fala* no RAP, podemos então abordar essa manifestação poética popular que possui ancestrais antigos nas formulações expressivas do homem. Os narradores benjaminianos aqui vêm travestidos de experiências vivenciadas na luta urbana e inclusive afirmam: *Eu ontem era caça e hoje, pá! Sou o predador (Otus 500)*. Então, sua fala é plena de autoridade. Aqui, então, será privilegiada a palavra oral, transformada em signo para que assim possamos, de alguma forma, apreendê-la, mesmo com todas as ressalvas expostas. Mas a palavra oralizada, potencializada tecnologicamente, aqui possui um “alcance social” e, mesmo privada de seus outros atributos performativos, possui ainda, em nosso entendimento, uma força comunicativa que desvela interessantes revisões da realidade (NASCIMENTO, acesso em 10 set. 2014).

Em relação às bases eletrônicas, notam-se, também, inovações rítmicas e melódicas, que misturam os elementos primários da prática *rapper*, às *tradições culturais* próprias às nações nas quais este passa a existir. É comum, nesse sentido, encontrarmos, por exemplo, produções *rappers* compostas por brasileiros - como algumas das que veremos adiante nesta pesquisa - que simulam em suas bases de acompanhamento sons, ritmos e melodias semelhantes àqueles praticados em vertentes tradicionais da música brasileira, a exemplo do samba e da MPB<sup>4</sup>.

O *rap*, portanto, é um elemento pautado em transformações constantes, dadas a partir do encontro entre seus aspectos originários e as tradições e dinâmicas socioculturais presentes em cada nova localidade em que este se faça atuar. Dessa forma, inicialmente, poderíamos considerá-lo como sendo o que Canclini (1995), na obra *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, chama de manifestação *glocal*: algo que se constitui em uma

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/3/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2014.

manifestação, ao mesmo tempo, globalizada – disseminada por meio do aparato tecnológico massivo – e local – em decorrência de suas formas peculiares, regionalizadas e distintas entre si.

Apesar disso, quando se trata de considerar a presença dos multiterritórios, possibilitados em razão do avanço tecnológico e digital, o *rap* ainda carece de nomenclaturas e teorias filosófico-culturais que o traduzam adequadamente enquanto manifestação estética, associada à cultura popular. Já nos primeiros passos dessa pesquisa, arrisco propor, então, um pequeno questionamento, em relação aos elementos característicos do *rap* apontados por Schustermann (1998)<sup>5</sup>. Não se trata mais de considerarmos o *rap* enquanto estética cuja ênfase se dá mais pela localidade do que pela universalidade. Ao contrário, enquanto estética contemporânea, o *rap* também se vale das particularidades do multiterritório e atua reverberando virtualmente vozes locais que se direcionam politicamente a questões inerentes ao contexto histórico atual.

Dentre as produções *rappers* que nos chamam atenção nesse sentido, estão aquelas produzidas por grupos em diáspora e seus descendentes diretos.

Tais estéticas são presenças notáveis no espaço virtual e atuam visivelmente enquanto negociações identitárias, abordando a questão (i) migrante e sua absorção pela sistemática pobreza estruturada.

Entende-se que o posicionamento fronteiriço dos imigrantes torna ainda mais evidente a situação instável das identidades. O estrangeiro, em geral, desamparado pelas leis, se torna um indivíduo que sofre os efeitos morais e culturais desta condição.

Visto socialmente sob a imagem de um ‘sujeito marginal’, absorve as regras culturais do novo país, sendo condicionado a hibridizações muitas vezes indesejáveis e instigado à negociação simbólica da identidade. Essa negociação encontra no ciberespaço um aliado importante, uma vez que nele, vigora a oportunidade de expansão das interações intelectuais entre os sujeitos.

---

<sup>5</sup> Ver Página 51.

Embora o ciberespaço não seja o objeto principal desta pesquisa, faz-se necessário considerá-lo conceitualmente, uma vez que nele circulam as produções (i) migrantes, analisadas em momento posterior.

Castells (2008) define o ciberespaço como sociedade em rede, aldeia global, um cenário dinâmico baseado no fluxo e troca de informações, capital e cultura. Ciberespaço e Internet são para Castells (2008), na verdade, sinônimos. O autor entende o espaço como uma rede caracterizada em função da multiplicidade de serviços e produtos que oferece, sendo capaz inclusive de promover mudanças nas rotinas dos mais variados segmentos (social, cultural, econômico, político, educacional, etc.).

Recuero (2009) nos lembra que após a década de 1990, o espaço virtual passou a contar com uma interação ainda maior por parte dos internautas. Isso ocorreu em função do surgimento de uma série de ferramentas voltadas à socialização: como, por exemplo, a criação de sites relacionados ao compartilhamento de informações e produção de conteúdo (*weblogs, slideshare, Youtube*, dentre outros). Em concordância com Castells (2008), Recuero (2009) também afirma que vivemos em tempos de ‘redes’. Sobre o termo, diz a pesquisadora:

Rede social é gente, é interação, é troca social. É um grupo de pessoas, compreendido através de uma metáfora de estrutura, a estrutura de rede. Os nós da rede representam cada indivíduo e suas conexões, os laços sociais que compõem os grupos. Esses laços são ampliados, complexificados e modificados a cada nova pessoa que conhecemos e interagimos. (RECUERO, 2009, p. 29).

Verdadeiras ‘arenas’ capazes de abarcar pessoas ou grupos possuidores de diferentes interesses, as redes sociais contemplam a organização de indivíduos e grupos que, mediados por seus computadores, tratam de questões variadas, que vão desde os interesses pessoais, até assuntos relacionados à economia, política e realidade societária.

Santaella (2003) na obra *Culturas e artes do pós-humano: De cultura das mídias à cibercultura* também aborda sobre as vantagens e possibilidades oferecidas pelo ambiente virtual. Diz Santaella (2003, p. 103):

Quando ligado às redes digitais, o computador permite que as pessoas troquem todo tipo de mensagens entre indivíduos ou no interior de grupos, participem de conferências eletrônicas sobre milhares de temas diferentes, tenham acesso às informações públicas contidas nos computadores que participam da rede, disponham da força de cálculo de máquinas situadas a milhares de quilômetros, construam juntos mundos virtuais puramente lúdicos – ou mais sérios -, constituam uns para os

outros uma imensa enciclopédia viva, desenvolvam projetos políticos, amizades, cooperações.

Sobre a natureza deste espaço, faz-se relevante recorrer às disposições de Trivinho (2007). Nesse sentido, o autor utiliza o termo ‘glocal’ para se referir ao ambiente criado pela internet. Segundo ele, trata-se de um ambiente que não é nem exclusivamente global, nem exclusivamente local. Nesse ambiente, vigora uma lógica própria (a que o autor chama de ‘dromocracia’), pela qual as concepções tradicionais relativas às ideias de território e organização social se apresentam diluídas. O que se tem, na verdade, é uma nova forma de viver, uma nova cultura, baseada na velocidade midiática e em aparatos tecnológicos.

A cibercultura, construção digital na e da história, ao costurar indissolivelmente sofisticação dromocrática e saturação mediática, se apresenta como civilização glocal avançada. Sob a base da informatização, da virtualização e da ciberespacialização da vida social nas metrópoles, cidades médias abastadas e demais perímetros urbanos [...], a maioria dos valores sociais e culturais comparecem, por pressupostos, significativamente transformados, alguns inteiramente irreconhecíveis, conforme se expressam na relação com o tempo e com o espaço, com o urbano e com o social, com as culturas locais e transnacionais, com o corpo, com a identidade e com a alteridade [...]. (TRIVINHO, 2007, p. 25).

A intenção de se trabalhar com canções do gênero *rap*-ideológico, produzidas por imigrantes, parte do princípio de que tais canções, ainda que difundidas por meio de um ambiente ‘glocal’, dispõem sobre questões de ordem transnacional, arquitetadas ao longo da história.

Bastante recorrentes na internet, as canções (i) migrantes são, sem dúvida, produtos que refletem o próprio meio – territórios conectados à ideologia global e suas respectivas consequências, a exemplo da “pobreza estrutural” vista em todas as partes do mundo.

Seus emissores, porta-vozes das classes estrangeiras, performam em linguagens híbridas, a realidade de um período que reflete os efeitos da própria história mundial – arquitetada em práticas exploratórias, baseadas na lógica violenta da opressão e do lucro.

Ao representar esteticamente esse período, tal canção (i) migrante confronta o receptor com a imagem representada de um ‘mundo real’ muitas vezes ignorado. Repleta de descrições que soam ‘incômodas’ e ‘violentas’ aos que desconhecem esse contexto, as canções *rappers* estrangeiras mantêm o tom de denúncia e conscientização, sendo compostas a partir da inspiração proporcionada pelo próprio ato de viver. Considerá-las implica, desta forma, em admitir que ‘honram’ com afincos os propósitos da vertente *rapper* ideológica e se constituem

enquanto composições conscientes; nas quais o aspecto ‘pedagógico’ assumido por meio da canção, em relação às minorias, caminha em paralelo à busca pelo reconhecimento em sociedade – tanto das vozes compositoras, quanto das ‘outras vozes’, por estas representadas.

As canções *rappers* (i) migrantes carregam, assim, todo o ímpeto proposto pela vertente ideológica-*raper* que, historicamente apartada das classificações e práticas consideradas como próprias à ‘alta cultura’ e aos ‘grandes saberes’; se propõem ao didatismo e às sugestões, necessárias e relativas à reformulação dos mecanismos regulamentadores do funcionamento social.

No artigo *O Titanic afundou: poesia, cultura, rap e sociedade*, Nascimento (2011) ressalta o funcionamento da vertente ideológica-*raper*. O pesquisador explica tratar-se de uma vertente voltada ao estabelecimento de comunicações, e cuja atuação se dá de forma diversa, ao que geralmente é denominado como ‘poesia’. Desta forma, argumenta:

Sendo o RAP ‘ideológico’ um meio de transmissão de mensagens consideradas importantes por seus ‘autores’, é obvio que tal representação poética desloca-se, muitas vezes, numa direção inversa ao que comumente é denominado como ‘poesia’. A busca de ‘conhecimento’, um dos preceitos do movimento Hip Hop – do qual o RAP é parte integrante -, deverá ser feita também pela busca de reconhecimento do valor dessas vozes, e tal valor seria medido pelo nível de efetividade de tal discurso poético pedagógico (NASCIMENTO, 2011, p. 218).

O estudo dessas canções (i) migrantes, cujo conteúdo ideológico a nosso ver manifesta-se de forma incontestável, permite mais uma vez que recorramos à teoria de Bakhtin (1992) que foi um dos primeiros teóricos a vincular a questão da linguagem às relações de poder.

Na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin (1979) estabelece a palavra como um instrumental relacionado à consciência dos homens.

Independente da qualidade da absorção dos signos linguísticos pelos sujeitos (conhecimento material); a palavra externa ideologias e se insere em todas as relações sociais. Segundo Bakhtin:

[...] a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica

precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. (BAKHTIN, 1979, p. 37).

Bakhtin (1979), portanto, compreende a palavra como parte de um sistema histórico e ideológico; algo de natureza social, que externa a interação entre os homens e possibilita a estes a realização tanto de acordos, quanto de confrontos diretos, algo que ocorre por meio da aplicação de discursos de diferentes naturezas. “Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como produto de interação das forças sociais”. (BAKHTIN, 1979, p. 67).

O posicionamento bakhtiniano acerca das possibilidades de apropriação ideológica face aos signos linguísticos, se associado à natureza reacionária e híbrida do discurso constituinte das canções analisadas no presente trabalho, remete também às disposições teóricas de outro autor: Roland Barthes (2004).

Da mesma forma que Bakhtin (1979), Barthes (2004) também enxerga a linguagem como sendo um fenômeno decorrente da realidade social. O autor defende o fato de que toda palavra proferida é parte integrante de uma espécie de rede à qual denomina ‘socioleto’.

Para Barthes (2004), o uso da linguagem acompanha a estratificação social, de maneira a ser um instrumental idiomático, variando em formas, de acordo com o grupo que o aplica.

Segundo Barthes (2004), existiriam dois tipos de socioletos: um ligado às relações discursivas hegemônicas (os chamados ‘discursos de poder’ ou ‘enocráticos’, provenientes do aparelho estatal e de seus agentes), o outro de natureza contra-hegemônica e revolucionária (os chamados discursos ‘acráticos’, que se constituem, ao mesmo tempo, por questionamentos e tentativas de ‘tomar o poder’). Nesses termos, define o autor:

Assim, como Aristóteles, na Retórica, distinguia dois tipos de provas: as provas *interiores à tékhne (éntekhnoi)* e as provas *exteriores à tékhne (átekhnoi)*, sugiro distinguiam-se desde a origem dois grupos de socioletos: os discursos *no poder* (à sombra do poder) e os discursos *fora do poder* (ou sem poder, ou ainda sob a luz do não-poder); recorrendo a neologismos pedantes (mas como fazer de outro modo?), chamemos aos primeiros discursos *enocráticos* e aos segundos, discursos *acráticos* (BARTHES, 2004, p. 127, grifo do autor).

Certamente, as canções (i) migrantes abordadas neste trabalho são de natureza ‘acrática’. Ao compartilharem da ‘característica maior’ inerente ao gênero *rap* – o ímpeto verbal das palavras sobrepostas ao acompanhamento sonoro – tais objetos de estudo externam um olhar contra-hegemônico, constituído pela vivência pluricultural e realidade exploratória capitalista (ambas características do contexto ‘global’) às quais o estrangeiro, geralmente, é submetido.

Protagonizado por sujeitos plurais em suas próprias identidades e subjetivações, o *rap* (i) migrante revela a existência de um ‘entre-lugar’ ocupado esteticamente pelo indivíduo estrangeiro. Esse indivíduo, integrando línguas e culturas diferenciadas, se presta à criação de laços identitários para com estrangeiros de outras partes do mundo. Ao lançar sua voz em meio ao ciberespaço, lança também a tentativa de ‘se fazer existir socialmente’, de encontrar outros nas mesmas condições e, junto a eles, unir forças para tentar atingir o reconhecimento desse grupo e reverter a condição de descaso à qual as camadas (i)migrantes estão submetidas.

Falar em *rap* (i) migrante é considerar a presença de enunciadorees que enxergam na estetização uma maneira de cessar o emudecimento ao qual foram ou são submetidos. É a canção, nesse sentido, uma ferramenta utilizada diante de uma necessidade: a necessidade de expressão. Assim, o *rap* amplia sentidos e possibilita que as experiências individuais ou de pequenos grupos ecoem em outras coletividades, viabilizando a emergência de identificações decorrentes das experiências que ‘descreve’, ‘poetiza’ e ‘performa’.

Trata-se de uma tipologia musical que narra a solidão e o abandono (i) migrante e expõe àqueles que jamais atravessaram tal realidade, as verdades de um ‘outro’ universo, fadado à exclusão. Na incerteza escura de um ciberespaço, encontramos sob a forma do *rap* inúmeras vozes (i) migrantes, soltas e determinadas a angariar outras vozes, cúmplices, na intenção de criar um discurso que desestabilize ou até mesmo desconstrua o discurso hegemônico oficial.

Lembremos aqui de Bhabha (2007) e Hall (2007) que, ao pensar os aspectos culturais por meio da crítica pós-colonial, lançam especial atenção às relações estabelecidas entre as potências colonizadoras e as sociedades menos favorecidas, propondo considerações interessantes, vinculadas ao processo de tradução cultural.

Ambos trabalham com a questão da polifonia discursiva entre culturas, fruto de formações identitárias em histórico de embate cultural, cuja atuação busca respostas afirmativas ou negociações, para suas permanências, em territórios de opressão.

Bhabha (2007), por exemplo, considera que além das tensões e paradoxos instituídos a partir dessas relações entre opressores (colonizadores) e oprimidos (colonizados), surgem indivíduos cuja formação identitária se dá em meio a este cenário de exploração. Nele, tais indivíduos passam então a estabelecer conexões entre os fatos e, muitas vezes, questionar a história instituída, lançando um novo olhar sobre esta. Na obra *O local da cultura*, Bhabha (2007, p. 228) propõe a seguinte reflexão:

A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não sincrônico, da significação. A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação continuam em outros sistemas simbólicos, são sempre “incompletas” ou abertas à tradução cultural.

Em sua abordagem, Bhabha (2007) ressalta a importância das expressões culturais proferidas pelas minorias, acreditando serem estas sempre sujeitas aos processos de tradução cultural. De acordo com o autor, o fato de promoverem ressignificações em torno da própria história geraria também, nesses grupos enunciativos, a capacidade de produzir produtos estéticos e concepções morais independentes de qualquer engessamento cultural, ou seja, constituições híbridas por si mesmas, desassociadas de quaisquer culturas ou identidades fixas.

Tais manifestações – na verdade, negociações identitárias estabelecidas em âmbito individual ou coletivo – trariam consigo a responsabilidade de revelar as disjunções espaço-temporais existentes na sociedade moderna, reivindicando o direito às significações, apropriado sob o signo da violência, pelas classes colonizadoras.

A comunidade é o suplemento antagônico da modernidade: no espaço metropolitano, ela é o território da minoria, colocando em perigo as exigências da civilidade. No mundo transnacional ela se torna o problema de fronteira dos diaspóricos, dos migrantes, dos refugiados. As divisões binárias do espaço social negligenciaram a profunda disjunção temporal – o tempo e o espaço da tradução – através da qual as comunidades de minoria negociam suas identificações coletivas (BHABHA, 2007, p. 317)

Partindo das concepções benjaminianas expostas em *A Tarefa do tradutor*, Bhabha (2007) procura sugerir uma abordagem menos totalitária das traduções. Na opinião do autor, deve-se estimular os descentramentos, considerando, exatamente, o *intraduzível* e a *estranheza* da língua como eixos centrais em todo o processo tradutório. Em Bhabha (2007), as comunicações interculturais funcionam como uma espécie de vingança possível aos migrantes, ao passo que as traduções seriam uma forma de compreendê-las. Para o autor, a tradução cultural é, na verdade, um momento interdisciplinar e de constante ressignificação. O caminho que conduz à compreensão do outro, não admite, jamais, a aplicação de teorias e bases conceituais tidas como absolutas. Frente à ‘tradução do estrangeiro’, qualquer essencialismo passa a se tornar uma arbitrariedade.

## 2.1 DA TRADUÇÃO INTERCULTURAL

Considerando um possível processo tradutório, Bhabha (2007) retoma teóricos como Paul de Man e Derrida, declarando-se, em seguida, pouco preocupado com as possíveis perdas metonímicas de um texto original. De acordo com o autor:

A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (*énoncé*, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou canta, continuamente os diferentes tempos e espaços entre autoridade cultural e suas práticas performativas. O tempo da tradução consiste naquele movimento de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, ‘põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente’ [...] A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias (BHABHA, 2007, p. 313-314).

Seguindo raciocínio semelhante ao proposto por Bhabha (2007), Hall (2007) em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, analisa as mudanças identitárias atravessadas pelo sujeito moderno que culminaram com o advento da globalização, em uma época de crise e diluição dos grandes centros de poder e formações identitárias.

Ao analisar a experiência de diáspora à qual foram submetidos os Caribenhos na Grã-Bretanha, Hall (2007) aponta a existência do hibridismo como uma forma violenta de adequação à qual são submetidos os povos dominados. Ao que diz:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos que podem ser contrastados com os 'tradicionais' e 'modernos', como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanecesse em sua indecidibilidade. (HALL, 2007, p. 74).

Sob esta ótica, Hall (2007) considera o conceito de tradução cultural, como algo absolutamente necessário para garantir a sobrevivência aos grupos identitários situados em contextualizações de 'fronteira', originadas da realidade pós-colonial. A tradução permite visibilidade a esses grupos, atuando como instrumento capaz de revelar formações híbridas e questionadoras, garantindo a tais grupos sua permanência no espaço. Afirma Hall (2007, p. 88-89):

Este conceito (de tradução) descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma 'casa' particular).

Assim, impossibilitadas de redescobrir qualquer tipo de identidade pura, tais formações identitárias afirmam-se e reafirmam-se constantemente a partir de suas práticas culturais híbridas, que nada mais são do que um processo sublimatório<sup>6</sup>, explicativo de que o presente desses grupos é, na verdade, resultado de um passado centralizador e tirano.

As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural 'perdida' ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra tradução, observa Salman Rushdie, vem etimologicamente, do latim, significando 'transferir'; 'transportar entre fronteiras'. Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, 'tendo sido transportados através do mundo [...] são homens traduzidos'. Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações

---

<sup>6</sup> Sublimação - Mecanismo de defesa pelo qual a energia psíquica de tendências e impulsos inaceitáveis primitivos se transforma e se dirige a metas socialmente aceitáveis, isto é, o inconsciente desloca energia de certas tendências condenáveis ou inaceitáveis, para realizações consideradas 'superiores'. Dessa forma, as necessidades instintivas e os impulsos inaceitáveis encontram na sublimação uma 'saída', um modo 'normal' de expressão. Aquelas tendências e impulsos primitivos inaceitáveis - com finalidades por exemplo pessoais, egoístas, proibidas, 'irregulares' - são transformadas e sua energia é dirigida a atividades digamos científicas, altruísticas, políticas, artísticas, etc., pelo mecanismo da sublimação. Vê-se que assim o indivíduo ao mesmo tempo elimina ou reduz possibilidades de perversão, de neuroses, de anormalidades psíquicas, por meio da sublimação encaminha sua atenção e sua potencialidade para realizações e criações positivas. Dessa forma têm-se desenvolvido grandes promoções sociais e culturais baseadas no trabalho de uma pessoa, e também especialmente é assim que aparecem muitos grandes vultos na ciência, na literatura, na religião, etc. Por isso, a sublimação é tida como o mais importante mecanismo do inconsciente para a vida normal do indivíduo. (PORTAL DA PSIQUE, acesso em 13 jun. 2014. )

pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na modernidade (HALL, 2007, p. 89).

No presente trabalho, estamos tratando dessas novas diásporas, que reverberam não apenas o signo violento das colonizações antigas, mas que, junto a ele, presenciam os estigmas impetrados por uma nova forma de colonização, mais atual e talvez mais violenta: o capitalismo.

É o capitalismo um sistema econômico gerador de mais danos que virtudes, sobretudo em âmbito sócio-espacial. Verifica-se, a cada dia, a incidência de seus efeitos avassaladores — seja por meio dos prejuízos ao meio-ambiente (notam-se a poluição constante e o crescimento geográfico desordenado das grandes cidades), ou pela permanente amplificação dos índices de desemprego e violência; aspectos que culminam e ao mesmo tempo externam a grande miséria mundial.

Em meio às consequências danosas causadas por este sistema, estão também as migrações, nacionais e internacionais — realizadas por grupos marcados pela História colonizadora e impulsionados por promissores discursos sistêmicos que conduzem à imagem de uma hegemonia benevolente, que deseja o bem e oferece melhores condições de sobrevivência.

Ao tratar, neste trabalho, sobre o reflexo estetizado proferido por alguns dos protagonistas da chamada ‘migração internacional’, acreditamos ser possível, também, falar em testemunhos performáticos da ‘nova diáspora’. Intenta-se, pois, propor uma ‘outra aplicabilidade’ aos enunciados estabelecidos por Canclini (2005; 2008), Bhabha (2007) e Hall (2003; 2007), transferindo suas constatações para conduzir a tentativa de uma interpretação da realidade presente.

Buscou-se, por meio desta pesquisa, portanto, o desafio de reconhecer e interpretar esses ‘cantos-devires’, manifestações da atualidade que se esforçam para narrar poeticamente as lacunas ocasionadas pelo desterro, reflexos da negação e da expropriação dos direitos relacionados à cidadania. Buscou-se, também, ao final deste estudo, atestar a classificação destas manifestações enquanto algo que ao mesmo tempo pode ser considerado fruto do

embate (BHABHA, 2007; HALL, 2003; 2007) e da riqueza cultural (CANCLINI, 2005; 2008).

Embora presentes em grande quantidade no ciberespaço, as canções e performances (i) migrantes permanecem, ainda, enquanto alvo de estranhamento e desconhecimento daqueles que não habitam, de fato, o lugar de enunciação. Essencialmente orais e desprovidas de quaisquer registros escritos, tais formas permanecem na qualidade de textos herméticos do espaço virtual, suscitando curiosidades e a necessidade de um urgente estudo tradutório-interpretativo.

Visando, então, à tarefa de compreender e tornar conhecido o *ethos* reflexivo que compõe tais manifestações estéticas nos lançamos à complexa tarefa da tradução cultural. Com o intuito de desatar as possíveis amarras linguísticas e culturais - mesmo sabendo da impossibilidade de se atingir sinônimos e ressignificações perfeitas -, a análise comparativa das canções e vídeos tratados nesse trabalho volta-se para aproximações entre conjunturas socioculturais e ideológicas distanciadas pelo curso da história hegemônica ocidental.

Procuramos compreender qual é esse lugar de enunciação, habitado por rizomáticos grupos que têm em comum, ao mesmo tempo, o fato de terem transposto as fronteiras geográficas do globo e o esforço constante da tentativa da também transposição ideológica: pela arte da palavra encontram a medida certa para afirmarem-se enquanto merecedores do reconhecimento social, denunciando injustiças e uma série de rejeições às quais são submetidos cotidianamente.

Deslocar-se virtualmente, aprofundar o olhar sobre um outro, cuja realidade se faz distante fisicamente, porém próxima nas telas de computadores e televisões, em canais alternativos, abertos às diversas possibilidades estéticas e noticiosas.

Traduzir o que ainda é pouco conhecido, inserir o invisível em campo acadêmico, transitar por línguas e culturas, discuti-las... São, de fato, muitos os objetivos deste trabalho e as tarefas atribuídas à tradução cultural.

Os pesquisadores Ana Isabel Borges e Marildo José Nercolini (2003) nos lembram que, para traduzir a cultura de outrem, é necessário permitir atingir-se pelo mesmo, sem perpetrar

regras, impor sistemas. Traduzir a cultura de alguém, conforme Borges e Nercolini (2003), é, na verdade, deixar-se transformar pelo outro. Nesses termos, dizem os pesquisadores:

Se não permito que o Outro me penetre e faça seus ‘estragos’, questionando o que me é próprio, não permito que a tradução cultural se realize de maneira consequente, pois a tentativa de reduzir outra cultura aos padrões existentes na minha imposição. É exercer o poder de mando. A tradução cultural pede um relação erótica (entender o Outro não como ameaça à própria existência, mas como desafio e promessa) em que certamente os sujeitos saem diferentes no final do processo, transformados. Permanecem sendo eles, mas penetrados pelo Outro (BORGES; NERCOLINI, 2003, p. 74).

Outros autores também abordam a questão da tradução cultural. Burke (2006, p. 55), por exemplo, afirma que o conceito de tradução cultural é utilizado para “[...] descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas”. O autor ressalta, também, que o termo tradução “[...] tem a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem que ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, em outras palavras, as estratégias e as táticas empregadas” (BURKE, 2006, p. 58).

Na obra *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*, Burke e Hsia (2009) alertam para a importância da tradução, enquanto disciplina capaz de gerar estudos, sobretudo de caráter histórico. Baseando-se nas pesquisas antropológicas de Evans e Pritchard, Burke e Hsia (2009) fundamentam seu conceito de tradução cultural, entendendo esse processo como uma espécie de estudo específico, pautado na comunicação intercultural, estabelecida quer seja em um contexto social específico, ou mesmo em uma unidade textual.

Para Burke e Hsia (2009), a tradução cultural é uma espécie de negociação, que pode ser entendida como um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e, em seguida, o domestica. Conforme apontam os autores, trata-se de um processo que envolve, sempre, perdas e ganhos.

A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie de papel de girassol, que a torna incomumente visível ou audível. Para o receptor, ela é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira, em resultado de uma adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal entendidos e violentando o original (BURKE; HSIA, 2009, p. 16).

A fim de tornar possível a tarefa da tradução cultural – desconsiderando quaisquer intenções relacionadas à “domestificação” acima proposta, mas objetivando apenas o contato cultural e

a compreensão desses ‘outros’ migrantes em diásporas novas exercidas em multiterritórios – selecionamos produções específicas, a serem interpretadas por meio da presente pesquisa.

Foi necessário, para tanto, adotar como referencial norteador, também, os conceitos de uma outra categoria dos estudos tradutórios: a tradução intersemiótica. Por meio desta, foi possível transcender o signo verbal, apreendendo o sentido gregário da poética em oralidade, em meio a outras manifestações artísticas.

Com o intuito de compreender as bases que fundamentam a teoria da tradução intersemiótica, recorreremos à obra de Plaza (2003), homônima.

De acordo com Plaza (2003), o primeiro teórico a definir o conceito de tradução intersemiótica foi Roman Jakobson (2007)<sup>7</sup>. Ao citá-lo, Plaza (2003, p. 11) oferece a seguinte explicação para o termo:

A Tradução Intersemiótica ou ‘transmutação’ foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais, por meio dos signos não verbais, ou de um sistemas de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

Em sua argumentação inicial acerca das propriedades do exercício tradutório - quando embasado pelo conceito monádico de História, proposto nas *Teses de Filosofia da História*, de Walter Benjamin (1994) - Plaza (2003) atribui à tradução a propriedade de recuperação da História. De acordo com o autor a efetiva recuperação da História seria dada por meio de três maneiras, a saber:

- 1) ‘Como poética-política ou estratégia artística face a um projeto construtivo do presente’: neste caso, são oferecidas por meio de um viés artístico- crítico, outras versões da História; sendo a tradução um convite às reflexões contra-hegemônicas;
- 2) ‘Como prática capitalista de acumulação’: esta, em apelo ao antigo, ínsita o consumo à semelhança de um fetiche. Incorre nesta categoria, um apelo à constância, à

---

<sup>7</sup> Propõe a seguinte classificação, em categorias que remetem às traduções da linguagem verbal: 1) Tradução Intralingual: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) Tradução Interlingual: consiste na interpretação de signos verbais por meio de outra língua; 3) Tradução intersemiótica: consiste na interpretação dos signos verbais, por meio dos signos não verbais.

recuperação do tradicional e estabelecimento deste enquanto novidade; fator que reverte a tradução em mercadoria, tornando-a mais um instrumental do capitalismo;

- 3) ‘Como afinidade-eletiva’- na qual há uma inserção da história da sensibilidade não somente em um projeto poético, mas também político. Tal projeto atuaria como reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade, em diálogo com o ‘novo’, categoria ambígua e, também, dialética.

Plaza (2003) ressalta ser a última das categorias elencadas, a forma mais ‘sintonizada’ ao processo tradutório, sendo o diálogo para com o ‘novo’ algo que pode ser estudado a partir da teoria de Charles Peirce “[...] como sendo aquela qualidade produtora da obra de arte, ou seja, a ‘ideia’ como ícone, como possibilidade não atualizada” (PLAZA, 2003, p. 8).

Com base em sobreposições e processos de reciclagem, a estética *rapper*, mesmo quando isolada de suas performances imagéticas, consta de uma série de simulacros narrativos. Vozes, melodias e ruídos se agrupam constituindo uma matriz única e híbrida, que dialoga e ao mesmo tempo externa como se dão as relações na contemporaneidade.

No artigo *Mó mamãe, só catá, demorô, ó só: traduzindo o RAP dos Racionais MC's*, Nascimento (2006) argumenta acerca da composição-*rapper*. Para o pesquisador, tal estética proporciona o advir de novas possibilidades poéticas - nas quais incidem múltiplos sons e versos, também reflexos da vida real - que, inclusive, atuam como mediadores discursivos. O ‘falar’, ‘tecnologicamente mediatizado’, proposto pelo *rap*, sugere uma miscelânea de sons e versos que pretende atuar de forma única e performática, constituindo-se como um palimpsesto repleto de significados complexos.

Seguindo, assim, a linha estabelecida pelos estudos de Plaza (2003), entendemos que fenômenos contemporâneos como o *rap* - frequentemente associado ao aparato tecnológico - são, na verdade, fluxos que externam e estabelecem uma espécie de cultura sensorial e não categorizada, paralela à cultura oficial e hegemônica. Nesses fluxos, emissores e receptores da arte estabelecem comunicações contraculturais, recuperam passados opressores, promovendo estéticas que propõem releituras questionadoras da realidade e de suas narrativas históricas oficiais. Por meio destes fluxos é lançado um desafio conceitual da arte na história, pelo qual

se incita a construção do ‘novo’ em realidade, desconhecido, porém desejado em justiça e reformulações.

A arte, agora, distante da contemplação e dos purismos relacionados à autoria artística, é convidada a integrar os problemas e as virtudes do presente histórico, a lançar-se em contribuições e modificações para um presente social complexo e estratificado em desigualdades. Acerca das dimensões assumidas pela arte contemporânea, afirma Plaza (2003, p. 12):

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir desta interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados, fornecem-nos as condições infraestruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura. Daí as artes das atividades primárias, artesanais, das atividades secundárias, industriais e das terciárias e quaternárias. O período atual atingiu o estágio da revolução eletroeletrônica que providencia o universo da informação e do conhecimento através de tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades. Este estágio de civilização e seu sistema de produção tendem a substituir a linha de montagem industrial como sendo a expressão mais acabada da modernidade, tendo por isso, a tendência à descentralização e à troca simultânea de informações. Não é mais possível uma visão histórica linear e hierarquizada, mas cada povo, país ou lugar fornecem-nos informações constantes a partir das quais se pode elaborar uma história. Pode-se até recuperar a história desde que ela seja memorizada por um computador.

Desta forma, diante da necessidade de estabelecer um processo tradutório que captasse além das expressões estéticas literais, tornando possível a contextualização da arte perante a realidade sociocultural em que é produzida, também fora utilizada, nesta pesquisa, a tradução intersemiótica. Sobre a importância desta, igualmente manifesta-se Augusto de Campos Campos em entrevista à Queiroz (2008, p. 283):

A tradução intersemiótica, em minha visão, amplia o horizonte da fruição artística e, ao mesmo tempo, segundo os próprios conceitos poundianos, pode constituir uma modalidade de crítica, em especial quando é uma tradução não meramente literal, constituindo-se numa proposta que exige do tradutor um “approach” molecular que abranja a forma sem perder a tensão emocional do poema de partida, o que não deixa de implicar num conhecimento de repertório artístico e até biografemas de seu autor original.

No caso do *rap* (i) migrante, especificamente, sabemos ser possível a emergência de dificuldades ao longo desse processo tradutório. A fala rápida exercida em línguas estrangeiras ou mesmo dividida em dois ou mais signos, a agressividade visual e verbal, o intento enunciativo de destinar canções a ouvintes tidos como ‘ideais’, ou seja, iguais em

vivências precárias e histórias de vida, tornam um pouco mais complexa e restrita essa decodificação dos elementos estéticos disponibilizados nos meios digitais.

No entanto, há que se admitir que tal fato apenas engrandece o papel desempenhado por tal tarefa. Decodificar estes signos e transportá-los a ‘codificações abertas’, próprias para serem compreendidas amplamente pelas diversas culturas que compõem a Cultura Ocidental, é também um ato transcultural que pode contribuir para o rompimento de ideias conservadoras e intolerantes que pairam sobre o tema. Auxiliar na aceitação daquele que é diferente, não atribuindo-lhe classificações identitárias ou comportamentais específicas (esta seria uma conduta arbitrária), mas, simplesmente, exergando-lhes de forma respeitosa... Assim fora guiado o processo tradutório que nos propusemos a realizar.

Como alerta Jorge Luis Pardo o respeito é parte fundamental da tentativa de se compreender ‘o outro’.

Respeitar as diferenças não pode significar ‘deixar que o outro seja como eu sou’ ou ‘deixar que o outro seja diferente de mim’, tal como eu sou diferente (do outro), mas deixar que o outro seja como eu não sou, deixar que ele seja este outro que não pode ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa deixar que o outro seja diferente, deixar ser uma diferença que não seja, em absoluto, diferença entre duas identidades, mas diferença *da* identidade, deixar ser uma outridade que não é outra ‘relativamente a mim’ ou ‘relativamente ao mesmo’, mas que é absolutamente diferente, sem relação alguma com a identidade ou com a mesmice (PARDO, apud SILVA, 2012, p. 101).

Desvendar o grande palimpsesto existente nessas canções foi uma tentativa de ouvir o que têm a dizer os grupos (i)migrantes que compõem o corpo analítico deste trabalho e, mais do que isso, compreender os movimentos do mundo, acendendo a luz sobre arbitrariedades históricas, senão desconhecidas, ao menos ainda pouco discutidas, da maneira como aqui se faz, em campo acadêmico e social. A arte é uma das práticas que traduz o tempo e reúne em si a história, conforme aponta Plaza (2003).

Queremos dizer, em síntese, que passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante ‘não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo’ (PLAZA, 2003, p. 13).

Assim, não obstante as ‘perdas’ sabidamente recorrentes na maioria dos trabalhos relacionados às transcrições e traduções, acreditamos ser a presente pesquisa, acima de tudo,

uma tentativa de enxergar uma parte importante no que diz respeito à história atual do mundo contemporâneo: os deslocamentos causados por sua própria dinâmica global e as relações societárias deles decorrentes – resultado, também, de processos anteriores, relacionados ao povoamento e exploração dos territórios.

Tais deslocamentos, traduzidos em arte *rapper*, lançam indagações sobre o presente, futuro previsível face a passados impositores; porém, mais do que isso, uma vez postos à decodificação, podem também contribuir para nossa própria concepção acerca das diversas motivações que desencadeiam os movimentos de nosso presente global e podem, também, tecer futuros não tão distantes.

Findadas as considerações propostas para esta seção, dá-se início ao próximo capítulo, no qual são discutidos os fundamentos da performance e a aplicabilidade destes fundamentos perante a arte *rapper*.

### 3 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O *RAP* E A PERFORMANCE

‘Ritmo e Poesia’ expressão que em si mesma carrega indícios sobre a estética à qual se refere. Contrariando a recepção de alguns gêneros canceiros, a boa apreensão de um *rap* dispensa interpretações ingênuas, reunindo sobreposições sonoras e versos que, antes de tudo, têm a propriedade de comunicar.

Nesses termos, acredita-se, é possível associar o *rap* ao conceito de performance que – embora seja um conceito aberto, aplicado a diversas atividades e, em geral, de difícil definição – remete aos processos de transferência artística entre emissor e receptor, à ideia da arte em movimento.

Pavis (2010), em *A Encenação Contemporânea*, compreende a performance contemporânea como algo estritamente ligado à ação. Afirma o autor:

No domínio da arte, o termo ‘performance’ (em francês ‘a performance’, ou em inglês ‘performance art’) designa igualmente um gênero que se desenvolveu consideravelmente nos anos de 1970 nos Estados Unidos. Nos dois sentidos do termo, a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que também é resultado dessa execução. (PAVIS, 2010, p. 44).

Já Zumthor (1997) estabelece a performance como uma forma de representação; algo que pressupõe a existência de um público, sendo para ele diretamente elaborado. Por meio da aplicação de recursos visuais e verbais, a performance faz da canção uma ferramenta imediata de reconhecimento identitário, capaz de ‘transportar’ o ouvinte aos sentidos emocionais das experiências vivenciadas no cotidiano.

Na obra *Performance, Recepção e Leitura*, o autor explica sobre a origem do termo ‘performance’. Segundo Zumthor (2007), a palavra tem raízes europeias e, entre os anos 1930 e 1940, foi bastante utilizada por pesquisadores americanos – a exemplo de Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros – que a tomavam como conceito constitutivo da forma inerente às manifestações culturais lúdicas (canto, canção, rito, dança).

Tal concepção, entretanto, face às transmissões da performance enquanto objeto científico – realizadas por meio de impressões ou conferências – foi aos poucos sendo quebrada.

Zumthor (2007) esclarece que, a partir dos anos 1950, a performance passou a ser tida como um aspecto central da comunicação realizada em oralidade, objeto de estudos na Linguística e fundamental às questões pragmáticas e generativas. Sobre o termo, afirma o autor:

Termo antropológico e não-histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro, a performance designa um ato de comunicação como tal. Refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato, de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior e menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito de recepção, chamam de concretização (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Cohen (2002) sugere a aplicabilidade do termo ‘*live art*’; tal expressão teria como finalidade a referência às performances contemporâneas, que transcendem os conceitos artísticos atribuídos pela modernidade. Ao explicar a expressão, afirma o autor:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. [...] A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, estilista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a dos ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora. (COHEN, 2002, p. 38).

Para Cohen (2002) a performance é ‘arte de fronteira’, na qual se mesclam em colagens eixos interdisciplinares e linguagens híbridas. Por ser um ponto de expressão artística fronteiriça, Cohen entende que a performance termina por enveredar em caminhos antes não considerados como arte. Nesse sentido, é a performance um instrumento de ruptura, obra aberta que se desvia do princípio da fruição, podendo chocar espectadores ao roteirizar em nova estética questões existenciais.

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os praticantes da contracultura, fazem parte do último reduto [...] pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam a custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (COHEN, 2002, p. 38).

Ao analisarmos as apresentações de *rap* inerentes ao gênero ideológico, o que se verifica é exatamente uma estética em pastiche, que pode chocar possíveis recebedores ao tratar de questões cotidianas, mas desconhecidas.

Uma estética que representa e é destinada aos que não têm acesso às salas de concerto e galerias de arte, que critica valores sociais pré-estabelecidos, estando muitas das vezes, também, sujeita à rejeição.

Popularizada a partir da década de 1980, a estética *rapper* é, segundo Carlson (2010), uma das possibilidades em performance existentes na contemporaneidade. Na obra *Performance: uma introdução crítica*, o autor nos fala sobre a tendência contemporânea de uma performance baseada no corpo e na palavra. Uma performance com fins artísticos, políticos e consolidada, muitas vezes em material autobiográfico.

Carlson (2010), inclusive, para exemplificar, cita uma publicação feita em 1995, pelo jornal *The New Yorker*. À ocasião, era apresentada ao mundo uma nova tendência performática, intitulada *raps meet poetry*.

Henri Louis Junior, em um número de 1995 do *The New Yorker*, relata o aparecimento recente de uma nova ‘cena’ ou ‘movimento’, em performance de linguagem intitulada ‘raps meet poetry’ em dois espaços de performance no centro de Nova Iorque ( O Fez e o Nuryorican Café) [...] A descrição de Gates do espaço performático dessa obra mostra que ele é muito similar ao espaço de performance liminoide de Victor Turner, ‘espaço híbrido’ onde os estilos culturais empurram-se e colidem; onde as guerras da cultura disseminam não novos ressentimentos, mas novas culturas. (CARLSON, 2010, p. 134).

Essencialmente política, acreditamos ser a performance *rapper* não uma situação que se restringe a momentos específicos de apresentações. Mas, sim, algo que se perpetua em diferentes produtos e instrumentais; material diverso que permite ao receptor experimentar a canção performada, ao mesmo tempo em que se identifica com ela e aciona a memória de sua própria vivência.

Nesse sentido, recorreremos ao que nos diz Finnegan (2008). A pesquisadora nos lembra de que a performance não se restringe às manifestações instantâneas e pontuais, em que atuam conjuntamente sons, movimentos e letras. Ao contrário, indo além do instante em que são realizadas as apresentações, a performance comumente se constitui em formas de ordem mais ou menos subjetivas, que comunicam ao mesmo tempo em que incitam as capacidades mnemônicas de seus ouvintes. Vejamos o seguinte trecho:

[...] Uma canção pode ser experimentada- pode existir- numa performance ao vivo, numa página impressa, numa fita cassete, num LP, em um vídeo, em um CD, em

transmissões de rádio ou televisão, pode ser ‘baixada na internet’, discuida num e-mail, enviada por um celular; ou pode ser recitada de memória, recriada em voz alta ou ‘na cabeça’ em pedaços ou fragmentada [...] E todos esses modos são formas viáveis de realização no que diz respeito aos agentes envolvidos. (FINNEGAN, 2008, p. 37).

É por esse caminho, levando em conta todo o potencial performático presente no conteúdo das gravações tomadas como objetos de estudo nesta pesquisa, que se dá prosseguimento à análise proposta neste trabalho. Parte-se do princípio de que, a ‘performance *rapper*’ eternizada – quer seja nos espaços virtuais ou mesmo em CDS e discos em vinil (nota-se, na atualidade, um retorno paulatino dessa ferramenta junto ao espaço industrial fonográfico) – desperta em seu receptor não apenas a imagem de um corpo em movimento ou a escuta de sons familiares que aludem à rotina urbana constatada nas grandes metrópoles contemporâneas. Mais que isso, tais performances eternizam, também, narrativas poéticas testemunhais que geram, na maior parte de seus ouvintes, o sentimento da ‘apreciação estética em concordância direta’. Tal fato ocorre pois estes ouvintes não apenas apreciam a performance que lhes é exibida, mas compartilham com ela todo o conteúdo vivencial narrado.

Desta forma, ao analisar as canções estrangeiras selecionadas para esta pesquisa, foi conservado o objetivo de sentir o grau de representação dessas performances, compreendendo a real intenção das mesmas e o que, de fato, contestam e pretendem despertar nos ouvintes – sejam eles destinatários diretos da canção, ou simples recebedores da mesma.

Assim, tendo sido estabelecidos esses breves apontamentos acerca da canção enquanto ato de performance, passaremos então à apresentação dos artistas-compositores, cujas obras integram a análise dessa pesquisa.

### 3.1 QUEM PERFORMA? - NOTAS QUE VERSAM SOBRE OS ARTISTAS PRESENTES NESTA PESQUISA

#### 3.1.1 Tensais MCS

Criado em 2000, o grupo Tensais MCS nasceu na cidade de Kanagawa (Japão), fruto de uma parceria entre imigrantes brasileiros e habitantes locais.

Ao todo, o grupo é integrado por seis componentes: os irmãos nipo-brasileiros MC Beto, Roza e Rose; o brasileiro MC Q; além dos japoneses Sat-Skill (*rapper*) e Pay-ment (músico).

Em entrevista concedida à autora deste trabalho<sup>8</sup>, o líder do grupo Roberto Araujo Ishikawa (MC Beto) explicou que antes mesmo de migrar já era um apreciador da arte *rapper* e que a ideia de criar o grupo Tensais MCS surgiu quando foi trabalhar em uma fábrica japonesa e conheceu o imigrante brasileiro Fábio Mesquita.

Eu gostava de dançar Hip-Hop e um amigo DJ me deu uma fita dos Racionais MCS. Como a realidade deles não era muito diferente da que eu passara na vida, resolvi escrever minhas próprias letras. Isso se iniciou no Brasil e tomou um rumo quando formei os Tensais MCS, no Japão. Conheci o Fábio Mesquita que se apelidou Kyu (ou Q em inglês) e fizemos nossa primeira apresentação numa casa chamada Fuzzy em Hon Atsugi. Havia convidado uns japoneses, dos quais um trabalhava comigo, e eles tinham uma banda chamada Hotch Potch Workshop que, posteriormente, se juntaria a nós para fazermos uma colaboração. A química foi tão boa que nos unimos como Tensais MCS e, a partir daí, vencemos uma audição produzida pela Sony Music Entertainment, Embaixada do Brasil em Tóquio e o Clube do Brasil. Este foi o começo de tudo.

MC Beto, que saiu do Brasil aos 17 anos, relatou nunca ter sido possível viver só de música. Para ele, o Japão é um país não-aberto às diferenças culturais.

Os imigrantes que lá chegam são expostos a muitos fatores que impetram dificuldades: o analfabetismo perante o idioma japonês (*katakana*, *hiragana* e *kanji*), a discriminação, o desconhecimento, os aspectos culturais e legislativos. Diz o *rapper*<sup>9</sup>:

Aqui no Japão, as portas para artistas multiculturais são raríssimas e o mercado musical é um tanto monopolizado. Sobreviver de *rap* aqui é uma incógnita. Eu mesmo trabalho de eletricitista ou de qualquer trabalho que estiver disponível para sustentar minha família.

MC Beto informou, ainda, que atualmente (e momentaneamente), o grupo se encontra inativo, devido ao afastamento necessário de um dos integrantes.

Tensais MCS possui dois CDS gravados, ‘Faça a Coisa Certa’ (2002) e ‘Mestisoul’ (2007), produções que contam com faixas bilíngues e, em geral, abordam a temática da imigração. Nessas faixas costumam ser mesclados ao *rap* outros ritmos, como a bossa nova.

<sup>8</sup> Entrevista à autora. Ver Apêndice B.

<sup>9</sup> Entrevista à autora. Ver Apêndice B.

### 3.1.2 Yoka e os pássaros imigrantes

No disco ‘Pássaro Imigrante’, constam performances de cinco diferentes grupos de *rap*, a saber: Partnership of Sound (Londres), Elo da Corrente (SP), Indigesto (Rio/Barcelona), Mamelô Sound System (SP) e Pulcro (Barcelona).

Em entrevista concedida à autora desta pesquisa<sup>10</sup>, o produtor do disco, Caio Abumanssur Beraldo (conhecido como Yoka) explicou tratar-se de uma iniciativa diferente, algo que teve origem em sua própria história.

Quando vivia em Londres, entre 2001-2006, tínhamos um grupo chamado Projeto Illegal, eu produzia e o MC era um imigrante Bahiano, formado em literatura que conhecia muitos livros e escritores da nossa literatura. O Cias, era mais velho do que eu, eu tinha 18 anos nessa época, e ele me influenciou muito no sentido de abrir a cabeça para os julgamentos sociais que estávamos vivendo ali também, ou seja, você sai de seu país, porque ele te dá condições sociais de merda, e ao longo do tempo começa a se interar que o teu refúgio também te proporciona uma condição de merda. Bom, nós comprávamos muitos discos, especialmente de música brasileira, conheci muito da música brasileira enquanto vivi em Londres. Um belo dia, encontramos um vinil de uma artista brasileira, Cláudia, o nome do álbum era "Pássaro Emigrante" 1978 (inversamente proporcional ao meu Pássaro, haha) e claro, o nome nos chamou muito a atenção, curtimos este disco durante muito tempo, até hoje sou muito fã deste trabalho. Quando já vivia na Espanha, fazendo o meu curso de Engenharia de Áudio, sentia a necessidade de me afirmar como produtor, pois tinha lançado coisas na internet, mas não via muito valor em um trabalho que não fosse físico, palpável, por estarmos sempre metidos em sebos, comprando e redescobrimos música antiga, esquecida, sempre senti vontade de fazer também um disco de vinil para que um dia ele também fosse redescoberto, enfim.....A esta altura, eu já tinha vivido em outros quatro países, já conhecia bastante gente do meio e também já tinha uma opinião bastante madura sobre o assunto e resolvi dedicar o disco a essa trajetória, foi aí que resolvi reunir pessoas que conheci nessa caminhada e homenagear o disco da Cláudia.

Desejoso por criar uma espécie de diário de viagem construído sob o formato de LP, Yoka convidou alguns MCS e DJS, com quem fez amizade ao longo de seus onze anos de autoexílio do Brasil, para produzirem *Pássaro Imigrante*. Trata-se de uma obra que se propõe, em cada uma de suas faixas, a revelar as frações de vivências protagonizadas por estrangeiros. Mesmo não sendo, todos os grupos, compostos por pessoas em experiência (i)migrante, segundo Caio<sup>11</sup>, todos se influenciaram por sua ideia e procuraram performar realidades que dispensam referências territoriais específicas, no sentido de revelarem verbal e contundentemente o que é ser um imigrante em circunstâncias globais.

<sup>10</sup> Entrevista à autora. Ver Apêndice A.

<sup>11</sup> Entrevista à autora. Ver Apêndice A.

[...] existe de certa forma em grande parte das performances é o sentido de caminhar na contra direção da grande maioria, isso é o que a gente faz, quando faz RAP, questiona coisas que as pessoas têm preguiça de falar ou nem se interam que fazem parte do cotidiano delas. Acho que esse é o fator comum, então se você está de fora da maioria, se sente exilado do convívio, ideias, costumes gerais e questiona isso, vc não deixa de ser um Pássaro Imigrante, ou 'Estrangeiro', como definiria melhor Albert Camus.

Os profissionais que integram o disco, ao momento da produção do vinil, se reuniram na cidade de Barcelona/Espanha.

### 3.1.3 Anita Tijoux

Nascida na cidade francesa de Lille, em 1977, a *rapper* Anamaria Merino Tijoux é filha de imigrantes chilenos, que saíram do país devido ao severo regime ditatorial, liderado por Augusto Pinochet.

Aos seis anos, Anita Tijoux se mudou para Paris, com a família. Ainda quando residia na capital parisiense, Anita iniciou sua carreira como dançarina de *break*. Retornou ao Chile, em 1993, após o reestabelecimento da democracia no país.

No Chile, ajudou a fundar vários grupos do gênero *rap*, dentre eles a banda Makiza, com a qual gravou três álbuns, tornando-se conhecida nacionalmente. No ano de 2006, Tijoux iniciou a carreira solo, com o single *Ya no fue*. Logo em seguida, em 2007, lançou o CD *Kaos*.

Desde que assumiu a carreira solo, Anita Tijoux tem se tornado uma artista de notável ascendência. Obteve, em 2011 e 2012, com os álbuns *1977* e *La Bala*, consecutivas indicações para o *Prêmio Grammy Award*, o maior prêmio da indústria musical internacional.

Na obra *Song and Social Change in America Latina*, consta a transcrição de uma entrevista cedida por Tijoux à jornalista e pesquisadora Lauren Shaw (2013). Nesta entrevista, assumem relevância algumas falas a respeito das interseções entre a história da família Tijoux, a música e a participação política por meio da estética. Serão pontuadas, abaixo, algumas passagens relevantes para que se possa compreender a trajetória *rapper* da MC em questão.

Na primeira delas, Anita Tijoux (acesso em 12 ago. 2011) explicou como era o cenário chileno quando seus pais deixaram o país <sup>12</sup>.

**Você sabe que nós tivemos o golpe de Estado, em 11 de setembro de 1973, e a minha família, como tantas pessoas, estava envolvida no movimento político. Nesse momento, eles participavam do ELN: Exército de Libertação Nacional e, em seguida, Mir: Movimiento de Izquierda Revolucionária. E, claro, como tantos jovens naquela época, minha mãe era uma estudante de filosofia, e meu pai estava estudando para ser advogado, e eles estavam envolvidos no movimento político, e pagaram o preço. Eles ficaram presos por muitos anos, e em 75 foi um ano muito sangrento no Chile. Um monte de gente estava desaparecendo, então meus pais deixaram o país. Minha mãe foi para a França e meu pai para a Alemanha. E é por isso que nasci na França em 1977. Ela se exilou em 1976. Ela era uma refugiada política. Vivemos juntas na França. Agora, a minha mãe é uma socióloga, e meu pai é um professor de Ciência Política e Direitos Humanos no Chile. Nós todos retornamos, em 1993, juntos.**

Admiradora dos movimentos artísticos de vanguarda, Anita Tijoux encontrou na atividade *rapper* uma forma de protesto perante as injustiças do mundo. Ao longo da entrevista, ressalta-se uma segunda passagem, quando, ao ser questionada sobre o porquê de sua escolha pelo *rap* e não por outros gêneros musicais, a cantora cita a admiração pelo Surrealismo e pelo Dadaísmo, revelando também uma não-crença no próprio talento musical <sup>13</sup>.

**Quando eu estava na escola, eu estava sempre em uma nuvem a sonhar. E a única coisa que capturava minha atenção eram as aulas sobre Surrealismo e Dadaísmo . E este foi o único tópico que, realmente, deteve toda a minha atenção . Fico louca com Antonin Artaud e Robert Desmos. Para mim, os surrealistas foram a porta perfeita entre política, poesia e música. Eu sempre disse que se eu pudesse ter decidido em que era viver , certamente teria sido a época desse movimento. Naquela época, em minha vida, eu não sentia que eu tivesse algum talento musical. Eu não leio música. Mas, as palavras sempre me interessaram . E como você pode brincar com as palavras. Como você pode alterar as palavras e criar novos significados para elas. [...] Eu conheci algumas pessoas no gueto, que faziam Freestyle todos os dias. E para mim isso era como os dadaístas e surrealistas. A forma como eles trabalhavam com as palavras. Eu acho que o Hip- Hop tem uma construção perfeita para mim porque integrou o mundo dos meus pais, os dadaístas , fantasia , música, ritmo, as ruas, a sociologia . Eu estava super interessada em saber como Hip- Hop pode ser quase um novo país. É em toda a parte, é a música e a voz das pessoas que não têm voz. É por isso que eu fazia Hip- Hop naquela época. Sem saber que eu tinha um pingo de talento (TIJOUX, acesso em 12 ago. 2011).**

A influência dos movimentos artísticos de vanguarda se tornou nítida pela liberdade, hibridismo e intenção revolucionária propostos nas canções de Anita Tijoux. Após o retorno para o Chile, aos dezesseis anos, a artista lançou-se como MC e compositora. Suas produções revelam colagens sonoras diversas associadas a versos de motivação política e, à semelhança

---

<sup>12</sup> Tradução nossa.

<sup>13</sup> Tradução nossa.

dos propósitos surrealistas – qualificados pela artista como sendo a ‘porta perfeita entre política, poesia e música’ –. Também conservam uma postura contra-sistêmica, cujo propósito seria a construção de uma consciência estética por parte dos receptores.

Anita Tijoux, por meio de suas produções, revela o próprio ‘olhar estrangeiro’ que lança sobre o mundo. Um olhar que atualiza a intenção surrealista de reverter a miséria em uma espécie de niilismo revolucionário<sup>14</sup>, combatente ante aos efeitos do processo globalizador. Tal olhar, uma vez configurado sobre a forma de canção, permite à *rapper* franco-chilela realizar a leitura dos acontecimentos que a circundam e, ao mesmo tempo, instituir uma estética politizada de suas canções.

Embora a história da cantora pareça ter sido fundamental à construção de sua carreira *rapper*, quando indagada pela jornalista Lauren Shaw (2013) acerca de uma possível influência, Tijoux respondeu, na quarta passagem, que destacamos abaixo <sup>15</sup>:

**Isso parece óbvio, mas eu irei lhe perguntar mesmo assim. É por causa da história dos seus pais, que você se interessa pelas questões relacionadas à justiça social?**

**Sim, mas eu tenho encontrado pessoas quem não têm a minha bagagem. E essas pessoas são mais envolvidas com o propósito rapper do que eu sou. Então, eu não acho que essa seja a única razão. Sim, isso de certa forma me educou, mas, depois de um tempo, quando você tem uma ideia sobre como a sua personalidade é, a sua identidade, o quão sensível você é aos fatos, isso acaba dependendo de cada um, individualmente. Em meu caso, eu não posso negar isso. Eu queria estudar Ciência Política. Sempre me interessou. Eu não sei como eu acabei fazendo música, mas sinto que a música no final é uma revolução da poesia. Ciência Política não é tão diferente da música para mim.**

Se os referenciais autobiográficos não alçam o reconhecimento pleno na opinião da autora, no que concerne às influências exercidas sobre sua carreira *rapper*, o mesmo não ocorre em relação ao território. Na opinião de Tijoux, viver na Europa foi fundamental para aprofundar seu exercício enquanto MC<sup>16</sup>,

**Totalmente. Às vezes o que te machuca no momento é o que lhe dá poder. Eu acho que crescer com tantos imigrantes: argelinos, marroquinos ... fez com que eu me tornasse uma fã de música africana. Gosto de ir lá, mas não de viver lá.**

<sup>14</sup> Em relação aos propósitos esquerdistas advindos do Surrealismo, Walter Benjamin, na obra *Magia e Técnica, arte e política*, dispõe: “Antes desses videntes e intérpretes de sinais [os surrealistas], ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário”. (BENJAMIN, 2004, p. 25).

<sup>15</sup> Tradução nossa.

<sup>16</sup> Tradução nossa.

**Eu sou super-crítica à Europa. A França é um país cujo povo é super complicado. Para cantar é complicado lá- por exemplo, no metrô, se você encostar em alguém, isso é desconfortável para eles. É como se, eles não quisessem reconhecer o seu corpo. Eu não gosto disso.**

Atualmente, Anita Tijoux reside no Chile. Quando vai à França – apesar de ter nascido na região norte do país e, posteriormente, residido em Paris –, prefere se hospedar na região sul. Não acredita em instituições religiosas, sente-se órfã politicamente e, para o futuro, planeja escrever um livro (SHAW, 2013.).

### 3.1.4 Manolis Afolanios (MC Yinka)

Nascido na Grécia, em 1981, Manolis Afolanios- conhecido como MC Yinka - é filho de imigrantes nigerianos.

Dedica-se à música desde os dez anos de idade. Aos 17, envolveu-se com o movimento Hip-Hop e começou a criar *raps* e disponibilizá-los através de gravações caseiras, disponíveis nos meios digitais.

Apesar de contar com uma trajetória musical extensa - ao longo de sua carreira, esteve ao lado de grandes nomes da música grega, como Filipe Pliatsikas, Irman Bailde e Dimitra Galani - Manolis Afolanio somente conseguiu produzir seu primeiro CD no ano de 2009. Intitulado Alana - mesmo nome dado a uma das principais revistas esquerdistas do país - o CD é composto por 15 faixas dedicadas, em geral, aos problemas sociais relacionados à imigração e às desigualdades do país.

Afolanios, que nasceu e foi criado em um bairro pobre, de imigrantes, na periferia de Atenas (Patíssia), foi um dos poucos negros a frequentar a escola na década de 80. Atualmente, tem se destacado na mídia grega, enquanto personalidade engajada nas questões relacionadas à imigração.

Em entrevista ao jornal esquerdista Εργατική Αλληλεγγυη<sup>17</sup>, (Trabalho da Solidariedade), o *rapper* explica de que maneira crescem os filhos de imigrantes nascidos na Grécia <sup>18</sup>:

<sup>17</sup> Disponível em: <[http://ergatiki.gr/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=9096%3Ai1101&Itemid=62](http://ergatiki.gr/index.php?option=com_k2&view=item&id=9096%3Ai1101&Itemid=62)>. Acesso em: 30 jan. 2014.

<sup>18</sup> Tradução nossa.

**Ser filho de imigrantes de segunda geração na Grécia significa ter de viver por algum tempo em uma bolha, achando que você tem direitos iguais, sociais e políticos, como os outros. E justamente quando você precisa tomar decisões importantes sobre sua vida, definir os caminhos de uma carreira profissional, seus estudos, você de repente descobre que as coisas não são feitas para que você tenha os mesmos direitos das outras “crianças”, que cresceram com você.**

**Nasci na Grécia, em 1981, cresci na Patíssia. No fim da década de 90, esse período foi o da legalização em massa, meus pais fizeram parte do movimento para a nova legislação dos migrantes. Eu crescendo, acreditava que, nascido aqui, não teria nenhuma ligação com isso. Acreditava e pensava que era grego, com todos os direitos.**

Para Afolanios, a ilusão imigrante de ser reconhecido como cidadão nacional é algo que se quebra ao fim da adolescência quando, de fato, o indivíduo precisa assumir um papel em sociedade. Diz o *rapper*<sup>19</sup> ,:

**Mas aí você percebe o que é evidente. Depois de 05 ou 06 anos, você percebe que perdeu tempo, eu não podia entrar em um processo para legitimar. Eu me escondia, meu irmão foi quase deportado. Estávamos com grande dificuldade para chegar a um acordo. Começou todo um processo, pegando papéis de todos os lugares para provar que estamos aqui todos esses anos, para sermos reconhecidos na condição de imigrante econômico, isso foi no ano de 2004. E desde então, vivemos sempre renovando o título de residência, certidões, selos, os selos não são suficientes, a licença de permanência já sai vencida, é um stress, uma aversão a tudo.**

**Em 2009, eu entrei no estatuto de residente de longa duração, a lei facultou aos filhos de imigrantes, autorização de residência por cinco anos, depois poderia ser por período indefinido. Depois veio a lei de Ragous que disseram ser inconstitucional, foi removida, e agora estamos novamente na mesma, não sabemos o que vai acontecer com os filhos de imigrantes.**

Para MC Yinka, o Estado ignora os mais de 300.000 ‘gregos migrantes’ nascidos no país, não reconhecendo a contribuição dada por esses indivíduos às cidades, tampouco o potencial dos mesmos em relação aos progressos societários futuros. Yinka ressalta ainda o mau tratamento fornecido pelo Estado a essas pessoas, denunciando a formação de estereótipos que ‘vendem’ à grande massa, a imagem do imigrante mal-feitor, assassino ou ladrão.

Yinka se mostra esperançoso na disseminação de processos reflexivos mediante a sociedade grega. Segundo o *rapper*, a percepção geral sobre as ações fascistas têm crescido, sobretudo após o assassinato de Pavlos Fyssas (*rapper* anti-fascista, morto à facadas, no ano de 2013, por um funcionário político da extrema-direita). Percebendo o crescimento de ações

---

<sup>19</sup> Tradução nossa.

conscientes, direcionadas ao estabelecimento de uma sociedade mais justa perante às minorias, Yinka explica de que maneira oferece a sua contribuição:

**Com a minha música. Por ser um membro ativo de um movimento antifascista que atua em várias áreas da política e luta contra o movimento fascista, declarando isso em eventos, shows e diversas ações antifascistas. Nessas conversas, eu conto os meus problemas e fracassos , como filho de imigrantes que sou. O movimento dos governantes fascistas é um movimento ordenado. O cão está na frente, por trás da austeridade, demissões , salários, pensões , todos os dias devoram um pouco do trabalhador.**

As breves considerações e depoimentos transcritos acima tiveram como propósito situar o leitor (a) deste trabalho, em relação ao perfil-histórico dos artistas-autores, cujas produções consistiram em objeto de estudo de nossa pesquisa. O próximo capítulo, intitulado *Transcrever, traduzir e comparar: as letras*, apresenta o resultado da análise-tradutória que foi realizada.

#### 4 TRANSCREVER E TRADUZIR: AS LETRAS

“Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”  
(Haroldo de Campos)

Neste capítulo são apresentados os resultados referentes à análise comparativa do conteúdo verbal disponibilizado pelas canções *rappers* (i) migrantes, que fundamentam esta pesquisa.

Por se manterem acessíveis aos ouvintes apenas sob o formato sonoro, tais canções, antes de serem submetidas ao processo de análise, atravessaram uma intensa etapa relacionada à transcrição.

A despeito do fato de ser um processo complexo e inexato, a transcrição se tornou um instrumento necessário à presente pesquisa, uma vez que é a única alternativa capaz de viabilizar o estudo comparativo proposto.

Partindo do princípio de que o *rap* “[...] é uma forma de literatura popular voltada a transmissão de saberes sociais diretamente relacionados a práticas societárias tidas como significativas” (ZUMTHOR, 1997, p.49), pretendemos apresentar a ocorrência dessa transmissão em âmbito (i)migrante.

Ao todo foram selecionadas 20 (vinte) canções que, em nossa opinião, demonstram a pobreza estrutural traduzida e enfrentada sob a voz do estrangeiro.

Grande parte desse material tem sua composição estruturada a partir do emprego de mais de um idioma. Estiveram presentes no processo tradutório e de transcrição, ao todo, cinco línguas, a saber: espanhol, inglês, português, grego e japonês.

Em função disso – e por não dominar completamente todas as línguas, hesitando também na tradução mais precisa de termos recorrentes aos níveis de linguagem grupal/gíria – precisei de contar com a ajuda de algumas pessoas.

Para as músicas que continham trechos proferidos em japonês, recorri à tradutora Larissa Satake Genaro – Membro da Comunidade Nipônica de São Paulo; com quem estabeleci contato por meio das Redes Sociais (principalmente o *Facebook*).

Já para os trechos em grego – sobre os quais não consegui trabalhar sozinha – contei com a ajuda de minha mãe (Carmen Grouios Nathanailidis) e dos amigos Vassula Andrikopulos e Kosmas Poulianitis; todos membros da Comunidade Helênica do Espírito Santo.

Em relação ao entendimento de algumas gírias em língua inglesa, o auxílio partiu das amigas, professoras da disciplina de Língua Inglesa, Graziella Baldini e Katherine Schirmer. Por fim, frente às dificuldades decorrentes da tradução de algumas expressões próprias do idioma espanhol, fora valioso o auxílio do orientador da pesquisa, professor Jorge Nascimento, doutor em Letras Neolatinas.

O processo tradutório e de transcrição exigiu um esforço coletivo no sentido de ouvir exaustivamente as canções selecionadas, pois, conforme dissemos anteriormente, tais produtos não contam com nenhum encarte ou texto oficial equivalente às músicas performadas. A escuta, muitas vezes, fora dificultada em função da incidência de gírias e presença de sotaques.

Com muito esforço, conseguimos transcrever essas canções e, após este trabalho, eu assumi o desafio de analisá-las individualmente. O resultado deste desafio segue exposto nesta seção.

A fim de propiciar ao leitor certa clareza textual, as letras foram divididas em subcapítulos, separados por grupos temáticos de análise, a saber:

**- Em meio à multidão, mais um quer ser alguém: ‘quem sou eu e quem é você’ nas afirmações e percepções identitárias da canção *rapper* estrangeira.**

Músicas interpretadas: *Mestisoul* (Tensais MCS), *Samurai Malandro* (Tensais MCS), *Pássaro Imigrante* (Indigesto), *Desclassificado* (Anita Tijoux) e *To Kéµα* (MC Yinka);

**- Em meio às selvas capitais, aculturação, violência e fé resistente: o sistema, as origens e o sagrado cantados pela massa (i)migrante**

Músicas interpretadas: *Selva do dinheiro* (Mamelo Sound System), *Exceção à regra* (Elo da Corrente), *La Bala* (Anita Tijoux), *Si te preguntan* (Anita Tijoux), *Χαιρετισμός* (MC Yinka), *Αφρικά* (MC Yinka) e *Shock* (Anita Tijoux),

**- Para atravessar fronteiras, orientar ou simplesmente sobreviver: a palavra- rap, estética libertária de vozes conscientes e abandonadas.**

Músicas interpretadas: *Sacar La Voz* (Anita Tijoux); *Αλάνα*; Πάνω από το Νέφος (MC Yinka); Το επαναστατικό ταξίδι (MC Yinka); *Unite* (Tensais MCS) e *マイクロフォン戦士* *Microfone Soldier* (Tensais MCS); *If you don't believe feat (Partnership of sound)*.

**- Considerações sobre uma faixa diferente e (In) ‘Definitivamente Instrumental’**

Música interpretada: *Definitivamente (Instrumental)* - Yoka

Estabelecida a divisão, passamos então à exposição dos resultados de nossa análise, seguidos das considerações finais.

#### 4.1 EM MEIO À MULTIDÃO, MAIS UM QUER SER ALGUÉM: ‘QUEM SOU EU E QUEM É VOCÊ’ NAS AFIRMAÇÕES E PERCEPÇÕES IDENTITÁRIAS DA CANÇÃO *RAPPER* ESTRANGEIRA

Nesta seção são analisadas canções *rappers* que mantém em comum o conteúdo relacionado a eixos temáticos semelhantes: as afirmações e percepções da identidade, vistas sob o olhar das camadas estrangeiras.

Em ordem, serão analisadas as seguintes canções: *MestiSoul* (Tensais MCS), *Samurai Malandro* (Tensais MCS), *Pássaro Imigrante* (Indigesto), *Desclassificado* (Anita Tijoux) e

*Kepma* (MC Yinka). Tais canções revelam a imagem do imigrante sobre si mesmo, seus sentimentos e formas de conduta perante o (novo) território estrangeiro.

#### 4.1.1 Mestisoul: uma ode à mestiçagem brasileira

A canção ‘Mestisoul’, homônima do CD produzido pelo grupo Tensais MCS, contém na formação de sua própria nomenclatura, referências ao hibridismo étnico. A fusão entre o prefixo ‘mesti’ e o vocábulo ‘*sou*’ cria o neologismo ‘mestisoul’.

Tal neologismo se aproxima foneticamente do substantivo masculino ‘mestiço’ que faz referência ao indivíduo nascido da mistura de duas ou mais etnias.

A aproximação sonora entre os termos sugere a abertura de um jogo estético-verbal, que também sinaliza para uma correlação de significados, concretizada a partir da estrutura poética da canção.

De extensão relativamente curta, ‘Mestisoul’ é uma canção que narra o hibridismo da figura de um imigrante brasileiro que, dentre suas várias origens, também encontra referenciais na cultura japonesa. A canção, além disso, se constitui enquanto corpo textual híbrido, pois dispõe de uma narrativa na qual se entrelaçam três idiomas: português, inglês e japonês.

Introduzidas por uma base eletrônica contínua, cuja sonoridade parece simular o som do instrumento pandeiro (bastante tradicional no Brasil), as primeiras palavras dessa canção aguçam o imaginário receptor, a partir de afirmações enunciativas, decorrentes de uma voz desterritorializada, que se esforça para alcançar uma espécie de autodefinição coletiva. A base sonora institui uma ‘atmosfera brasileira’ e funciona como epígrafe para a verbalização. Logo nas primeiras palavras, a canção convoca os ouvintes para a tentativa de conscientização- afirmativa acerca da identidade híbrida. Nota-se o que diz a primeira estrofe:

Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
 tá na cara ,tá na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
 Se você ama esse país, solta a voz *brow*!  
 Soul brasileiro, sou brasileiro, sou!

Buscando definir a presença do ‘mestisoul’ (i) migrante, a voz enunciativa aposta na antítese,

observada a partir da expressão ‘o puro sangue brasileiro’, que contrapõe a ideia de purismo à realidade étnica brasileira.

Tal fato se torna facilmente identificável, já que ao se pensar o Brasil - nação, “[...] agrupamento humano cujos membros, fixados num território, são ligados por fatos históricos, culturais, econômicos e lingüísticos” (MORAES, 2002, p. 213), há que se considerar o hibridismo causado pelo intercâmbio entre diversas etnias, dentre elas a branca, a negra, a indígena e a oriental.

A mistura representativa de ‘um mundo inteiro’ permite atribuir ao imigrante descrito feições diferenciadas e talvez pouco conhecidas em território estrangeiro. Utilizando-se do vocativo inglês ‘*brow*’, o eu-lírico convoca a coletividade iniciando a música com uma espécie de grito de guerra, ‘Sou brasileiro, sou brasileiro, sou’ que, instituído pelo verbo ser na primeira pessoa do singular (‘sou’), cria uma aliteração cuja sonoridade se aproxima do termo *soul* (alma, em inglês), partícula também presente no neologismo que intitula a música.

A aplicabilidade do termo *soul* pode, também, significar uma alusão à *soulmusic* (ou ‘música da alma’, em português), estilo de música popular composta, executada e gravada por negros norte americanos a partir dos anos 60, que exerceu forte influência sobre o *rap*. Tal estilo chegou a Brasil na década seguinte, consagrando-se na voz do cantor Tim Maia e propunha-se a exprimir as emoções e percepções mais intensamente sentidas pelo intérprete, evocando estados semelhantes no ouvinte, ao partir da utilização de modos apaixonados, dramáticos e animados de expressão vocal, como suspiros, soluços, falsetes, melismas, interpolações declamadas ou entoadas, emissão de gritos ou sonoridades ásperas. (GROOVE; SADIE, 1994).

Nesse sentido, já no início da canção percebe-se a presença de uma interpretação declamada, cuja altura às vezes se dá em níveis que extrapolam, sendo a letra cantada em alguns pontos, algo bem próximo ao som do grito – o que, talvez, seja um recurso de estilo aplicável ao reforço identitário estabelecido pelos versos, para que estes, inserindo a canção em atmosfera de êxtase, possam afetar a platéia, despertando um movimento gregário, gerado pela ideia da identidade.

Iniciada a segunda estrofe, a canção estabelece uma referência a Jean Charles Menezes, um

imigrante brasileiro (natural de Minas Gerais) que, após ter sido confundido com um terrorista árabe, foi assassinado pela Polícia Metropolitana de Londres. Referindo-se a Jean Charles como um mártir, a letra relata a principal motivação de um (i) migrante brasileiro: o trabalho.

Salve, Salve, Jean Charles nosso mártir na Inglaterra  
 Brasileiro quer trabalho, então parte pra outras terras  
 Ilegal ou não é o jeitinho brasileiro!  
 Exportamos mão de obra 'pro' mundo inteiro  
 Em todos continentes estamos presentes  
 Com a cultura que se expande e conseqüentemente  
 O futebol, nossa marca registrada  
 Cinco estrelinhas, marca muito respeitada  
 O nosso som ,a nossa ginga e a nossa malandragem  
 O nosso rango , as nossas minas e toda aquela paisagem  
 O nosso jeito modesto e bastante acolhedor  
 O brasileiro mostra as garras é nos momentos de dor  
 A nossa arte está presente e sendo preservada  
 A capoeira e a bossa 'tão' muito bem representada  
 O Hip-Hop, o Funk e o Rock  
 Pouco a pouco tornam-se a MPB Jovem

Nota-se que a intenção de integrar o mercado de trabalho surge na canção *rapper* como um fator motivador para a migração e uma característica do Brasil. 'Brasileiro quer trabalho, então parte proutras terras', diz o canto explicativo do *performer*.

Outro aspecto em destaque nesta estrofe é a estereotipização sob a qual é inserida a figura desse (i) migrante brasileiro, cuja presença se faz notória em todo o mundo.

O futebol 'cinco estrelas', a música, a beleza da mulher brasileira, a culinária, a malandragem, o caráter altivo, acolhedor e as paisagens naturais são algumas das características citadas na canção, que permitem desenhar no imaginário-ouvinte o perfil do imigrante brasileiro e de seu país. Coincidentemente, confirmam-se enquanto significantes que constituem o conhecimento prévio em senso comum acerca desses elementos: sons sob os quais o(s) performer(s) se autorreconhece (m) e demonstra (m) saber que será (ão) reconhecido(s) .

Acerca dos estereótipos, Bhabha (2007) entende ser esta a principal estratégia discursiva do colonialismo. Modo de representação ambivalente e contraditório, o estereótipo nasce do sentimento de fragilidade que se constitui face ao olhar colonizador, a partir da constatação e do repúdio relacionados à presença das diferenças (culturais, sexuais e étnicas) em sociedade. Agindo de forma fixa e repetitiva, o estereótipo norteia as concepções ideológicas em torno da alteridade e se torna uma construção antecipada do outro, uma fantasiosa e excessiva ideia,

capaz de legitimar, inclusive, discriminações, à medida em que se apresenta revestida pela noção de verdade. Nesse sentido, manifesta-se Hommi Bhabha (2007, p. 117):

O estereótipo, então, como ponto primário de subjetificação do discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes– o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura [...] O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.

Na canção em análise, aspectos de um estereótipo-positivo, incutidos na realidade psíquica do sujeito-imigrante, se tornam motivos para justificar e garantir sua presença no estrangeiro. A mensagem pretendida pelo *performer* é facilmente identificada na estrofe. “*Nós viemos de um lugar repleto de belezas naturais em que a comida é saborosa. Nossas mulheres são bonitas, nossa música atraente...Podemos oferecer muito a vocês. Se estamos ilegais, é apenas nosso “jeitinho”, o que nós queremos, na verdade, é trabalhar*”<sup>20</sup>. Chama atenção a referência à Música Popular Brasileira (MPB), estilo musical reconhecido internacionalmente e que, por meio da canção se torna, também, motivo para o persuadir-estético. Nesse sentido, diz o eu-lírico “O Hip-Hop, o Funk e o Rock/ Pouco a pouco tornam-se a MPB Jovem”. A ideia da estrofe, proferida em palavras, é confirmada por meio da organização sonora híbrida, que mistura a batida eletrônica ao som do pandeiro, o que confirma a utilização do gênero *samba-rap*.

Na terceira estrofe da performance *rapper*, passa-se à utilização do idioma japonês, cuja tradução elencamos logo abaixo da transcrição original, em negrito.

Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
Tá na cara ,tá na cor que  
Descende o mundo inteiro  
俺は日本人mas sou brasileiro também!  
*Soul* brasileiro, sou brasileiro, sou!

**Tradução:**

Mestisoul,o puro sangue brasileiro  
Tá na cara, tá na cor que  
Descende o mundo inteiro  
**Eu sou japonês**, mas sou brasileiro também!  
*Soul* brasileiro, sou brasileiro, sou!

<sup>20</sup> Os trechos traduzidos aparecem em “grifo nosso”.

A voz enunciativa, que teve início em terceira pessoa, passa a externar também uma função emotiva (1ª pessoa) ao referir-se à própria identidade, afirmando ‘sou brasileiro’. Evidencia-se também o complemento do conteúdo narrado na primeira estrofe que, depois de repetido, é acrescido (e reforçado) da ideia de que ‘um japonês pode ser um brasileiro também’ e, assim, ‘é’.

A canção prossegue híbrida. Na quarta estrofe, mais uma vez o canto associa as Línguas Japonesa e Portuguesa.

Favela 育ち 桜色 Mestisoul どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす夜  
真っ赤なりオ 伝統の Samba 極上の音色  
Favela 育ち 侍 Mestisoul どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす  
Yo 毎度 Latino 灼熱の sound めっぼうあちいの

**Tradução:**

Favela, **um guerreiro samurai que cresce** Mestisoul  
**Sente o ritmo da batida, esse clima tão bom, esse Samba do Rio**  
**Já virou tradição, todo mundo gosta.**  
Favela **crece com cor de cerejeira.** Mestisoul, **sente o ritmo da batida, esse clima**  
**tão bom... Aê, toda vez o Latino faz um som quente para alegrar.**

A interpretação proporciona o constatar de uma voz enunciativa que narra, em terceira pessoa, a realidade de um estrangeiro nipo-descendente. Latino-americano, esse estrangeiro carrega em si a subjetividade imaginária do território representativo de suas origens: o Brasil.

Na elocução estetizada, há que se constatar um pouco do hibridismo instituído enquanto negociação cultural realizada pelos líderes-*performers* do grupo em questão, imigrantes brasileiros nipo-descendentes que, radicados no Japão, se tornaram indivíduos situados em um contexto cultural transitório.

Hall (2007) afirma que tais indivíduos pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, são ‘homens traduzidos’, que dialogam com a nova cultura sem se integrar por completo a ela, de modo a conservar traços de sua identidade original. Acerca dessas pessoas, afirma o autor: “Essas pessoas retém fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições [...] Elas são obrigadas a negociar com novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.” (HALL, 2007, p. 89).

Nesse sentido, a lembrança da favela pelo estrangeiro demonstra a postura assumida em razão de um local de enunciação transitório, no qual coexistem elementos da antiga e da nova tradição. A favela é sentida e lembrada pelo imigrante como seu local de origem e atua também como forma essencial ao diálogo com a nova a cultura, posto que se constitui, atualmente, como um destino turístico internacional.

Ao deixar a favela de origem, o emissor passa a habitar gueto estrangeiro, onde dia após dia vivencia os enfrentamentos necessários à própria sobrevivência. Tal fato lhe fornece as condições para que, esteticamente, se autoafirme como um guerreiro em formação, ou seja, alguém que vivencia, rotineiramente, enfrentamentos necessários à própria sobrevivência. O guerreiro que cresce cor de Sakura (como são conhecidas as flores de cerejeira no Japão) interpela o ouvinte com um cumprimento (‘Yo!’/ou ‘Aê’, em português), na intenção de apresentar o ‘samba e suas batidas’, elementos que compõem a riqueza cultural brasileira e contagiam pela transmissão de sentimentos de alegria, também revelando a identidade híbrida, aspecto tradutório de sua realidade.

Na quinta estrofe, a voz enunciativa se propõe a uma evocação que, de certo modo, referencia a personalidade do brasileiro. Ao que diz:

Seja do Sul ou do Norte, interior ou capital  
 Do Sertão ou do Cerrado ou do litoral  
 Da Floresta Amazônica ou do Pantanal  
 Minha alma clama e grita por você que é *eternal*  
 Diz ‘pra’ mim se você não é brasileiro?  
 Verde e amarela gravada no seu peito!  
 Botando azul e branco são as cores da nação  
 Da bandeira que eu amo e respeito de coração  
 E vai além da imaginação e da criação  
 Mistura de sangue, de raça, cor  
 Arte, cultura, filosofia  
 É ‘nois’ sofredor!  
 Apesar do sofrimento é alegre no viver  
 Supera as dificuldades com sede de vencer  
 A malandragem tá no sangue e o samba no pé  
 Conquistando seus sonhos com garra e fé!

Ao mencionar variadas regiões do país (‘Sul’, ‘Norte’, ‘Cerrado’, ‘Pantanal’, etc.), o eu-lírico estabelece um chamado- convocação: “Minha alma clama e grita por você que é *eternal*”, referindo-se a um ‘outro’- imigrante, também brasileiro que, independente do tempo ou do lugar de origem, guarda características familiares que o fazem ser ‘um dos seus’. Na performance, o interlocutor obtuso é descrito pelo eu-lírico na condição daquele que é

‘*eternal*’ (‘eterno’) e carrega o sentimento de amor à pátria-mãe, metaforizado na canção, a partir da referência às cores da bandeira. Nesse sentido, profere: “Verde e amarela gravada no seu peito/Botando azul e branco são as cores da nação/Da bandeira que eu amo e respeito de coração”. A ‘condição brasileira’ é uma característica que se destaca ao longo de toda esta estrofe.

Ser brasileiro é ser além da ‘imaginação’ e ‘da criação’, carregar na alma uma enriquecedora bagagem cultural, vinda de um país híbrido, por natureza. O eu-lírico, assim, estabelece definições com as quais se identifica e às quais se agrega: “Mistura de sangue, de raça, cor/Arte, cultura, filosofia/ É ‘nóis’ sofredor”.

Conforme se nota, o vocativo ‘nóis’ é um modo pelo qual o ‘eu-lírico’ externa a identificação perante seus interlocutores, também imigrantes brasileiros, com os quais compartilha vivências, relacionadas à origem, à cultura, aos anseios e às dificuldades vivenciadas no estrangeiro.

Ao definir o comportamento daqueles que integram o seu grupo (e, portanto, o seu próprio comportamento), o eu-lírico profere versos que tratam da alegria e da obstinação: “Apesar do sofrimento é alegre no viver/ Supera as dificuldades com sede de vencer/ A malandragem tá no sangue e o samba no pé/ Conquistando seus sonhos com garra e fé!”

A leitura dos versos finais desta estrofe nos conduz à imagem de um imigrante brasileiro que, pautado nos valores culturais referentes a seu país de origem, norteia suas próprias ações. Tal imigrante tem no samba o instrumento cultural designado à expressão de sua alegria constante; e persiste em meio aos obstáculos, respaldado pela fé e pelas artimanhas da malandragem<sup>21</sup>. Em relação a esta última, estereótipo consolidado no Brasil, faz-se relevante ressaltar a significação histórica-cultural que assumiu no país. Conforme explica o pesquisador José Novaes (2001), no artigo *Um episódio de Produção de Subjetividade No Brasil de 1930: Malandragem e Estado Novo*, a malandragem nasce no Rio de Janeiro, como um elemento ligado ao samba, representativo de grandes desafios para os ideais trabalhistas do Estado Novo. Getúlio Vargas lutou contra a malandragem, pois esta se configurava

---

<sup>21</sup> Sobre a ‘malandragem’ será realizada uma abordagem mais aprofundada na próxima seção.

enquanto forma popular antagônica, em relação aos propósitos do governo. Acerca da Malandragem, Novaes (2001, p. 41) disserta:

E foi justamente contra essa louvação do malandro que o Estado Novo teve que lutar, para substituir essa imagem pela do trabalhador, imprescindível ao seu projeto de construção da nação brasileira [...] A malandragem, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, deve ser entendida como rejeição ao trabalho e como modo de sobrevivência. Numa sociedade profundamente injusta, em que centenas de milhares de ex-escravos foram jogados – e o termo é esse mesmo, para acentuar o aspecto violento e cruel do fato – ao mercado de trabalho, sem ter, a imensa maioria, capacidade ou formação para competir com os trabalhadores brancos brasileiros e os imigrantes que aqui chegavam em grande número, a malandragem era uma das estratégias que poderia dar garantias mínimas de vida. Não se poderia esperar que o trabalho fosse considerado, por grandes parcelas da população, uma atividade digna. Não tinha valor moral, não compensava materialmente, e só a mínima parte dos que o procuravam como ocupação conseguiam alcançá-lo

As alusões à malandragem, à religião e à dança brasileira, de certa forma, fazem da quinta estrofe algo que oferece ao leitor-ouvinte, também, uma espécie de ‘receita’ – já que, por meio dela, é possível saber como se dão as ações da vivência em desterro.

No estrangeiro, diz a canção, a perseverança e a preservação de valores culturais são de primordial atenção.

A canção prossegue. Nas sexta e sétima estrofes, tem-se a repetição de conteúdos já performados anteriormente, nas terceira e quarta estrofes transcritas. Assim, transcrevemo-nos, novamente, conforme dispõe o eu-lírico:

Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara ,tá na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
 俺は日本人mas sou brasileiro também !  
 Soul brasileiro, sou brasileiro, sou!

**Tradução:**

Mestisoul,o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara, tá na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
**Eu sou japonês**, mas sou brasileiro também!  
 Soul brasileiro, sou brasileiro, sou!

Favela育ち 桜色Mestisoulどこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす夜  
 真っ赤なりオ 伝統のSamba 極上の音色  
 Favela 育ち 侍Mestisoul どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす  
 Yo毎度Latino 灼熱のsound めっぼうあちいの

**Tradução:**

Favela, **um guerreiro samurai que cresce** Mestisoul  
**Sente o ritmo da batida, esse clima tão bom, esse Samba do Rio**  
**Já virou tradição, todo mundo gosta.**  
 Favela **crece com cor de cerejeira.** Mestisoul, **sente o ritmo da batida, esse clima**  
**tão bom... Aê, toda vez o Latino faz um som quente para alegrar.**

Já na oitava estrofe a emissão-lírica dispõe sobre a distância física e a possibilidade de união entre os receptores através da música. Percebe-se que mesmo no que concerne à constituição-significante da canção há, na aplicabilidade sucessiva de idiomas distintos (A Língua Portuguesa e a Língua Japonesa) uma tentativa evidente de dissolver as fronteiras linguísticas. A negociação identitária estabelecida por um processo tradutório de hibridização cria uma indiscutível trama cognitiva na qual vigora uma espécie de jogo entre significantes e significados, produzidos em ambas as línguas e lançados à interpretação daqueles que se estiverem ou se propuserem a estar em trânsito – seja entre nações ou mesmo entre idiomas performados.

日本と地球の真反対だが兄弟目指すところ変わらない 距離は遠くない  
 音楽繋ぐ輪国境越え広がるひたすら família になってもう4年目  
 Tensais伝える全身全霊  
 発信地湘南からホットなラテンナンバーが登場だ  
 Samba, Capoeira, Forró, MPB.  
 調子よく踊ろうベイベ 君は素敵なbrasileira 世界一のdanceまさにCinderela,  
 Cachaça で乾杯 Made in real Brasil 万歳 favela から真実のコール ヤッペーな  
 brasileiroのsoul

**Tradução:**

**O Brasil e o Japão podem até estar em posições opostas no globo terrestre, mas a vontade de ser irmão não muda. A distância não é tão grande assim para a música, ela consegue chegar com facilidade até as duas nações. Já faz quatro anos que somos uma Família e os Tensais não se cansam de lutar. Ele vem lá da América do sul, essas tradições quentes, tradições latinas.**  
 Samba, Capoeira, Forró, MPB.  
**Vamos dançar *Baby*, você é uma linda brasileira, a princesa da dança pode até ser uma cinderela. Vamos brindar com uma cachaça, típica do Brasil. Da favela dá pra ouvir um coral que diz: “Vixe! Sou brasileiro, sou!”**

A performance desdobra o ‘eu-lírico’, que oscila entre ‘o falar do outro’ (terceira pessoa) e o falar de um ‘eu coletivizado’ e confundido com a própria imagem do grupo que performa, Tensais MCS, cuja trajetória de quatro anos é mencionada na estrofe.

O grupo, de origem paulista, assume, pela performance, a responsabilidade de difundir tradições regionais brasileiras (samba, capoeira, forró e MPB) e simula o encontro entre um casal de imigrantes. O ‘eu masculino’, coletivizado, conscientiza ‘o outro feminino’ acerca de

sua própria identidade. O ‘convite’ para dançar, introduzido pelo vocativo inglês ‘*baby*’, sugere a existência de um talento brasileiro nesta área, responsável por vezes pela ascensão de ‘gatas borralheiras’ à condição de ‘cinderelas’.

A dança é motivo de orgulho, que deve ser celebrado por meio das tradições que remetem ao país de origem, o Brasil. Chamam atenção as menções à ‘cachaça’, ao gueto estrangeiro também chamado de ‘favela’, além da utilização da interjeição ‘vixe!’, típica do vocabulário presente no nordeste brasileiro.

O encerramento da canção se dá pela nona estrofe transcrita. Nela são repetidas, em refrão, as palavras já proferidas anteriormente na canção.

Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
 Se você ama esse país, solta a voz *brow!*  
 Soul brasileiro, sou brasileiro sou!  
 Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
 俺は日本人 mas sou brasileiro também!  
 Soul brasileiro, sou brasileiro, sou!

**Tradução:**

MestiSoul ,o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara ,’tá’ na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
 Se você ama esse país, solta a voz, *brow!*  
 Soul brasileiro, sou brasileiro sou!  
 Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
 ‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que  
 Descende o mundo inteiro  
**Eu sou japonês**, mas sou brasileiro também  
 Soul brasileiro, sou brasileiro, sou!

O conteúdo verbalizado na canção Mestisoul, reflete o propósito identitário da música, que busca suprir, de forma estética, à necessidade do autorreconhecimento da comunidade nipo-brasileira, residente no Japão. Ao responder musicalmente ao questionamento “Quem eu sou”?, o *rap* se torna uma espécie de ode à mestiçagem e às tradições culturais brasileiras, ao mesmo tempo em que se insere enquanto representação e resposta politizada a uma conjuntura na qual, possivelmente, são contundentes as segregações e preconceitos aos quais são submetidos os estrangeiros.

#### 4.1.2 Samurai malandro: o imigrante é um guerreiro e pode viver bem, mesmo face à opressão

‘Samurai malandro’ é uma canção que desperta curiosidades já em seu próprio título, no qual surgem dispostas, lado a lado, terminologias cujo sentido contraposto, geralmente, é aplicado à fixidez dos estereótipos japoneses e brasileiros.

Em relação ao primeiro termo ‘samurai’, o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa propõe o seguinte verbete: “samurai [do jap. Samurai, servidor do imperador] S.m. Guerreiro Japonês, membro da casa familiar a serviço de um daimio” (FERREIRA, 2010, p. 1884).

Já a respeito do termo ‘malandro’, tem-se a seguinte definição:

Malandro. [Voc. Deduz. de malandrim] S.m 1. Indivíduo dado a abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes; velhaco, patife. 2. Indivíduo preguiçoso, madraço, mandrião. 3. Gatuno, ladrão [Sin, nessas acep: malandréu, malandrin, ou malandrinho, malandrinho e (BA) mandandéu]. 4. Bras. Indivíduo esperto, vivo, astuto, matreiro. Adj. Que é malandro (FERREIRA, 2010, p. 1313).

Em relação à primeira definição proposta – que remete à ideia dos guerreiros feudais, os quais em lealdade deixavam suas casas para servir guerreando em prol dos interesses do imperador (daimio) –, quando utilizada no título da canção em análise, se faz também, uma referência à ideia do trabalho, transmitida ao povo japonês ao longo da história de gerações.

De acordo com Kishtara (apud SUDA; SOUZA, 2006), a organização societária por meio da qual o Japão foi fundado, deu corpo a uma população obediente, dedicada ao labor e aos estudos; além de conformista e muito resistente no que tange à aplicação da quebra de paradigmas. Uma população que, historicamente, transmite aos seus descendentes, características como timidez, modéstia, honestidade e esforço.

A figura do malandro, quando associada a uma *persona* que dispõe de tais características relacionadas ao trabalho e ao esforço, dá corpo, então, a uma personalidade de traços culturais híbridos.

O sujeito passível de carregá-la conserva em si valores morais ligados ao enaltecer do trabalho (herança dos guerreiros japoneses, samurais) e à perspicácia aplicável nas suas vivências em sociedade (àquela, por sua vez, fruto da influência malandro-brasileira).

O primeiro malandro brasileiro presente em uma narrativa ficcional foi identificado por Cândido (1978), em seu texto: *Dialética da Malandragem: Memórias de um Sargento de Milícias*. Trata-se de Leonardo, um personagem que, por meio de seu comportamento, externaria, também, características presentes na sociedade brasileira do século XIX.

Ao problematizar a imagem do personagem malandro-brasileiro, Cândido (1978) constata ser este capaz de circular livremente pelos espaços da ordem e da desordem, esperando sempre obter certa vantagem, sendo, portanto, constantemente absorvido pelo polo positivo desta relação. Para o autor, a ficção externaria uma espécie de ‘princípio mediador’, existente na vida real, “[...] o jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo, o que manifestava na sociedade daquele tempo”. (CÂNDIDO, 1978, p. 336).

Em relação à malandragem, conforme dissemos anteriormente, esta tem seu surgimento comumente associado ao exercício musical do samba, especificamente da vertente sambamalandro. Corroborando com o que dispõe Novaes (2001) – citado anteriormente –, Matos (1982) também ressalta a existência da malandragem, enquanto característica associada ao samba, a partir dos anos 20. Segundo Matos (1982), tal característica emerge simultaneamente ao processo de derivação de uma versão mais moderna atribuída a este gênero, cujo desenvolvimento é vinculado às composições compostas no bairro Estácio de Sá, Rio de Janeiro. A característica da malandragem se origina de um estado de rejeição e descrédito das classes proletárias, perante as relações de trabalho que se intensificavam no cenário nacional. Nesse sentido, afirma:

É justamente enquanto crítica das normas que pautam a nossa vida social, as quais resultam na abundância para poucos e na escassez para muitos, que surge e se desenvolve a mítica da malandragem. A rejeição ao trabalho esteia-se, para o sambista e para um amplo grupo proletário cuja visão de mundo ele expressa, num sentimento de descrédito e desilusão em relação às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso tema sócio-econômico. [...] tal descrédito tem uma motivação específica, que decorre do lugar reservado ao proletário no sistema capitalista. (MATOS, 1982, p. 79).

Alegando haver poucas composições que apresentassem a malandragem enquanto alternativa opositora ao trabalho, o pesquisador Tiago Gomes de Melo (2007), no artigo *Gente do Samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*, propõe outro olhar acerca do assunto. Para o pesquisador, a oposição ao mundo do trabalho, geralmente atribuída à classe proletariada brasileira, formada por ex-escravos e seus descendentes, seria apenas a reprodução dos argumentos proferidos pelos senhores de escravos, ao justificarem a importação de mão de obra europeia, considerada melhor e de maior qualificação para integrar a mão de obra assalariada do país. Além disso, segundo Melo (2007), tal ponto de vista – ao contrapor a malandragem à ideologia trabalho –, supõe uma imposição estatal do capitalismo na Era Vargas, o que poderia se configurar também como uma reprodução do discurso ditador.

Na opinião de Melo (2007), a malandragem surge associada às representações dos intensos debates identitários do início do século XX, realizadas por meio do teatro de revista, no qual eram constantes as associações estabelecidas entre a performance teatral e a música. Nesse sentido, afirma o pesquisador:

Em relação à malandragem, é possível identificar uma notável simetria entre sua popularidade nos palcos e seu surgimento na música popular. As primeiras músicas de sucesso calcadas nessa temática apareceram nos últimos anos da década de 1920. Já nos palcos, embora existente há muitos anos, a malandragem ocupa um lugar mais central a partir do mesmo período uma vez que nos anos 1920, uma noção ‘malandra’ do Brasil assumiu grande importância no teatro de revista carioca. Nesse contexto, a malandragem passou a ser vista como representante de um país que tinha orgulho do caráter singular de suas classes populares. (MELO, 2007, p. 8).

A despeito de sua origem, ainda não-consensual, tem-se na figura do malandro um personagem oriundo das classes marginalizadas e, geralmente, afrodescendente. Tal personagem detém a imagética de um ser que dispõe de indumentária quase sempre branca e impecável e que convive em condição fronteira, entre o legal e o ilegal, a honestidade e a desonestidade, o bem e o mal. Buscando descrever este personagem caricato, Matos (1982, p. 54) afirma:

[..] não se pode classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema.

Pensando nisso, o título da canção nos conduz à ideia de uma personalidade ‘transformada’, em seu imaginário-conceitual, a partir da imigração. O imigrante japonês em solo brasileiro se

torna um sujeito portador de elementos culturais e pessoais híbridos. Se antes era apenas um guerreiro, agora assume também características da malandragem brasileira. Seus filhos, que decidem retornar ao Japão, externam a ‘herança’ do material ‘genético-cultural’ referente às duas tradições identitárias e carregam, assim, os dois atributos, elementos constituintes de sua personalidade. A luz de seus próprios olhos são ‘samurais-malandros’, estereótipo que mais uma vez se consolida de modo positivo em suas realidades psíquicas, algo passível, portanto, de ser representado e difundido por meio da performance.

Também do ponto de vista estrutural, Samurai Malandro é uma canção híbrida, na qual se integram os idiomas japonês e português.

O início da apreciação musical, mais uma vez, apresenta o som contínuo do pandeiro, algo que enaltece a tradição brasileira, buscando talvez recriar um clima de familiaridade ao ouvinte que disponha de certa ligação ou conhecimento relativo à cultura brasileira.

A primeira estrofe tem início com uma voz enunciativa que oscila entre a primeira e a terceira pessoa do singular, revelando, em linguajar japonês, certa dificuldade de expressão

切り捨てごめん 要らぬ世の中世渡り上手もストリートのマナー  
 コンクリート サバンナの檻に解き放たれた侍五人  
 本当のフィールドで見せるテクニク オリジナルスパイス  
 効かずエスニック 剣は抜かぬが言葉で切る  
 舌を巻く話術で×かける魔術

**Tradução:**

**Desculpe esse meu jeito de falar, a culpa é desse mundo que nos engana.  
 Cinco samurais tentando escapar de uma gaiola concreta.  
 Exercendo a técnica para mostrar aquilo que você realmente é, a essência original, a sua etnia, aquilo que você não consegue demonstrar  
 Dá até para cortar o ar com a espada, porém as palavras cortam e ferem muito mais do que a lâmina.**

Mais uma vez, a identidade em desterro simula na performance o que de fato parece ser o fio condutor das subjetividades que circundam a rotina dos cinco integrantes do grupo Tensais MCS; ‘cinco samurais-malandros’, que através da fala cantada procuram escapar às pressões exercidas por um sistema ilusório.

Imerso em meio à opressão de um ‘mundo enganador’ que promete liberdade e oferece confinamento, o imigrante encontra na palavra estetizada a oportunidade de um poderoso mecanismo verbal, capaz de lhe ceder a libertação face às palavras funcionais que compõem sua rotina. Para o imigrante, a palavra é ‘técnica’ a ser exercida, serve para representar identidades e mostrar ‘aquilo que se é’.

Buscando, pela palavra, oferecer ao ouvinte referências identitárias que remetam à condição estrangeira, a letra prossegue transmitindo a ideia de que é possível ser imigrante e viver bem, desde que se faça uso de uma característica a ser desenvolvida em meio à rotina social: a malandragem.

Na segunda estrofe identificada pelo processo de escuta e tradução, tem-se uma voz enunciativa que busca explicar as intenções e anseios do imigrante em terras estrangeiras.

O papo é o seguinte, o mano aqui também gosta de requinte  
 Mas viver tipo malandro é todo dia tá no *pinch*!  
 Malandragem é saber viver!  
 É dedicar o seu tempo ao que ‘cê’ gosta de fazer  
 Dançar, curtir, sorrir, beijar, brincar!  
 Mas a vida não é só isso, tem que saber levar  
 Dificuldade... Em qualquer lugar do mundo tem  
 Mas quem ama a si e aos outros até que vive bem  
 É só saber chegar e também sair  
 Respeitar a igualdade é evoluir  
 Não sou mais do que ninguém, só quero conquistar.  
 O que um sorriso e um abraço pode me proporcionar  
 A felicidade ‘pra’ malandro é amar e ser amado  
 E ‘tá’ junto da família e dos aliados  
 E como bom malandro só ‘pra’ te lembrar  
 Eu trabalho ‘pra’ viver, não vivo ‘pra’ trabalhar!

A expressão inglesa ‘*pinch*’ (que significa perigo, apuros) é utilizada pelos *rappers* para denotar a realidade do imigrante. Este se apresenta enquanto um sujeito que – embora posicionado socialmente como indivíduo marginal, desprovido de condições de consumo e presa fácil das inúmeras ameaças existentes em meio à conjuntura capitalista – aceita o desafio da difícil condição social ‘estrangeira’, pois tal condição lhe trará como benefício o acesso a ‘requintes’ até então inacessíveis em seu país de origem.

A estrofe performada sugere um ‘comportamento ideal’ a ser adotado pelo estrangeiro. Consciente de que os obstáculos independem do posicionamento ocupado pelo imigrante no globo terrestre – ‘*Dificuldade... Em qualquer lugar do mundo tem*’–, o eu-lírico alerta para o

fato de que é preciso ter ‘malandragem’ para viver: saber lidar com os problemas rotineiros, equilibrar o trabalho, os afetos e as atividades aprazíveis.

Enquanto em ‘samurai-malandro’, o imigrante em performance externa possui a consciência de seus próprios anseios: de forma otimista, demonstra querer vencer na vida e, ao mesmo tempo, estar ao lado dos familiares e amigos. O aspecto positivo lançado frente aos próprios objetivos existenciais decorre, também, da condição fronteira e híbrida, que lhe é própria. O imigrante ‘samurai-malandro’ é aquele que pelo trabalho irá conquistar vitórias de natureza material e social; mas que, por meio da malandragem, deterá, também, a propriedade de “driblar” a lógica da exploração sistêmica, dispondo de tempo para fazer o que lhe apetece, sempre próximo daqueles a quem dedica afeto.

Ao ouvinte em estado de alerta, é nítida a obstinação presente quando da última estrofe performada. Nela, o ‘eu-lírico’ coletivizado em performance simula ser um imigrante malandro, demonstrando seu posicionamento contra-ideológico, ao mesmo tempo em que aconselha o ouvinte: “Eu trabalho ‘pra’ viver, não vivo ‘pra’ trabalhar”.

Na terceira estrofe, a voz enunciativa oscila mais uma vez entre a primeira e a terceira pessoa do singular. O simulacro da cena imigrante parece coincidir com a realidade da voz cantadora.

Um rapaz perdido no mundão vai saber?  
 Sabe chegar e se envolver  
 Imigra ‘pro’ outro lado do planeta  
 As estrelas que me guiam  
 Presente, o samurai de bombeta!  
 Salve, salve, ‘pros’ guerreiros estão de pé!  
 Na nobreza de viver de se esquivar da má-fé  
 Sou Samurai Ocidental, bom malandro

Nota-se que a decisão de migrar destina o estrangeiro a assumir uma postura guerreira. A metáfora ‘samurai de bombeta’ remete à ideia de uma versão contemporânea desses guerreiros, o samurai *rapper*, que veste boné (bombeta) e tem disciplina e malandragem para sobreviver.

Já na quarta estrofe, os idiomas se misturam mais uma vez, com predomínio na utilização da Língua Japonesa.

A transcrição, seguida do processo tradutório, externa a existência de dicotomias nas interpretações realizadas por agentes sociais alocados em diferentes territórios de enunciação.

マランドロは平成ジゴロクジチュウ転がす 俺のペロ  
とびっきり良い女もいいもん  
な  
超魅了する調味料は賞味期限なしの少々危険なsambaの香がプ  
ンブンするぜ 可愛いカナリヤかなり鳴いてる  
そろそろこらで頂き

**Tradução:**

**O malandro é um gigolô dos tempos atuais. A minha língua chama por uma ‘boa mulher’.  
Fico fascinado e esse fascínio não tem fim. Pouco a pouco eu sinto que tem cheiro de samba no ar  
Como se ele fosse um lindo canário a cantar**

Se aos olhos da elite e das camadas burguesas, o malandro ‘é um gigolô’, face ao entendimento das massas estrangeiras, o termo remete a uma necessidade fundamental para o estabelecimento de uma vida dotada condições mínimas de qualidade. A metáfora da ‘boa mulher’ alude, na verdade, à possibilidade de se viver ‘bem’ no estrangeiro. A malandragem ‘necessária’ e ‘fascinante’ faz do samba e da bossa (tradições brasileiras, referências ao país de origem daqueles que performam o *rap* em questão) recursos capazes de entreter e ao mesmo tempo libertar. A base sonora mescla a batida do pandeiro a recortes melódicos que aludem à outra conhecida canção: *Mas que Nada* – Jorge Bem Jor (1963).

O som em que se mesclam motivos dos dois gêneros musicais (Bossa-Nova e Samba) mistura-se à entonação da voz *rapper*, criando um conjunto de atmosfera musical diferenciada. Inicia-se, então, um diálogo na quinta estrofe:

Fala aê mano!  
E ai Santista, Beleza?!  
E esse Vasco, vai ou não vai?  
‘Tá’ indo, mas deixa isso ‘pra’ lá!  
O bacalhau e o peixe...  
Nós dois somos do mar!  
O Mar, misterioso mar...  
Opa! Eu conheço essa música!  
Império Serrano!  
Diz ai Kátia Brasil, de que país você é?

Japão, mas minha alma é brasileira!

Teatralizando um diálogo entre torcedores do futebol brasileiro (nota-se, mais uma vez, a presença da tradição referente ao país-mãe), os interlocutores fazem uso de antonomásias relacionadas aos clubes de futebol mencionados, para discorrerem acerca da estrangeiridade de sua condição. Nem peixe, nem bacalhau, ‘nós dois somos o mar’, dizem as vozes em performance.

Em relação ao mar, primeiro espaço dos trânsitos i(migrantes), é pertinente que se recorde de sua importância para a cultura japonesa. Notável no exercício das práticas econômicas e sociais – que vão desde a culinária, até os treinamentos militares organizados pelo país – o mar é o ponto de encontro entre o passado e o presente: ao mesmo tempo em que se faz atual no cotidiano do imigrante nipo-japonês, é também um significado apreendido por meio da herança cultural de seus ancestrais.

A metáfora marítima, paralela às origens e vivências do *performer*, surge na canção como um espaço fértil do qual podem emergir transformações associadas à existência.

No Dicionário dos Símbolos, de Jean Chevalier e Alan Gheerbrand (1999), o mar se encontra definido a partir do seguinte verbete:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de dúvida, da indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo imagem da vida e imagem da morte. Os antigos gregos e romanos ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade. Mas surgiam monstros das profundezas, fontes também de correntes, que poderiam ser mortais ou vivificadoras [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 592).

‘Mar, misterioso mar’, frase que atesta a incerteza do imigrante em relação ao desconhecer de seu próprio destino, é, igualmente, um recurso metalinguístico, uma vez que também faz parte da abertura do samba enredo *A lenda das sereias, rainhas do mar*, com o qual a Escola de Samba G. R. E.S Império Serrano conseguiu a sétima colocação do Grupo Especial, durante o campeonato carnavalesco de 1976.

O texto em oralidade performada tem, neste momento, o sentido avaliado pelo som. A textura musical do *samba-rap*, pela qual se destacam em harmonia o som do pandeiro e a alegria do coro em performance, fornecem a noção-ouvinte de que tudo irá acabar bem, pela constituição de um ‘ambiente gregário’ estabelecido entre fraternos ‘brasileiros’ que compartilham dificuldades e conquistas nascidas da realidade estrangeira.

Nesse sentido, também, é possível atribuir ao mar-metaforizado pela performance a função mensageira, de um elemento capaz de proporcionar ao (i)migrante-ouvinte a identificação com ideais outros, instituídos à parte daqueles já consolidados no espaço-temporal hegemônico de sua vivência. O mar-transformador poderia ser entendido, desta forma, como possibilidade de comunicação, que vai de encontro ao discurso homogêneo impetrado pelo sistema neoliberal.

O esclarecer desta noção encontrará respaldo na teoria crítica pós-colonial proposta por Bhabha (2007). Ao tratar da literatura produzida por colonizadores e colonizados, Bhabha (2007) constata a existência de um cenário nacional ambivalente e norteia sua reflexão, voltada à tradução cultural deste cenário, a partir de dois conceitos opostos, mas oportunos, também, à interpretação da (s) narrativa (s) contemporânea (s) global (ais): ‘tempo pedagógico’ e ‘tempo performativo’.

Ao primeiro é atribuída a construção histórico-conceitual fornecida à ideia de nação. Baseada no historicismo atribuído ao povo, tal construção propõe um olhar fixo, horizontal, acerca desta significação. A temporalidade pedagógica, segundo Bhabha (2007, p. 209): “[...] funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo [...] como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos produzida por autogeração”. Por meio deste conceito, sob a unidade homogênea de uma narrativa nacionalista atribuível à coletividade, particularidades passam despercebidas, emudecidas e fadadas à condição marginal.

Considerando a existência, em paralelo, de narrativas diversas e oriundas das margens, Bhabha (2007) propõe o conceito de tempo performativo. Em oposição ao conceito anterior, tal entendimento se configura como uma espécie de contra-narrativa, se recusando à noção de uma realidade nacional e étnica unificada.

No tempo performativo, a noção de povo se faz de maneira recorrente, a partir do ‘presente’ enunciativo, por meio do qual são ressignificadas as concepções relativas ao imaginário nacional. Evidenciando a voz daqueles que se encontram sob a condição do ‘entre-lugar’, o tempo performativo se consolida como o responsável pela instabilidade e disjunção da ótica centralizadora, enfatizando a existência de uma realidade segmentada, multicultural e multi-identitária. A respeito deste processo, dispõe Bhabha (2007, p. 209-210):

No lugar da temporalidade de uma nação prefigurativa autogeradora ‘em si mesma’ e de outras nações extrínsecas, o performático introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

Partindo desses dois conceitos, que conduzem ao reconhecimento de uma realidade continuada em âmbito globalizante e híbrida em narrativas e práticas culturais, é possível inferir que há na quinta estrofe a performatização de um pedido, lançado ao ouvinte. Ao promover a autoafirmação “nós dois somos o mar!” e solicitar ao interlocutor imaginário que ‘abandone’ a preocupação relativa ao resultado do futebol, o *performer* parece, na verdade, solicitar a mudança de comportamento, pedindo ao ouvinte que se esqueça de um dos assuntos mais enraizados – e dotado de propriedades catárticas – presente na tradição discursiva dominante de seu país, ou seja, o futebol, cedendo espaço reflexivo à ideia contradiscursiva e transformadora da realidade – chama atenção a presença do vocábulo ‘mar’ em sua simbologia relacionada à transformação vital.

Deste ponto de nossa ‘escuta- tradutória’ até o final da canção em análise, a voz enunciativa prossegue sempre alternando os idiomas japonês e português. Na sexta estrofe, tem-se mais uma vez a presença do verbo ser, fundamental à tentativa da autodefinição estrangeira.

俺はbrasileroだしjaponêsだぜ!  
描き始めるあふれ出す色

**Tradução:**

**Eu sou brasileiro, mas também sou japonês!  
As cores transbordam quando começo a desenhar**

A metáfora do desenho, relacionada à autodefinição, ratifica o estabelecimento de um cenário multicultural, em que convivem ‘várias cores’. Culturas diferenciadas que transitam entre a nova e a antiga realidade, entre problemáticas que se fazem, ao mesmo tempo territoriais e transnacionais.

Segue-se à letra uma série de frases soltas que remetem às características do estrangeiro nipodescendente, nascido no Brasil: calor humano, disciplina, respeito, humildade e bondade (sétima, oitava e nona estrofes).

Na décima estrofe, interpelando os ouvintes através da aplicação da primeira pessoa do plural, a voz enunciativa propõe um convite à música, idealizada enquanto instrumental poderoso na luta por uma mudança em nível societário.

奇跡起すぜ、gingaでゆらすぜ！  
O malandro vem sambar a dança, o nosso samba

**Tradução:**

**Vamos fazer um milagre acontecer! Com ginga nós vamos balançar!**  
O malandro vem sambar a dança, o nosso samba

O último trecho da canção analisada, décima primeira estrofe, é um refrão. Baseado na credibilidade da própria performance, o estribilho interpõe um convite ao receptor: a autotransformação, que pode ser realizada de maneira prazerosa, em associações com o fruir da própria vida.

Vem pra beira do mar  
Vem coração ver o 青空  
Malandragem e saber viver  
Faço tudo por você  
Vejo o sol amanhecer  
間違いないぜ俺に掛けな  
Faço tudo por você  
Vem coração ver o 青空

**Tradução:**

Vem pra beira do mar  
Vem coração, venha ver o **céu azul**  
Malandragem é saber viver  
Faço tudo por você  
Vejo o sol amanhecer  
**Não tem erro, confie em mim, quero apenas ser feliz**

Faço tudo por você  
Vem coração, venha ver o **céu azul**

Samurai malandro pede ao ouvinte que se deixe levar pela malandragem, flexibilidade em caráter cuja adoção e aplicabilidade se fazem necessárias em meio aos rigorosos trâmites que regem a cultura japonesa.

A música aguça a memória das tradições próprias do país de origem e propicia ao ouvinte a sensação de esperança e tranquilidade frente às dificuldades do dia a dia estrangeiro. O sentimento de serenidade, por fim, se associa a palavras que convocam ao posicionamento altivo e ao mesmo tempo harmônico de estar em busca dos próprios objetivos, em sintonia com a natureza e próximo à felicidade.

#### **4.1.3 Pássaro Imigrante: a consciência da não-aceitação coletiva e da exploração no trabalho**

Composta e performada pelos brasileiros Yoka e MC Indigesto, esta canção dá nome ao CD *Pássaro Imigrante* (2007), produzido por Caio Abumansur Beraldo.

Primeira faixa do CD, este *rap* trata do processo de chegada do imigrante às terras estrangeiras, e de seu autorreconhecimento identitário em meio ao novo território.

Trata-se de uma canção que se introduz com uma base eletrônica que servirá de acompanhamento ao longo de toda a sua extensão. Após aproximadamente 0. 20'', uma voz solitária dá início ao seu recado utilizando-se metáforas, anáforas e rimas, que se mostram bastante conscientes em relação às questões da estrangeiridade.

Venho do imenso azul, essa terra promete  
Aqui eu sou mais um, outros marionete  
Os patos vão 'pro' sul, papagaio repete  
Caminho eu construo, não se promete  
Minha liberdade eu que mesmo gero

Meu passaporte é mero detalhe zero  
Dos que considero sincero, não espero  
Cortam minhas asas  
Me regenero.

A voz lírica, em primeira pessoa, reflete a realidade de seus emissores: brasileiros radicados na Espanha, dispostos a enfrentar a distância e os perigos de um território desconhecido, no qual sabem ser ‘apenas mais um’ ‘número de identidade’ solto em meio às multidões.

Assim como as aves migratórias que abandonam seus nichos originários durante o período da invernada, o imigrante deixa a sua pátria buscando construir melhores ‘caminhos’. Sem almejar o auxílio de ninguém – nem mesmo daqueles que se fazem dignos de alguma estima – o estrangeiro não se permite intimidar mediante a ocorrência de possíveis trapaças. Se ‘cortam suas asas’, ele ‘se regenera’, não se deixando abater.

A canção é o simulacro de uma urbe imaginária, cenário de muitos perigos: mulheres fáceis, más influências, drogas e charlatões.

Quero visão de campo  
Olhos de águia  
Ter a mente sábia  
Não cair na lábria  
Pois bico sujo trouxe  
Como que se fosse  
Bico doce fujo  
Desses fujo do refúgio

O pássaro peregrina  
Pela noite matina  
Desvia em cada esquina  
Das aves de rapina

A segunda e a terceira estrofes da canção revelam em gírias uma vida insistente. A vida de um imigrante que precisa ter ‘mente sábia’ e olhar atento (‘olhos de águia’) a fim de desviar das más influências – notam-se as expressões ‘bico sujo’ (provavelmente uma alusão aos invejosos e fofoqueiros) e ‘bico doce’ (possível referência aos que dominam a arte da retórica ou convencimento).

O território estrangeiro é um espaço de muitos guetos. A voz lírica, na quarta estrofe transcrita, revela o próprio sofrer. Mas, ao mesmo tempo, ao ‘flanar’ por este espaço, também observa as agruras que o circundam.

Cantos de todos cantos  
Prantos eu ouço tantos  
Janto de vez em quando  
Mando versos ‘pros’ santos

Na sexta estrofe transcrita, surge o refrão. Repetidos duas vezes, os versos enfatizam a sensação de incerteza frente ao território estrangeiro. Tudo em volta é novidade e desafio, realidade a ser combatida com a obstinação de quem almeja ter, perante os familiares e amigos distantes, o destaque de uma vida vitoriosa.

Refrão 2x:

Mais vale um na mão que dois voando  
 ‘Num’ mundo distante  
 Nada é como antes  
 Hora de se desprender do bando  
 ‘Pro’ alto e avante  
 Pássaro imigrante  
 Solidão apavora

Neste ponto da transcrição, a menção ao último verso merece relevância. ‘Solidão apavora’ surge na canção como uma melodia contraposta ao canto falado, uma espécie de contracanto que apresenta duas características inerentes à figura estrangeira: a obstinação e o pavor imigrante, perante a solidão. Além disso, esse verso é também uma referência intertextual, alusão à canção popular *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso. Neste aspecto, o *rap* oferece a lembrança de um produto cultural bastante conhecido no Brasil, país que na performance (e na vida real) representa a pátria mãe da voz enunciativa. A ‘memória dos seus’, aqui, não se apresenta ao imigrante como um elemento propulsor de atitudes. Ao contrário, faz-se metáfora de uma saudade entristecida, que pode a nós receptores, traduzir em imagem de um estrangeiro momentaneamente fadado ao desânimo.

Dando continuidade à análise desta canção, o texto revela a superação do desânimo, por parte de um sentimento maior: a vontade de vencer, obtendo uma melhor colocação no campo socioeconômico. A vitória, entretanto, pressupõe a constância das lutas cotidianas, lutas estas, que continuam a ser descritas ao longo de nossa transcrição. Na sétima estrofe, tem-se o seguinte conteúdo:

Você busca seu bando  
 Torrestir te ignora  
 Sempre te urubuzando  
 Espécie de cativo

Chama atenção o esforço narrado pela voz-lírica. A imagem é de um imigrante que tenta se integrar a alguma comunidade. Mas, os deslocamentos físicos também não ocorrem facilmente no país desconhecido.

Nota-se o verso que denuncia o descaso proveniente da Torrestir – empresa que domina o segmento de transportes – ferroviário, marítimo e rodoviário – em Barcelona. Diz o enunciador, pássaro-livre ‘Você busca seu bando/ Torrestir te ignora/ Sempre te urubuzando/ Espécies de Cativoiro’.

O sistema é uma ‘espécie’ diferente, metáfora do azar associado à repressão.

As relações interpessoais afetivas estabelecidas pelo estrangeiro apenas se mostram possíveis quando o ‘outro’ ocupa um local societário semelhante ao dele. Nas sétima e oitava estrofes transcritas, tem-se o seguinte conteúdo:

Tu já tá cativando  
 Belas elas que não têm suas plumas  
 Suas turmas  
 Nessa que tu se acostuma  
 Não ter sua turma

Cansado de dar rasante  
 Em maré revolta  
 Na onda do calmante  
 Várias piriquitas soltas

Conquistar ‘belas sem plumas’ possibilita uma interpretação de que a figura de sexo oposto, com quem o estrangeiro se relaciona, também não dispõe de grande capacidade aquisitiva. A ‘belas sem plumas’ é talvez ‘mais uma estrangeira sem turma’, lançada à sorte do mundo. A narrativa poética torna claro o fato de que as relações afetivas só são admissíveis entre os iguais. O homem que (i) migra, citado na poesia *rapper*, percebe a ampla disponibilidade feminina em tempos atuais. Entretanto, marcado pela própria história, evita a transposição das fronteiras sociais, confessando estar ‘cansado’ das ‘marés revoltas’.

Após cantar a existência de fronteiras impostas à afetividade, a canção simula a voz do próprio sistema. A nona estrofe transcrita reverbera a ação dos mecanismos controladores.

Mas se tu colabora  
 Vê se tu colabora

Não pular da cartola  
 Que outro *crack* não rola  
 Melhor bico calado  
 Nada de asinhas de fora  
 Se tu quer cantar de galo  
 Melhor cantar na gaiola

Os jogos de linguagem implantados na performance – evidencia-se, na estrofe, a aplicação de figuras de linguagem distintas, a exemplo da metáfora, da epístrofe e da aliteração; associadas à presença de rimas – auxiliam na representação da autoridade policial (‘Mas se tu colabora’/ ‘Vê se tu colabora’).

O simulacro que se institui retrata a repressão do estrangeiro, possivelmente detido sob a alegação de que portasse ou utilizasse a droga *crack*. O eu-lírico intimida ao mesmo tempo em que aconselha a não-reação em fuga: “Não pular da cartola/ Que outro crack não rola”, determina.

Destaca-se, também, no trecho em questão, a tentativa de emudencimento aplicada por parte da voz-militar-lírica que, por meio de metáforas ameaçadoras como ‘Melhor bico calado/ Nada de asinhas de fora/ Se tu quer cantar de galo/ Melhor cantar na gaiola’ restringe qualquer possibilidade de expressão por parte do oprimido.

Após a ‘manifestação’ do sistema, a voz lírica se direciona, mais uma vez, à figura do estrangeiro. Em resposta aos imperativos presentes no fragmento anterior, surge um novo trecho da transcrição, no qual constam questionamentos e conclusões estabelecidos pela voz imigrante.

Eu não vou ter pena  
 De quem me depena, abutres  
 Quem te diz  
 Quem te dá alpiste  
 De que se nutre?  
 Sangue, suor e lágrimas  
 São mais que petróleo  
 Criam corvos  
 Que te comem os olhos

Sem demonstrar qualquer espécie de intimidação, a voz imigrante constata a exploração do sistema capitalista. O ‘corvo’, metáfora referente a esse sistema, se nutre de maneira invisível, com os lucros acarretados pela barata (e esforçada) mão de obra dos estrangeiros. A décima

estrofe de nossa transcrição retrata a consciência imigrante acerca deste processo. Os que despendem ‘sangue, suor e lágrimas’ nas terras desconhecidas, se submetem a rigorosas condições de trabalho, na esperança de concretizar planos em torno de uma vida melhor. Mas, apesar disso – e longe de assumir uma postura ingênua perante os fatos – sabem que seu esforço é um mecanismo sistêmico fundamental, mais valoroso do que qualquer moeda.

A intertextualidade também se mostra presente na construção dessa estrofe, uma vez que o uso da expressão ‘sangue suor e lágrimas’ remete à titulação homônima de duas outras produções: o livro escrito por Richard Donkin (2003) – no qual o autor expõe a trajetória histórica e a realidade exploratória das relações de trabalho, desde os tempos pré-históricos até a atualidade – e o *rap* produzido pelo grupo Facção Central – em que são abordadas questões conscientizadoras acerca da importância do espaço destinado aos shows *rappers*, ambiente de trabalho e redenção disponível ao exercício das classes minoritárias. Conseguídos a partir de muito sacrifício (‘sangue, suor e lágrimas’) tais espaços são descritos pelo *rap* de Facção Central, enquanto locais que merecem respeito e nos quais não devem incorrer brigas, a fim de que não sejam facilitadas as censuras e repressões policiais.

A abordagem intertextual reflete influências exercidas sobre a dupla (i)migrante em performance. Quer seja por meio do conhecimento adquirido através da obra Donkin (2003), ou da significação absorvida pela escuta *rapper* do grupo Facção Central – Yoka e MC Indigesto conseguem demonstrar o domínio intelectual sobre o significado das relações trabalhistas – necessárias, porém exploratórias, às quais se dedicam esforços e das quais não se deve esperar reconhecimentos.

A canção *rapper* se encerra com a repetição do refrão já citado anteriormente; retrato verbal da condição estrangeira em tempos globalizados:

Refrão 2x:

Mais vale um na mão que dois voando  
 Num mundo distante  
 Nada é como antes  
 Hora de se desprender do bando  
 ‘Pro’ alto e avante  
 Pássaro imigrante  
 Solidão apavora

O encerramento da canção em análise, por meio do estribilho acima disposto, enfatiza o propósito temático externado na performance: retratar o solitário e impetuoso ‘vôo’ do (i)migrante que abandona seu ‘bando’. A metáfora que, acompanha a canção, demonstra o deslocar do estrangeiro de sua comunidade, percebendo o choque das diferenças existentes no território desconhecido e sentindo o ‘peso’ oferecido pela vida que optou, apartada em relação ao seu grupo de origem.

Pássaro imigrante é , assim, uma canção que demonstra o olhar do estrangeiro diante do imprevisível oferecido pelo mundo, retratando um enfrentamento cauteloso dos obstáculos sociais e das próprias condições psíquicas-emocionais advindas deste imigrante (cuja imagem se dá pela sensação de desamparo transmitida por meio da performance). A canção se institui, portanto, como um retrato da travessia dificultosa, que se mantém em curso face à impulsão recebida a partir da vontade de reconhecimento e ascensão social.

#### **4.1.4 *Desclassificado*: a certeza em ser ninguém e a luta esperançosa por melhores dias**

*Desclassificado* é uma canção de palavras um pouco mais ‘fortes’, do que as proferidas nas canções que previamente analisamos. Embora se desenvolva a partir de entonações suaves, o conjunto integrado por voz e base instrumental (que simula em alguns trechos sons de orquestra mesclados a um breve vocalize de um coro masculino; o que torna possível, identificar uma atmosfera melodiosa na canção) denota claramente o sentimento estrangeiro, resultante da violenta realidade que permeia o cenário capitalista.

A narrativa poética, integralmente desenvolvida em primeira pessoa, apresenta uma voz lírica deslocada, que não se limita a atenuar a imagem do espaço que ocupa em sociedade: um espaço marginal e invisível perante as classes mais abastadas. Diz a primeira estrofe transcrita:

Soy el último eslabón de la pirámide  
 Desclasificado soy el último eslabón  
 Que miraron de lado  
 El corazón anclado  
 Desparramado porque nunca seré aceptado  
 El tiempo, el límite  
 el ..que nadie mide, el que enseñaron que nunca será libre  
 Educarse para mí no sea accesible  
 Por más que el comercial diga que todo es posible  
 A veces una y a veces nada  
 En donde quepo en que casilla mi cara marcada

Perdida la mirada, la distancia, la ventana  
 Que será lo que define ya de mi cama  
 Toque todas las puertas  
 La vida desfilaba en el borde de esta vereda  
 Me siento silenciado  
 Yo estoy desclasificado

**Tradução:**

**Sou o último elo da pirâmide**  
**Desclassificado sou o último elo**  
**Olharam de lado**  
**O coração ancorado**  
**Dispersos, porque eu nunca vou ser aceito**  
**O tempo, o limite**  
**O que ninguém mede, o que ensinaram que nunca será livre**  
**Ser educado para mim não seja acessível**  
**Por mais que a propaganda diga que tudo é possível**  
**Às vezes um e às vezes nada**  
**Onde eu me encaixo nessa caixa, minha cara marcada**  
**O olhar perdido, a distância, a janela**  
**Isso irá definir a minha cama**  
**Tocar todas as portas**  
**A vida desfilava nas bordas dessa calçada**  
**Sinto-me silenciado**  
**Estou desclassificado**

Como se percebe, a voz que enuncia atesta a certeza de um tempo cujos mecanismos operam com base na exclusão e no preconceito social. A fala do eu-lírico em primeira pessoa revela a observação da pirâmide societária – ‘Sou o último elo da pirâmide’, diz –, demonstrando uma visão negativa diante da (im)possibilidade de reconhecimentos e ascensões socioeconômicas.

Performada, a canção descreve um cenário de indiferenças. Nela, representando um imigrante condenado e estigmatizado, é o eu-lírico que declara a impossibilidade de sua própria inclusão – ‘Olharam de lado/ O coração ancorado/Dispersos porque eu nunca vou ser aceito’, diz.

O olhar decorrente desta voz estrangeira em performance configura uma espécie de ‘janela’ que permite constatar o funcionamento do mundo contemporâneo, em seus estratos sociais e dicotomias. Ao narrar a intensa travessia, extensa em ‘tempo’ e ‘experiências’ – fator que o conduziu até seu lugar de enunciação –, o eu-lírico demonstra sua visão realista sobre o mundo, enfatizando os limites aos quais fora submetido ao longo de sua existência. – “O tempo, o limite/ O que ninguém mede, o que ensinaram que nunca será livre”.

Em um ‘tempo’ condicionado apenas à tolerância das alteridades, o estrangeiro reconhece, através de uma construção baseada em rimas, a ilusão e a ineficácia das propagandas,

‘metáforas’ de uma vida melhor que um dia o moveram; nota que recebe um tratamento educado, mas não inclusivo e reconhece sua condição de isolamento, fadada a um destino incerto e pouco recompensatório.

Mergulhado em introspecções, assume seu deslocamento. Com a ‘cara marcada’, elemento que define sua imagem perante o contexto, sente a dor de habitar um lugar distante dos seus: “Onde eu me encaixo nessa caixa, minha cara marcada/ O olhar perdido, a distância, a janela/ Isso irá definir a minha cama”.

As dificuldades que atravessa o obrigam a depender da ajuda de seu próximo. Pedindo ‘de porta em porta’, vive nas sarjetas de um universo que é seu, mas também de muitos outros. A rua é a sua casa, um lugar de esquecimentos, onde são ignoradas e ocultadas as tentativas de expressão ‘Sinto-me silenciado’, afirma o eu-lírico, concluindo logo após ‘Estou desclassificado’.

A ideia do ser-ninguém permanece na segunda estrofe transcrita, ao que diz o eu-lírico em refrão:

Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide ..  
 Subir peldaños toma tiempo toma años  
 Los últimos de la fila luego serán los primeros

**Tradução:**

**Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide, pirâmide, pirâmide ...  
 Subir degraus leva tempo, leva anos  
 Os últimos da fila logo serão os primeiros**

A sequência da narrativa *rapper*, no entanto, surpreende quanto à atitude estrangeira. Apesar da consciência no que diz respeito à própria marginalização em sociedade, a voz-lírica não demonstra quaisquer comportamentos niilistas. Ao contrário, acredita em sua ascensão e seu esforço em longo prazo: ‘Subir a escada leva tempo, leva anos/ Os últimos serão os primeiros’, diz.

Na terceira estrofe transcrita, surge o seguinte conteúdo:

Desclasificado soy el último peón que cambiaron de lado  
 El sujeto problema objeto del dilema

El que no cabe en este esquema  
 Sigo pateando piedras, el que sueña a su manera  
 Si me preguntan soy de cemento y tierra  
 Cual es mi clase quien dicta las bases  
 Corrido en el disfarce ya que mi envase no clase  
 Todo me delata mi pelo mi facha  
 Cual es la justicia cuando siempre se te tacha  
 Me siento silenciado  
 Yo soy el desclasificado

**Tradução:**

**Desclasificado sou o último peão que mudaram de lado  
 O sujeito-problema, objeto de dilema  
 O que não se encaixa nesse esquema  
 Sigo chutando pedras, um sonhador a sua maneira  
 Se me perguntam sou de cimento e terra  
 A minha classe é quem dita as regras  
 Confuso, desajustado, minha embalagem não tem classificação  
 Tudo me delata, meu cabelo, minha faixa  
 O que é justiça quando você sempre precisa  
 Sinto-me silenciado  
 Sou desclasificado**

A percepção do lugar ocupado pelo estrangeiro em sociedade é demonstrada na performance por meio da referência face a uma força sistêmica invisível à qual o eu-lírico se dirige pelo uso da terceira pessoa do singular. Tal força abarca a propriedade da manipulação e do deslocamento de pessoas e sua operacionalidade é equiparada pelo eu-lírico àquela executada durante uma partida de xadrez – ‘Desclasificado sou o último peão que mudaram de lado’–, afirma.

Lançado às margens, o eu-lírico tem a consciência de ser também um problema, ameaça social a suscitar o medo e a dúvida perante as demais classes, mais abastadas. ‘Sujeito problema, objeto de dilema’, diz o verso em rima interna que introduz a existência de um ser deslocado em relação aos padrões sociais.

A ele são resguardadas tarefas duras e a propriedade de sonhar – ‘Sigo chutando pedras, um sonhador a sua maneira’, afirma o eu-lírico, evidenciando a consciência deste fato.

Apesar de ser o ‘último’ a quem é conferida alguma importância no jogo da vida, sendo inerte e vulnerável às alocações visíveis e invisíveis existentes no corpo social, o estrangeiro assume uma postura de valentia. Ele é alguém que enfrenta as agruras do cotidiano e não se permite abalar pela falta de justiça. – ‘Sou de cimento e pedra’, diz.

Guiada pelas próprias convicções – ‘A minha classe é quem dita as regras’ –, a voz lírica se propõe a preencher as lacunas do sistema, sem se deixar ser devorada. Mesmo apresentando a consciência em torno do próprio estigma – ‘Tudo me delata, meu cabelo, minha faixa’ – mostra-se forte e exalta a própria capacidade de enfrentamento.

A ideia da ‘fortaleza’, no entanto, se converte, mais uma vez, na constatação do esquecimento, afirmando ao final da estrofe: ‘O que é justiça quando você sempre precisa/ Sinto-me silenciado/Sou desclassificado’.

Na quarta estrofe transcrita, a ideia do esquecimento é mais uma vez evidenciada, quando a voz-lírica, novamente, repete:

Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide  
 Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide

**Tradução:**

**Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide pirâmide pirâmide  
 Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide pirâmide pirâmide**

A apreciação da performance deste *rap* chega ao fim à quinta estrofe transcrita, quando surgem os seguintes versos:

Espere, espere, ya necesito  
 ofrecerme al limbo quizás fracase (x3)  
 Pirámide, pirámide, pirámide ..  
 Si soy el último eslabón de la pirámide

**Tradução:**

**Espere, espere, já necessito  
 Oferecer-me ao limbo caso fracasse (x3)  
 Pirâmide, pirâmide, pirâmide  
 E eu sou o último elo da pirâmide**

Ao segundo verso da estrofe, a utilização do termo ‘limbo’ causa surpresa e elenca reflexões ante ao processo tradutório-interpretativo, podendo sugerir à performance, também, conotações de ordem metafísica. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, o termo pode assumir as significações abaixo dispostas:

Limbo. [Do lat. limbu, orla]. 1. Orla, borda, rebordo 2. Rebordo do disco de um instrumento de medição, sobre o qual é marcada a graduação angular. 3. Anat. Termo genérico que designa borda de certas formações anatômicas. 4. Astr. Contorno luminoso de um astro. [Cf., nesta acepç, terminadouro] 5. Bot. Porção lãinar, ampliada, dos órgãos foliáceos, como a própria folha, as pétalas, sépalas, etc. 6. Rel. Desus. Na Igreja Católica, lugar para onde, supostamente, ia a alma de uma criança que morria sem ser batizada 7. Fam. Lugar para onde se atiram as coisas inúteis. 8. P.ext. Olvido, esquecimento. (FERREIRA, 2010, p. 1266).

Ao se referirem apenas à significação mítica-religiosa, atribuível ao termo, Chevalier e Gheerbrant (1999) dispõem, em verbete:

Limbo: Imaginado aparentemente pelas tradições órficas, Virgílio coloca-o na entrada do inferno (Eneida, 6, 426-429), lugar de morada das crianças natimortas ou que só viveram pouco tempo; *voz e imenso vagido, almas das crianças que choram, desses pequenos seres que não conheceram a doçura de viver e que um dia infeliz arrancou, na soleira mesma da existência, do seio de sua mãe, para mergulhá-los na noite precoce do tûmulo.*Essa ideia do limbo foi retoada no cristianismo para designar o lugar para onde descem as almas das crianças mortas sem batismo, onde não sofrem as consequências do pecado original; também é o lugar que seria reservado às almas de adultos que teriam vivido em conformidade com a lei natural e que, por não terem a graça sobrenatural, seriam privados da beatitude eterna. Mas essa ideia, controvertida no próprio seio da Igreja Católica, não se impõe a fé dos cristãos com uma clareza perfeita. O limbo simbolizaria apenas, na acepção corrente, a ante-sala do paraíso, ou os preparativos de uma nova era da civilização. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 548).

É possível inferir que na estrofe em análise há uma equiparação estabelecida pelo eu-lírico: associando o entendimento que detém sobre sua própria vida e a imagem que faz de uma realidade infernal, profere sobre o modo imperativo – e por três vezes – a ideia ‘Espere, espere, já necessito/ Oferecer-me ao limbo caso fracasse (x3)’.

Deste modo, constata-se que a voz enunciativa clama para não ser condenada à condição de sofrimento perpétuo. O lugar de onde fala é o local do olvido, onde, à semelhança das coisas inúteis, são atirados os homens em marginalidade.

Em meio a privações e violências de todas as espécies, o eu-lírico solicita ao interlocutor elíptico que pare de tratá-lo ou deixá-lo sob esta condição, que não o abandone.

A este ponto da análise incorre, também, o constatar de um polissêmico jogo de linguagem. Além da conotação dada acima - de um olhar mais racionalizado, no qual a pirâmide se faria uma referência à ‘pirâmide societária’ - verifica-se, aqui, que o termo pode, também, assumir significações relacionadas à metafísica. Para esclarecer tal fato, faz-se necessária, mais uma

vez, a remissão aos dicionários. O Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa dispõe o seguinte verbete para o termo pirâmide, ligado essencialmente à formação deste elemento:

Pirâmide [Do egípcio pi-mar, pelo gr. pyramis, ídos e pelo lat. pyramide] S.f. 1. Geom. Poliedro em que uma das faces é um polígono qualquer e as outras são triângulos com um vértice comum. 2. Monumento em forma de pirâmide quadrangular. 3. Anat. Termo genérico que designa formação.(5) pontuda ou semelhante a cone. [...] (FERREIRA, 2010, p. 1642).

Já em Chevalier e Gheerbrant (1999), é possível encontrar associações pertinentes à segunda conotação significativa, aqui proposta. Os autores, ao se referirem às construções monumentais do Egito Antigo – necessárias à viabilização dos ritos fúnebres naquela sociedade – buscam explicar a relação existente entre tais construções e as crenças religiosas e ritos mágicos praticados à época em que viveu tal civilização. Em verbete, dispõem:

[...] O crescimento vivo - talvez essa expressão seja a que melhor exprime o simbolismo global da pirâmide. Ela tende a assegurar ao faraó sua apoteose em uma assimilação do defunto com o deus-sol, termo supremo ao eterno do crescimento. Atribui-se a Hermes Trismegisto uma ideia análoga; o cume de uma pirâmide simbolizaria O Verbo demiúrgico, Força primeira não engendrada, mas emergente do Pai e que governa toda a coisa criada, totalmente perfeita e fecunda. Assim, no final da ascensão piramidal, o iniciado atingirá a união com o verbo, como o faraó defunto se identifica no oco da pedra, com o Deus imortal. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 720-721).

Enquanto construção, a pirâmide seria, pois, uma espécie de local de transferência energética entre o mundo físico e o plano espiritual; ligação do mundo dos mortos para com a eternidade. Por meio dele, portanto, seria possibilitada a aproximação do morto em relação a Deus.

A evocação ao termo ‘pirâmide’, sempre estabelecida em repetidas vezes ao longo da performance pode, também, representar – em meio ao jogo polissêmico que se institui na canção – uma espécie de apelo subjetivo.

Aquele que ‘é o último elo da pirâmide’ social, que vive ‘no limbo’, demonstra sua vontade de ascender, assumindo na escala social e humana uma situacionalidade valorizada e desejando assim a vivência em um ‘mundo’ outro, diferente daquele em que habita.

De ‘cimento e terra’, a canção mostra um estrangeiro que sabe da operacionalidade sistêmica inerente ao mundo em que vive e, bravamente, põe-se frente a ela, em embate.

Metaforicamente, contrapõe as noções de mundo concreto ‘limbo’ e mundo ideal ‘metafísico’; e ciente de sua condição, põe-se a serviço da vontade de ascendê-la.

Um eu-lírico que, performado demonstra lucidez e racionalidade, seguindo os dias com base em ‘suas próprias regras’; e sabendo conviver à semelhança de um ‘peão’ em um tabuleiro de xadrez.

#### 4.1.5 *To Kέρμα*: a moeda tem dois lados, o mundo e a verdade, também

Décima faixa do CD *Alána, To Kέρμα* (em grego, A moeda) é uma alusão ao jogo Cara e Coroa, na qual as ‘caras’ são cantadas e a vida é tida como um grande jogo de verdades. MC Yinka inicia a performance de seus versos, que evidenciam conter tons testemunhais. O cenário é o de um africano nascido na Grécia, a flunar pelos becos perigosos da cidade. O autorreconhecimento surge de imediato na primeira estrofe transcrita, associado a uma contundente crítica social. O *flanêur-rapper* a circundar pelos becos da cidade percebe a existência de uma Atenas indiferente, em que os habitantes são frios e silenciosos perante as injustiças sociais desencadeadas pelo próprio sistema. Leia-se:

Στην ζουγκλά του μπέτον ζω  
 Αφροέλλην ανυπήκοος οικονομικός μετανάστης  
 Γέννημα θρέμμα Αθηνών κεντρικά εκεί που ο κοσμός  
 Ζει πυκνά δεν παρατηρεί, ξέρει καλά όμως να κοιτά.  
 Καθώς κινούμε στα στενά της πόλης μπορεί. να μου την πέσουν  
 Φασίστες, μπορεί. στο λεωφορείο να μου πουν  
 – Εδώ είναι Ελλάδα, γύρνα πίσω –  
 Η να με κοιτάζουν παράξενα  
 Μόλις με ελληνίδα ξεμουτίσω  
 Η άλλη όψη είναι να μου πουν  
 ΕΪ ΓΙΟ! Μαν εσείς οι μαύροι τα σπάτε! Έχετε ρυθμό!  
 Δεν με νοιάζει εάν έχετε νιονιό σας έχω δει στην τι-βι και αυτό μου αρκεί μου

#### Tradução:

**Africanogrego natural economicamente imigrante**  
**Nascido e criado em Atenas Central, ali**  
**Onde o povo vive aglomerado**  
**Não repara, mas pode enxergar.**  
**Enquanto circulo pelos becos da cidade,**  
**Podem os fascistas me cercar.**  
**Podem dentro do ônibus me dizer:**  
 — Aqui é a Grécia, vá embora e volte para o seu país —  
**E me olhar com estranheza**  
**Principalmente se eu sair com uma grega**  
**Pelo outro lado da moeda, dizem:**  
 — “Oh, filho; Oh homem; vocês pretos quebram! Vocês têm ritmo!”  
**Não me importo se vocês fedem. Eu assisto vocês na TV. Isso me basta.**

Chama atenção nesta estrofe o que parece ser uma referência à polícia grega, um dos agentes de poder, classificado como ‘fascista’ pela voz-lírica. Impositiva, a polícia reprime os desiguais, no aspecto econômico e/ou étnico. Um estrangeiro não é bem vindo, principalmente se transcender os ‘limites da convivência’. Frente ao sistema, ele é peça ‘tolerável’ pela lógica da exploração. A ele, o direito de transitar por entre as ruas da cidade se apresenta, em meio à prática cotidiana, de maneira restritiva, como demonstra a estrofe em análise. O mesmo ocorre quando se trata dos relacionamentos afetivos, usualmente mal vistos se instituídos entre sujeitos pertencentes a classes sociais e de origens étnicas distintas. Desperta a atenção o trecho em que o eu-lírico – manifestando-se por meio da primeira pessoa do singular e assumindo a personalidade de um negro descendente de imigrantes – narra seu relacionamento com uma mulher grega e, certamente, branca. ‘Podem os facistas me cercar/ Podem dentro do ônibus me dizer:/ – Aqui é a Grécia, volte para o seu país —/ Principalmente se eu sair com uma grega’.

O estabelecimento de fronteiras étnicas e sociais também assume visibilidade em âmbito profissional. A performance evidencia a imagem de um sujeito estigmatizado, posto em condição de marginalidade. Tal personagem possui diante de si duas alternativas profissionais: ou o exercício das atividades subalternas, consideradas ‘menores’, ou o exercício das artes, destinado ao entreter das camadas hegemônicas. Sobre esse aspecto, ao final da estrofe, surge a única alternativa capaz de ‘mascarar’ a indiferença social: a percepção da performance negro-estrangeira, agradável ao ‘olhar branco da nação’.

Performando o nativo branco, profere o eu-lírico a fala que permite olvidar o preconceito ou ao menos minimizá-lo: – “Oh, filho; Oh homem; vocês pretos quebram! Vocês têm ritmo!/Não me importo se vocês fedem. Eu assisto vocês na TV. Isso me basta”, diz.

Em sequência, a narrativa sugere o existir de um *rapper* - observador que, através da canção, denuncia desigualdades, instaura reflexões e procura despertar consciências. Na segunda estrofe transcrita, tem-se o seguinte conteúdo:

Βγάζετε κάτι το θεαμάτικο! βλέπω βίλλες καζίνα τσιφλικάδες να πλουτίζουν  
 Να πέρνανε φίνα και από την άλλη συνταξιούχοι σε καραντίνα, καμμένα  
 Δάση μια ντουζίνα . νταβατζιλίκι φόροι. Και η ακρίβεια να σε κάνει να ζεις  
 Τσίμα –τσίμα ζούμε ή απλώς υπάρχουμε?  
 – Αλήθεια! Σε βρίσκουμε ή σε μαθαίνουμε?  
 Μίλαμε ή απλως αρθρώνουμε?

Μελετάμε ή απλώς διαβάζουμε?

**Tradução:**

**Vocês fazem algo bonito. Vejo mansões, cassinos, fazendeiros ricos  
Vivendo no luxo; e do outro lado, os aposentados sobrevivendo  
Matas queimadas, impostos enormes e a carístia te obriga a viver  
- Vivemos ou simplesmente existimos?  
- Verdade! Te encontramos ou te conhecemos?  
Articulamos ou simplesmente falamos?  
Estudamos ou simplesmente lemos?**

A denúncia insere o luxo como predador da natureza. ‘Matas são cortadas’ e os impostos muito caros ‘te obrigam a viver’. O olhar performatizado identifica a contraposição entre ricos e pobres e a não assistência aos aposentados. Questionamentos *rappers* convocam à saída da alienação (‘– Vivemos ou simplesmente existimos?’/ ‘Estudamos ou simplesmente lemos?’). As incitações interrogativas, em parte, são respondidas, de forma irônica, pelo próprio eu-lírico; que confirmando a segunda das opções elencadas (‘- Verdade’), constata a existência de atitudes moralmente precárias e superficiais.

As dicotomias sociais identificadas e ironizadas pelos versos da terceira estrofe são seguidas de um refrão, disposto na quarta estrofe transcrita. Esta, por sua vez, também enseja reflexões coletivas, concedendo ao receptor a alternativa de enxergar os fatos à maneira que mais lhe convier.

Ρεφραίν -2x:

Δες την αλήθεια σπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα. κορώνα ή γράμματα?  
Δες την αλήθεια σπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα .κορώνα ή γράμματα?

**Tradução:**

**Refrão -2x:**

**Veja a verdade como quiser  
A moeda está na ar, cara ou coroa?  
Vejas a verdade como quiser  
A moda está no ar, cara ou coroa?**

A mídia, instrumento e extensão do poder, é acusada como sendo uma ferramenta de encanto e alienação. Na quinta estrofe transcrita, tem-se o seguinte conteúdo:

Τηλεοπτικές περσόνες αθλητικά είδωλα, πρότυπα  
Γυαλιστέρα πρόσωπα ρετουσαρισμένα για να πέφτουν  
Πάνω τους λάγνα βλέμματα του θεάματος τα ψέμματα

Γίναν οι δίκες μας αλήθειες και όμως μέσα σε βρώμικα δ'ωμάτια  
δοθήκανε και επίπεδα ανεβήκανε.  
Αναβολικά ρουφήξανε φουσκόσανε  
Πουλήσανε την ψύχη τους στο Διάλο  
και όμως ευημερήσανε, πολλά τα θέλω αναγκές πολλές  
Τη σύγχρονη εποχή δουλεύεις για να θες  
Και ας σε κυνηγάνε οι οφείλες  
Προτεραιότητα είσαι για εταιρείες διαφημιστικές  
Που μελετάνε την ψυχή σου και σε κάνουν την κρίση σου να καις  
Τα όμορφα χωριά όμορφα καίγονται.  
Πέφτουν βομβές και μέτα περτούν καρβέλια  
Πολιτικοί σε συνόδους δίνουνε τα χέρια,  
Και ο κόσμος γλένταει μέσα στα πεδία  
Μάχης με κομμένα χέρια.κατώ από το τράπεζι  
Πίσω από την βιτρίνα , τι γιοκρύβει  
Το προσωπίο τι λένε τα ψήλα τα γράμματα.

#### **Tradução:**

**Personagens da tela, ídolos atléticos, exemplos**  
**Rostos brilhantes retocados a cair**  
**Sobre os olhos concupiscentes do espetáculo de mentiras**  
**Eles se tornaram nossas próprias verdades, mas dentro de sujos quartos**  
**Entregaram-se galgando escalas sociais**  
**Protelando chuparam pretextos e se fartaram**  
**Venderam suas almas para o diabo**  
**E ainda prosperaram, muito eu quero, preciso de muito**  
**Na atualidade, você trabalha para trabalhar gerar benefícios**  
**E deixar os caçadores das dividas te perseguindo**  
**É a prioridade é a publicidade**  
**Ninguém olha o lado humano, mas fazem o julgamento para te queimar**  
**As pequenas e belas aldeias queimam**  
**Caem bombas e depois cai pão**  
**Políticos em congressos dão as mãos**  
**E o mundo em festa nos campos**  
**Batalha com corte na mesa**  
**Atrás da vitrine que se esconde**  
**A máscara que dizem jogar cartas altas**

A narrativa poética, neste ponto, descreve em terceira pessoa os personagens e as ilusões que integram a televisão. De acordo com o trecho, na mídia se criam mitos ilusórios que despertam a fantasia sexual das massas receptoras, impedindo que estas reflitam ou questionem algo sobre a realidade. O falso espetáculo midiático, ancorado em amarras publicitárias, ‘caça’ a inteligência dos cidadãos e viabiliza a extorsão capitalista. Sequestradoras das capacidades de questionamento e reflexão, mídia e publicidade são mecanismos operantes de um sistema maior, que explora, desagrega e oprime. Destaca-se aqui, o trecho em que a voz-lírica constata ‘Ninguém olha o lado humano, mas fazem o julgamento para te queimar’.

Ainda na mesma estrofe, a narrativa poética exemplifica a apatia identitária do povo grego, em geral. Ao simular a imagem de um cenário interiorano em guerra, o texto sugere que

qualquer contrapartida governamental – como ‘ceder alguns pães’ ao povo em situação de emergência ou calamidade – gera o contentamento das massas. O pouco que se faz é suficiente para estagnar o povo.

Os políticos são ‘mascarados’ que comemoram pseudofeitos ‘de mãos dadas’; a população é um contingente ingênuo, que satisfatoriamente aceita o pouco e segue sua rotina ‘em festa’, sem perceber a estagnação da própria realidade.

Após o refrão, sexta estrofe transcrita, sugerindo à comunidade que escolha um lado para ver a ‘verdade’, a exemplo de uma brincadeira de “cara ou coroa”, as críticas ao sistema permanecem.

Na sétima estrofe transcrita, a narrativa *rapper* ironiza a ação dos agentes de poder e permanece simulando, de forma estética, o cenário testemunhado pelo MC.

Ησυχία τάξη και ασφάλεια , πηλίκια νηφάλια  
 Οργάνα της τάξης υπηρέτες των πολιτών , μπλε  
 Σουπερ ήρωες με μπέρτα και ασπίδα  
 Δίνουν μάχες καθημερινά για να επικράτησει το δίκαιο  
 ΟΥΠΣ τρέλες σφαίρες βλέπω στα εξαρχεία, θέλω να πάνε στον ουράνο μα...  
 βρίσκουν ψάχνο μια 15χρονη ψυχή πήγε στο ουράνο  
 Πάνω από τα δακρυγόνα και τον πάνικο  
 Ευκολή ζωή γρήγορα όλα τα κομφορ.  
 Όμορφες χρωματιστές τροφές αυτοκίνητα με πολλές στρόφες  
 Εργοστάσια πολυεθνικές αχρείαστες συσκευες  
 ΝΑΙ από όλα έχει ο μπαχτσές .  
 Ο κάρκινος έχει πλέον χίλια πρόσωπα, πιτσίρικια χτυπάνε κάρτα  
 Και δουλεύουν 15ωρα , η γη ένα θερμοκήπιο μη αναστρέψιμη κατασταση  
 Στενεύουν τα περιθώρια.

**Tradução:**

**Paz, ordem e segurança, capacetes militares**  
**Mantenedores da ordem azul, empregados dos civis**  
**Super-heróis de capa e espada**  
**Lutam diariamente para garantir a justiça**  
**Loucas balas querem ir para o céu**  
**Mas encontram uma alma de 15 anos que foi para o céu**  
**Gás lacrimogênio, pânico**  
**Do outro lado, vida fácil, todo o conforto**  
**Lindos motores, alimentos coloridos, carros velozes**  
**Fábricas, multinacionais, embalagens bonitas**  
**Sim, tem tudo na horta**  
**O câncer tem mil faces, crianças batem o cartão**  
**E trabalham 15 horas, o mundo se move, mas nada muda**  
**Diminuem os espaços**

O tom irônico de MC Yinka se torna inegável quando, após descrever as atividades da polícia grega, profere os seguintes versos: “Loucas balas querem ir para o céu/ Mas encontram uma alma de quinze anos que foi para o céu/ Gás lacrimogêneo, pânico”.

O trecho, possivelmente, faz referência a um fato ocorrido na Grécia, no ano de 2008 (um ano antes da gravação do CD *Aláνα*, no qual consta a seguinte canção). Trata-se da morte de Alexandros Grigorópoulos, estudante grego anarquista, que em meio a um conflito civil entre a força nacional e um grupo de ativistas, no bairro Exarhia, em Atenas, foi atingido por um tiro no peito, disparado pelo policial Epaminontas Korkoneas. O crime teve repercussão internacional e, em 2010, o policial foi condenado à prisão perpétua (pena máxima do regime grego).

A canção prossegue em críticas ao sistema, aos hábitos, à indiferença. Críticas aliadas à descrição das mazelas e dificuldades atravessadas pelo indivíduo estrangeiro. A estrofe em análise faz referência ao trabalho infantil e à realidade exploratória praticada pelas ‘fábricas’ e ‘multinacionais’. O mundo performado é a representação de um ambiente repleto de fissuras historicamente instituídas. A existência retratada se faz, também, um cenário dicotômico: de um lado, os que sofrem em ‘pânico’, clamando por mudanças sociais; do outro, a ‘vida fácil’, alienada em ‘conforto’. Observando o que se passa à própria volta, o eu-lírico, demonstra que o sistema sempre se insere acima de qualquer possibilidade existencial. ‘O mundo se move, mas nada muda’, diz.

*To Kέρμα* é uma canção em que se evidenciam as percepções identitárias do estrangeiro perante o espaço em que decidiu estar. Pela observação do comportamento de indivíduos que o circundam, o estrangeiro percebe as classificações atribuídas à própria identidade, ao mesmo tempo em que aufere, também, outras classificações à identidade de seu meio. Ao desempenhar este processo, denuncia injustiças percebidas, clamando ações coletivas por meio de um refrão-recado:

Ρεφραίν- 2x

Δες την αλήθεια όπως θες  
 Το κέρμα είναι στον αέρα. κορώνα ή γράμματα?  
 Δες την αλήθεια όπως θες  
 Το κέρμα είναι στον αέρα .κορώνα ή γράμματα?

**Tradução:**

**Refrão -2x:**

**Veja a verdade como quiser  
 A moeda está no ar, cara ou coroa?  
 Vejas a verdade como quiser  
 A moeda está no ar  
 Cara ou coroa?**

A canção performada, como se vê, encerra o processo poético-descritivo, por meio do seguinte questionamento, proposto em metáfora: “A moeda está no ar, cara ou coroa”? A alusão ao jogo ‘cara ou coroa’ – brincadeira simples, que consiste em lançar uma moeda ao ar a fim de que, ao cair no chão, o lado voltado para cima determine a solução de algum impasse entre os participantes ou mesmo, apenas, a escolha dentre duas alternativas propostas – na verdade, é também um alerta aos ouvintes-receptores da comunicação estetizada. A eles, a realidade existencial oferecerá, sempre, dois caminhos: a neutralidade de passar pela vida cometendo injustiças ou silenciando diante delas; e a possibilidade de se deixar afetar pelos problemas, enfrentando-os de modo à trabalhar por uma sociedade mais igualitária.

#### 4.2 EM MEIO ÀS SELVAS CAPITAIS, ACULTURAÇÃO, VIOLÊNCIA E FÉ: O SISTEMA, AS ORIGENS E O SAGRADO CANTADOS PELO IMIGRANTE

A organização deste subcapítulo se deu a partir da seleção de canções que tivessem em comum a descrição da vivência estrangeira em meio às urbes capitalistas ou conduzidas por regimes políticos centralizadores, ‘selvas de concreto’ repletas de obstáculos societários cuja natureza parece ser, a princípio, intransponível: nota-se, por exemplo, nessas canções, a imagem da exploração levada às últimas consequências, característica dos mercados de trabalho que se prestam a absorver a mão de obra estrangeira; a violência urbana; a corrupção exercida pelos representantes políticos e a evocação (livre de nacionalidades ou territórios específicos) a todos os estrangeiros em situação de marginalidade; portanto uma evocação em âmbito transnacional.

Essas mesmas músicas que integram a presente seção, a despeito do fato de narrarem as dificuldades da diáspora, também pregam a resistência, descrevendo ações e lançando recados para quem, prioritariamente, conserva a fé, a memória e o reconhecimento como referenciais ligados à proteção, fatores propulsores de esperança, na construção de dias futuros e mais justos.

#### 4.2.1 Selva do Dinheiro: um alerta às ilusões provenientes do sistema

Performada pelo grupo paulista *Mamelo Sound System*, Selva do Dinheiro é um alerta estético à humanidade. Isso porque, ao denunciar as intenções exploratórias que operam o sistema neoliberal e seu modelo econômico-capitalista, intenta despertar a atenção de seus receptores e reverter a existência de uma possível ingenuidade social, em olhares atentos e ações cotidianas baseadas em máxima cautela.

Na estrofe que dá início à performance da canção, a voz que enuncia já pode constatar de que modo é operado o contexto do qual faz parte. Em tom irônico, inicia sua elocução fazendo uso de um primeiro verbo trabalhado sob a forma imperativa. Ao longo de toda a explanação - que tem continuidade com o uso verbal na primeira pessoa do presente - o eu-lírico demonstra a consciência de viver em uma ‘selva’, na qual vigora a lógica da exploração.

Já nos primeiros versos, a voz lírica constata que a única possibilidade humana de se obter realizações advém de condutas e mecanismos pouco humanitários. A primeira e a segunda estrofes transcritas trazem ao receptor o seguinte conteúdo:

Seja papa-anjo  
 Nego papo é defunto  
 O negócio é o negócio  
 O que importa é quanto eu junto  
 Quanto eu janto e se eu levanto  
 O tanto é o assunto  
 Sempre intuí tanto  
 Até mesmo no conjunto  
 Musical  
 Mas na real  
 Só ver nego pagar pau  
 É que me leva a mal  
 Quando eu digo  
 Meu pecado não é capital  
 Au au au  
 Tô sossegado  
 Na moral

A estrofe tem início com uma asserção de ordem imperativa: ‘seja papa-anjo’. Chama atenção de imediato o uso da expressão ‘papa-anjo’, popularmente utilizada para designar indivíduos que apreciam o fato de manter relações sexuais com pessoas muito mais jovens. A metáfora da ‘exploração sexual’ assume um sentido ‘outro’, talvez estendido à medida que é empregada para introduzir e caracterizar a imagem de um sistema operacionalizado por

oportunistas ('papa-anjos') que se apropriam dos sonhos e ambições estrangeiros, lucrando exorbitâncias a partir de falsas promessas.

Na sequência estrófica, a voz desse 'outro-explorador' é descrita por meio da metáfora da morte ('nego papo é defunto'), que ilude para usurpar, tendo como finalidade apenas o funcionamento do sistema capital ('o que importa é quanto eu junto/quanto eu janto e se eu levanto/ o tanto é o assunto').

O performer faz da música a extensão clarificante de seu olhar perante o mundo. Sensível e intuitivo incomoda-se pela postura assumida pelos que integram seu grupo ou comunidade ('Só ver nego pagar pau/ É o que me leva a mal').

Para esta voz consciente, a condição estrangeira não se reveste em necessidades de resignação e aceitação plena do contexto exploratório. Descontente, embora em paz, revela: "Meu pecado não é capital".

Nas terceira e quarta estrofes transcritas, a voz enunciativa interpela a lógica do sistema, afirmando:

Você insiste em me dizer  
Que o cifrão é o novo Deus  
Então tá bom  
Os meus são ateus

De Osasco a São Mateus  
O que eu quero mesmo é ver  
Os mano e as mina dar adeus à noite  
Ser tratado à tapa  
Enquanto corporação  
Yang, China, Japa  
Devasta e saqueia o povo brasileiro  
Só o que resta 'pra' caboco no vespeiro

Nota-se, aqui, por meio da evocação ao território natal ('De Osasco a São Mateus/ o que eu quero mesmo é ver') o desejo do *performer* de que todos os que integram o grupo de imigrantes brasileiros deixem o trabalho noturno - mais uma vez, é possível inferir a ampliação de conotações. Dar 'adeus à noite' é, também, uma referência à exploração sexual, baseada no tráfico de pessoas, prática comum que envolve imigrantes, muitas vezes atraídos por falsas promessas de trabalho no exterior. Quando se vêm fora do país, tais imigrantes

são ameaçados e obrigados a permanecer na prostituição, a fim de que possam simplesmente sobreviver.

A noite é, assim, reflexo de maus tratos e exploração, ao mesmo tempo, caminho inevitável pelo qual ingressa grande parte daqueles que decidem migrar (“Devasta e saqueia o povo brasileiro/ Só o que resta ‘pra’ caboco no vespeiro”).

Na quinta estrofe transcrita, surge uma inovação. O emissor masculino aparece em dueto com uma voz feminina. Ambas as vozes performam a visão de um estrangeiro consciente que, mais uma vez, constata a existência de uma poderosa ‘selva do dinheiro’ à qual é praticamente impossível não sucumbir.

Refrão:

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 De corpo e Alma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Seco e com calma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Sem ter o trauma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 É

O refrão, de conteúdo autoexplicativo, nos fala de estrangeiros envoltos pela exploratória rotina capital. Pessoas capazes de se entregar ‘de corpo e alma’ a essa rotina, experiência que geralmente deixa ‘traumas’ e impede a ampliação de horizontes.

A música prossegue e, na sexta estrofe transcrita, o discurso performático passa a ser feito, somente, pela voz feminina. Desta vez, o conteúdo é mesclado à Língua Inglesa.

Engano *home*  
 Engano *choose*  
 Engano *class*  
 Engano *friends*  
 Engano *scholl*  
 No *mother*  
 No *father*  
 Engano *sisters and brothers*

Engano *Worth*  
 Engano *Fade*  
 No *God*  
 No *Love*

**Tradução:**

**Engano casa**  
**Engano escolha**  
**Engano escola**  
**Nada de mãe**  
**Nada de pai**  
**Engano irmãs e irmãos**  
**Engano pior**  
**Engano destruição**  
**Nada de Deus**  
**Nada de Amor**

A tradução evidencia uma espécie de denúncia que vigora, também, como alerta aos possíveis receptores da canção. A palavra ‘engano’, que traduzida na íntegra para o português assume o mesmo significado, é utilizada para aconselhar aos que porventura estejam diante da escolha migratória, algo que conduziria à ‘destruição’.

Na estrutura estrófica, o termo ‘engano’ antecede palavras que estabelecem referências ao campo familiar- juvenil – ‘casa’, ‘escola’, aludindo ao distanciamento e à falta sentida pela voz performática em relação à rotina escolar e familiar. Nesses termos, a voz lírica designa uma realidade em que tudo é ilusório. A ideia da estrofe é exatamente descrever o fato de que a atitude de emigrar implicará em um preço. ‘Nada de mãe’/ ‘Nada de pai’, diz a canção.

A escrita de substantivos como ‘casa’, ‘amigos’, ‘mãe’ e ‘pai’ é sempre precedida de um aspecto (‘tom’) negativo, capaz de fornecer ao receptor o imaginário de uma coletividade perdida junto a valores afetivos e religiosos. Mais do que isso, transmite o sentimento de um destino arruinado, em que a voz performática se vê explorada e solitária, consequência que atribui à execução de uma escolha equivocada: o ato de migrar.

Em terras estrangeiras, o imigrante-*performer* canta a condição de isolamento à qual se submeteu. Distante dos familiares, sente a ausência de atributos fundamentais, que constavam de sua formação e antigo convívio no país de origem. A sensação de orfandade perante certos valores é externada e ratificada ao final da estrofe, a partir dos versos proferidos pelo eu-lírico ‘Nada de Deus/ Nada de amor’.

Nas sétima e oitava estrofes transcritas, nota-se a percepção referente ao papel ocupado pelo estrangeiro no contexto atual. A narrativa poética prossegue por meio da voz feminina, que mantém a abordagem sobre a exploração das camadas estrangeiras, situando-as frente ao contexto mundial. Diz a canção:

Isso ainda é real hoje em 2009  
 Só números que crescem  
 .ORG  
 .GOV  
 ONG  
 ONU  
 Esquece o cinema  
 É só ferino e urubu

Troca logo o seu voto  
 Por sapato ou aguardente  
 Quem salvará sua pele  
 Não é vice ou presidente  
 Collor, Collor  
 O mais alto delinquente  
 Se recandidatou em um passado recente

O ‘tom’ de denúncia parece tentar desfazer a ‘metáfora da evolução’ atuante no imaginário popular contemporâneo, representado pelo ano de 2009, época da produção e prensa do disco *Pássaro Imigrante*.

A canção, neste trecho, enfatiza seu próprio potencial, enquanto ferramenta eficaz para promover a estetização da vida cotidiana. Nas estrofes em análise, mesclam-se índices que se relacionam às práticas da cultura popular e ao mesmo tempo ao mundo histórico, evidenciando em passagens o cenário político da pátria-mãe, representado a partir da luta partidária ocorrente ao longo do período de eleições.

Partindo deste ‘retrato do real’ oferecido pela canção, faz-se pertinente recordar, mais uma vez, do posicionamento teórico impetrado por Schusterman (1998), quando defende a realidade estetizada. Para o autor, conforme exposto anteriormente, são evidentes os intercâmbios entre arte e vida, assim como as correlações entre estética e ética; sendo a arte um importante elemento ao qual é atribuível o despertar reflexivo, relacionado ao tempo de agora.

Em uma passagem notável da obra *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*, Schusterman se manifesta contra a oposição entre a vida ascética (embasada no regramento, ético e espiritual) e a vida estética (em que vigoram correlações de engajamento, entre o fazer artístico e a realidade social):

Esse tipo de vida de unidade, centrada, respeitosa de certos limites é classificada por Rorty como “vida ascética” (R,11), numa oposição desfavorável à “vida estética” que ele defende. Mas tal característica é enganadora e injusta. É simplesmente errado assumir que uma vida que acentue uma forte unidade e que adote, assim, as limitações que isto requer não possa ser uma vida estética; que ela não possa ser apreciada e enaltecida como esteticamente satisfatória, ou mesmo recomendada com seu fascínio estético. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 215-216).

Em meio ao corpo das estrofes em análise, faz-se nítida a enunciação implícita de um convite, proposto pela arte aos receptores por ela atingidos: o de um despertar para a realidade, identificando os meios e as formas que a compõem. Desta maneira, a voz enunciativa procura alertar seu ouvinte, para que ele não se permita iludir por pretensiosos esquemas, operantes em seu tempo de escuta.

O eu-lírico parece associar o crescimento dos números financeiros à proliferação, tanto de entidades oficiais ligadas ao governo; quanto de entidades não-governamentais. Tais instituições, presentes em âmbito digital - notam-se as menções ‘. Org’ e ‘. Gov’ que, a princípio, não deveriam dispor de metas relacionadas à obtenção do lucro financeiro - surgem, mediante às inferências performáticas, como entidades de natureza exploratória.

A percepção resultante da vivência cotidiana é convertida em significados por meio da linguagem, de modo a integrar o substrato da verdade *rapper*, constituindo-se, assim, enquanto objeto de criação poética-musical.

Desta forma, a estetização do real contemporâneo, passa a atuar à semelhança de um diagnóstico que identifica, nas ações da conjuntura social, aspectos prejudiciais aos interesses e necessidades da coletividade humana. Estabelecida em performance, a *poiesis* instaura, assim, uma reflexão em torno da conjuntura sócio-histórica em meio à qual ela própria se instaura.

Ao interpelar o receptor, a voz enunciativa orienta. Não é permitido ao imigrante quaisquer espécies de entretenimento. É preciso esquecer o ‘cinema’. O estrangeiro é, em meio à selva

capital, apenas uma ‘presa’. Vulnerável à ação de predadores, deve saber a existência de ‘ferinos’ e ‘urubus’, metáfora estabelecida no discurso musical para designar a ação corporativa e exploratória dos agentes capitais.

Na oitava estrofe, especificamente, nota-se a ironia do discurso enunciador. Neste ponto, a canção alude a um comportamento muito comum advindo dos brasileiros: a troca de votos. A canção orienta para que haja uma percepção mais aguçada em relação ao comportamento dos políticos, muitos deles, corruptos.

Nota-se no discurso a alusão ao sobrenome do ex-presidente brasileiro Fernando Collor de Mello. O político, afastado da presidência no ano de 1992, após um pedido de *impeachment*, foi eleito em 2006, como senador do Estado de Alagoas.

Dando prosseguimento à leitura auditiva do discurso performático, nota-se por meio do nono trecho transcrito, a continuidade do alerta aos possíveis ouvintes:

Vai vendo  
Vendo o que tiver no engarrafamento  
Junto latinha como complemento  
Nada além do pão  
Nada além da carne  
‘Tô’ pra tacar pedra  
E deixar soar o alarme

No trecho, acima disposto, reflete-se também certa afirmação por parte da voz enunciativa. Esta, em meio ao esforço pela sobrevivência, se presta a ‘tacar pedra’ e ‘deixar soar o alarme’, ou seja, empenha-se, também, em executar pela performance, a denúncia de sua própria condição, tentando subverter em arte, as metas de emudecimento e estagnação impostas pelo sistema neoliberal face às classes minoritárias.

O encerramento da performance se dá a partir do refrão, aqui já tratado. Na décima estrofe transcrita, tem-se o seguinte conteúdo:

Refrão:

Selva do dinheiro  
Me diz quem é o primeiro  
A se entregar por inteiro  
De corpo e Alma

Selva do dinheiro  
Me diz quem é o primeiro

A se entregar por inteiro  
Seco e com calma

Selva do dinheiro  
Me diz quem é o primeiro  
A se entregar por inteiro  
Sem ter o trauma

Selva do dinheiro  
Me diz quem é o primeiro  
É  
YOKA  
MSS

Um fator que chama a atenção neste trecho é a assinatura verbal da canção. Após o refrão, a voz enunciativa informa o pseudônimo do produtor do CD em que é veiculada a canção ‘YOKA’, além das iniciais MSS que, provavelmente, se referem ao grupo que performa: ‘*Mamelo Sound System*’.

#### 4.2.2 Exceção à regra: a resistência consciente do estrangeiro

Performada pelo grupo paulista *Elo da Corrente*, *Exceção à regra* proporciona, mais uma vez, um exemplo de performance cujo intuito parece ser o de proferir uma espécie de ‘alerta estético’.

Já na primeira estrofe transcrita, é possível constatar na voz enunciadora o seu propósito. Neste momento, o tom masculino e sóbrio expõe o intuito *rapper* de disseminar a razão perante seus ouvintes:

Espalhando uma certeza pelo chão da gente  
Dando vida, como a terra usada inteligentemente  
Fruto sabor doce que se amarga no final  
Feito chuva de verão que se transforma em vendaval

Os dois primeiros versos, iniciados sob a forma nominal gerundista, evidenciam uma das propriedades da canção *rapper* em performance: a de cada vez, em que for executada, poder ‘espalhar certezas’ pelo ‘chão’ dos que habitam os guetos oprimidos e compartilham as dificuldades e mazelas criadas pelo sistema em vigência global.

Ao *rap* é atribuída, logo no início da canção, a propriedade de fornecer ‘vida’ a estes espaços que, sob a sua influência-afirmativa, passam a ser equiparados à utilização da ‘terra’, de maneira inteligente.

A metáfora do plantio, presente na estrofe primeira, ratifica a função pedagógica<sup>22</sup>, muitas vezes incorporada pelas canções *rappers*. Nota-se, no terceiro e no quarto verso que integram a estrofe, a forma dúbia aplicada ao exercício de palavras que conotam impressões opostas aludindo, em algum aspecto, aos sentimentos de positividade e negatividade. A antítese estabelecida por nomes e expressões - ‘doce- amargo’ ‘chuva de verão’ ‘vendaval’ - dialoga com as questões contextuais das quais a canção é originária, trabalhando, assim, a realidade cognitiva do receptor.

A interpretação da estrofe torna claro o retrato poético de um ‘chão’ dotado de propriedades ilusórias, que atrai e castiga as classes oprimidas a ele recorrentes. O trecho em análise, nesse sentido, carrega a metáfora do cenário global que, em sua imagem ilusória - ‘fruto sabor doce’ - atrai imigrantes. Estes, à proporção em que vivenciam os primeiros problemas da diáspora, intensificam as opiniões negativas relacionadas à própria experiência em território estrangeiro, de modo que, se em um primeiro momento as dificuldades eram encaradas como algo efêmero - ‘chuva de verão’ - aos poucos passam a ser vistas como graves questões - ‘vendaval’ - que revertem a percepção onírica de uma vida melhor no estrangeiro, na constatação de uma realidade coerciva, repleta de obstáculos e dificuldades existenciais.

Pela integridade da vidraça diz a quebra  
Manifesto singular como exceção da regra.

As armas de Jorge no corpo  
Trazendo força  
Mandando as ideias  
Antes que alguém a distorça

A canção prossegue e na segunda estrofe transcrita permanece a ideia da transmissão de alguma mensagem. A ‘quebra’ (gíria associada à dança, geralmente executada por apreciadores do Movimento Hip-Hop) trabalha em discurso ‘singular’, tentando a preservação. A ideia da ‘integridade da vidraça’ remete aos próprios sujeitos em situação de

<sup>22</sup> Ver: MERCADAL, Trudy Sabbagh. **Hip Hop stories and pedagogy**. Disponível em: < <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/sabbagh.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

‘marginalidade’ que, em função da própria ignorância podem acabar se auto-imputando algum tipo de dano.

Na sequência, a voz enunciativa remete à imagem de um corpo protegido pela fé. A alusão a São Jorge transmite a ideia da devoção, associada à postura e pensamento de quem tem coragem para dizer a realidade, mas não tem medo de ser punido por isso. O emissor quer ser o primeiro a ‘mandar as ideias’ (recado musical), antes que qualquer outro o faça, de forma errônea e passível de gerar algum tipo de prejuízo à comunidade.

O discurso prossegue de maneira a conceder, ao conhecimento que traz, um tom de ‘sagrado’. Na terceira estrofe transcrita, nota-se a constatação de que qualquer sacrifício de ordem financeira é válido diante da ‘palavra-consciência’, representada pela figura da ‘cabeceira’. Diz a voz performática:

Reforça a tese se retorça na carteira  
 Embasada com o que permanece na cabeceira  
 Na cama, no caos da lama que aqui se estende  
 Vou pela arte que da indústria se desprende  
 Um diamante como os de Serra Leoa  
 Sem o escravagismo que tal terra sobrevoa

É interessante ‘o intercalar’ estabelecido na organização do discurso verbal, entre a terceira e a primeira pessoa do singular. A voz enunciativa, após assumir uma ‘postura’ que remete à injunção - nota-se no primeiro verso a presença da orientação de ordem imperativa ‘Reforça a tese e se retorça na carteira/ Embasada com o que permanece na cabeceira’ -, assume a dificuldade para si.

Em meio ao caos e à lama - representações da dificuldade experienciada no cotidiano - o performer relata a sua condição: não apenas com o propósito de descrevê-la, mas, também, com a intenção de torná-la um exemplo aos ouvintes.

Nos versos “Na cama, no caos da lama que aqui se estende/ Vou pela arte que da indústria se desprende” nota-se que o caminho da ‘arte’ é posto como condição de escape e desterritorialização face ao imperialismo capital representado pela ‘indústria’. Ainda nessa estrofe, a voz que enuncia, realiza uma alusão à Serra Leoa - país que, embora rico em diamantes e outros minerais, permanece enquanto nação em condições de extrema pobreza e

desigualdade, na qual são exercidas práticas escravocratas, inclusive fundamentadas na exploração do trabalho infantil . Por meio desta alusão, o ‘eu-performático’ se equipara a uma pedra ‘humana e preciosa’ que, ao contrário das que compõem o país aludido, não irá se submeter a explorações de quaisquer espécies.

Na terceira estrofe transcrita, a performance assume uma enunciação implícita, pela qual, mais uma vez, são comparados os escravos de Serra Leoa aos escravos urbanos. No discurso, pelo uso de rimas mistas, surgem as seguintes assertivas:

Mãos iluminadas  
 Mentas controladas  
 Não remuneradas pelo seu labor  
 Insensatez comem ações do governo  
 Nacional encenações  
 Parecem peça teatral  
 Vida marginal  
 Permanecemos como cães  
 Na terra de ninguém  
 À procura de nossas pães

Nota-se, no fragmento acima, a referência às ‘mãos iluminadas’, preciosidades em exploração, sobretudo devido à aterradora ação hegemônica, voltada ao controle das ‘mentes’. As rimas, em evidência nos três primeiros versos da estrofe analisada, auxiliam na descrição da mão de obra escrava – ‘não remunerada pelo seu labor’ - existente, mesmo em tempos de globalização.

Os três versos que se seguem na estrofe externam a postura assumida pelo governo, insensato em ações e ao mesmo tempo, também, performático: à representação política é atribuída a teatralização de ações, que constituirão a marginalidade, plataforma necessária ao exercício da corrupção.

A voz emissora, ao mesmo tempo em que denuncia, confessa seu estado de desespero, externado pela ausência de referenciais. “Vida Marginal/ Permanecemos como cães/ Na terra de ninguém/ À procura de nossas ‘pães’”. É curiosa, nesse sentido, a utilização do neologismo ‘pães’. Tal palavra, que sugere a integração dos termos ‘pai’ e ‘mãe’ - marcas da significação protetora ante a existência humana - , remete também à origem das massas estrangeiras, vindas dos setores periféricos do mundo. A utilização da primeira pessoa do singular – ‘nossas’ - consagra o entendimento do eu-lírico coletivizado, representante dessas ‘massas

estrangeiras’ e ‘socialmente minoritárias’, cuja origem e reterritorialização, geralmente, se fazem em ambientações guetoizadas, nas quais, além da segregação sócio-econômica, faz-se muito comum a ocorrência de desestruturas familiares, evidentes nos núcleos em que a mãe, em geral - e, em decorrência de razões distintas - assume a tarefa árdua de criar o (s) filho(s) sozinha, cumprindo também o papel-moral, usualmente, atribuído aos pais.

A performance prossegue e, na quarta estrofe transcrita, o discurso se volta, novamente, ao relato em primeira pessoa, exemplo a ser seguido.

Devagar que é ‘pra’ não perder o passo  
Sem pestanejar  
Meu caminho sou eu mesmo que faço  
Conduzo as linhas  
Como quem ama o que faz  
Certo de meu espaço  
Aqui faço o que ser mais

Já no primeiro verso “Devagar que é ‘pra’ não perder o passo”, há a orientação implícita do ‘viver em cautela’. A voz enunciativa não se permite o benefício da dúvida, no que se refere à construção do próprio caminho. O ímpeto cauteloso na tomada de decisões surge como a ideia de perfeição. Nesse sentido, afirma a voz emissora: ‘Conduzo as linhas/ Como quem ama o que faz/ Certo de meu espaço/ Aqui faço o que ser mais’.

Para ‘vencer na vida’, o (i) migrante precisa se empenhar ao máximo. Precisa ser ‘o melhor’ que puder, ter consciência da exploração de seu ‘espaço’ e se apropriar dessa realidade para atingir os próprios objetivos, para ser ‘mais’.

Na quinta estrofe transcrita, torna-se evidente a utilização do discurso enquanto propagador ideológico. A voz enunciativa, aqui, se propõe a dizer a consistência de sua própria missão:

Sei da regra exceção  
É a missão de agora  
Então encho o pulmão e boto a voz para fora  
Em alto e bom tom  
Como num conto de Mendes  
Queimando um ‘do bom’  
Aí os ‘home’ prende

Aqui, o estrangeiro revela dominar ‘as regras do jogo’. Sua certeza se reverte em segurança para dizer o tempo, para narrar a vida, ainda que de forma autodidata. Chama atenção a

astúcia com que se constrói o enunciar performático. Na estrofe em análise, incorre a aplicação de um processo metonímico, estabelecido em meio aos cinco versos finais, quando a voz lírica profere: “Então encho o pulmão e boto a voz para fora/ Em alto e bom tom/ Como num conto de Mendes/ Queimando um ‘do bom’/ Aí os homem prende”.

Evidencia-se aqui a imagem do ‘tragar’. O eu-lírico retrata, nesses termos, a própria personalidade, de alguém que traga a palavra poética, lançando sobre o ambiente todo o poder estético e transformador cabível a ela. A palavra-poética ‘absorvida’ pelo eu-lírico concentra a ampla potência de denunciar as injustiças do mundo e clamar pela necessária revolução instigada pela estética.

Ao ser ‘tragada’ funciona como um elemento que substitui o uso dos tóxicos - tão comum nas comunidades jovens do mundo. O *performer*, ao enunciar a ação da palavra absorvida e reverberada externa o domínio do conhecimento. Se ‘queimar um do bom’ faz-se uma atitude socialmente infértil e passível de repressões – ‘Aí os homem prende’ -; propor o uso da palavra continuada em performance mostra-se uma ação mais eficaz, que atende ao propósito da estética engajada, cuja preocupação se faz em verter a consciência em meio às massas marginalizadas e promover a transformação dos padrões operantes em sociedade.

Ainda nesta estrofe, na qual se aplica o uso de rimas pobres e mistas, a leitura desperta a atenção para o seguinte verso: ‘Como num conto de Mendes’. A referência parece ser uma alusão ao escritor autodidata Luiz Alberto Mendes. Paulista e ex-detento, é autor do livro *Memórias de um sobrevivente*, escrito na época em que esteve preso. Obra e escritor são, hoje, conhecidos nacionalmente.

Na sexta e última estrofe transcrita, é retomada a ideia da razão. Retornando à utilização terceira pessoa, o emissor busca a orientação, alertando para necessidade do improviso, perante cada situação do cotidiano. Diz a canção:

Você se surpreende  
 Mas tá tão na cara  
 Cada vez de um jeito  
 Porque o tempo não para  
 Mas repara bem  
 Vá mais além  
 Diz o que é verdade  
 E o que é de bem

Olhos atentos  
 Às nuances da vida  
 Todos seus lances da chegada  
 Partida  
 Farei da minha vida o melhor até o fim  
 De cabeça erguida é só o que esperam de mim

A estrofe em análise enfatiza a dinâmica temporal, permeada de ações e trânsitos que exigem a habilidade do improviso. Este último deve ser sempre algo cuja necessidade se faça conhecida. Nesses termos, o ‘eu-lírico’ adverte: “Você se surpreende/Mas tá tão na cara/ Cada voz de um jeito/ Porque o tempo não para”.

As aliterações dão movimento aos versos, ensejando a imagem do ‘ir’ e ‘vir’, que alude também aos deslocamentos caracterizadores da (i) migração.

Neste *rap*, a construção da última estrofe confirma o propósito defendido ao longo de toda a canção: o de que é preciso fazer uso de ampla racionalidade, quando se deseja dar corpo às empreitadas das ‘partidas’ e ‘chegadas’. “Repara bem”, “Vá mais além”, diz a voz enunciativa, em aconselhamentos de ordem. Mas, as orientações fornecidas a um ‘outro imaginário’ são incorporadas pelo eu-lírico, ao final desta última estrofe – “Farei da minha vida o melhor até o fim/ De cabeça erguida é só o que esperam de mim” -, diz ele, agora pelo uso da primeira pessoa do presente.

Ao imigrante-ouvinte, a voz em performance designa uma só tarefa, porém de significativa responsabilidade: a de nortear a própria caminhada, com ‘olhos atentos’, disposto a improvisar em meio ao ‘imprevisto’ e seguindo, sempre, o caminho da ‘verdade’ e do ‘bem’; até que possa, enfim, atingir o seu objetivo.

#### **4.2.3 *La Bala*: a violência urbana nas ruas da diáspora**

*La Bala* é uma canção cujo conteúdo se propõe a descrever a cena de um assassinato. Logo no início da canção, já na primeira estrofe transcrita, tem-se a descrição dos momentos que antecedem ao crime narrado.

La pistola lo miraba fijamente bajo  
 El manto brillo cromo de su veneno  
 Un disparo repentino  
 Penetró cada partícula del aire

luego se cayó

**Tradução:**

**A arma olhava fixamente para ele  
O manto cromo brilhante de seu veneno  
Um tiro repentino  
Penetrou cada partícula do ar  
Em seguida, caiu.**

A performance fornece ao personagem morto um local de destaque perante o conteúdo narrado em terceira pessoa. A morte à queima roupa é descrita como algo vivenciado por um homem, inerte face à arma personificada que ‘olhava fixamente para ele’ externando ‘o manto cromo brilhante de seu veneno’. Ao prenúncio descritivo, segue-se a narrativa-cantada da ocorrência de um ‘tiro repentino’ que ‘penetra cada partícula do ar’. O corpo caído, agonizante - aos olhos da voz que enuncia - sugere o reflexo implícito de um sistema cruel que, invisível, ‘envenena’ cidadãos inocentes.

À primeira estrofe segue-se um primeiro refrão, no qual o personagem morto aparece como um inocente, uma espécie de mártir a derramar seu sangue por muitos.

Se derramó la primera gota ya por la cien (x3)  
Por la cien

**Tradução:**

**A primeira gota foi derramada pelos cem (x3)  
Pelos cem**

Na terceira estrofe transcrita, evidenciou-se o fato de estar a canção construída sobre uma narrativa em tempo psicológico. Após a descrição do assassinato, nas estrofes anteriores, mais uma vez, é descrita a cena que antecede à morte. Diz a letra:

La muerte lo miró de forma desafiante  
Con la sangre entre los dientes  
Y una oscuridad reinante  
La bala entre tanto suspendida fija  
Bailaba un asesinato girando sobre sí misma  
Se perdió de vista la vida con su pista  
Mientras un joven padece ante el deseo de conquista suelo  
De rodilla su beso cambia lentamente  
Del rojo al hielo

**Tradução:**

**A morte o olhou de forma desafiante  
Com sangue entre os dentes  
E uma escuridão reinante**

**A bala, neste meio, suspendida e fixa  
 Dançava um assassinato, girando sobre si mesma  
 Perderam-se das vistas, a vida e sua pista  
 Enquanto um jovem padece diante do desejo de conquistar o solo  
 De joelhos seu beijo muda lentamente  
 Do vermelho para o gelo**

Nota-se o discurso em *flashback* que, mais uma vez, redigido na terceira pessoa, personifica a morte trazida pela bala. Nele, a morte recebe a crueldade como característica de seu próprio ‘olhar’, ‘desafiador’ e externa ter ‘sangue entre os dentes’. A morte é ‘escura’, institui um clima ruim. Neste trecho, mais uma vez é descrita a cena que antecede ao disparo. A bala ‘suspendida e fixa’ ‘dança o assassinato’ e evidencia a oralidade de um *rap* que metaforiza o movimento da bala no tambor de algum revólver.

A estrofe descreve um corpo que perde a vida paulatinamente e, junto dela, também perde seus sonhos e o planejamento de dias futuros. “Perderam-se das vistas, a vida e sua pista”, diz a voz enunciativa que equipara o personagem descrito à figura do jovem estrangeiro, ‘que padece diante do desejo de conquistar o solo’ e aos poucos vai perdendo a sua cor - do vermelho - vida, para o gelo- morte. “De joelhos seu beijo muda lentamente/ Do vermelho para o gelo”, afirma.

Na sequência, a performance concede ao ‘personagem morto’ a qualidade da pureza angelical. É o jovem morto, portanto, mais uma vítima ‘de papel’, ou seja, vulnerável perante as agruras sistêmicas que regem os grandes espaços da urbe.

Angelitos de papel se han perdido por babel  
 ¿Quién devolverá esta piel?  
 La madre le suplica al coronel  
 La muerte es un carrusel  
 Fúnebre en su vaivén  
 Un juicio final cruel  
 El ángel le suplica al coronel

**Tradução:**

**Anjinhos de papel foram perdidos por Babel  
 Quem devolverá esta pele?  
 A mãe suplica ao coronel  
 A morte é um carrossel  
 Fúnebre em seu vai e vem  
 Um juízo final cruel  
 O anjo suplica ao coronel**

A cidade é traduzida metaforicamente pelo performer como sendo uma ‘Torre de Babel’, um cenário de desentendimento e de várias línguas, alusão *rapper*, talvez, ao território globalizado e testemunhado pelos que imigram, onde a morte surge como constância, ‘carrossel’ a se apropriar de muitas vidas inocentes. A canção questiona os mecanismos legais - societários, indagando ‘Quem irá devolver esta pele?’. Chama atenção, também, no trecho, a figura da mãe a suplicar justiça às autoridades, em favor do filho morto ‘A mãe suplica ao coronel’. Ao ‘lado’ da figura materna, um ‘anjo’ assassinado também clama por justiça – ‘O anjo suplica ao coronel”, diz a performance. Nota-se na estrofe a utilização de rimas (‘Babel’; ‘carrossel’; ‘coronel’; ‘cruel’), sempre dispostas ao final de cada verso, em epístrofe.

A canção prossegue e, já na quinta estrofe transcrita, tem-se novamente a descrição do corpo: não mais caído em agonia, mas já frio e esvaçado pelo destino que possuiu.

Su mirada quedo congelada por el súbito  
 Sonido pulsante que lo valió  
 Hombre desplomado desangrado sin aliento  
 quedo pálido la vida le falló

**Tradução:**

**Seu olhar permaneceu congelado pelo súbito  
 Ruído pulsante que lhe matou  
 Homem caído, sangrando, sem fôlego  
 Ficou pálido, a vida lhe falhou**

Evidencia-se, pela estrofe, a descrição de um corpo que, pouco a pouco, assume as características da morte. “Homem caído, sangrando, sem fôlego/ ficou pálido, a vida lhe falhou”, diz a voz-lírica, em terceira pessoa, já sem a utilização de rimas.

A cena do corpo em inércia é, sucedida pelo refrão que, na sexta estrofe transcrita, mais uma vez, nos diz sobre o mártir, proferindo as seguintes palavras:

Se derramó la primera gota ya por la cien (x3)  
 Por la cien

**Tradução:**

**A primeira gota foi derramada pelos cem (x3)  
 Pelos cem**

Após o refrão, retornamos à cena da mãe, em sofrimento, a observar o cadáver de seu filho assassinado. Seu nome, Maria, reflete a simplicidade do anonimato de muitas outras Marias,

desconhecidas e desamparadas diante do impiedoso cenário urbano, que mata inocentes e não mede consequências.

Anônima e sagrada Maria, tratada pela música por meio de uma designação comum, que não sem propósito remete também ao nome da mãe de Deus, segundo as crenças da Igreja Católica e os preceitos estabelecidos na Bíblia. Nos versos da sétima estrofe transcrita, tem-se o seguinte conteúdo:

Aquel cuerpo sin vida era su hijo  
 María estupefacta  
 Cayó al piso  
 Su rostro deformado se convirtió en un grito  
 Quedo solo un zumbido que significa (asesino)  
 La hora del deceso marcaba por um beso del adiós  
 De la madre perdida en desconsuelo  
 Hizo llover al cielo  
 Lágrimas del desierto y hasta la muerte  
 Se quedo callada por respeto

**Tradução:**

**Aquele corpo sem vida foi seu filho**  
**Maria chocada**  
**Caiu no chão**  
**Seu rosto deformado se converteu em um grito**  
**Apenas um zumbido que significa (assassino)**  
**A hora é marcada por um beijo de adeus**  
**Da mãe perdida em desconsolo**  
**Feito chuva para o céu**  
**Lágrimas do deserto e até a morte**  
**Permaneceu calada em respeito**

Nota-se, portanto, que a canção evidencia a despedida perplexa de uma mãe perante o seu filho, agora um corpo abandonado nas ruas de algum espaço indiferente. O conteúdo da estrofe se resume, pois, ao choque e ao silêncio da despedida. “Maria chocada/ Caiu no chão/Seu rosto deformado se converteu em um grito [...]”.

“A hora é marcada por um beijo de adeus”, descreve a voz lírica em terceira pessoa. Em construção sensorial e metafórica, o *rap* descreve o momento da despedida, como um instante circundado pelo vazio, diante do impacto-maior causado pela morte: “Da mãe perdida em desconsolo/ Feito chuva para o céu/Lágrimas do deserto e até a morte/Permaneceu calada em respeito”.

Estabelecida a cena em que se descreve a profundidade da dor materna, diante da perda de um filho, a performance agora se encaminha para o final. Na oitava estrofe transcrita surge, novamente, o refrão:

Angelitos de papel se han perdido por Babel  
 Quien devolverá esta piel?  
 La madre le suplica al coronel  
 La muerte es un carrusel  
 Fúnebre en su vaivén  
 Un juicio fina cruel  
 El ángel le suplica al coronel

**Tradução:**

**Anjinhos de papel foram perdidos por Babel  
 Quem devolverá esta pele?  
 A mãe suplica ao coronel  
 A morte é um carrossel  
 Fúnebre em seu vai e vem  
 Um juízo final cruel  
 O anjo suplica ao coronel**

O refrão surge mais uma vez como parte fundamental à estética *rapper*, questionadora das mortes cíclicas, ocorrentes no espaço contemporâneo. “Quem devolverá esta pele?” pergunta o insistente refrão, dispondo sobre a performance gravada a tentativa de ser ouvido por alguém que detenha o poder da mudança.

Acrescentado, agora, de uma pequena extensão verbalizada, o refrão surge com a intenção de ratificar o recado-cancioneiro, voltando-se, de forma talvez mais eloquente, à descrição da violência: problema contínuo, mas que, por sua repetibilidade, se torna aos olhos da massa, um fato comum. A canção é um alerta!

Tiros suenan  
 Sons de tiros  
 Muertes llevan  
 Mortes conduzidas  
 Polvos queman  
 Pó quemaduras  
 Prapakampam(x4)

**Tradução:**

**Tiros soam, sons de tiros  
 Trazem mortes  
 Mortes conduzidas  
 Poeiras quemam  
 Pó, queimadura  
 Prapakampam(x4)**

*La bala* finaliza, certamente, com a disposição de um alerta. “Tiros soam, sons de tiros/Trazem mortes/ mortes conduzidas”, profere em versos a voz-lírica. Trata-se de um alerta nascido de uma constatação: se há tiros na cidade, há também mortes e essas mortes são ‘conduzidas’ (leia-se: ‘construídas’).

A gravação desta performance faz-se, sem dúvida, também como um grito solitário ou pedido de socorro: o sistema mata e a cada segundo morrem inocentes.

Diante da impossibilidade de se tomar uma atitude concreta e eficaz perante as atrocidades cometidas no mundo real, a estética da canção como uma alternativa artística que constata o quadro, clamando por audições que, quem sabe unidas, possam converter tal realidade.

#### **4.2.4 *Si te preguntan***

*Si te preguntan* é uma canção que se apresenta como um convite estético-narrativo. Ao evocar Chile e Cuba (países que se caracterizam pela ampla adesão a posicionamentos políticos de esquerda) , o rap se propõe a contar uma ‘outra’ história, a princípio ignorada, inclusive, pelos ouvintes aos quais se destina. Uma história que se passa nos guetos de periferia, onde vivem as pessoas em condições de marginalidade e desesperança. Nesse sentido, encontramos o seguinte conteúdo discursivo, ainda na primeira estrofe transcrita:

Yeah  
 La Aldea  
 Ana Tijoux  
 Cuba y Chille, siéntelo!  
 Yo, yo, esta es otra historia  
 En la memoria de otra esquina del planeta  
 Otra victoria sin gloria, escoria que cual espina penetra  
 Otro sonido de metra que se siente  
 De otro jodido rincón que no visitó el presidente  
 Otros delincuentes tomando por asalto tu mente  
 Armados con los problemas de su gente  
 Otros que como tú cargan errores, sienten  
 Sobrevivientes, vividores, solo eso nos hace diferentes  
 A lo más bajo vente  
 Donde se vive al día, tú dime un día  
 en que no hay un fajo que cuentes, vente!  
 Donde vive esta mujer que  
 te lo hace por dinero para que su hijo se alimente

**Tradução:**

**Sim**

**A aldeia**  
**Anita Tijoux**  
**Cuba e Chile, sentí-los**  
**Esta é uma outra história**  
**Em memória de uma outra esquina do planeta**  
**Outra vitória sem glória, escória que como um espinho penetra**  
**Outro som de metralhadora que se sente**  
**De outro canto fodido que o presidente não visitou**  
**Outros delinquentes assaltando a sua mente**  
**Armados com os problemas de sua gente**  
**Outros que como tu carregam erros, sentem**  
**Sobreviventes, vivos, só isso lhes faz diferentes**  
**Ao mais baixo, venha**  
**Onde se vive um dia, diga-me um dia**  
**Em que não haja uma treta que se conte, vai!**  
**Onde vive esta mulher que**  
**Te faz isso por dinheiro para alimentar seu filho**

As palavras proferidas por Anita Tijoux são lançadas com um propósito: o de lembrar o dia a dia dos guetos e, ao mesmo tempo, descrevê-lo. Já no início da performance, os versos anunciam, por meio do foco narrativo estabelecido na terceira pessoa do singular: “Esta é uma outra história/ Em memória de uma outra esquina do planeta”. Tratam-se de versos que, na verdade, realizam uma alusão às muitas, senão a todas, as ‘esquinas de periferia’, espaços onde as rotinas se assemelham e seus habitantes também.

Diferentes pelo esgotamento dos sonhos, pela adesão ao crime como instrumento de sobrevivência, os viventes destes espaços cedem a palavra à representação *rapper*, que fala em nome de todos. Junto à voz *rapper* que enuncia a canção, emerge a narrativa e as questões polifônicas-comuns decorrentes de muitas camadas marginalizadas e territorializadas no espaço global.

Cada gueto estrangeiro, em sua peculiaridade, vivencia ‘vitórias sem glória’ e se vê esquecido por ser um ‘canto fodido’, ‘que o presidente não visitou’. Dessa experiência, gera a força necessária à produção dos chamados ‘sons de metralhadora’ - expressão representativa, utilizada em alusão aos propósitos *rappers*. Incorre aqui, o que Nascimento (2011) chama de ‘metáforas bélicas’; ou seja, inserção do discurso à condição prática-vital. Por meio do uso da palavra, o *rapper* exerce seu papel em sociedade, à semelhança daquele que luta em meio a uma guerra, compondo o lado do grupo que está condenado a ‘perder’.

Através de rimas intercaladas, a canção fala em nome das muitas vozes e realidades e se estabelece como uma ‘homenagem’ aos ‘sobreviventes’, ‘vindos de baixo’; àqueles que,

impulsionados por sentimentos de ordem histórica e social, fazem do *rap* o instrumental necessário para ‘assaltar mentes’, orientando a partir da palavra; à medida que assumem, pela canção, o papel da desalienação ou simplesmente do choque.

Venha conhecer ‘o mais baixo’, interpela a música em seu início, venha conhecer o *rap*, ‘som métrico’ diferente e repleto de enunciações, que se fazem a partir de uma única canção, instituindo-se em um canto único, porém coletivizado.

Estabelecido o convite, o *rap* prossegue em sua narrativa, não apenas descrevendo a imagem de determinadas situações, mas, sobretudo, utilizando-se destas para delatar a aplicação de práticas ilícitas em sociedades. Os versos da segunda estrofe transcrita se dirigem, agora, a um interlocutor que desconhece a realidade do gueto, ao passo em que dizem:

Donde no vas pues dices que es peligroso el ghetto  
 La droga ahoga, pero no caen los que los introdujeron  
 Las pandillas se matan, la policía maltrata  
 Mientras la mafia real come con cubiertos de plata  
 Es nuestra realidad, no sabemos de lujo  
 Todo viene y se va, nadie controla el flujo  
 Mucha necesidad dentro de poco espacio  
 Vamos a más velocidad pues vivimos despacio  
 Vicios o socio no hay ley  
 Negocios, socio, no hay break  
 Aleluya vivimos en la calle  
 Nuestra casa es más grande que la tuya

**Tradução:**

**Onde você não vai, pois diz que o gueto é perigoso  
 A droga afoga, mas não caem os que a introduziram  
 As gangues se matam, a polícia maltrata  
 Enquanto a verdadeira máfia come com tralheres de prata  
 É a nossa realidade, não sabemos de luxo  
 Tudo vai e vem, ninguém controla o fluxo  
 Muita necessidade dentro de pouco espaço  
 Vamos mais rápido, porque vivemos devagar  
 Vícios ou parceiros, não há lei  
 Negócios, sócios, no breack  
 Aleluia, vivemos na rua  
 Nossa casa é maior que a tua**

Isolada a periferia é considerada um ‘local perigoso’, não frequentado por camadas mais abastadas. Utilizando-se de figuras de linguagem como a epístrofe (‘É a nossa realidade, não sabemos de luxo/ Tudo vai e vem, ninguém controla o fluxo’) e a antítese (‘Muita necessidade dentro de pouco espaço’), além de poucas rimas (‘luxo’, ‘fluxo’) - presentes tanto na versão

em espanhol, quanto em nossa releitura-tradução ('rua', 'tua'), a canção descortina a vivência dos dias, demonstrando ao 'olhar descomprometido' ser, de fato, a periferia um local de 'crime e drogas', mas, também de 'pouco espaço', 'muitas necessidades' e de 'nenhuma lei'.

Descreve-se, ironicamente, pela narrativa cantada, a chegada de substâncias ilícitas à periferia, algo que se dá, justamente, pelos representantes da alta sociedade, os que 'comem com talheres de prata' e buscam o luxo a partir da exploração da miséria nos guetos. A canção denuncia a ação policial, afirmando por seus versos que 'a polícia maltrata', que no gueto não há 'lei', as gangues são 'mortas e se matam', que as 'drogas afogam', mas que os verdadeiros responsáveis por elas 'não caem'.

A *rapper-performer* canta sob a condição de observadora que é. Canta a realidade, descrevendo o que há nela de concreto ou subjetivo. Canta demonstrando um olhar que nasce dos guetos sombrios e escondidos; para os quais ninguém deseja dispensar atenção e nos quais, tampouco, deseja estar.

O mundo aos olhos da voz lírica se reverte em fotografia verbal, à medida que a voz enunciativa revela um local corrompido pelo dinheiro. O mundo é um cenário desprovido de amor e imerso em frieza, um espaço que exige de seus habitantes certo heroísmo cotidiano. Nesse sentido, apresenta-se a terceira estrofe transcrita.

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!  
 Cuba, Chile y América  
 Cuba, Chile y América Latina  
 Santiago, la Habana, las capitales unidas  
 Centro, sur cordillera o planicie valle  
 Que vaya caminando ya hacia la isla  
 Desde el Malecón se abrirán las alamedas  
 Se prenderán las velas y la luz  
 Con sus estelas Centinelas sobre suelas,  
 Secuelas sobre las huellas  
 Revueltas las escuelas, la cautela no da sueltas  
 Ella es la calle, ella es la madre  
 Ella es la abuela de todos los pilares  
 La que no te deja, ni menos te abandona  
 La que no te suelta si la vida te desploma  
 Ella es la base que hace taza y es tu casa  
 Es pedazo de cemento, es tu esquina, y es tu plaza  
 La que no te falla, la que no te calla

Si tu lloras en su falda, ella te abraza en su muralla  
 La que todo mira, todo observa y a la deriva  
 Esquiva de forma agresiva, la salida más viva  
 Explosiva de vida, sin normativas viva  
 Creativa y activa, de la calle más combativa  
 Que vio nacer en su manto, que vio caer a tantos, tantos  
 Que ningún canto alcanzaría para cuantos  
 Firme y fuerte por todos los ausentes  
 Firme y fuerte por todos los presentes

**Tradução:**

**Eu sei que o amor se foi  
 Quando o dinheiro apodreceu a fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim me mantenho em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!  
 Cuba, Chile e América  
 Cuba, Chile e América Latina  
 Santiago, Havana, as capitais unidas  
 Centro, sul, cordilheira, vale  
 Que va caminhando já para a ilha  
 Do Malecón vão se abrir as alamedas  
 As velas se acenderão e a luz  
 Com sua Sentinelas sobre solas  
 Ela é a rua, ela é a mãe  
 Escolas revoltadas, a cautela não está solta  
 Ela é a rua, ela é a mãe  
 Ela é a avó de todos os pilares  
 A que não te deixa ou mesmo te abandona  
 A que não se deixa ir, se a vida desmorona  
 Ela é a base que faz o café e casa  
 É pedaço de cimento, é o seu canto, e é o seu lugar  
 Que não falha, não te cala  
 Se tu chora em seu colo, ela te abraça em suas paredes  
 A todo o olhar, todos os olhos e à deriva  
 Esquiva de forma agressiva, a saída mais viva  
 Explosiva de vida, viva sem normativas  
 Criativa e ativa, da rua a mais combativa  
 Que viu nascer em seu manto, que viu cair tantos, tantos  
 Que nenhum canto alcançaria para tantos  
 Firme e forte por todos os ausentes  
 Firme e forte por todos os presentes**

Nessa terceira estrofe, o foco narrativo se reverte no uso da primeira pessoa. Nos primeiros versos dessa estrofe, a voz-lírica demonstra o descontentamento e a resistência perante o contexto que a circunda: capitalista e desprovido de sentimentos. “Eu sei que o amor se foi/ Quando o dinheiro apodreceu a fé/ Que por trás de tudo há sempre o interesse/ Mas ainda assim me mantenho em pé/ Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!”, diz.

O tom coletivo proporcionado ao verbo aparece quando da menção a diversos espaços chilenos e cubanos e a evocação à união dos povos da América Latina. (Cuba, Chile e América Latina/ Santiago, Havana e Capitais Unidas/ Centro, Sul, Cordilheira, Vale).

Na canção, estes territórios têm como representantes indivíduos que dominam e ao mesmo tempo se confundem com o espaço público (‘se perguntarem, diga que somos da rua!’)

O termo ‘rua’ assume, neste trecho de canção, uma conotação subjetiva, reforçada pela descrição estabelecida em anáforas (Como exemplo podemos citar os versos finais da estrofe: “Que viu nascer em seu manto, que o viu cair tantos, tantos /Que nenhum canto alcançaria para tantos/Firme e forte por todos os ausentes/Firme e forte por todos os presentes”).

É possível compreender a ‘rua’ como ambiente pontualmente localizado em cada um dos territórios citados, ou mesmo compreendê-la como sendo a ‘rua de todos os espaços marginalizados do mundo’, uma ‘rua’ metafórica, que no espaço concreto se faz habitada pelos ‘filhos-migrantes’ da América Latina, estrato subdesenvolvido do continente americano.

A união, que surge na música como uma espécie de profecia, se torna também o ponto basilar para o estabelecimento da reflexão entre os povos. Os povos marginalizados que seguem ‘a pé’ em direção às ‘ilhas’ de isolamento, podem, segundo sugere a canção, abrir ‘alamedas’ de pensamento, convertendo-se em uma espécie de luz, direcionada àqueles que ignoram a história.

Ressalta-se, ainda, neste terceiro trecho transcrito, certo enaltecimento e gratidão aos ensinamentos obtidos pelas vivências em ambientes urbanos. A ‘rua’ é o protótipo da figura materna, ‘escola’ de indivíduos revoltosos que, pela experiência, se tornaram sentinelas do mundo, sempre em alerta face aos mecanismos de exclusão.

Soldados urbanos são esses indivíduos descritos como seres dotados de um propósito irreduzível: o combate às injustiças sociais. E, mesmo diante da força representativa de um poder invisível e sistemático, permanecem fortes, em condição de enfrentamento.

A resistência consciente prossegue como temática central e circular da canção, consagrando-se em refrão pela quarta estrofe transcrita.

Nota-se, mais uma vez, a consciência enunciadora face à consolidação de um sistema centralizador, frio e interesseiro - Chama atenção neste ponto, a extensão assumida pela crítica *rapper*, que pode incidir tanto em relação aos regimes capitalistas, quanto em relação ao Socialismo, no caso de Cuba<sup>23</sup>, nação mencionada ao longo da música.

A voz enunciadora revela que, apesar de todos os obstáculos ‘se mantém firme’, chamando atenção para a origem de sua força: ‘a rua’.

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!

**Tradução:**

**Eu sei que o amor...se foi  
 Quando o dinheiro apodreceu a fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim eu fico em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!**

A rua, local de impunidade e tristezas, onde os crimes ocorrem e as punições se mostram esquecidas, se revela sempre como um fator propulsor. A rua é a metáfora do encontro. É na rua que se dá o encontro entre as camadas minoritárias e seus simpatizantes, é na rua que surge a consciência das muitas dificuldades e da necessidade da resistência.

Na quinta estrofe transcrita, surgem os seguintes versos:

Yeah, vengo de un lugar oscuro, sobrado de sombras  
 Donde la ley es no respetar la ley que pongan  
 Donde la injusticia oficial pisado se compra  
 Y verdad que gira inspira la mentira que nos ronda  
 Mantén tu fe fuerte, no dejes  
 Que la fechorías espirituales te afecten  
 Ni hagan efecto en tu alma, la infecten  
 Friend sin frenar, inclina tu frente  
 La vista pesa, la gente aprisa, va por la pista  
 Y la humanidad solo en la plata piensa  
 Y en la street la triste tristeza

<sup>23</sup> No verso “Desde el Malecón se abrirán las alamedas” (Do Malecón vão se abrir as alamedas), crê-se, há uma alusão à Cuba. O termo ‘malecón’ que, em espanhol, estabelece referência à ideia de ‘quebra-mar’ ou calçada (SEÑAS, 2001), é também a designação sob a qual é conhecida a orla de Havana, capital cubana (Malecón).

Sigue free, fría, y frívola nos besa  
 Lava te que, la lava te quema  
 Nada te queda, nada te queda  
 Acaba esa sed que acaba tu sed  
 Escaba tu ser y clava tus pies donde puedas  
 La sangre corre, errores no hay quien borre  
 Forre esa y con responsabilidad  
 Y no respire hondo porque puede caer como las torres  
 Y no resistirá ver que tu ser no se deshonre  
 El fin esta, canta y un gallo  
 La calle es un ring donde  
 King del King queremos ser tu caballo  
 Sacan la mano a la velocidad del rayo  
 Y más caro que un roll Roiz del año te salen los fallos  
 Ana Tijoux hermana di tu  
 Si en Chile pagan en dólares y cobran en club  
 Como el pana Mapocho lucho para que escuchen mi voz  
 En un lugar donde corrupto ahorita ya es hasta dios

**Tradução:**

**Sim, eu venho de um lugar escuro, onde sobram as sombras**  
**Onde a lei não é respeitada**  
**Onde a injustiça é comprada**  
**E a verdade que gira inspira a mentira que nos assombra**  
**Mantenha a sua fé forte, não deixe**  
**Que os crimes espirituais afetem a você**  
**Não tenham efeito sobre a sua alma, infectando-o**  
**Friend sem freiar, levante o seu rosto**  
**A vista pesa, as pessoas se apressam, vá pela pista**  
**E a humanidade só em dinheiro pensa**  
**E na street a triste tristeza**  
**Segue free, fria, frívola e nos beija**  
**A lava ter quer, a lava que queima você**  
**Nada lhe resta, nada lhe resta**  
**Acaba essa sede que acaba sua sede**  
**Escapa seu ser crava suas unhas aonde pode**  
**Fluxos de sangue, ninguém pode apagar os erros**  
**Previna-se e com responsabilidade**  
**E não respire fundo porque pode cair como as torres**  
**E não suportará ver a não desonra de seu ser**  
**E o fim esta aí, canta e um galo**  
**A rua é um ringue onde**  
**Rei dos Reis queremos ser seu cavalo**  
**Tiram a mão com a velocidade do raio**  
**E mais caro do que um Rolls Royce do ano custam suas falhas**  
**Diga a sua irmã Ana Tijoux**  
**Se no Chile pagam em dólares e cobram no clube**  
**Feito o amigo Mapocho luto para que escutem minha voz**  
**Em um lugar onde corrupto agorinha cabe até a Deus.**

Nesta estrofe, o foco narrativo que se mantém em primeira pessoa, apresenta uma voz lírica que, em afirmação e sob o uso de anáforas (‘onde’), reconhece seu lugar de origem e assume a esperança em dias melhores. Nesses termos, profere os versos: “Sim, eu venho de um lugar escuro, onde sobram as sombras/Onde a lei não é respeitada/ Onde a injustiça é comprada/ E a verdade que gira inspira a mentira que nos assombra/Mantenha a sua fé forte [...]”.

Interessante é, também neste trecho, a evidência de uma postura pedagógica perante possíveis ouvintes que se encontram na rua, vivendo as situações descritas na letra. Versos como “Não deixeis queos crimes espirituais afetem a você/ Não tenham efeito sobre a sua alma, infectando-o/ *Friend* sem freiar, levante o seu rosto” soam como orientação à escuta de indivíduos desamparados de referenciais humanos e amparo legal.

A realidade é descrita verso a verso, com palavras que evidenciam, em sinestesia, a difícil realidade que permeia o vivenciar das camadas minoritárias: “A vista pesa, as pessoas se apressam, vá pela pista/E a humanidade só em dinheiro pensa/ E na *street* triste tristeza/ Segue free, fria, frívola e nos beija/A lava te quer/ A lava que queima você”.

Entre o décimo quarto e o décimo sexto versos da estrofe transcrita, a performance apresenta um eu-lírico a encorajar seu interlocutor – perdido em meio ao caos urbano, sistêmico. Ao constatar o cenário, a voz lírica informa ao interlocutor elíptico “Nada lhe resta/ Nada lhe resta” e pede que este ‘crave suas unhas’ onde por ventura “possa”. Embora não identificado expressamente, este interlocutor parece ser alguém com o qual a voz-lírica se identifica e se preocupa.

Já entre o décimo sétimo e o vigésimo primeiro versos da estrofe transcrita, observamos palavras que ratificam o ‘trajeto norteador’ traçado pela a voz- performática até aqui. Esta se dirige à figura do interlocutor, alertando serem os erros, marca inapagável, cuja consequência fatal beira o rancor e a loucura: “Fluxos de sangue, ninguém pode apagar os erros/ Previna-se<sup>24</sup> e com responsabilidade/E não respire fundo porque pode cair como as torres/ E não suportará ver a não desonra de seu ser/E o fim está aí, canta e um galo” [...].

Todo cuidado é pouco, para aquele que está sujeito ao sistema. A canção alerta seu (s) interlocutor (es), para saber se portar perante a realidade, considerando que a inserção leviana em meio ao “jogo social” pode implicar em quedas. A mensagem evidencia a ideia de que é preciso ser resistente, ter malícia, fé e consciência para não errar, estando vulnerável à destruição (Perceba-se, neste ponto, a alusão estabelecida pela performance *rapper* às torres gêmeas do *World Trade Center*).

---

<sup>24</sup> O verbo espanhol ‘forro’- que na língua mãe remete à ação de forrar, revestir (SEÑAS, 2001) - também costuma ser utilizado por meio da linguagem grupal/gíria para designar a ideia de ‘preservativo’ ou ‘camisinha’. Nesse sentido, a expressão ‘previna-se’ nos pareceu a mais adequada para utilização na estrofe.

Entre o vigésimo terceiro e o vigésimo nono versos da estrofe transcrita, a voz enunciativa assume um caráter coletivizado, evidenciando um canto-falado que se mostra como a voz de muitos. “Rei dos Reis queremos ser seu cavalo/Tiram a mão com a velocidade de um raio”, diz, externando a vontade de invasão coletiva, face ao território dominado pelos opressores.

A *rapper*-performer, nesse sentido, se declara “irmã” desses grupos, alertando ser a rua uma espécie de ‘ringue’, onde é preciso lutar contra todos valendo-se do verbo. A partir da comparação com veículo da marca *Rolls Royce* a canção exemplifica o quão importante é o dizer sobre os fatos vividos “E mais caro do que um *Rolls Royce* do ano custam suas falhas”.

Faz-se notável a referência estabelecida pela canção a um dos principais rios chilenos: O Rio Mapocho; em torno do qual a cidade de Santiago surgiu e se desenvolveu. Hoje sofrendo com problemas graves relacionados à poluição e ao assoreamento, o rio é um elemento que, assim como a voz enunciativa, luta para garantir a sobrevivência e alcançar algum tipo de representação. Nesses termos, Tijoux ratifica o desafio de permanecer ‘viva’, em condições de embate, ainda que os tempos pareçam não dispor de boas condições ou soluções. “Se no Chile pagam em dólares e cobram no clube/ Feito o amigo Mapocho, luto para que escutem minha voz/ Em um lugar onde corrupto agorinha cabe até a Deus”.

Sobre a existência do rio Mapocho, manifestam-se os pesquisadores Carlos Mello Garcias e Jorge Augusto Callado Afonso (2013) no artigo *Revitalização dos Rios Urbanos*, ao que dizem:

O rio Mapocho localiza-se na região metropolitana de Santiago, com nascentes na cidade de Barnechea, passando por várias comunidades, incluindo as cidades de Providência, Maipu e Santiago. Sua extensão é de, aproximadamente, 110km, sendo que a área de drenagem da sua bacia hidrográfica é 4230km<sup>2</sup>. Fatores como a poluição orgânica proveniente da falta de rede de esgoto, o lançamento de chorume devido à disposição final inadequada de resíduos sólidos, a ausência de conservação do seu leito e a fragmentação dos espaços urbanos relacionados ao rio constituem as principais causas de degradação dos trechos do rio Mapocho. Entre as consequências da degradação, citam-se as alterações na biota e a falta de espaços e de água de boa qualidade, para proporcionar a recreação e o contato direto da população com o rio (GARCIAS; AFONSO, 2013, p. 137).

A conclusão da mensagem estabelecida pelo texto musical se dá na sexta e última estrofe transcrita quando, mais uma vez, nos deparamos com o refrão- consciente:

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!

**Tradução:**

**Eu sei que o amor...se foi  
 Quando o dinheiro apodreceu a fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim eu fico em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!**

*Si te preguntan* mostra-se, portanto, como a presença consciente de uma *rapper*-compositora que oferece por meio da estética um retrato de seu tempo, ao mesmo tempo em que cria, a partir da paisagem sonora estabelecida, condições para que haja a identificação de seus ouvintes e para que estes encontrem, ali, no conteúdo sonoro, a orientação do ‘não-sucumbir’ às pressões globais, podendo encontrar em seus próprios guetos de exclusão, a motivação para a resistência.

#### 4.2.5 *Χαιρετισμός*: saudação aos pais

A música *Χαιρετισμος* (que em grego quer dizer ‘cumprimento’) é o ‘carro-chefe’ do CD *Αλάνα*. O processo tradutório da canção revela um discurso agradecido e de reconhecimento à figura dos pais, tidos como corajosos e resistentes, face a um sistema opressor.

Satirizando a realidade burguesa religiosa, condensada na ortodoxia, MC Yinka cria um refrão no qual a imagem dos santos cultuados pelos gregos é substituída pela dos pais, metáfora representativa de toda classe (i) migrante, composta por pessoas e histórias que compartilham do sonho de deixar um país destruído pelos colonizadores, em prol de uma pátria que lhes traga melhores condições de sobrevivência. Nesse sentido, a voz lírica nos diz, em refrão, sob o foco narrativo em primeira pessoa do singular, à primeira estrofe transcrita:

Ρεφραίν- 2X

Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικία σου εικόνα

**Refrão- 2x**

**Tradução:**

**Cumprimento com respeito sua luta  
Acendo a vela e canto sua imagem**

A continuidade da canção se faz em tons quase épicos, de uma poesia narrativa. Na segunda estrofe transcrita, percebe-se a presença de um olhar contemporâneo que relê o passado, enxergando neste, evidências de uma exploração capitalista perante a qual os primeiros (i) migrantes lutaram. Nesse sentido, diz a letra:

Αδέσποτες ψύχες ψαχνοντάς για νέους ήλιους .  
Σημαδεμένες από του κόσμου το απαρτχαΐτ  
Από γενοκτονίες οικονομικές, κρίσεις ,κλεμμένα εδάφη  
ήρωες που το χέρι της δύσης τους ‘χει αρπάξει, τον πλούτο  
γυρνάνε σελίδα, ψαχνοντάς να βρουν ονόμα στο όνειρο τους  
να του λούσει μια ηλιαχτίδα, σε αυτή την πατρίδα, τους είδα, να  
επιβιώνουν με μέσα μηδαμίνα για να κερδίσουν την παρτίδα.  
αρχές δεκαετίας 80 είδα το φως , οι γόνεις μου οι πρώτοι μου μετανάστες  
και είδα πως το σύστημα δεν ήταν έτοιμο να του αγκαλιάσει  
αλλά και ανίκανο το ηθικό τους να σπάσει και έτσι συνέχισαν  
πάνω από δύνες προκαταλήψεις να μου χαμογέλανε  
κοίτα τους, κοίτα τους .

**Tradução:**

**Almas sem rumo procurando novos horizontes  
Todos marcados pelas mazelas do mundo  
Chacinas, crises econômicas, terras roubadas  
Heróis que lhes roubaram os louros- os mandatários roubaram tudo  
Viram a página procurando encontrar um nome para seus sonhos.  
Ter um raio de sol na pátria que escolheram  
Lutar com as mínimas forças para ganharem uma pátria  
Nos anos 80 eu vim ao mundo, os meus pais eram os primeiros imigrantes  
E percebi que o sistema não estava pronto para abraçá-los,  
Tampouco para fazê-los desistir.  
Continuaram sobre grandes dificuldades, com sorrisos.  
Olhem para eles, olhem para eles**

Nota-se que a letra oscila entre a descrição do passado e a constatação do presente. Assim, os primeiros versos dispõem sobre um passado não muito distante, no qual os primeiros (i) migrantes deixaram seus países em busca de melhores condições de vida.

Nos primeiros sete versos desta estrofe, esta busca é narrada por meio de um foco narrativo estabelecido na terceira pessoa do singular:

Almas sem rumo procurando novos horizontes/Todos marcados pelas mazelas do mundo/Chacinas, crises econômicas, terras roubadas/ Heróis que lhes roubaram os louros, os mandatários roubaram tudo/Viram a página procurando encontrar um nome para seus sonhos. /Ter um raio de sol na pátria que escolheram/Lutar com as mínimas forças para ganharem uma pátria [...].

Fica evidente por meio desses primeiros versos, a descrição da experiência da diáspora, protagonizada por seres que, independente da nacionalidade, dispõem de características comuns: seres ‘sem rumo’, ‘colonizados’, ‘extorquidos’, ‘violentados’, que deixam seus lugares de origem e utilizam suas ‘poucas forças’ para seguir em busca de ‘raios de sol’ que possam ‘dar nome a seus sonhos’.

Do oitavo ao décimo segundo verso da estrofe transcrita, a voz enunciativa narra suas origens sob o foco narrativo da primeira pessoa do singular. Como se pertencente à segunda geração de imigrantes – destaca-se o fato de MC Yinka, realmente pertencer a tal grupo – a voz lírica realiza uma releitura dos fatos históricos oficiais, enxergando face à diáspora um cenário de exploração frente ao qual seus antecessores tiveram de se sustentar, fazendo-o com êxito, de modo a persistir bravamente perante as dificuldades.

As tentativas de superação de cada obstáculo enfrentado, entretanto, são descritas pela letra analisada, como um fim previsível. Aos olhos da voz lírica, o sofrimento e a persistência dos deslocados, na pátria escolhida, seria um resultado inevitável, uma vez que o país não detinha condições para a recepção desses ‘novos habitantes’, tampouco instrumentais capazes de impedi-los de resistir. “E percebi que o sistema não estava pronto para abraçá-los/ Tampouco para fazê-los desistir/ Continuaram sobre grandes dificuldades, com sorrisos”, afirma.

A voz lírica chama atenção para esta resistência: “Olhem para eles, Olhem para eles”, diz, ressaltando a existência de faces cicatrizadas pelo estigma, porém serenas e sorridentes, ante a possibilidade de encontrarem algum ‘fio’ de esperança, em seus destinos.

Na sequência da canção tem-se um tempo musical que, de certa forma, acompanha o tempo histórico. A narrativa em canção estabelece um salto de vinte anos, que vai da descrição ‘do nascimento do *rappper-voz-enunciativa*’, na década de 80, até o tratar do contexto social estabelecido nos anos 2000.

O *rappper-observador* enxerga um país de injustiças e preconceitos sociais, onde os imigrantes são apenas peças para o bom funcionamento do sistema capital. Assim, dispõe a letra, na terceira estrofe transcrita:

Ελλάδα 2000 και βάλει οι μετανάστες αδύναμοι κρίκοι στην κοινωνική αλυσίδα από ξενομάνης ξενόφοβους που φωνάζουν έξω οι ξένοι σαν να είναι η ουσία της ζωής τους, από αυτό δεμένοι. Το δυσκίνητο κράτος, αργοπορήμενα διευθέτησε το θέμα, νομιμοποίησης και έτσι οι οικονομικοί μετανάστες πλέον, τροφοδοτούν το σύστημα της δικιάς τους αποξενώσης, τα παιδιά τους γέννημα θρέμμα Έλληνες, δεν γράφονται στα δημοτόλγια και μόλις γίνονται 18 τους ζητάνε άδεια παραμονής σαν να έχουν έρθει πριν ένα χρόνο στον τόπο αυτό.

η ατιμωρησία, και η ανοχή δίνει έδαφος σε άναδρους φασίστες. Να κάνουν πεσίματα σε ανυπεράσπιστους πακιστάνους και μικροπωλήτες. Επίθεσεις ρατσιστικές αμέτρητες. Ανεξιχνίαστες υποθέσεις νεκρών μετανάστων σε χέρια αστυνομικών Μέσα σε σκοτεινά δωμάτια ξυλοδάρμοι και κυνηγητά και η πολιτεία το βλέμμα της αλλού να πέτα, εμπόριο ξένης σάρκος, διακίνηση γυναικών που θέλουν να εργάστουν και τώρα σε βρώμικα στενα την αθωότητα τους πούλουν.

#### **Tradução:**

**Grécia 2000 e colocam os imigrantes em frágeis argolas  
Na sociedade que tem medo de estrangeiros e é xenófoba  
Gritam: fora estranhos! É a essência da vida deles  
Como se a culpa fosse deles... Neste país sem produções  
Os temas sobre legalidades e questões econômicas são transferidos  
E assim os imigrantes alimentam o sistema.  
Alienação. Os seus filhos nascidos e criados na Grécia,  
Quando completam 18 anos, lhes pedem licença de permanência  
Como se tivessem acabado de chegar  
Neste lugar  
A impunidade e a intolerância dão espaço aos facistas.  
Para castigarem paquistaneses e os da pequena Ásia.  
Problemas raciais inúmeros.  
Casos sem solução, imigrantes mortos nas mãos da polícia.  
Em quartos escuros, pancadas e perseguição.  
E a cidade se equilibra como dá.  
Comércio de carne estrangeira, tráfico de mulheres  
Que querem trabalhar e agora se sujam  
Vendem sua inocência**

Como é possível notar, a constatação da poética *rapper* nivela a existência do imigrante àquela do escravo ou prisioneiro social. Utilizando-se do foco narrativo em terceira pessoa, o eu-lírico descreve um contexto em que pariam a exploração e a xenofobia: “Grécia 2000 e colocam os imigrantes em frágeis argolas/Na sociedade que tem medo de estrangeiros ee é xenófoba/Gritam: Fora estranhos! É a essência da vida deles/Como se a culpa fosse deles [...] Neste país sem produções/ Os temas sobre legalidades e questões econômicas são transferidos/ E assim os imigrantes alimentam o sistema.”. Nota-se que os versos demonstram a não-crença no país descrito, considerado pela voz performática como sendo algo ‘sem solução’.

A Grécia, para onde também emigraram os pais de Afolanios, autor da canção em análise, é descrita em performance como sendo um espaço guiado pela lógica exploratória-capitalista, lógica esta que ‘se alimenta’ do próprio trabalho estrangeiro. Na estrofe, o *rapper* parece performar a própria trajetória: a licença de permanência solicitada a Manolis no mundo real - e diversas vezes mencionada em entrevistas dadas por ele - é agora cantada por MC Yinka, em versos contundentes, que dizem: “Os seus filhos nascidos e criados na Grécia/ Quando completam 18 anos, lhes pedem licença de permanência/ Como se tivessem acabado de chegar/ Neste lugar”.

O performer menciona a presença dos imigrantes ‘paquistaneses’ e ‘da pequena Ásia’, avaliando o destino dos que apenas queriam trabalhar e ‘vencer na vida’, mas encontraram caminhos mais difíceis do que o esperado. ‘Alimentos’ de um sistema que não se interessa em regularizar a situação dos trabalhadores vindos de outros países, tais imigrantes são descritos como sendo alvo de uma realidade opressora e pautada em extrema intolerância.

O espaço descrito através da canção interpõe a imagem de nativos preconceituosos, sobretudo aqueles que exercem a ação policial e, clandestinamente, oprimem e assassinam os imigrantes. Ressaltam-se, nesse sentido, as seguintes passagens: “Casos sem solução, imigrantes mortos nas mãos da polícia/ Em quartos escuros, pancadas e perseguição / E a cidade se equilibra como dá / Comércio de carne estrangeira, tráfico de mulheres/ Que querem trabalhar e agora se sujam/ Vendem sua inocência”).

Destaca-se, também, neste trecho, a menção às mulheres estrangeiras que, desprezadas pelos mecanismos lícitos do sistema trabalhista grego, precisam ‘vender a inocência’, nos ‘becos sujos e escuros’ do país.

A canção chega ao fim de seu texto, mais uma vez, com a palavra em refrão de reconhecimento àqueles que (i) migraram e enfrentaram as agruras da nação desconhecida.

Ρεφραίν- 2X

Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
Παίρνω φως και τραγουδώ την δικία σου εικόνα

**Tradução:**

**Refrão- 2x**

**Cumprimento com respeito sua luta  
Acendo a vela e canto sua imagem**

Nota-se que, novamente sob o foco narrativo estabelecido em primeira pessoa, o performer reverencia a luta de seus antepassados e, também, de todos os imigrantes que, postos em condição de igualdade face as imagens representativas dos santos ortodoxos, são vistos como merecedores de respeito e admiração.

#### **4.2.6 Αφρικα: a história africana, cantada em batidas *rappers***

África é uma canção que, explicitamente, se presta a narrar uma história. Camuflada por um ‘tom’ ficcional, a narrativa usa de descrições imaginárias para dispor de fatos concretos que remetem a questões originárias fundamentais à compreensão das razões que impulsionaram (e impulsionam) muitos dos imigrantes africanos a se submeterem às condições da diáspora.

Άλλη μία ρυθμική ιστορία θα πω για μια  
Πριγκηπέσα που εκροσωπούσε το χορό  
Το ρυθμό και τον πλούτο το βασίλειο της ξακουστο  
Γιατί ητάν άγρια όμορφο άφρικα το όνομα της  
Η ματία της ήτανε γιορτή και από πολλούς μνηστήρες  
Ποθήτη γύρω της πάντα μαζέμενοι αυλικόι και πριν πάρει απόφαση  
έπαιρνε από αυτούς συμβουλή

**Tradução:**

**Vou contar uma história rítmica  
De uma princesa que representa a dança  
O palácio famoso por sua riqueza e função  
Seu nome bonito e selvagem era África  
Representava tesouros para muitos candidatos  
Cortejada pelos palacianos, mas antes de se decidir por um  
recebia vários conselhos deles.**

Nota-se já na primeira estrofe transcrita a intenção da letra atribuída à canção: ‘contar uma história rítmica’, a história de uma princesa muito ‘rica’, chamada ‘África’. Sob o foco narrativo estabelecido na primeira pessoa do singular, a voz-enunciativa executa uma referência metafórica ao continente africano, fator que permite ao receptor a associação entre a lírica e a história real. A África é um território descrito na canção como sendo alvo de nações exploradoras, ‘candidatos palacianos’ que, por entendê-lo enquanto um ‘tesouro’ de extremo valor, empreenderam em torno deste, várias disputas.

Um olhar mais cuidadoso nos permite inferir ser a estrofe uma alusão histórica que remete ao processo de colonização atravessado pelo continente Africano. Referindo-se à ‘princesa’ África a voz lírica descreve vários pretendentes que poderiam ser compreendidos aqui como sendo as nações que tentavam colonizar o continente. Nesse sentido, dizem os versos: “Seu nome bonito e selvagem era África/Representava tesouros para muitos candidatos/Cortejada pelos palacianos, mas antes de se decidir por um/ recebia vários conselhos deles”.

A ideia de um ‘corpo metafórico’, relacionado ao processo colonizador estabelecido sobre o continente africano, surge ratificada por meio da segunda estrofe transcrita, que nos diz:

Μόλις την έβλεπα στο μυαλό μου έφερνα γόνιμες περιοχές  
Αγάθες μορφές ανθρώπους με αρχές και παραδόσεις  
Κρουστά και τελέτες  
Το βασίλειο της ήταν κάτω από την μεσόγειο βασιλιάδες  
Ψάχνανε τρόπο για να γευτούν τα κάλη της μαυρής θέας  
Για αυτό πλησιάσανε τους αυλικούς που ήταν πονήροι  
Και καιροσκόποι πίσω από την πλάτη της αυτοί κάνανε συνοικέσια  
Πήραν τα λέφτα και πουλήσανε την άφρικα φθηνά  
Και αυτή έγινε πόρνη αδηφάγων τεράτων που την ρουφούσαν σαν  
Κυφίνες.

**Tradução:**

**Quando a via recordava regiões férteis  
Sincero semblante de pessoas com princípios e costumes  
Percussão e cerimônias,  
O reinado dela era menos poderoso que os reinados mediterrâneos  
Procuravam uma maneira de degustar os sabores da Deusa negra  
Por isso foram ao encontro dos palacianos sagazes.  
Astutos e oportunistas que, sem o seu consentimento, fizeram acordos  
Receberam o dinheiro e venderam a África barato  
Ela virou prostituta das feras famintas que se alimentam dela  
Como parasitas**

O eu-lírico, nesta estrofe, descreve a observação de uma região fértil, sobretudo na conservação de práticas culturais relativas à tradição local. “Quando a via recordava regiões férteis/ Sincero semblante de pessoas com princípios e costumes/ Percussão e cerimônias”, diz.

Entretanto, o continente ‘rico’ e ‘fértil’ passa a ser descrito, do quarto verso em diante, também como algo frágil face aos ‘poderosos reinados mediterrâneos’. A fragilidade da ‘princesa africana’ e de ‘seu reino’ deu lugar à cobiça e, posteriormente à exploração. Descreve, nesse sentido, a voz lírica: “Astutos e oportunistas que, sem o seu consentimento, fizeram acordos/Receberam o dinheiro e venderam a África barato.”

Metáforas à parte, sabe-se que, na vida real, o continente sofreu com a presença colonizadora de exploradores que advinham dos mais diferentes países (Portugal, Grã-Bretanha, Espanha, Holanda, etc.). O intenso assédio pelas terras africanas, culminou na repartição do continente, no ano de 1884.

No artigo *África, um continente em mutação - A terceira vaga de transições democráticas e alguns impactos políticos da globalização em Estados não-democráticos*, o pesquisador Alberto Manuel Vara Branco (2006, p. 63) relata, inclusive, como se deu tal processo:

A partilha da África tem início, de facto, com a Conferência de Berlim (1884), que instituiu normas para a ocupação. No início da I Guerra Mundial, 90% das terras já estão sob o domínio da Europa. A partilha é feita de maneira arbitrária, não respeitando as características étnicas e culturais de cada povo, o que contribuiu para muitos dos conflitos actuais no continente africano. Outros países europeus também procuram dominar a África, como a França, a Bélgica e a Itália. Portugal com esta partilha continua com Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, São João Baptista de Ajudá, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Após a partilha ocorrem movimentos de resistência. Contudo, muitas das manifestações são fortemente reprimidas com violência pelos colonizadores.

Na terceira estrofe transcrita, surge o refrão. Nele, a voz lírica surge repete a palavra ‘África’, como se clamasse, saudosista, por um continente imaginário. O canto que parece se iniciar em fragmentos de uma escala ascendente, retrocede à última sílaba falada, o que poderia sugerir uma espécie de ‘tristeza’ cantada pelo receptor. A palavra África se estende em prolongamentos sonoros que, em nossa tradução, ganham o ‘corpo’ das reticências.

PEΦPAIN- 2x

Αφρικά ...

Αφρικά ...

**Tradução:**

**Refrão- 2x:**

África...

África...

A ideia de um saudosismo referente à nação - mãe dizimada por estrangeiros é sustentada na quarta estrofe transcrita, quando o emissor externa a profunda tristeza ao constatar a devastação causada pelos povos estrangeiros.

Μέτα από καιρό την είδα, μία ρακέντητη πριγκήπισα  
Στημένη και ρημαγμένη πλέον στο έλεος των αυλικών

Που γίνανε διαχειριστές στο βασίλειο της  
 Η πάλε ποτέ θέα δεν εμπνέει πλέον τους υπηκόους της  
 Δεν πιστευούν πια στον πνεύμα της , για αυτό  
 Και αγκαλιάσανε την ανασφάλεια και πηδήξανε  
 Στο πλοίο της ξενιτιάς .  
 Μόλις την βλέπω μου έρχεται στο μυαλό η ασθένεια  
 Μου έρχεται στο μυαλό οι εμφύλιες διαμάχες  
 Μου έρχεται στο μυαλό η ανέχεια μια μορφή  
 Τσακισμένη από δυνάστες

**Tradução:**

**Depois de algum tempo a vi, princesa maltrapilha  
 Destruída e fixada na caridade dos palacianos  
 Que se tornaram administradores no seu reino  
 A deusa não inspira mais seus súditos  
 Não acreditam no seu espírito  
 E por isso abraçaram a insegurança  
 Pularam no navio da viagem estrangeira  
 Logo que a vejo me vem as lembranças das doenças  
 Me vem a lembrança das guerras civis  
 Me vem a lembrança da miséria e a imagem  
 Arrebetada pelos déspotas**

A ‘princesa África’, agora ‘maltrapilha’ e ‘destruída’ é administrada pelos ‘palacianos’ e, por ter sido ‘tão explorada’, já não mais desperta o desejo de novos ‘pretendentes’, tampouco a admiração de seus ‘súditos’. Em um jogo de aliterações e metáforas, a canção descreve a África pós- colonização, que se resume a um cenário de conflitos e ‘insegurança’, realidade ‘doentia’ trazida pelos colonizadores. Os sons, quase imperceptíveis, por vezes lembram um piano; por outras, uma orquestra. São sons que cedem lugar, ao longo de toda a performance, à palavra saudosa e ressentida, representativa do sentimento e da memória de quem deixou a terra natal e hoje faz estética da própria história. Utilizando-se do mecanismo de coesão ‘anáfora’, dispõe, assim, a voz lírica: “Me vem a lembrança das guerras civis/ Me vem a lembrança da miséria e a imagem/ Arrebetada pelos déspotas”.

Na quinta estrofe transcrita, surge algo inesperado. Nota-se uma espécie de expansão enunciativa da estética em análise, no sentido de que esta - após ter se prestado a narrar a história do continente africano por meio do olhar oprimido - dedica seus versos finais a outras ‘princesas’ também devastadas em atitudes colonizadoras. Dizem os versos desta estrofe:

Αλλό ένα τραγούδι για τις περιοχ'ες που καταπατήθηκαν  
 Για τις πριγκιπησες που την λάμψη τους έχασαν , για τις αποικίες  
 Που μετά από την ανεξαρτησία έπεσαν στα χέρια εθνοπατέρων  
 Καταχραστών που αρνηθήκανε την εξέλιξη της ίδιας τους της χώρας  
 Στο όνομα του κέρδους και της διαφθοράς, και για να ναΙ πάντα καλά

Του κόσμου τα αφεντικά,υποβαθμισμένα όνειρα και αντιλήψεις τρίτου κόσμου  
 Τουριστικά θέρετρα.θέαμα για ανυποψίαστους που αλλάζει  
 Με ένα κουμπί και για τους μετανάστες μια ξεχασμένη γη...

**Tradução:**

**Esta é mais uma canção pelas totalidades devastadas  
 Pelas princesas que perderam seu brilho  
 Pelos territórios que depois da independência caíram nas mãos de usurpadores  
 Que se negaram ao progresso de sua própria pátria  
 Em nome do lucro e da corrupção, para estarem sempre bem  
 Os donos do mundo...Sonhos destruídos....Percepções do terceiro mundo  
 Resorts de turismo, resorts maravilhosos, desavisados para a mudança  
 Como no aperto de um botão, imigrantes de uma terra esquecida**

‘Pelas princesas que perderam seu brilho’, ‘pelos territórios usurpados’, ‘pela resistência às corrupções impetradas’ e por muitos outros ‘imigrantes’ que cantam suas ‘terras esquecidas’, a canção se apresenta ao modo de uma porta voz das nações colonizadas, senhora de passados históricos semelhantes. ‘Aos agentes do capital, ‘desavisados’, parece incorrer um recado subliminar: o de que os ‘imigrantes’, em ‘terras esquecidas’ podem orquestrar ‘a mudança’, rapidamente, como em um “aperto de botão”.

Rica em aliteraões e metáforas, do início ao fim de sua extensão, a letra de Άφρικα chega ao término desta transcrição, mais uma vez, com a exposição do estribilho, no qual o emissor clama por sua pátria imaginada.

PEΦPAIN 2x

Αφρικά ...  
 Αφρικά ...

Tradução:

**Refrão-2x**

**África...**  
**África...**

Άφρικα: é, sem dúvida, uma homenagem tanto às nações colonizadas, quanto a seus filhos - estando estes em solo natal, ou desterritorializados, lembrando a origem e seu país em sensações de diáspora.

#### 4.2.7 *Shock*: as doutrinas de Choque e a intolerância raivosa das massas marginais

Composta e performada por Anita Tijoux, *Shock* (Ou ‘Choque’, em português) é uma canção que, de certa forma, externa o início de uma contundente reação por parte das camadas marginalizadas, em relação ao aparato sistêmico-capitalista.

Na primeira estrofe-performada, há na voz-lírica, a constatação da existência de um discurso regente, advindo do sistema controlador, totalitarista.

**Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que no estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de un solo coro  
Marcharemos con el tono  
Con la convicción que  
Basta de robo!**

**Tradução:**

**Venenosos são teus monólogos  
Teus discursos são sem cor  
Não vês que não estamos sós  
Milhões de polo a polo  
Ao som de um só coro  
Marcharemos com o tom  
Com a convicção que  
Já basta de roubo!**

Com o foco narrativo estabelecido na primeira pessoa do plural, e utilizando-se de rimas pobres, a voz-lírica inicia a emissão de seus versos descrevendo e, ao mesmo tempo adjetivando, o discurso hegemônico: “Venenosos são teus monólogos/ Teus discursos são sem cor”. Em referência direta ao sistema, pergunta: “Não vês que não estamos sós?” e afirma, em seguida e de forma previsível, a união entre os semelhantes. “Milhões de polo a polo/Marcharemos com o tom/Com a convicção de que já basta de roubo”.

Cansado da usurpação sistêmica, o ‘eu-lírico’ se lança à negação conjuntura social na qual parece estar imerso. A identificação de certas características da ordem – a riqueza, a condução política e a palavra hipócrita – surge à segunda estrofe, quando há o abandono de um discurso subserviente, em prol da recusa à estagnação.

Tu estado de control  
Tu trono podrido de oro  
Tu política y tu riqueza  
Y tu tesoro no!

La hora sono! La hora sono!  
 No permitiremos mas, mas  
 Tu dotrina del shock!  
 La hora sono, la hora sono  
 Dotrina del shock 2x

**Tradução:**

**Teu estado de controle**  
**Teu trono apodrecido de ouro**  
**Tua política e tua riqueza**  
**E teu tesouro, não!**  
**A hora tocou! A hora tocou!**  
**Não permitiremos mais, mais.**  
**Tua doutrina de “choque”**  
**A hora tocou, tocou!**  
**Doutrina do “choque” 2x**

À semelhança de um ‘despertar’, a voz-lírica performa o desejo de uma atitude. Na construção estrófica - permeada de metáforas, anáforas, assonâncias e aliterações -, o eu-lírico profere versos como **“Teu trono apodrecido de ouro”/ “Tua política e tua riqueza/ E teu tesouro, não!”**<sup>25 26</sup>, sob os quais demonstra a percepção das improbidades e injustiças societárias, contrapondo o adormecer da submissão ao posicionamento atuante. Por meio de repetidas vezes, a voz enunciativa emite o verso ‘A hora tocou’, estabelecendo uma referência metafórica a este despertar crítico e postura atuante assumida pelas classes minoritárias.

Já na terceira estrofe, o que se percebe é uma elocução na qual consta a crítica à realidade capitalista instaurada em âmbito global. A regência do mundo é atribuída a poucos e o que se tem, via performance, é a denúncia de uma só regência que, em plano molar, emerge em diretrizes comparadas ao fascismo.

No hay países solo corporaciones  
 Quien tiene más, más más acciones  
 Trozos gordos, poderosos  
 Decisiones por muy pocos.  
 Constitución pinochetista  
 Derecho opus dei, libro fascista  
 Golpista disfrazado de un indulto elitista  
 Cae la gota, cae la bolsa  
 A torna se torna la maquina rota  
 La calle no calle, la calle se raya  
 La calle no calla debate que estala.  
 Todo lo quitan, todo lo venden  
 Todo se lucra, la vida, la muerte  
 Todo es negocio como tu todos  
 Semilla, Pascuala, métodos y coro

<sup>25</sup> Grifo nosso.

<sup>26</sup> Figuras de estilo presentes também na versão em Espanhol.

**Tradução:**

**Não existem países, só corporações**  
**Quem tem mais, mais e mais ações**  
**Pedaços grandes, poderosos**  
**Decisões por muito poucos**  
**Constituição Pinochetista**  
**Direito “opus dei”, livro fascista**  
**Golpista disfarçado de um indulto elitista**  
**Cai a gota, cai a bolsa**  
**A decisão é tomada, a máquina quebrada**  
**A rua não cala, a rua se risca**  
**A rua não cala, debate que explode**  
**Tomam tudo, tudo vendem**  
**Tudo se lucra, a vida e a morte**  
**Tudo é negócio como você, todos**  
**Semente, Pascuala, métodos e coro**

Assumindo um ‘tom’ essencialmente descritivo e acumulativo - já que as informações surgem de forma ‘quase caótica’, em grande velocidade na performance cantada - a estrofe elencada tem o foco narrativo estabelecido sobre a terceira pessoa do singular.

Nos dois primeiros versos, pela utilização de rimas paralelas, a voz-lírica realiza uma constatação. “Não existem países, só corporações / Quem tem mais, mais e mais ações”. A ideia relacionada à anulação das nações demonstra se basear na constatação da voracidade exercida pela sistemática capitalista.

Tal percepção se altera um pouco quando passamos à análise do trecho estabelecido entre o terceiro e o sétimo versos. Nota-se, pelas menções estabelecidas, que o sentimento crítico face à opressão vivenciada em função da sistemática neoliberal é misturado ao conhecimento histórico que, de certa forma, fez-se também o responsável pela vivência em desterro, protagonizada pela *rapper* Anita Tijoux e transferida à performance, conforme notamos a partir da apreciação dos versos.

Nesse sentido, diz o eu-lírico “Pedaços grandes, poderosos / Decisões por muito poucos / Constituição Pinochetista / Direito ‘opus dei’, livro fascista/ Golpista disfarçado de um indulto elitista”. É evidente o estabelecimento de críticas diretas, face à igreja católica – que, por meio de indultos teria sido perdoada das atrocidades cometidas ‘em nome de Deus’ – e ao governo do ex-general Augusto Pinochet (1915- 2006), que esteve à frente do Chile, entre os anos de 1973 e 1990. A realidade capitalista, posta ao lado das ações de Pinochet, se iguala aos olhos do eu-lírico, à dinâmica do Fascismo. Destaca-se a importância da projeção da vida

real, estabelecida na canção, em dialogia, já que, foi durante o governo de Pinochet, conforme explicado anteriormente, que os pais da performer Anita Tijoux tiveram de deixar o Chile, sob a condição de exilados políticos.

Em meio às denúncias proferidas, a estrofe carrega, enfaticamente, a temática do despertar, revelando uma canção imersa em ampla carga emotiva e disposta em sentimentos decorrentes da trajetória autobiográfica daquela que a compôs.

Do oitavo ao décimo primeiro verso, institui-se, pela ficcionalidade do cantar a descrição de ações correlacionadas ao ato revolucionário. É notável, no trecho, o esmero perante a linguagem, repleta de anáforas, metáforas e aliterações; capazes de descrever com propriedade o processo revolucionário. No verso ‘**Cai a gota, cai a bolsa**’, utiliza-se do termo bolsa - utensílio utilizado para armazenar objetos e finanças - enquanto metáfora da hegemonia econômica social que está se dissolvendo, ou seja, ‘caindo’. A noção dessa ‘queda’ é mantida no transcorrer dos versos seguintes, que conservam o sentido do ‘rompimento de uma engrenagem’ ou ‘máquina’, que aos poucos se desfaz. A decisão é **tomada, a máquina quebrada/ A rua não cala, a rua se risca/A rua não cala**, debate que explode”<sup>27 28</sup>.

Cientes de toda a corrupção e injustiça, aqueles fadados à condição de marginalidade, independente da posição territorial que ocupam no globo, tomarão as ruas em ‘debates’, lutando para ‘quebrar a máquina’, compreendida, para efeito da presente análise, como sendo a própria ‘máquina capital’, ou seja, o capitalismo operante no mundo que, na canção analisada, recebe críticas contundentes, em relação ao interesse incessante pela obtenção da mais valia.

A performance musical atesta o nascer da revolução, enquanto o eu-lírico assume a voz, em liderança. À frente de uma grande massa de marginalizados, caminha demonstrando engajamento e a certeza de um esforço que não será dispensado em vão. Entre o décimo segundo e o décimo quinto versos, o descrever da revolução se dá de forma mesclada ao descrever da operacionalidade capitalista. Por meio da apreciação dos versos “Tomam tudo, tudo vendem/Tudo se lucra, a vida e a morte/Tudo é negócio como você, todos/Semente,

---

<sup>27</sup> Grifo nosso.

<sup>28</sup> Figuras de estilo presentes também na versão em Espanhol.

Pascuala, métodos e coro” nota-se uma espécie de “explicação-lírica”, estabelecida pela voz coletivizada.

Percebe-se, no décimo quinto verso, o que parece ser uma referência estabelecida pela canção à jovem compositora ( e também cantora) chilena Pascuala Ilabaca (1985- ). Conhecida por executar performances folclóricas, nas quais atua com o acompanhamento de acordeom e piano, Pascuala é uma das integrantes do grupo Samadi (que em português significa ‘estado de transe’ ou ‘evolução espiritual’<sup>29</sup>), de música étnica, conhecido por compilar e performar repertórios de diversas territorialidades, como África, América Latina, Arábia e Europa (MUSICA POPULAR.CL, acesso em 10 ago. 2014).

À quarta estrofe transcrita, nota-se a repetição dos versos - refrão:

**Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que no estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de un solo coro  
Marcharemos con el tono  
Con la convicción que  
Basta de robo!**

**Tradução:**

**Venenosos são teus monólogos  
Teus discursos são sem cor  
Não vês que não estamos sós  
Milhões de polo a polo  
Ao som de um só coro  
Marcharemos com o tom  
Com a convicção que  
Já basta de roubo!**

Atestando a resistência de seu grupo perante as ações centralizadoras-governamentais, a voz performática atua em ‘liderança’ como se estivesse a comandar uma revolução. O canto fornece ao receptor a ideia de que, em prol da revolução, ‘tudo é válido’. É válida a apropriação dos valores do sistema capital, à aquisição de uma postura de resistência e, sobretudo, o enfrentamento de todos os ‘combates’. É válida a vida, assim como também é válida a morte, a luta pelo reconhecimento, pela conquista de direitos, em nome de todos.

---

<sup>29</sup> Tradução nossa.

À apreciação da canção dá-se sequência e, à quinta estrofe transcrita, surgem as seguintes colocações em verso:

Golpe a golpe, beso a beso  
 Con las ganas y el aliento  
 Con cenizas, con el fuego  
 Del presente con recuerdo  
 Con certeza y con desgarro  
 Con el objetivo claro  
 Con memoria y con la historia  
 El futuro es ahora!

**Tradução:**

**Golpe a golpe, beijo a beijo  
 Com o desejo e encorajamento  
 Com cinzas, com o fogo  
 Do presente com memórias  
 Com certeza e com desgaste  
 Com o objetivo claro  
 Com a memória e com a história  
 O futuro é agora**

O ímpeto verbal presente nos versos performados resgata a memória de um passado opressor, a fim de que se estabeleça a mudança. Na certeza de um futuro presentificado, tem-se a imagem de um eu-lírico porta-voz das camadas marginalizadas.

Este, por meio de seus versos, desperta o encorajamento e a ação daqueles com quem compartilha realidades existenciais e aspectos identitários. ‘Com um objetivo claro’, constrói-se o presente a partir da ‘memória’, fator propulsor para o enfrentamento dos ‘golpes’ e a busca pela ‘vitória’. A canção descreve o ‘desejo’ e o ‘encorajamento’ existentes em uma revolução almejada, sentimentos transmitidos por meio da prática da apreciação musical e passíveis, portanto, de se materializarem.

O processo transcrito prossegue e chegamos ao ponto em que a canção descreve com maior aprofundamento um ‘olhar crítico’ e ‘introspectivo’, lançado pela voz-lírica, em relação ao mundo em que se insere. O ‘eu-lírico’, nesses termos, constata estar em meio a um vultoso processo de experimentação. Marionete manipulada pelo poder e seus agentes, compara a vivência cotidiana a um ‘tubo de ensaios’, aspectos que podem ser constatados à sexta estrofe, com versos que assim dispõem:

Todo este tubo de ensayo,  
 Todo este laboratorio que a diario,

Todo este fallo, todo este económico modelo condenado de dinosaurio.  
 Todo se criminaliza  
 Todo se justifica en la noticia,  
 Todo se quita  
 Todo se pisa  
 Todo se ficha y clasifica.  
 Pero...  
 Tu política y tu táctica,  
 Tu típica risa y ética.  
 Tu comunicado manipulado  
 ¿cuantos fueron los callados?  
 Pacos, guanacos y lumas,  
 Pacos, guanacos y tunas,  
 Pacos, guanacos no suman.  
 ¿Cuantos fueron los que se robaron las fortunas?

**Tradução:**

**Tudo isto é um tubo de ensaio,  
 Tudo isso é um laboratório para o cotidiano,  
 Tudo isso falha,  
 Tudo isso é um modelo econômico condenado  
 e jurássico**

**Tudo é criminalizado,  
 Tudo se justifica com a notícia,  
 Tudo é removido,  
 Tudo é pisado,  
 Tudo é arquivado e classificado,  
 Mas ...  
 Sua risada típica e ética  
 Tua comunicação manipulada...  
 Quantos foram calados?  
 Tiras, estúpidos e cassetetes,  
 Tiras estúpidos e estudantes  
 Tiras estúpidos não somam  
 Quantos fugiram com as fortunas?**

Em tom irônico, a performer utiliza da canção para questionar a ética pela qual é operado o sistema. Os versos denunciam a atuação de um sistema arcaico e repressor, embora global e unificado, frente ao qual as massas são julgadas e punidas pelo máximo rigor das leis. A estrofe é construída, do primeiro ao décimo verso, a partir do uso de anáforas que, afirmativamente, constata verdades sobre o sistema. ‘Tudo isto é um tubo de ensaio/ Tudo isso é um laboratório para o cotidiano/ Tudo isso falha [...]’.

Assim, por meio da voz-lírica, percebe-se a constatação de um sistema falido e corrupto, manipulador de informações e que em nada ‘acrescenta’ ao desenvolvimento da humanidade.

Há uma referência explícita à luta estudantil, que surge ilustrada em veemência pela canção<sup>30</sup>: “Tiras estúpidos e cassetetes/ Tiras estúpidos e estudantes/ Tiras estúpidos não somam”. Ao sistema e seus agentes, o eu-lírico questiona, nos décimo terceiro e décimo sétimo versos: “Quantos foram calados”?/ “Quantos fugiram com as fortunas”?

A performance chega ao fim com a repetição do refrão, coincidentemente, também, a primeira estrofe analisada desta canção. A sétima estrofe transcrita, mais uma vez, ratifica a ideia do impulsionar de um movimento social em resistência, eis, então, que surgem os versos:

Venenosos tus monólogos  
 Tus discursos incoloros  
 No ves que non estamos solos  
 Millones de polo a polo  
 Al son de um solo coro  
 Marcharemos con el tono  
 Com la convicción que  
 Basta de robo!

**Tradução:**

**Venenosos são teus monólogos  
 Teus discursos são sem cor  
 Não vês que não estamos sós  
 Milhões de polo a polo  
 Ao som de um só coro  
 Marcharemos com o tom  
 Com a convicção que  
 Já basta de roubo!**

Conforme se nota, a consciência do biopoder é, em *Schock*, o fator propulsor do embate simbólico promovido pela estética *rapper*. Tal estética contém, em seu interior, a certeza da existência de problemas de ordem transnacional. Além disso, parece contar, desde a composição da letra, com uma enunciação persuasiva; que intenta despertar no sujeito receptor algum tipo de reação de natureza prática, capaz de subverter e alterar o maquinário capitalista vigente no mundo.

---

<sup>30</sup> Ressalta-se que, ao longo da canção, chamou atenção o uso do termo *guanacos*, usualmente aplicado para referenciar um mamífero, cuja presença se faz típica em algumas regiões. Descobriu-se, ao longo das investigações que esta é uma palavra capaz de assumir, sentidos conotativos. Nesse sentido, a título de explicação, reproduzimos o seguinte verbete – “Guanaco, c.a. s (zool) Guanaco, mamífero ruminante utilizado como besta de carga nos andes meridionais; (fig.) simples, bobo, estúpido”. (ORTEGA, 1982, p. 1444).

### 4.3 PARA TOMAR O TRONO OU ORIENTAR, A PALAVRA: O *RAP*, ESTÉTICA LIBERTÁRIA DA VOZ EM FÚRIA

Nesta seção é feita a análise interpretativa de canções que, de maneira geral, tratam da possibilidade e tentativa de reverter problemas de ordem social, a partir da palavra- *rapper*. Tratam-se de canções que descrevem e denunciam a realidade, demonstrando o ressentimento do excluído e sua tentativa de se fazer representar política e ativamente, a partir da palavra, também objeto difusor de conhecimentos. Nesse sentido, a seção terá início a partir da análise de *Αλάνα*, canção produzida e performada pelo *rapper* grego MC Yinka.

#### 4.3.1 *Αλάνα*: a denúncia ao sistema e o resgate por meio da voz

*Αλάνα* (Ou Alana, em português) é uma canção cujo propósito se relaciona também a denunciar as opressões e códigos impostos por parte do sistema neoliberal, ao mesmo tempo em que enaltece o poder da estética verbal em realizar este feito.

Na interpretação sustentada na presente pesquisa, conserva-se a hipótese de que o título da canção possivelmente seja uma variante em gênero, relativa ao termo ‘alano’ que, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, quer dizer:

Alano [ Do lat. Alanu]. S.m. 1) Indivíduo dos alanos, povo bárbaro de origem asiática estabelecido na Sarmácia, entre o mar de Azov e o Cáucaso e que no século V invadiu e dominou, algum tempo a Gália e a Península Ibérica. Aj. 2. Pertencendo ou relativo a esse povo. (FERREIRA, 2010, p. 88).

Tal hipótese provém da percepção de que o conteúdo discursivo desenvolvido na canção analisada atribui à voz *rapper* a função de ‘invadir’ territórios já colonizados pelas forças dominantes e dominá-los, disseminando em meio a eles uma espécie de ‘estética da orientação’, voltada a esclarecer acerca dos fatos que permeiam a realidade e dos mecanismos que nela operam.

A canção tem início com uma base sonora introdutória, de volume discreto. Após 0’20’’ (vinte segundos) de introdução, surge a presença *rapper*, menos melódica e mais falada. O som da fala *rapper* se contrapõe ao som da base, fornecendo desde o início, à canção, a característica sensorial que atesta o cenário da voz que ‘veio para gritar’.

A primeira estrofe transcrita revela uma enunciação que se presta a fomentar, em seus receptores, a consciência de uma ‘sociedade do espetáculo’, cujo funcionamento gera efeitos danosos ao ser humano. Trata-se de uma sociedade que desagrega, fere e amortece os sonhos humanos, mas que, mesmo assim, é cobiçada e aprazível a muitos, em função das ‘ilusões de ordem material’ que gera.

Καλώς ήλθες στην ενότητα που σβήνουμε στείρες στιγμές  
 Στιγμές Που είσαι εγκλωβισμένος στους τέσσερις τοίχους του νου  
 Που- χωρίζει ότι η καρδιά ότι η καρδιά ενώνει  
 θα αγκαλιάσεις, αγαπήσεις ότι σε πορώνει  
 ο ήχος γίνεται βίωμα και αγγίζει ψυχές  
 μαρτυρά και δίνει φωνή σε βουβές κραυγές  
 ζούμε σε τεμπέλικες μέρες, το ηθικό θέλει  
 σπρώξιμο.φάστ-φούντ προτάσεις και πέρα κάνει  
 το ψάξιμο το δέσιμο ψάχνω με υγιείς καταστάσεις  
 που λένε να δεις την πραγματικότητα σε άλλες διαστάσεις  
 παραστάσεις ψυχαναγκασμού, θέλω να κράζω και τα σενάρια  
 που γράφουν για μένα χωρίς εμένα να κάψω ,να γράψω στίχους  
 που ζουν ,δεν μιζεριάζω που θέλουν ένα ποτήρι κρασί  
 να σε κεράσουν, στο θέατρο της ζωής δεν υποκρίνονται  
 μεσ’ στο παράλογο της απλώς αφήνονται

**Tradução:**

**Bem-vindo à seção que apaga momentos estéreis  
 Momentos que estarão presos nas quatro paredes da mente  
 Que separa o que o coração une  
 Abraçarás e amarás aquilo que te magoa  
 O som se transforma em vida e toca as almas  
 Acusa e dá voz aos gritos silenciosos  
 Vivemos em tempos preguiçosos, a moral quem empurra  
 Quer *Fast-Food*, faz propostas, recomendações  
 Busca declarações e prospectivas saudações  
 Dizem ver a realidade em outras dimensões  
 Performances e obsessão, quero gritar cenários que falam de mim sem mim  
 Que escrevem letras sobre mim sem me queimar  
 Escrever versos de vida sem miséria, para os que querem um copo de vinho  
 No teatro da vida não se finge  
 Simplesmente se deixa levar**

O imediatismo pretensioso, a arbitrariedade e a segregação social descritas na canção são fatores que embasam as rotinas contextualizadoras de qualquer sociedade capitalista e que, de certa forma, concedem indícios da presença de uma população pouco questionadora, ‘preguiçosa’.

Nesse sentido, a voz-lírica - que, em se tratando da estrutura narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoas do singular - estabelece um convite à reflexão, principalmente voltado às camadas excluídas perante a maioria das práticas sociais capitalistas. Ao primeiro verso, ao

ouvinte é viabilizada a impressão de estar ingressando em outro ambiente, o ambiente musical-*rapper*, espaço com finalidades políticas- ideológicas específicas, em que se anulam os efeitos alienantes e infrutíferos decorrentes do processo capitalista. Diz o enunciador, nesse sentido, logo aos primeiros quatro versos: “Bem-vindo à seção que apaga momentos estéreis/Momentos que estarão presos nas quatro paredes da mente/Que separa o que o coração une [...]”.

O espaço musical é também um espaço transformador, que ‘dá vida’ e ‘toca almas’, fornecendo aos emudecidos alguma possibilidade de voz. Do sétimo ao décimo versos, o esquema capitalista é descrito em detalhes pela voz lírica, que afirma em tons de ironia: “Vivemos em tempos preguiçosos, a moral quem empurra/Quer Fast-Food, faz propostas, recomendações/Busca declarações e prospectivas saudações/Dizem ver a realidade em outras dimensões”.

O tempo narrado pela canção é um tempo preguiçoso, possuidor de um discurso determinista e americanizado. Um discurso que exige o consumo e dita padrões de convivência. Face a tal discurso, capitalista, o eu-lírico interpõe sua vontade, declarada entre o décimo primeiro e o décimo quinto versos proferidos: “Quero gritar cenários que falam de mim sem mim/ Que escrevem letras sobre mim sem me queimar/Escrever versos de vida sem miséria, para os que querem um copo de vinho/No teatro da vida não se finge/Simplesmente se deixa levar”.

A vontade especificada é uma vontade de subversão. A canção, nesse sentido, se declara destinada aos que ‘querem um copo de vinho’- ou seja, aos desprovidos do poder de consumo, dos direitos humanos básicos e da possibilidade de fala. A voz lírica, por meio do *rap*, se dá ao direito de ‘gritar’ a realidade, externando o risco de ser censurada, mesclado à vontade necessária de expressar suas razões.

Ratificando algo comum ao ‘estilo’ ‘*rap-consciente*’, a música insere a voz *rapper*, como forma de subverter o sistema.

O performer por meio da arte que executa, foge à utilização de qualquer tipo de máscara e, por meio da própria canção, justifica seu posicionamento: “No teatro da vida não se finge/ simplesmente se deixa levar”.

A voz lírica clama pela insistência em protestos pedindo àqueles que cantam, que não se deixem abater em meio às possíveis repressões. O refrão, segunda estrofe transcrita e traduzida, externa as seguintes palavras:

Ρεφραίν - 4x:

Μην σταματάς ,μην σταματάς να παίζεις  
Φίλε να τα σπας και εάν πέσεις κάτω μην κολλάς  
Είσαι στην αλάνα

**Tradução:**

**Refrão- 4 x:**

**Não pare, não pare de jogar  
Amigo, quebre e se cair não se rebaixe  
Você está no beco (Alana)**

Direcionada aos que ‘habitam os becos’- territórios de esquecimento e exclusão - a canção pede resistência e se presta a romper quaisquer limites impostos sócio-historicamente. A continuidade da canção se faz com alternância do eixo-narrativo. A voz lírica se constrói novamente em primeira pessoa e descreve possíveis conexões entre as incertezas existenciais dos excluídos e o papel assumido pela música neste processo. Nesse sentido, a terceira estrofe transcrita nos diz:

Είμαι μια ψύχη που κυνηγά ώρες διαύγειας  
Ωρες που βρίσκω απαντήσεις σε ερωτήσεις και λύσεις  
Σε γρίφους στίχους σε ύμνους. Έμπνευση μέσα από ήχους  
ώρες που το αίσθημα ξεχειλίζει κ έρχομαι πió κοντά  
σε άτομα που αγαπώ ,είμαι τύπος που αναπολώ εξιστορώ  
σε μένα βιώματα μου και βλέπω το αντίκτυπο που έχει ο χρόνος  
σε εμάς χρωματιστή κλεψύδρα και κάθε χρώμα μια περίοδος  
χρόνια χαμένα ή κερδισμένα στην προσπάθεια να αποδείξεις  
ότι μπορείς συνειδητοποιείς, συνειδητοποιείς, συνειδητοποιείς  
γεννιέται η αποκάλυψη και πρέπει να την δεχτείς.  
καμμία φορά δεν χώρα στο μυάλο μου το ποσό διαφέρει  
ο ένας με τον άλλον μα το δέχομαι γιατί αυτό είναι η ουσία  
και η ομορφία του κοσμού , μα βλέπω το ρατσισμό να  
βασίζεται στο αντίθετο .μιλώ για την ψυχολογία που χτίζεις  
τη συνείδηση που γυμνάζεις κάθε στιγμή που νιώθεις οτι αλλάζεις  
για το πόσο διαβάξεις τη σκέψη σου και για το πώς και πόσο σε ψάχνεις.

**Tradução:**

**Sou uma alma que procura horas de lucidez  
Horas para encontrar respostas para problemas e soluções  
Charadas, versos de hinos, inspiração através dos sons.  
Horas que o sentimento transborda  
Chego mais perto das pessoas que amo.  
Faço experiências, vejo o impacto do tempo no colorido da ampulheta**

**A cada cor um período  
 Anos perdidos ou acrescidos, no esforço para provar  
 Que você percebe, percebe, percebe  
 Algumas vezes acontece a descoberta  
 Mas sua mente não suporta  
 Não compreendo quanta diferença entre um e outro  
 Mas aceito porque esta é a razão e a beleza do mundo  
 Mas vejo o racismo que se baseia no inverso  
 Falo da psicologia que se constrói na consciência,  
 Que sabe dos seus pensamentos e do quanto você se procura**

O ‘fazer’ canção se mostra como o estabelecimento de uma busca. A representação lírica da voz *rapper* reverbera reflexões provenientes de grupos em situação de marginalidade, que buscam a compreensão de si mesmos e do contexto operacional do mundo em que habitam. Entre o primeiro e o sexto versos proferidos, faz-se por parte do eu-lírico um processo de autodefinição, pelo qual esta busca se torna clara, externada em tons emotivos. “Sou uma alma que procura horas de lucidez/ Horas para encontrar respostas para problemas e soluções/Charadas, versos de hinos, inspiração através dos sons/ Horas que o sentimento transborda/ Chego mais perto de pessoas que amo./ Faço experiências, vejo o impacto do tempo no colorido da ampulheta” [...].

Como se percebe, a experiência do canto em performance se reverte, exatamente, nesse espaço de busca, pelo qual se estabelecem as tentativa de tradução, ao que parece, da própria época em que o fazer-canção (*rapper*) se dá. O ‘eu-lírico’ que enxerga o ‘impacto do tempo no colorido da ampulheta’ deposita na música todas as suas dúvidas e, por meio dela, busca provar que ‘percebe’ os efeitos sociais de sua época.

Assumindo o desconforto de não compreender a existência das diferenças no cenário contemporâneo, o eu-lírico externa a aceitação deste tempo plural, regido por preconceitos diversos inculcados pela lógica sistêmica face às consciências humanas. Neste sentido, destaca-se o trecho final da estrofe em questão, entre o décimo e o décimo sexto versos, pelos quais o eu-lírico declara:

“Algumas vezes acontece a descoberta/ Mas sua mente não suporta/Não compreendo quanta diferença entre um e outro/Mas aceito porque esta é a razão e a beleza do mundo/Mas vejo o racismo que se baseia no inverso/Falo da psicologia que se constrói na consciência/Que sabe dos seus pensamentos e do quanto você se procura”.

Construída por meio da aplicação de anáforas e metáforas, a estrofe em questão demonstra a tristeza do constar que as diferenças - supostamente motivadoras da ‘razão’ e da ‘beleza’ do mundo -, passam a ser apropriadas pela lógica do racismo, proposto por um sistema que controla consciências e constrói opiniões.

Passando à quarta estrofe da transcrição, verifica-se que o constatar da lógica neoliberal, estabelecido por parte do eu-lírico, perde forças à medida que este nos fala acerca da potencialidade do devir-cantar.

Por meio do canto, escapa-se à opressão e atinge-se a ‘lucidez’. A liberdade proporcionada pelo cantar é equiparada metaforicamente ao conforto tido por um feto ao longo do período gestacional. Desta forma, encontram-se na quarta estrofe transcrita e traduzida, os seguintes dizeres:

Είμαι εδώ ελεύθερος πιά σαλεύω σαν βρέφος μες την κοιλία  
 Κυλιέμαι κάτω χορευώ με την σκέψη , αφεντεύω στην ,μαγεία της  
 Αγάπης. Καθώς χαλαρώνω και εκτιμώ αυτά που έχω  
 Αντέχω ακόμα ,γιατί τα όρια δεν είναι στη γη είναι στον  
 Ουρανό εκεί ψηλά ψύχη και σώμα θέλουν να εκτονωθούν  
 Καταστάσεις και πρόσωπα να ερωτευτούν  
 Η παιδική μας χαρά αντανακλά την αλλή ζωή  
 Που ζούμε μες τα όνειρα .  
 Είκονες σε ψηφιδωτά και παλάτια σκαλιστά  
 Με μικρούς ήρωες και ξύλινα σπαθιά φωνάζω δυνατά  
 Φωνάζω δυνατά μα δεν βραχνιάζω πιά

**Tradução:**

**Estou aqui livre, protegido, bebê na barriga da mãe**  
**Rolo, danço com o pensamento**  
**Assim que relaxo e aprecio o que tenho**  
**Aguenta ainda, porque os limites não estão na terra, estão no céu.**  
**Lá em cima o corpo e a alma querem desarmar**  
**As situações e as pessoas querem se amar**  
**A infância feliz reflete a vida após a morte**  
**Que vivemos nos sonhos**  
**Imagens em mosaicos e palácios esculpidos**  
**Com jovens heróis e espadas de madeira grito alto**  
**Grito em voz alta, mas não fico rouco**

Os versos registram a liberdade concedida pela canção. “Estou aqui livre, protegido, bebê na barriga da mãe”, declara a voz performática, demonstrando ocupar um lugar de enunciação peculiar. A ‘barriga da mãe’ externa a existência de um espaço protetor e de nutrição, anterior à vida social e histórica. Neste local o pensamento flui e incitar a resistência torna-se o propósito maior de toda a ação performada, propósito este assumido pela voz enunciativa.

**As situações e as pessoas querem se amar  
A infância feliz reflete a vida após a morte  
Que vivemos nos sonhos  
Imagens em mosaicos e palácios esculpidos  
Com jovens heróis e espadas de madeira grito alto  
Grito em voz alta, mas não fico rouco**

Demonstrando certa espiritualidade e crença, a voz enunciativa se apresenta, assim, determinada a transcender as dificuldades existentes no espaço terreno. Desta forma acredita que encontrará as benesses oferecidas por outra vida. A resistência, portanto, se dá a partir do exercício da fé, externado pela voz em performance - isso se dá, principalmente, entre o quarto e o quinto verso, quando nos diz: “Aguenta ainda, porque os limites não estão na terra, estão no céu. /Lá em cima o corpo e a alma querem desarmar”.

A voz lírica, assim, demonstra que a realização apenas será possível em um território espiritual, este, sim, definitivo em determinações. O amor desejado pelas pessoas, as situações de paz só serão possíveis, de acordo com a canção, em dimensões metafísicas.

A voz- *rapper* insiste, gritando seus desejos e denúncias, descrevendo momentos que associa à felicidade: a ‘infância’, os ‘sonhos’, os ‘jovens heróis’, ‘as espadas de madeira’. Nota-se a persistência do eu-lírico, a medida em que este não se permite emudecer, não se permite ficar ‘rouco’. Ao contrário, permanece otimista, em relação à emergência de novos tempos.

O discurso de Alana chega ao final com mais uma repetição do refrão acima citado. A quinta e última estrofe transcrita, nos diz:

**Ρεφραίν- 4x**

Μην σταματάς ,μην σταματάς να παίζεις  
Φίλε να τα σπας και εάν πέσεις κάτω μην κολλάς  
Εϊ !!! Είσαι στην αλάνα

**Tradução:**

**Refrão- 4 x:**

**Não pare, não pare de jogar  
Amigo, quebre e se cair não se rebaixe  
Você está no beco (Alana)**

Chama atenção a referência ‘quebrada’, gíria utilizada na canção para remeter à existência da própria performance. ‘Quebrar’ mostra-se aos ‘olhos’ da voz lírica como algo necessário e, por isso, sustentado, pelo discurso *rapper*. A ‘quebrada’ não pode parar.

Utilizando-se do vocativo ‘amigo’, a canção pede ao ouvinte que não sucumba às dificuldades; e, ao mesmo tempo, fornece-lhe certa sensação de pertencimento (Você está no Beco [Alana]); tornando-lhe possível a identificação e a consciência de pertencer a um grupo ou tribo *rapper*, capaz de subverter a lógica capital.

### 4.3.2 Unite

Unite (que, em inglês, significa unir) é uma construção híbrida composta por várias línguas e performada por três vozes *rappers*- MC Beto, responsável pelos dizeres em língua portuguesa e *Sat-Skill* e *Pay-Ment*, que cantam em japonês.

Ao longo da música, oscilam em utilização tanto a Língua Japonesa quanto as línguas Portuguesa e Inglesa. Além disso, a cada estrofe cantada tem-se a presença de uma voz *rapper* diferente, permitindo a participação de todos os componentes do grupo Tensais MCS no desenrolar da narrativa musical.

Em Unite, a canção assume uma postura agregadora, buscando unir identidades semelhantes, no caso àquelas externadas pela comunidade estrangeiro-brasileira, radicada no Japão. A performance tem início com uma breve introdução melódica. Na base sampleada surge o som suave de um piano. A introdução - que sugere a presença de uma célula musical semelhante às utilizadas no *jazz* ou na Bossa Nova - é interrompida de maneira abrupta, após seis segundos, com a entrada incisiva da voz *rapper*, que em elevada altura profere:

(フック)

マイク、ケーブル、2ターnteーブル HeyYo!! 3MC此処にあらわる  
 マイクロフォンチェック 1 2 1 2  
 調子どうだ！手を上げろ！  
 É ‘nois’ na fita, aqui presente chega!  
 Se for ‘pra’ somar ‘cola’, mas se vacilar "poca"

**Tradução:**

**Refrão 4 x- Todos:**

**Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo Hey Yo! Três MC testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2.**

**Como é que está o tom, levantem as mãos!**

É 'nois' na fita, aqui presente chega!

Se for 'pra' somar 'cola', mas se vacilar 'poca'

Como é possível notar, a primeira estrofe transcrita e traduzida simula um processo de montagem dos equipamentos musicais. O *rapper* anuncia que está 'tudo certo' - microfone, mesa de som, DJ - e faz um alerta- convite aos ouvintes: "Se for 'pra' somar, 'cola'/ Mas se vacilar 'poca'".

Só são bem-vindos à performance aqueles que se prestam a agregar valor a ela. Os demais, como se vê, são logo de início 'convidados a abandonar o espaço performático', antes mesmo que a performance se inicie.

A canção prossegue, estabelecendo referências diretas à comunidade estrangeira radicada no Japão. Na segunda estrofe transcrita/traduzida há menção à presença dos imigrantes brasileiros nipo-descendentes. Tem-se:

(MC Beto)

300 mil *gaijin* a toda parte que se vá  
É assim tem *burajirujin*  
Ayase, Chi, Terao, Tsuruma, Chogo  
Higashi kaigan, Chigasaki, Tsurumi, Kanto  
Cara de japonês, e dai o que é que tem.  
Se 'pra' eles estrangeiro, latino, *nanbei* !  
Discriminado é, ou alvejado  
Imigrante, sou latino doidão, 'cê' tá ligado?

**Tradução:**

300 mil *estrangeiro* a toda parte que se vá  
É assim tem *brasileiro*  
Ayase, Chi, Terao, Tsuruma, Chogo  
Higashi kaigan, Chigasaki, Tsurumi, Kanto  
Cara de japonês, e dai o que é que tem.  
Se 'pra' eles estrangeiro, latino, **panamericano** !  
Discriminado é, ou alvejado  
Imigrante, sou latino doidão, 'cê' tá ligado?

Após ressaltar a presença estrangeira, a voz lírica à terceira e quarta estrofes, cita vários sobrenomes de origem japonesa - *Ayase, Chi, Terao, Tsuruma, Chogo, Higashi, Kaigan, Chigasaki, Tsurumi* e *Kanto* - e alerta, em seguida: apesar de ter 'cara de japonês', tal característica de nada adianta ao imigrante brasileiro, que é considerado um estrangeiro,

latinoamericano, sofrendo, em função disso, uma série de preconceitos existentes no cotidiano diaspórico. “Cara de japonês, e daí o que é que tem./Se ‘pra’ eles estrangeiro, latino, panamericano!/Discriminado é, ou alvejado” diz o eu-lírico, ratificando sua opinião.

A estrofe - cuja construção se faz a partir de rimas internas e paralelas - é, também, uma estrutura que se volta à afirmação identitária. Nota-se ao oitavo e último verso a seguinte afirmação: “Imigrante, sou latino doidão, ‘cê’ ta ligado?”.

O eu-lírico, ao se dirigir à figura de um interlocutor obtuso, busca chamar a atenção do mesmo (“cê tá ligado?”) para uma característica que acredita lhe ser inerente: ‘doidão’. Ao se autotransclassificar como ‘doidão’, o eu-lírico nos permite traçar inferências em relação à imagem que estabelece sobre si: um (i) migrante disposto a enfrentar criativamente todos os obstáculos e dificuldades que a vida no estrangeiro lhe interpuser.

Dentre as dificuldades diárias, descritas pela canção, está a presença dos ‘falsos amigos’, narrada à terceira estrofe. Estes, de maneira covarde, atravessam os princípios morais, rompendo com o que prega a chamada ‘boa-educação’. Deste modo, tem-se na estrofe em questão, os seguintes dizeres:

(*Sat-Skill*)

背後からバツサリ斬りつける刀 あっさり卑怯千万打つ輩  
未熟なハンターはあんたじゃないか？ 刃からこぼれ落ちる涙  
伝統もなくぜ 世相めっぽう胡散臭え中でも捨てんなりスペクト  
風貌違えど俺等は兄弟

**Tradução:**

(*Sat-Skill*)

**Apunhalado pelas costas com uma lâmina por um “amigo” covarde. Quem sairá perdendo será você amigo. A lâmina chora, é uma triste situação social, quebra aquilo que chamamos de boas maneiras (tradição). Não perca o respeito que tem por dentro, por fora somos diferentes, mas por dentro somos todos irmãos.**

*Sat-Skill* - voz *rapper* responsável pelos versos em questão - descreve a falta de nobreza da atitude, alertando o ouvinte para a igualdade entre os humanos, muitas vezes esquecida/preterida em função de outras diferenças de ordem física ou econômica-social.

A orientação estabelecida na estrofe acima ressalta, sobretudo pelo último verso proferido, o caráter pedagógico auferido à performance *rapper*. Ao interlocutor obtuso, o eu-lírico propõe uma lição que, certamente, será absorvida pelo interlocutor-ouvinte: “Não perca o respeito que tem por dentro, por fora somos diferentes, mas por dentro somos todos irmãos”.

A canção prossegue à semelhança de uma fala, descrevendo uma espécie de climax revoltoso, que se dá pela sucessão de obstáculos aos quais é submetido o estrangeiro. O sentimento de exclusão assume, assim, potencialidades violentas, porém, ao invés de se converter em quaisquer modos danosos perante o contexto de entorno, se reverte, apenas, em performance. Dizem os versos da quarta estrofe transcrita/traduzida, performada pelo *rapper Pay-Ment*:

(*Pay-Ment*)

四六時中溜まったストレス開放 大量摂取 覚醒する細胞  
行っとく) 感染するドーピング (Hip-  
Hop) 隔々までハーコーにコーティング  
モノホンだけのソウル嗅ぎつけ 狂犬だらけのホールが実現  
Yes Yes Y'all や SAYHOO 木霊し マイクにかえずUniteの証

**Tradução:**

**Aquele estresse que estava acumulado por um bom tempo foi liberado, já estava subindo para as células. O que serviu de anestesia foi o Hip-Hop, curou todas as mágoas, uniu e me revestiu com uma camada protetora.**

O ressentimento gerado pelas vivências do cotidiano termina por ser sublimado<sup>31</sup> a partir das atividades proporcionadas pelo Movimento Hip-Hop (dança, canto, grafite, exercício envolvendo a manipulação/criação dos sons). A sensação de identificação e pertencimento ao grupo/comunidade se torna consequência das características atribuídas pela canção, ao Movimento Hip-Hop.

Aos ‘olhos’ da performance, o Hip-Hop é ‘cura’, ‘união’ e ‘segurança’, postura ratificada pela disposição dos segundo e terceiro versos. “O que serviu de anestesia foi o Hip-Hop, curou todas as mágoas, uniu e me revestiu com uma camada protetora”, dispõe o eu-lírico.

Na continuidade da canção analisada, mais uma vez, surge o refrão, estabelecido na sexta estrofe transcrita/traduzida.

---

<sup>31</sup> Ver nota 06.

(フック)

マイク、ケーブル、2ターnteーブル HeyYo!! 3MC此処にあらわる  
 マイクロフォンチェック 1 2 1 2  
 調子どうだ！手を上げろ！  
 É ‘nois’ na fita, aqui presente chega!  
 Se for ‘pra’ somar ‘cola’, mas se vacilar ‘poca’.

**Tradução:**

**Refrão 4 x:**

**Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo HEY YO! Três MCS  
 testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2.**

**Como é que está o tom, levantem as mãos!**

É ‘nois’ na fita, aqui presente chega!

Se for ‘pra’ somar ‘cola’, mas se vacilar ‘poca’.

Integrar o Movimento *Hip-Hop* torna-se algo absolutamente fundamental à própria sobrevivência e integridade. À medida que é performada e repetida, a música demonstra assumir uma missão: a de envolver, cada vez mais, performer e ouvinte e gerar significações, estabelecendo o sentimento gregário que, na prática, busca ampliar o número de integrantes pertencentes àquele setor ideológico da comunidade *Hip-Hop*, do qual faz parte.

Os versos da sétima estrofe transcrita/traduzida parecem aderir a esta linha de raciocínio.

(*Sat-Skill*)

五臓六腑 染みわたるHip-Hop 1語1句 息吹き込めるヒットマン  
 75型の言霊はいかが？国境をまたぎ壊すテリトリー  
 ストリートから右に左に耳から脳へ方々をRockOn  
 俺らはアジアのメッセンジャー ラスト侍、起こすビックサプライズ

**Tradução:**

**Os órgãos internos são “invadidos” pelo Hip-Hop, e a respiração depende de cada palavra da oração dessa música. Você gosta da linguagem, das gírias? Através da rua que corta a nação, olhando à direita depois à esquerda, para o pessoal que está ouvindo, prestem muita atenção, estes são os últimos Samurais mensageiros da Ásia, surpresa!**

Na estrofe em questão, performada por *Sat-Skill*, observa-se a dependência da respiração (função biológica) em relação à performance do cantar. O *rap* se insere, nesse sentido, como uma ferramenta de comunicação que se espalha pelo país. A estrofe lança uma pergunta: “Você gosta da linguagem, das gírias?”, alertando os ouvintes para que prestem atenção às palavras dos *rappers*-performers, mensageiros-valentes, últimos guerreiros, ‘samurais’ da Ásia.

Esclarecedor, o *rap* conserva a missão de orientar. Aos ouvintes, se propõe a esclarecer acerca de questões cotidianas, inserindo mudanças de ordem prática e natureza benéfica em suas vidas. A canção propõe a existência de um mundo no qual impera a lógica maniqueísta. Estar apartado dos ensinamentos do *rap* é estar vulnerável às más influências; ao passo que segui-lo significa trilhar o caminho do bem.

A oitava estrofe transcrita e traduzida é performada pelo *rapper Pay-Ment*:

(*Pay-Ment*)

頭の中酸欠寸前 溜め込んだ煙 吐き出すぜ  
腐った奴のどす黒い空気 ばっかじゃ正気も鋭利ます凶器  
ストリートかませアクション 悪路駆け抜け一蓮托生  
雑草みてえな前評判 覆すダークホースが最強

Tradução:

**Vou jogar ‘pra’ fora toda aquela fumaça que estava atrapalhando a minha mente**  
**Se você ficar guardando tudo aquilo que pessoas ruins transmitem, a sua sanidade e o bom senso não serão suficientes para levar para um bom caminho.**  
**Vai até parecer a uma erva daninha, que não serve de bom exemplo pra ninguém**

O trecho acima, mais uma vez, ratifica o lugar assumido pelo *rap* mediante o ‘olhar performer’. A voz-enunciativa, sob o foco narrativo estabelecido em primeira pessoa, expressa a representação dada ao próprio ato de cantar. “Vou por ‘pra’ fora toda aquela fumaça que estava atrapalhando minha mente”, declara o eu-lírico, revelando enxergar na performance a potência certa de uma ‘válvula de escape’ face às questões que oprimem. É pela música que se transcende à realidade. Os versos que seguem à declaração alertam o ouvinte a respeito das formas falhas impetradas face à condução da vida. “Se você ficar guardando tudo aquilo que as pessoas ruins transmitem, a sua sanidade e o bom senso não serão suficientes para um bom caminho” [...] A estrofe sugere, desta forma, que cada pessoa disposta a ouvir e seguir as diretrizes estabelecidas pelo *rap* assumirá a opção de trilhar o caminho do ‘bem’, servindo de exemplo a semelhantes que, por ventura, ainda desconheçam tais diretrizes.

A nona estrofe transcrita/traduzida traz versos que se propõem à afirmação e ao reforço identitário, a partir da união entre semelhantes.

Junto e misturado, mesclado e dechavado.  
 Bolado na letra no papel com os aliados  
 Firmeza total, tá suave na moral.  
 Se porque aqui não tem paga pau  
 Imi wakarū ka doidão? Não, wakaranai!  
 Burajiru furusato, sutoritto sodachi.  
 Sonkei to kenkyou, hito no ashi wo fumanai  
 Waru sou dakara tte kobinai

**Tradução:**

Junto e misturado, mesclado e dechavado.  
 Bolado na letra no papel com os aliados  
 Firmeza total, tá suave na moral.  
**Se porque aqui não tem paga pau**  
**Tá entendendo doidão? Não estou entendendo.**  
**Sou do Brasil, criado na rua.**  
**Sou humilde, não piso em ninguém.**  
**Só pareço ser mal**

A leitura dos versos nos propõe que, para o *rapper* compositor, estar junto é estar em condição de aprimoramento. A voz enunciativa propõe que escrever é um ato de coragem, reflexão ou propriamente ‘associação’ perante o próximo. Diz: “Junto e misturado, mesclado e dechavado/ Bolado na letra, no papel com os aliados”. Nota-se que a composição poética-musical é descrita como algo que parte de uma voz ‘coletivizada’, um eu-lírico que está ‘bolado’, ou seja, ‘preocupado’ com problemas que não lhe são exclusivos, mas também próprios ao corpo social do qual é integrante.

A voz performática assume o esteriótipo de feições fechadas “só pareço ser mal”, fato que se justifica pela difícil história e condição socioeconômica que protagoniza. “Sou do Brasil, criado na rua./ Sou humilde, não piso em ninguém” – justifica-se, ao mesmo tempo em que afirma sua própria identidade. O eu-lírico, assim, ao transitar entre línguas e hábitos culturais, se afirma enquanto brasileiro, humilde e dono de uma formação estabelecida ‘na rua’, local em que não vigoram os processos demagógicos, local, portanto, onde ninguém ‘paga pau’.

As 10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> estrofes transcritas - traduzidas surgem em versos esparsos, proferidos, respectivamente, por *Pay-Ment*, *Sat-Skill* e MC Beto. Tais versos nos dizem, em ordem:

(ブリッジ)

キック、バスとスネアのタイミングで間髪いれずかますライミング

**Tradução:**

(Pay-Ment)

**Arrisque, na velocidade da cilada e de um ônibus, mas cuidado para não perder a cabeça.**

MC Beto:

Certo camarada ta no *rap* na jornada a cara é se unir sem maldade e palhaçada

(Sat-Skill)

腹から吠えろ オリジナルイエロー 中指立てな エンターティナー

3人)

国境を越えた3人のファイター 止まらねえ 飛ばせ弾丸ライナー

**Tradução:**

(Sat-Skill)

**É um uivo que sai da barriga, original de um artista.**

**Esse é o grito de três pessoas que atravessaram a nação, não vamos parar!**

Os versos que conduzem ao final da canção se propõem ao aconselhamento ‘assinado’ de uma estética produzida por estrangeiros e destinada a estrangeiros. A voz-lírica se confunde com a voz de quem a compôs. Ao ouvinte, são ofertadas dicas que permeiam a ousadia, a cautela e a honestidade. O *rap* é definido como um ‘uivo’, uma ‘jornada’, algo que irá auxiliar seu interlocutor a ‘não perder a cabeça’. A canção, portanto, se afirma como um grito, invasora a atravessar a nação, incessantemente, com o propósito de orientar e, quem sabe, reverter as condições que ditam as regras do funcionamento social.

A performance de Unite é arrematada com os dizeres do refrão, presentes em conteúdo na 13ª estrofe transcrita/ traduzida.

(フック)

マイク、ケーブル、2ターンテーブル Hey Yo!! 3 MC  
此処にあらわる  
マイクrofオンチェック 1 2 1 2 調子どうだ！手を上げろ

**Tradução:**

**(Refrão)**

**Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo Hey Yo! Três MC testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2. Como é que está o tom, levantem as mãos!**

**É ‘nois’ na fita, aqui presente chega!**

**Se for ‘pra’ somar ‘cola’, mas se vacilar ‘poca’.**

O estribilho, autoafirmativo (e presente ao longo de toda a canção), reforça seu propósito de estética gregária, cuja força se estabelece a partir da união entre os que compartilham idendidades e vivências, por vezes, tidas como “minoritárias” diante do próprio corpo social.

### 4.3.3 マイクロフォン戦士 **Microfone Soldier**

*Microfone Soldier* (em português, Microfone Guerreiro) é também uma canção que trata da importância ‘do falar’ por meio da estética *rapper*. Nesta performance - iniciada com uma base sonora híbrida em que vigoram elementos musicais típicos do forró e do samba, ritmos conhecidos no Brasil -, os MCS Beto e *Pay-Ment* atuam ao lado de MCS japoneses convidados - *Akig, Tahkick, Masahiro, Kazuki, IB* e *Runboo*. A performance também consta de uma produção multi-língua, já que na canção, nota-se a presença das línguas japonesa, portuguesa e inglesa.

O grupo, natural da província de *Kanagawa* - situada ao sul Tóquio - já nos primeiros versos, realiza afirmações que remetem à origem e ao propósito estabelecido pela formação de MCS.

Na primeira estrofe transcrita/traduzida tem-se o seguinte discurso:

(*Pay-Ment*)

湘南アンダーグラウンドぶっといパイプ  
 ヴァイブス連結ぐっと良いパイプ吸う  
 燃やせたいまつ あげろ戦火 ドープなこいつで火種点火  
 とうに限界超え 尚、吐き出す声 134号方面 Check It Out!  
 俺等無敵なマイクロフォンソルジャー 明日なき道を掴み取る勇者

**Tradução:**

**Ao Sul no subterrâneo existe um tubo grosso, com uma boa vibe, sinte essa vibe.  
 Bota fogo nas coisas que você odeia, vamos fazer uma guerra, vamos botar fogo nessa droga.  
 Vamos ultrapassar o limite, vamos soltar a voz, sentido a estrada 134! Confira!  
 Eu e meu invencível microfone, vamos trilhar o nosso caminho!**

A letra sustenta o fato de que nos guetos do sul - local onde habitam os imigrantes e as camadas excluídas da população, a arte é feita com a intenção de transcender limites. A canção envolve, em oralidade e música, fato externado ainda no primeiro verso. Diante de

uma ‘boa vibe’, a voz enunciativa, em tom apelativo, persuade, em convite ao interlocutor: “[...] sinta essa vibe”, diz.

Paradoxalmente, o microfone que representa boas energias àqueles que apreciam e praticam a arte do *rap*, assume a funcionalidade de armamento. O microfone é algo que anuncia o início de uma guerra, um posicionamento daqueles que estão em condição de marginalidade e assumem postura de enfrentamento perante o sistema, após sofrerem as consequências decorrentes da improbidade (administrativa, legislativa e executiva), presente tanto no país de origem, quanto no país-destino. O segundo verso se destaca, nesse sentido, quando a voz enunciativa profere imperativamente “Bota fogo nas coisas que você odeia, vamos fazer uma guerra, vamos botar fogo nessa droga”, incitando o interlocutor obtuso (e, também, o ouvinte da performance) a se rebelar no instituir de uma ‘guerra estética’.

Destaca-se no terceiro verso, a referência ao canto-falado, enquanto forma de liberdade. Assumindo a primeira pessoa do plural, em um discurso coletivizado, o eu-lírico diz:

“Vamos ultrapassar o limite, vamos soltar a voz, sentido a estrada 134!”, em versos que tratam, de certa maneira, de um abandonar ‘do gueto’, em prol de um ‘alcance’ da liberdade. Destaca-se, nesse sentido, também a menção à *National Route 134*, estrada que liga a cidade de Yokosuda ao município de *Oiso*, ambos situados na província de *Kanagawa* - lugar em que habitam os *rappers*-imigrantes da performance em questão.

A canção é descrita como um instrumento de liberdade. À medida que denuncia desagradados e desafetos cria também uma ‘guerra estética’ e cede ao *rapper* - herói inabalável pelo uso da palavra e exploração do microfone - a possibilidade de ir além e construir seu próprio ‘caminho’.

Na segunda estrofe transcrita/traduzida surge a voz de *Akig*. Neste ponto da canção, a abordagem discursiva prossegue tratando da arte do fazer-*rap*. Segundo a voz-lírica, trata-se de uma arte simples, porém dotada de alto teor sentimental e potência transformadora.

(Akig)

モクモク上げな狼煙 ウオーイウオーイ上げときな拳  
腕の落書きはマスターピース よりアチー魂の日本人 ガキの頃からのダチ

マジ半端ねえステージ 体感で満タんだエナジー  
 スペシャルワンピースAkig 驚づかんじゃうMIC

**Tradução:**

**O foguete que sobe rápido, a mão que treme na hora de fazê-lo subir.  
 O rabisco que com a mão, pode ter mais sentimento do que uma obra prima  
 que os artistas fazem por ai. Uma amizade desde o tempo de criança, uma peça  
 especial, Akig, segura esse microfone!**

A medida que se constrói, a canção reforça os laços de amizade. Laços que podem ser compreendidos como algo estabelecido tanto entre aqueles que a compuseram, quanto entre aqueles que a performam ou apreciam, à proporção em que é executada. Ainda que nunca tenham se visto antes, os apreciadores da canção têm entre si, e perante os *performers* em atividade, a identidade compartilhada, capaz de proporcionar, portanto, o estabelecimento de uma visão fraterna, amistosa. Desta forma, o *rap* se consolida enquanto reforço identitário e elemento unificante, gregário.

Em função da alta carga sentimental que detém, a canção-*rapper* ganha a possibilidade de se dissipar. A voz-lírica atesta a consciência do MC em relação a este fato e o nervosismo do mesmo ao performá-la. A canção, à medida que é performada, voa longe, à semelhança de um ‘foguete’, disseminando palavras e pensamentos contra-hegemônicos. Ressalta-se na estrofe, a consciência do performer a respeito da arte que pratica. Por meio da apreciação do trecho, constata-se a noção-performadora de que o *rap* é algo simplório, minimalista. Porém, se comparado às ditas ‘artes maiores’, pode surpreender, levando-se em conta seu potencial persuasivo. Nesse sentido, profere a voz enunciativa: “O rabisco que com a mão pode ter mais sentimento do que uma obra prima que os artistas fazem por aí” - equiparando o ‘fazer *rapper*’ à existência de um rabisco, simples, mas detentor de uma importante potência estética, sentimental e transformadora. A transmissão do canto entre os performers se faz simultânea ao enaltecimento da amizade. Ceder voz ‘ao amigo’ é também conceder-lhe o direito de cantar. O canto é, assim, o direito de dizer... “Uma amizade desde o tempo de criança, uma peça especial, Akig, segura esse microfone”, proferem todos os demais *performers*, ao final do canto de Akig, em uma voz que deixa de ser apenas ‘de um’ e ganha, novamente, o tom coletivizado.

Na terceira estrofe transcrita-traduzida, surge o refrão:

(フック)

マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWo!Wo!  
 前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く!×2  
 マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWo!Wo!  
 前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く! 前行く 前行く  
 マイクロフォンソルジャー

**Tradução:**

(Refrão)

Pegue esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pegue esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo Wo.  
 Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente Wo, Wo! X2  
 Pegue esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pegue esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo! Wo!  
 Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente. Wo! Wo! Microfone guerreiro.

Em tons de injunção, o eu-lírico determina ao interlocutor obtuso que 'se aproprie do microfone', instaurando o que se pode inferir como sendo, 'de fato', a 'guerra estética' proposta pela canção. Personificado, o microfone se torna um 'guerreiro'. A ele é atribuída a capacidade de 'levar à frente' os que o utilizam e os que nele creem -. Nota-se a repetição dos dizeres "Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente/ Wo, Wo!", reforçando a ideia da arte transformadora, 'do poder pela arte'.

Ao microfone é concedida a função de resgatar do gueto a palavra e as identidades; e o dever de propor uma guerra simbólica e modificar o contexto societário.

A preocupação com o *freestyle*, prática do estabelecimento livre de rimas, é também notável na letra em estudo. Na quarta estrofe transcrita- traduzida, a voz lírica relata a importância da música como forma de expressão.

(Tohkick)

マイクロフォンウォーリア 俺語を網羅 曖昧の裏側のフォントを描写  
 握るクリスタルカイザー 炭酸なら断然コーラだ マイクコントローラー  
 信念断片数珠繋ぎ 本日も潮騒に胸騒ぎ 変わり映えなき素晴らしき1日  
 国境ジャンル無視 言葉遊び

**Tradução:**

(Tohkick)

**O microfone guerreiro descreve aquilo que quero dizer, mostra aquele meu lado que mantenho escondido. O vidro que eu seguro é de vidro, se for de refrigerante com certeza é Coca-Cola. Cada um tem acredita em uma coisa, e hoje como sempre, as ondas me incomodam. Esse é um jogo de palavras.**

O microfone reverte em significado toda a carga de mágoas carregada pelo estrangeiro. Por meio dele, escapa-se à opressão e ao silenciamento. “O microfone guerreiro descreve aquilo que quero dizer, mostra aquele meu lado que mantenho escondido” constata o *performer*, por meio da canção.

A sequência estrófica prossegue e, mesmo deixando claro o fato de se tratar apenas de um ‘jogo de palavras’, é possível inferir acerca de algumas significações. A palavra transportada pelo *rapper*, numa perspectiva mais ampla, pode ser considerada ‘vidro’, instrumento ‘cortante’ a rasgar padrões e ‘pré-conceitos’ socialmente estabelecidos. Podendo ser vista também na condição de ‘recipiente’, a palavra carrega em si a memória e a história dos guetos, espaços frequentemente ‘invisíveis’ frente aos olhares mais abastados do sistema capital. Sua essência é valiosa e, talvez, por isso, ao estabelecer uma comparação para com os refrigerantes, o *rapper* cita uma marca conhecida (Coca-Cola), talvez a mais cara e presente no segmento em questão.

Simulando a ocorrência de uma batalha de rimas, a música tem continuidade. Na quinta estrofe transcrita-traduzida, surge a performance dos MCs Beto e *Masahiro*.

(Beto & *Masahiro*)

Então me passa o microfone  
 Te provo que não sou clone  
 Vai função pique *misoshiro* e feijão  
 Arigatou ‘pros’ *senshi* que ‘tão’ presente aqui  
 Forma a banca dos guerreiros latinos e *nihonjin*  
 Pode chegar, ‘só’ não desarrumar que ‘tá’ firmeza  
 Respeito é a chave, cadeado é ‘nois’ na cena  
 Hip-Hop universal se manifesta em você  
 A rua te olha e os pivetes se espelham em quem?  
 Somos querreiros do mic wowo  
*kotoba* de *strick*  
 Quebrando as barreiras do som  
 com a força do *flow*

**Tradução:**

(Beto & *Masahiro*)

Então me passa o microfone  
 Te provo que não sou clone  
 Vai função pique, **caldo de soja fermentada** e feijão  
**Obrigado** ‘pros’ **guerreiros** que ‘tão’ presente aqui  
 Forma a banca dos guerreiros latinos e **japoneses**  
 Pode chegar, ‘só’ não desarrumar que ‘tá’ firmeza.  
 Respeito é a chave, cadeado é ‘nois’ na cena.  
**Hip-Hop universal se manifesta em você**  
 A rua te olha e os pivetes se espelham em quem?  
 Somos guerreiros do mic wowo  
**Rua em palavras**  
 Quebrando as barreiras do som  
 Com a força do **fluir**

Assumir o microfone consiste em demonstrar personalidade. A voz-lírica sugere, assim, a presença de um *rapper/compositor* ativo, com opinião própria e que se recusa a ser apenas uma cópia (‘clone’).

Palavras soltas em língua japonesa e portuguesa sugerem, também, na estrofe, o encontro entre culturas, cuja ocorrência se dá exatamente pelo movimento Hip-Hop. Nota-se, por exemplo, a referência a dois pratos de grande popularidade, típicos das nações abordadas na performance: o *missohiro* (caldo de soja fermentada), oriundo do Japão; e o feijão, alimento integrante da culinária brasileira.

Por meio da canção - uma das formas da música, ‘linguagem universal’ - são postos à integração latinos e japoneses, ‘guerreiros do som’, acordados pelo respeito e estimulados pela palavra. Construindo exemplos destinados aos mais jovens e de mesma origem, intentam romper fronteiras, assumindo a valentia de quem tem a ‘posse do microfone’, arma em munição de palavras.

Na quinta estrofe transcrita/traduzida, mantém-se a personificação relativa ao instrumental que permite a realização do canto: o microfone ‘vê’ e ‘fala’ sobre o mundo; ele é ‘forte’, ‘guerreiro’ e ‘essencial’ aos que precisam de alguma maneira dizer a realidade-estrangeira que se passa nos guetos. Os versos performados por MC *Kazuki* contém a seguinte mensagem:

(*Kazuki*)

マイクロフォンソルジャー 常にチャレンジャー  
 リズム刻むライムメッセンジャー  
 ワイドビジョン カラーと線 変幻自在に描くから

まさに突き抜ける様な青い空 ためた力 吐き出すから  
刺激が欲しけりやもっと来な！ 放つパワー 常に俺流

**Tradução:**

(Kazuki)

**Microfone guerreiro, ele tenta, ele é o nosso mensageiro que faz ritmo  
Vê o mundo com outros olhos, com outra cor, transmite tudo o que a gente  
quer dizer, toda a raiva acumulada no peito. Ele é forte, microfone guerreiro!**

Cantar passa a ser a forma de subverter o sistema opressor. Qualquer outra alternativa seria socialmente censurada, ‘cortada’ sem piedade. Ratificando este raciocínio, canta o *performer IB*, à sexta estrofe transcrita/traduzida:

(IB)

ちいっと失礼 御用改め手向かえば容赦なく斬りつける 無用にはびこる  
過激な不逞見つけ 抜刀 すかさず応戦 いざOk 俺等に任しておけ  
到底俺を斬れるわけもねえ 家に帰るか刀を置け 赤バッチ相手なんじゃ  
しゃーねえーなー

**Tradução:**

(IB)

**Isso é um pouco ofensivo, reveja suas intenções, se eu me virar com certeza me  
cortarão sem piedade. O jeito é encontrar o ponto fraco  
Para poder atacar. Na hora tudo dá certo, pode deixar comigo  
Não existe motivo para me cortar, então guarda essa lâmina e volta ‘pra’ casa.  
Não tenho tempo para idiotas.**

A música permite a expressão de sentimentos, por vezes, até ofensivos. O ímpeto incentivado pela canção permite ao *rapper* se referir a seus oponentes como sendo ‘idiotas’. Permite ao performer não se importar com as críticas e menções opressoras. Permite que siga. Ao olhar do eu-enunciativo, a música se converte em liberdade e possibilidade. Diante dos opressores, agentes de poder, o eu-lírico dispõe de uma alternativa à sobrevivência, ao que diz: “O jeito é encontrar o ponto fraco para poder atacar”.

Tal alternativa, sem dúvida, é a arte *rapper*, meio através do qual pode falar livremente, sem censuras. Diante desta convicção, continua a voz enunciativa: “Na hora tudo dá certo, pode deixar comigo/ Não existe motivo para me cortar, então guarda essa lâmina e volta ‘pra’ casa/ Não tenho tempo para idiotas”, alertando a possível existência-repressora, do fato de vir a ser expressamente desconsiderada.

Aproximando-se do final do final da canção, percebe-se que ela própria se institui como caminho, perante seus performers e ouvintes.

Após percorrer uma longa viagem musical, o eu-lírico chega a seu destino. Na sétima estrofe transcrita/traduzida se encontram os seguintes versos:

(Runboo)

無我夢中で走り続けた三千里 完全にOn 決めるRockOn  
 吠えるHeadsどう？  
 絡める景色はWhat's Colorだ From湘南C.I.C Show Me上げるぜVIP  
 ふところBIG その場でE感じ 分かり合えるぜHomies

**Tradução:**

**Com todo êxtase, corri 5 mil km com certeza estou ligado, escolho o Rockon, que tal essas cabeças, latidos? Que cor era essa paisagem? Do sul. Mostre-me. Vamos levantar a grande garganta nesse lugar, com sentimento. Eu consigo entender, manos.**

A canção-trajeto traz a paisagem que vem do sul, ou seja, de *Kanagawa*. “Que cor era essa paisagem? Do sul”, diz o eu lírico. A voz-enunciativa que se autoquestiona também oferece respostas. Está atenta ao novo estilo - em gíria denominado *Rockon* (*rock-ligado*) - que se presta a ser um ‘grito’ a se valer dos sentimentos convertidos em estética, para denunciar problemas sócio-territoriais. Ao performar seu *rap*, o performer também estabelece um convite, a partir da própria voz-lírica que conduz: “Vamos levantar a grande garganta nesse lugar, com sentimento/ Eu consigo entender, manos”. O convite à verbalização dita por meio da estética e sensorial, portanto, caminha ao lado da constatação do entendimento. Nota-se que a partir da afirmação em primeira pessoa “Eu consigo entender” a voz enunciativa transfere ao interlocutor-ouvinte, uma forma de estímulo voltado à capacidade de entendimento, sugerindo, assim, o potencial pedagógico e envolvente da canção, que narra vida, mas também conscientiza e estimula a reflexão, por parte de seus ouvintes.

O texto-oral da canção se utiliza do estribilho ao final da performance. Na oitava estrofe transcrita/traduzida, tem-se:

(フック)

マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!  
 前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く!×2  
 マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!

前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く！ 前行く 前行く  
 マイクロフォンソルジャー

### Tradução

#### (Refrão)

Pegue esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pegue esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo Wo.

Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente Wo, Wo! X2

Pegue esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pegue esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo! Wo!

Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente, Eu vou 'pra' frente. Wo! Wo! Microfone guerreiro.

Microfone soldier é, assim, uma canção-convite. Propõe-se a despertar novos leitores do mundo, atentos às questões de seu tempo e, mais do que isso, capazes de ter a palavra-cantada como fator norteador de seus dias e alento necessário à sobrevivência em desterro.

#### 4.3.4 Πάνω από το νέφος: enxergar além, para seguir em frente

Em Πάνω από το νέφος ('Por cima das nuvens', em português) tem-se a evidência de mais uma canção de natureza libertária. Nela, o *performer* se apresenta enquanto alguém que enxerga o mundo com clareza, tendo ciência de todos os seus dispositivos, malefícios e segregações. À semelhança de alguém que está à parte desse cenário – e que, justamente por isso pode olhar 'de fora' - o *rapper*/ *performer* estabelece críticas ao sistema e à sociedade, alegando fazer uso da voz palavra cantada para se manter 'em frente'.

Na canção, a entrada da voz se faz praticamente no mesmo momento em que a entrada da base musical, quase implícita. Em timbre forte e impetuoso, o performer Yinka inicia a mensagem com os seguintes versos, transcritos e traduzidos, na primeira estrofe:

Πίο ψήλα ναι X 4  
 Στην κορύφωση παντά στην συνθέση  
 Στους αδεσποτούς καιρούς εκθέτω την επιτήδευση  
 Δικηγόροι του διαβόλου κάνουν αγόρευση και  
 στολίζουν με τα λόγια τους την γενική την ύφεση  
 είναι η ψυχή στο στόμα .αυτή κίνει το σώμα  
 και αυτό με τη σειρά του ξορκίζει τις σκέψεις τα δαιμόνια  
 νεκρός ή ζωντανός να'σαι  
 θα ορμίσουνε τα όρνια με φάτσες αγγελίκες  
 για να σου μασήσουνε τα χρόνια  
 ψάξε να βρεις το θέμα  
 ακού το Σάουντρακ της εποχής ,

η ενορχήστρωση του δείχνει μία παράφωνη εικόνα  
 αποθηκεύμενα σκόρπια από σκορπιούς ανθρώπους  
 που οι ευαίσθησιες περιορίζονται στον μικρόκοσμο τους  
 λάτρεις του θεαθήναι και του μικρού ΕΓΩ τους.  
 Θρέφουν κάθε μέρα τον αδηφάγο υλισμό τους  
 Του ζώνουν τα φίδια και ζουν στα αποκαΐδια  
 Παρ' όλα αυτά όμως σώζουν τον καθωσπρεπισμό τους  
**Tradução:**

**Sempre no alto, sim! X 4**  
**Sempre nas alturas essa ordem**  
**Nos tempos sem ordem demonstro fingimento**  
**Advogados do diabo fazem discursos**  
**E enfeitam, com suas palavras, a diminuição geral**  
**Com a alma na boca- ela move o corpo, e ele por sua vez liberta os pensamentos**  
**e os demônios, estando vivos ou mortos**  
**Atacarão os monstros com faces angelicais**  
**Para mastigarem seus anos**  
**Procure encontrar o tema**  
**Escute a trilha sonora da época**  
**Os sons da orquestra mostram a imagem distorcida**  
**Um monte de escorpiões**  
**Um monte de pessoas-escorpiões**  
**E a sensibilidade se reduz aos seus mundos pequenos**  
**Os narcisistas com seu pequeno ego**  
**Alimentam diariamente a sua ganância**  
**As cobras os cercam o tempo todo**  
**Eles moram nas cinzas**  
**Mas, apesar disso, salvam suas “dignidades”**

A performance tem início com versos que se assemelham a um grito de guerra ou epígrafe: “Sempre ao alto, sim!/ Sempre nas alturas essa ordem”, diz o eu-lírico, retratando a presença de uma voz enunciadora convidativa, que sugere ao ouvinte a construção de uma nova ordem, com outras diretrizes e outros tempos. A repetição, por quatro vezes dos dois versos, revela a insistência da ideia, afirmativa.

Após aproximadamente quarenta segundos do início da performance, iniciam-se os versos que descrevem o cotidiano, visto sob os olhos do performer-estrangeiro.

A voz-lírica, estruturada na terceira pessoa, ao constatar a existência de uma ‘ordem’ demagógica, atesta a sua postura. Os dizeres “nos tempos sem ordem demonstro fingimento” podem remeter a uma interpretação de dupla natureza. Em um sentido literal, seria possível dizer que tais versos se reportam à convivência social em um espaço caótico. Para conviver com hierarquias de operacionalidade demagógica, o *rapper*/voz lírica também assumiria uma postura de encenação social. Caso seja, entretanto, considerada a possibilidade de uma asserção metafórica, seria possível inferir ser a própria música, um contexto simbólico, livre da lei opressora; uma espécie de espaço criado ‘pela’ e ‘para’ a alteridade, capaz de permitir à

voz que performa a produção de simulacros do cotidiano, trabalhados a partir da ironia ('fingimento') como recurso estilístico.

A ambiguidade, possivelmente proposital, conduz para a interpretação de um verso, simultaneamente, metalinguístico e libertário ('Com a alma na boca/ ela libera pensamentos e os demônios vivos-mortos').

A palavra proferida pelo *rapper* em performance é a mesma enaltecida pelo eu-lírico. A palavra é igualada, pelo emissor, à condição de alma. Pela palavra afloram sentimentos e desejos olvidados, oriundos, possivelmente, de um intenso processo de angústia e opressão. É a palavra o elemento libertador do corpo e do espírito. A partir dela o *rapper-performer* se vê distante dos pré-conceitos e censuras e pode, finalmente, dizer o que pensa.

Aos olhos do eu-lírico-*rapper*, o exercício do poder é descrito como sendo algo que ocorre de forma camuflada, por meio de 'capas angelicais', que ocultam essências ruins. O 'eu-lírico' põe-se em condição de alerta, alertando também o receptor, ao sinalizar para a existência de verdadeiros 'monstros-humanos', donos de faces angelicais, cuja intenção se faz somente em explorar as massas subalternas. "Atacarão/para mastigar seus anos", diz.

Baseado em propósitos de injunção, o texto se presta a orientar o ouvinte. A 'orquestra' mencionada nos versos surge enquanto alusão a um discurso dominante e ilusório, perante o qual os ouvintes não devem se submeter. "Os sons da orquestra mostram a imagem distorcida/ Um monte de escorpiões/ Um monte de pessoas-escorpiões" adverte o eu-lírico. É nesse sentido que se propõe, também a sugerir ao ouvinte que escute os sons de sua época, encontre sua trilha e não se deixe levar pelos ditames de um discurso hegemônico. "Procure encontrar o tema/ Escute a trilha sonora da época", afirma, dispondo a audição e a visão, enquanto correlacionários sentidos que servirão à compreensão dos dias em sociedade.

À semelhança de um *flanêur* que caminha pela cidade registrando suas impressões, o *rapper* performa a condição de lucidez, vinda de um olhar capaz de identificar a maldade predominante no contexto societário.

A realidade surge descrita à maneira maniqueísta. O *rapper* fala aos seus - semelhantes em cor, rotina ou propósito - atribui ao cenário existencial um espaço dividido entre a convivência

de dois grupos: aquele ao qual se integra e dirige a palavra; e um ‘outro’, do qual é excluído e ao qual atribui características de algozes. Nota-se nesse sentido, a referência irônica do *rapper* a este segundo nicho que, embora essencialmente envolto por energias ruins (“As cobras os cercam o tempo todo/ Eles moram nas cinzas”) se apresenta face aos olhares alheios como sendo algo bom, uma vez que é operado por forças ‘narcisistas’ que, movidas pela ‘ganância’ conseguem ‘salvar suas dignidades’.

O descrever do contexto societário tem continuidade em uma estrofe-refrão que se mostra enquanto exemplo aos ouvintes, camadas estrangeiras, estimuladas ao ‘enxergar além’. Nesse sentido, dizem os versos da segunda estrofe transcrita- traduzida:

Ρεφραίν - x2

Ρίμες πάνω από το νέφος πετώ  
Για να κρατήσω το όραμα καθαρό  
Διαχρονικές αξίες αναζητώ  
Μια ματιά γυύρω σου να ρίξεις ζητώ

**Tradução:**

**Refrão-2x:**

**Jogo rimas por cima das nuvens negras  
Para tornar a paisagem mais clara  
Procuro valores eternos  
Peço que você olhe a sua volta**

A nuvem, metáfora da ilusão gerada por um cenário capitalista/global , é algo que ofusca o olhar da comunidade afim e, por isso, deve ser dissipada. À semelhança de um exemplo a ser seguido, modelo existencial, o *rapper* assume a primeira pessoa narrativa e declara de que maneira se constitui seu próprio agir. Ao enxergar além (‘por cima das nuvens’), o *rapper* produz a estética das ‘rimas’ e tal estética, mais do que o atestar de valores ‘fechados’, se configura enquanto caminho, busca pela verdade. Ao fim do refrão, destaca-se o deslocamento da figura do narrador. Passando à terceira pessoa, o ‘eu-lírico’ determina em orientação ao interlocutor: “Olha a sua volta”.

A canção que se presta a orientar mantém seu propósito na terceira estrofe transcrita-traduzida, quando os versos dispõem:

το νέφος είναι των μεταναστών η γκετοποίηση  
όλων των μνηστήρων εξουσίας η μπατσοποίηση

ανθρώπων δικαιωμάτων η ιδιωτικοποίηση  
 και σε πονήρους ανήθικους δρόμους η μύηση  
 η μυθικοποίηση του λάϊφ στάιλ  
 και προσώπων που μέσα τους ο ναρκισσισμός κυλάει  
 η ψυχή μας που έμαθε να λαχταράει το περιττό  
 και τώρα χορεύει του εμπόριου το χόρο  
 κολλήματα, εφήμερα μηνύματα ,παραμορφωμένα  
 σήματα. Λαμόγια που κυνηγάνε θυμάτα  
 πειράματα ανθρώπους σε άνθρωπο ,και φύση και τώρα  
 η παραφύση έγινε δεύτερη φύση.  
 Καβατζόπουστες εν δράσει και αλληλεγγύη θα κλάψει  
 Αλλωνών τους πολέμους πολέμας,το συμφέρον θα λάμψει  
 Παραθύρια,στου νόμου τα τσαντήρια, κάνουν χατήρια  
 Σε εταιρείες ενώ αυτές τσαλακώνουν της γης τη μοίρα.

#### Tradução:

**As nuvens são os guetos dos imigrantes**  
**A nuvem é o policiamento corrupto dos pretendentes do poder**  
**É a privatização dos direitos humanos**  
**E a iniciação em caminhos imorais**  
**A alma que aprendeu a desejar o supérfluo**  
**E agora dança a dança dos comércios**  
**Impactos, mensagens efêmeras**  
**Sinais distorcidos, vagabundos que caçam suas presas**  
**Experiências com seres humanos**  
**Os donos do poder realizam**  
**Querendo assumir uma segunda personalidade**  
**Paranormal**  
**Viados, prostitutas em ação**  
**E a solidariedade vai chorar**  
**Você está guerreando batalhas de outros**  
**O interesse vai brilhar**  
**Janelas nas barracas da lei**  
**Fazem favores às empresas**  
**Enquanto elas amassam o destino do planeta**

Nesta estrofe, a mensagem deixa claro que o fato de se permitir ‘estar em ilusão’ é uma espécie de aprisionamento. Utilizando-se de metáforas, a voz lírica define a natureza da nuvem, ao que dispõe: “As nuvens são os guetos dos imigrantes/A nuvem é o policiamento corrupto dos pretendentes do poder/É a privatização dos direitos humanos/ E a iniciação em caminhos imorais/ A alma que aprendeu a desejar o supérfluo/E agora dança a dança dos comércios”. Diante dos versos, é possível inferir, portanto, que estar envolto pela ‘nuvem’ seria o mesmo que se apresentar em sociedade sob estado de alienação; não percebendo as arbitrariedades do poder e permitindo que ele se mantenha operante, sem quaisquer questionamentos.

Destacam-se, nesse sentido, as críticas à globalização e ao capitalismo. Dançar a ‘dança do comércio’, deixar-se levar por uma rotina superficial e fútil, torna-se sinônimo de um

posicionamento assumido em condição vulnerável, perante as experiências impetradas pelos ‘donos do poder’.

Ao relatar o cenário capitalista em que vive, mais uma vez o emissor - sob a voz-lírica que performa - faz um alerta ao ouvinte: “Você está guerreando batalhas dos outros”; e argumenta em verso as questões relacionadas à exploração da alteridade e domínio corporativista.

A constatação de que a vivência é dada em uma sociedade global, na qual predominam os jogos de interesse e a manipulação do ‘planeta’ por parte de algumas empresas, se faz possível, tão somente, em função de um ‘outro olhar’ assumido pelo performer/ voz emissora. Por meio da palavra, o *rapper* subverte e evita os efeitos do capitalismo sobre si mesmo. Sua argumentação é necessária e viabilizada, apenas, pelo fato de haver uma proposição: a de enxergar ‘além’.

Na quarta estrofe transcrita-traduzida, tem-se a seguinte mensagem:

Πίο ψήλα ναι X 4  
 Πάνω από το νέφος είδα τύπους με σθένος  
 Που ζουν ένα βίος σαν έπος λεοντόκαρδοι  
 Που φύλουν το δίκαιο σαν κόρη οφθαλμού σαν βρέφος  
 Νιώθουν ότι έχουν το χρέος σε αυτούς που ζούνε στο σκότος  
 Να ρίξουν άπλετο το φως και αυτοί να γίνουν χείμαρρος  
 Βλέπω αυτούς που αλλάξαν και αποβάλλαν το αδικαιολόγητο μένος  
 Και είδα ότι με εμπρηστικές ιδεές δεν πρέπει να είσαι ταυτισμένος  
 Νιώθω περήφανος γιατί εκε;ι πάνω γνώρισα το γένος αυτών που τα μάτια  
 Χάμογελαν γιατί μπρόστα κοίταν ,  
 Ξανάγεννημένος στο λύρικο παιχνίδι εκστασιασμένος  
 Λέξεις φώτος να αναζήτω όταν νιώθω ενταφιασμένος  
 Είναι ρουκέτες οι ρίμες και σε αυτές πάνω είμαι δεμένος  
 Και μαζί με αυτές σκίζω τα μαύρα σύννεφα πάντα φορτισμένος

**Tradução:**

**Sempre no alto, sim! 4x**  
**Acima das nuvens eu vi caras poderosos**  
**Que vivem uma vida majestosa**  
**Que guardam a ordem como a menina dos olhos**  
**Que guardam a ordem como uma recém- nascida**  
**Eles sentem que têm o dever e o direito sobre aqueles que moram na escuridão**  
**Que podem lhes jogar muita luz**  
**Que podem se transformar em torrente**  
**Eu vejo aqueles que mudaram**  
**E jogaram fora a raiva, sem razão nenhuma**  
**Eu vi também que você não pode se identificar com ideias incendiárias**  
**Mas eu me sinto orgulhoso porque de lá de cima das nuvens**  
**Conheci a geração daqueles que seus olhos sorriem por olhar adiante**  
**Renascidos, extasiados num jogo lírico, procurando palavras de luz**  
**Enquanto eu me sinto sufocado**

Insistente, o performer repete ‘sempre ao alto, sim’, e enfatiza a necessidade de se estabelecer um olhar diferenciado sobre os fatos cotidianos. ‘Acima da nuvem’ a eu-lírico- *rapper* enxerga a ação manipuladora dos governantes e agentes políticos, sequestradores da ordem e do poder econômico. Nos primeiros versos da estrofe em questão, sob a primeira pessoa, dispõe: “Acima das nuvens eu vi caras poderosos/Que vivem uma vida majestosa/Que guardam a ordem como a menina dos olhos [...]/ Eles sentem que têm o dever e o direito sobre aqueles que moram na escuridão [..]. Na sequência, é retratada a mudança comportamental de pessoas que, por ventura, tenham abandonado a indignação-motora das canções *rappers*: “Eu vejo aqueles que mudaram/ E jogaram fora a raiva, sem razão nenhuma”, afirma a voz enunciativa.

Esta, inclusive, de forma irônica, se mostra complacente em relação aos que se opõem à mensagem transmitida pela música. “Eu vi também que você não pode se identificar com ideias incendiárias”, afirma. Não ‘poder’ se identificar com as ideias incendiárias significa ‘temer’ numa acepção mais ampla. Temer pela possível repressão a ser sofrida... Quer seja em âmbito material, físico, psicológico, econômico ou familiar - em se tratando da possibilidade da violência vir a ser estabelecida perante algum ente querido. A frase que descreve o ‘não-poder’ sugere, nesse sentido, a existência da covardia, constatada a partir do ‘abandono da raiva’ ou do próprio fazer - *rapper*.

A estrofe prossegue e, entre o décimo segundo e o décimo quinto verso, ‘estar acima das nuvens’ assume outra significação: a de ser um ato inspiratório. Diz o eu-lírico: “[...] de lá de cima das nuvens/Conheci a geração daqueles que seus olhos sorriem por olhar adiante/Renascidos, extasiados num jogo lírico, procurando palavras de luz/Enquanto eu me sinto sufocado”. Nota-se, portanto, que ‘acima das nuvens’ se dá o encontro da voz-lírica com as gerações passadas; estas, que do céu, veem os avanços do tempo, obtidos com a contribuição de sua luta. Gerações que contemplam as palavras do *rapper* atual, em admiração, e que impulsionam os ‘heróis’ da atualidade a continuarem seus caminhos, por mais difíceis que pareçam.

A fantasia performada se converte em pensamento, demonstrando a ação *performer* como algo que decorre da crença de alguém, quer seja em relação a seus antepassados, ou mesmo no tocante às suas próprias ações, presentes ou futuras.

O discurso contido na canção chega ao fim com o conteúdo disposto na quinta estrofe transcrita- traduzida. Nesta, encontra-se um segundo refrão que assim dispõe:

Ρεφραίν- 2x:

Ρίμες πάνω από το νέφος πετώ  
Για να κρατήσω το όραμα καθαρό  
Διαχρονικές αξίες αναζητώ  
Μια ματιά γύρω σου να ρίξεις ζητώ

**Tradução:**

**Refrão- 2x:**

**Jogo rimas por cima das nuvens negras  
Para tornar a paisagem mais clara  
Procuro valores eternos  
Peço que você olhe a sua volta**

A performance se encerra, pois, com uma declaração feita por parte do *performer*: é a rima, ou seja, o *rap* a motivação vital daquele que performa. Pela canção e para a canção, ele sobrevive. A canção, portanto, é um instrumento de luta diária. Com ela é possível lutar por dias melhores, vencendo obstáculos ‘rasgando nuvens negras’. A canção motiva o eu-lírico *rapper* e o mantém ‘energizado’ para seguir adiante. Ao interlocutor, a performance deixa, apenas o pedido de que este ‘olhe ao redor’ para, enfim, aprender a enxergar a realidade.

#### **4.3.5 Επαναστατικό ταξίδι: uma viagem rebelde e de aprendizado pela canção**

Επαναστατικό ταξίδι (ou ‘A viagem rebelde, em português’) é uma canção intertextual que performa a ideia da aprendizagem a partir da palavra. O início da performance em questão se dá com o foco narrativo na primeira pessoa do plural. Na primeira estrofe transcrita-traduzida, o performer - à semelhança de um porta-voz das camadas negras em diápora global - declara e representa um desejo vindo deste grupo em questão. Nota-se, assim, a seguinte mensagem:

Θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό να νιώσουμε  
Πώς είναι να ‘σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο  
Θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό να νιώσουμε  
Πώς είναι να ‘σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο

**Tradução:**

**Queremos manter vivo o ritmo da vida  
Sentindo como é ser gente e não parasita  
Queremos manter vivo o ritmo da vida**

### Sentindo como é ser gente e não parasita

Nota-se que, assumindo a primeira pessoa do plural, a voz-lírica externa os propósitos de um grupo. A repetição da assertiva “Queremos manter vivo o ritmo da vida/ Sentindo como é ser gente e não parasita” parece se referir exatamente ao propósito transformador da performance *rapper*, *práxis* ativa, que narra a vida buscando, ao mesmo tempo melhorá-la.

Como se estivesse narrando uma história transcorrida em espaço onírico, o emissor-*performer* relata a ocorrência de alguns encontros que teriam lhe proporcionado relevantes ensinamentos acerca do fazer-revolução.

O primeiro deles surge descrito à segunda estrofe, em versos que assim dispõem:

Για άλλη μια φορά βρέθηκα στην οδό των ονείρων  
 Να παρελαύνω με πάθος και δίψα για κάτι νέο  
 Ο δρόμος με οδήγησε σε ένα τόπο που με ενέπνεε  
 Γιατί εξέπεμπε ένα μεγαλείο και το σώμα μου ένιωθε  
 Τις δονήσεις το ανεξήγητο ρίγος γινόταν πίο ισχυρό  
 Αγωνιούσα για το τι θα βρω μέσα μου έβραζε  
 η απορία του τι εστί επανάσταση, λες να βρω στο τόπο αυτό  
 απάντηση να μια μορφή με ματία επιβλητική,  
 και στάθηκα αμέσως μπροστά της με προσοχή μου λεεί  
 ‘‘εγώ είμαι ο Τσε και εκπροσωπώ την γροθιά στους  
 δυνάστες και ακόλουθοι μου όλοι είναι επαναστάτες  
 ταξιδεύά πολύ και είδα την φτώχεια μπροστά μου ζωντανή  
 πολλών ειδών αρρώστιες σε χώρες που είχαν έλλειψη  
 κάθε μέρα τρεφόμουν με την αλληλεγγύη και την ισότητα  
 και πάλευα για αυτήν την πραγματικότητα ‘‘

#### Tradução:

**Novamente me senti na rua dos sonhos  
 Recebendo com paixão e sede algo novo  
 O caminho me guiou até um lugar inspirador  
 Pelo qual ultrapassava uma felicidade que meu corpo sentia  
 Com força o inexplicável arrepio ficava mais forte  
 Agonizava e fervia dentro de mim aquilo que eu encontraria  
 A resposta para o que é revolução, será que eu encontraria neste lugar?  
 No meio do caminho encontro um olhar convicto e orgulhoso  
 Parei de frente a ele e ele com calma me disse:  
 Eu sou o Che e apresento minha força aos ditadores, todos que me  
 acompanham são revolucionários.  
 Viajei muito e vi a pobreza diante de mim  
 Países muito pobres com várias doenças, faltava tudo  
 Todos os dias eu me alimentava de igualdade e de fraternidade  
 Lutei foi por esta realidade**

Ao descrever os instantes que antecedem o ‘encontro’ com o líder cubano Ernesto Guevara de La Serna - conhecido como ‘Che Guevara’, o eu-lírico externa grande ansiedade (‘Com força

inexplicável arrepio ficava mais forte’) e declara ser o local do encontro um espaço interior (‘Agonizava e fervia dentro de mim aquilo que eu encontraria/ A resposta para o que é revolução, será que eu encontraria neste lugar?’).

Imerso em suas subjetividades, menciona o encontro com ‘Che’, com quem aprenderia os preceitos da revolução. Destaca-se, nesse sentido, a fala afirmativa do personagem imaginário (‘Eu sou ‘Che’ e apresento minhas forças aos ditadores, todos os que me acompanham são revolucionários’’).

A teatralidade performática assume com a fala do ‘personagem-poético’ ‘Che’, a função de narrar feitos exemplares de um revolucionário, herói. Sob a voz de ‘Che’ tem-se o relato de alguém que transita por diversos espaços-nações presenciando os reflexos da segregação social. Diante da pobreza, das doenças e da ausência de condições - morais e materiais - necessárias à sobrevivência, o personagem atesta: “Todos os dias eu me alimentava de igualdade e de fraternidade/Lutei foi por esta realidade ”.

O prosseguimento da canção se dá com o retorno do eu-lírico - performer que, à terceira estrofe, propõe-se a descrever sua reação perante tal ‘encontro’.

τον είδα να  
δακρύζει γιατί όταν μίλαγε ένιωθες το συναίσθημα  
και την πίστη να ξεχειλίζει και τότε του είπα ότι ακόμα  
και σήμερα εμπνέει του αγωνίστες για αυτούς που θέλουνε  
νέες εποχές , είπε ότι για να αλλάξεις τα πράγματα  
θέλει πειθαρχία οργάνωση , θυσίες αφοσίωση γνώση και παιδεία  
ητάν σαν μεγάλος αδερφος του είπα χάιρε τον αγκάλιασα και συνέχισα  
ακάθεκτος το ταξίδι να με πάλι σαν ιχνηλάτης στην έρευνα  
ξερόντας ότι στον τόπο αυτό θα βιώσω συγκίνηση και χαρά

**Tradução:**

**Eu o vi  
Com olhos marejantes, enquanto falava derramava emoção e sentimento  
E lealdade a ponto de transbordar.  
Ali falei que, ainda hoje, ele inspira os que lutam e querem novos tempos  
Aprendi que para mudar a situação era preciso  
Obediência, organização, sacrifício, dedicação, educação e conhecimento.  
Era como se ele fosse o meu irmão mais velho, eu me despedi e continuei.  
Impetuoso na viagem, sendo novamente um rastreador em pesquisa  
Sabendo que aquele era o lugar onde eu poderia encontrar emoção e alegria.**

A descrição de um ‘plano fantástico’ que propicia ao ‘eu-lírico’ o encontro com o revolucionário ‘Ché Gevara’ é também, como se percebe, uma espécie de espaço do saber.

Ali, a voz enunciadora relata ter tomado conhecimento de uma série de atributos necessários à mudança da situação. Diz a canção, nesse sentido: “Aprendi que para mudar a situação era preciso/Obediência, organização, sacrifício, dedicação, educação e conhecimento”.

Após se despedir do personagem ‘Che Guevara’, a voz lírica segue ‘impetuosa’ por um caminho de busca e exploração, ficcional, se visto à luz da oralidade performada, propriamente dita, mas passível de se converter em realidade, se disposta à apreciação ouvinte. A canção-caminho, desta forma, tem seus propósitos de assumir, nitidamente, a orientação por meio da palavra-estetizada.

Na quarta estrofe transcrita-traduzida, surge o novo encontro: desta vez, com o líder negro Marthin Luther King e os integrantes do partido revolucionário Panteras Negras.

λίγο μετά καθώς περιπλανιόμουν άκουσα κραυγές  
και της μοίρας μου το πλήρωμα περίμενα.

(απόσπασμα ομιλίας Μάρτιν Λούθερ κίνγκ)

*into a beautiful symphony of brotherhood. With this faith we will be able to work together, to pray together, to struggle together, to go to jail together, to stand up for freedom together, knowing that we will be free one day.*

Μπροστά μου στάθηκαν μαυροφορεμένοι αδερφοί  
και σηκώσαν την μαύρη του γροθιά ψηλά με πυγμή  
μαζί τους είχαν ένα ιερέα ντυμένο στα άσπρα  
φιλήσυχο ειρηνικό που έλαμπέ σαν τα άστρα  
ητάν οι μαυροί άνηθρες και ο μάρτιν λούθερ κίνγκ και το μανιφέστο  
μπροστά μου έτοιμο να ανοιχτεί ένιωθα οτι ήμουν σε ιεροτελεστία  
τις πεποιθήσεις τους έπρεπε να μου πουν πάση θυσία

**Tradução:**

**Mais adiante nesta aventura, caminhando a esmo, escutei gritos  
A minha tripulação teve o destino esperado**

*(extraído da fala de Martin Luther King)*

*Em uma bela sinfonia de fraternidade*

*Com esta festa nós poderemos*

*trabalhar juntos, rezar juntos, lutar juntos, ir para a prisão juntos*

*Defender a liberdade juntos e, quem sabe um dia, seremos livres*

**Na minha frente chegaram irmãos enlutados**

**E levantaram com força seus punhos pretos**

**Com eles estava um padre de branco**

**Sereno e suave- na paz, brilhava igual às estrelas**

**Eram os Panteras Negras, o Martin Luther King o manifesto**

**Na sua frente, pronto para ser aberto**

**Sentia-me como se estivesse em uma cerimônia religiosa. Suas resoluções deveriam me dizer de qualquer forma**

Mais uma vez, uma espécie de suspense antecede a descrição efetiva do encontro. A narrativa da escuta de ‘gritos’ intensifica tal tonalidade, criando uma maior expectativa por parte daquele (a) que ouve a canção. Neste momento da performance, o ‘eu-lírico’ parece integrar a plateia que está prestes a presenciar algum dos diversos discursos proferidos por Luther King, ao longo dos anos 60.

Logo, à altura de 1’40” da performance, percebe-se, por meio da intertextualidade, que se trata do discurso *I have a Dream* (em português, ‘Eu tenho um sonho’) proferido pelo líder, no ano de 1963, em Whashington, Estados Unidos. O evento marcou a luta pelos direitos civis no país e tinha como principal objetivo a erradicação do racismo. À tal altura da execução musical, nota-se que a voz do eu-lírico dá lugar à voz do próprio Marthin Luther King que, por meio do *sampler*, passa a integrar, também, a canção. Em sua fala, King prega a luta e a união do grupo que lidera, em nome da liberdade.

O cenário é o da chegada de um eu-lírico em meio a um espaço já preenchido por uma multidão de ‘negros’. Após a fala em *sampler* de Luther King, a voz poética volta à cena. O eu-lírico, então, se integra ao público presente. Identifica-se perante o local e ao público que “vê”, referindo-se a ele, como sendo um todo constituído por ‘irmãos’. A descrição é de uma cena na qual a plateia demonstra plena sintonia em relação às palavras de seu líder e disposição para reverter o quadro social do país.

Nesse sentido, o contexto é retratado pelo eu-lírico, que descreve o sinal da aprovação: ‘levantavam seus punhos pretos’. A performance, ao aludir à existência de uma sociedade mais igualitária, indica também a presença de um líder religioso católico que, vestido de branco, se junta à multidão negra e protestante, externando apoio à luta pelos direitos humanos, em convivência pacífica.

Em meio à multidão, um eu-lírico ritualmente se põe à espera das orientações direcionadas a ele e adivindas de Luther King. Tais orientações surgem à quinta estrofe da canção, quando assumindo a personalidade de King, o performer relata:

ὑπήρξαμ σκλάβοι για χρόνια μας είπαν τελείωσε η δουλεία  
 και όμως ακόμα, είχαμε δεσμά ένα ολόκληρο έθνος στο περιθώριο να πονά  
 και την κοινωνική αλλαγή να ζητά,θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό  
 να νιώσουμε πως είναι να σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο και έτσι το κίνημα  
 των δικαιώματων δούλευε για το πρόοδο της φυλής ξεπερνώντας

εμπόδια εκείνης της εποχής''

**Tradução:**

**Fomos escravos por muitos anos, falaram acabou a escravidão  
No entanto ainda estamos ligados  
Um país inteiro sofrendo, pedindo mudança social.  
Queremos manter o ritmo vivo  
Trabalhar para o progresso da raça  
Ultrapassando todas as dificuldades daquela época**

Em sua fala, o personagem King atesta que persistem, nos dias de hoje, muitos dos obstáculos contra os quais lutou à época em que viveu. O líder negro ratifica uma ligação entre os dias passados e os dias atuais e encoraja seu receptor, dispondo que ainda é necessário lutar a fim de que sejam atingidos os objetivos da coletividade. “Queremos manter o ritmo vivo/ trabalhar o progresso da raça/ ultrapassando as dificuldades daquela época”.

Na sexta estrofe transcrita- traduzida, tem-se mais uma vez a presença do eu-lírico viajante que, novamente, se despede da personalidade com que se encontra. Ao descrever a cena da despedida, o eu-lírico sintetiza tudo o que aprendeu com Marthin Luther King.

ο Κινγκ μου είπε για να αλλάξεις το σκηνικό  
πρέπει να έχεις όραμα, όνειρο, στόχο. σκοπό τους είπα ευχαριστώ γιατί με γέμισαν  
και αυτοί πάλι με την γροθία ψηλά με χαιρέτισαν.  
Συνέχισα την πορεία μου περήφανος γιατί ζούσα μεγάλες στιγμές  
Ναι ήτανε γεγονός , όλοι αυτοι μου δώσαν τροφή για σκέψη  
Μια εικόνα επαναστατική που το μονοπάτι μου θα φέξει  
Ένιωθα ευφορία σαν να μουν μεθυσμένος στο μονοπάτι της χαράς  
Εκστασιασμένος .ήμουν συνεπαρμένος από ήχους ψυχεδελικούς

**Tradução:**

**O King falou para eu mudar a cena  
Que devo ter visão, sonho, meta e direção  
Agradei e eles me cumprimentaram com o punho levantado  
Continuei minha rota, orgulhoso, vivia ali grandes momentos  
Sim, era certo, todos me deram alimentos para pensar  
Uma imagem revolucionária que meu caminho vai iluminar  
Sentia euforia, embriagado no caminho da alegria  
Extasiado, ouvindo melodias, sons psicodélicos**

A performance descreve um processo de aprendizagem dado em função do encontro entre o personagem, ‘eu-lírico viajante’ e grandes ícones da história revolucionária mundial.

Ao promover o encontro entre o eu-lírico e diversos personagens-revolucionários consagrados pela história, o sujeito-poético externa os propósitos de sua elocução: estabelecer, a partir da estética-*rapper*, a representação de uma identidade reacionária e subversiva ao sistema, cujos

pressupostos possam se irradiar e se converter na consolidação de uma consciência identitária coletiva, a emergir em meio às camadas marginalizadas.

O trajeto performado através da canção é o mesmo atravessado pelo ouvinte, no momento da apreciação musical. À medida que escuta o *rap*, tal ouvinte passa a receber orientações, observando que a luta é pertinente e que são necessários o ‘sonho’, a ‘meta’ e a ‘direção’.

A performance que narra um sujeito extasiado pelas orientações que recebeu e pelas melodias tocantes em seu caminho é a mesma que cede à canção a propriedade dos propósitos metalinguísticos e motivacionais.

A autenticidade da ‘viagem’ descrita na música surge atestada na última estrofe da canção, quando afirma o eu-lírico:

Αυτούς που βλέπεις παραμύθια σαν τους ακους και τους είδα  
Μπροστά μου ήταν απίστευτο ο μαϊλς ντέιβις και ο τζίμι χέντριξ να  
Τζαμάρουν,πιο κει ο σαλβατόρ νταλί να εμπνέται και να ζωγραφίζει αυτό  
Που βγάζει η τελετή . αυτοί μου μίλησαν μονό με τα όργανα τους  
μου είπαν οτι ακολουθήσαν την ψυχή τους και όχι την γενία τους  
Γιατί οι εποχές είχαν τρόπους, μόδες τάσεις και στεγανά που  
Πρέπει να τα σπας σαν να είναι δεσμά ,τζάμαρα μαζί τους  
Έχωσα μια ρίμα που ήταν ατελείωτη σαν το πνεύμα όλων αυτών που  
Γνώρισα.στο Επαναστατικο ταξίδι

**Tradução:**

**Estes que vês, contando histórias, ouvi e vi.  
Na minha frente, incrédulo, eu vi o Miles Davis e o Jimi Hendrix  
Andando, mais adiante, o Salvador Dali, pintando com inspiração  
Aonde acabava a ironia- Eles falavam com seus instrumentos  
Falavam que acompanharam suas almas e não suas decendência  
Porque as épocas têm modos, modas, tendências e grillhões  
Coisas que devem ser quebradas, como as algemas  
Fiz uma rima ao infinito  
Interminável como as almas dos que conheci  
Nesta viagem rebelde**

Próximo ao término da performance, a voz-lírica cita personagens importantes da história da arte. Miles Davis, Jimi Hendrix, Salvador Dali... Integrantes de movimentos revolucionários que, por meio da estética, estavam desejosos pela quebra de paradigmas societários e artísticos. Pessoas que demonstraram estar à frente de suas épocas, que seguiam suas ‘almas’ e utilizavam a arte para comunicar. Em nome dessas pessoas, a voz-rapper justifica sua rima e se declara estar em uma ‘viagem rebelde’.

#### 4.3.6 *Sacar La Voz* (Sacar a voz): versos em luta pregam o não-emudecimento e a redenção

*Sacar la voz* é uma canção-convite. A performance de seus versos conduz o ouvinte ao abandono das zonas de (des) conforto e emudecimento, instigando-o a se fazer representar, denunciar injustiças e, sobretudo, lutar por melhores condições de vida em sociedade. A primeira estrofe transcrita/traduzida da referida canção, carrega o seguinte conteúdo:

Respirar para sacar la voz  
 Despegar tan lejos como un águila veloz  
 Respirar un futuro esplendor, cobra más sentido si lo creamos los dos.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor.  
 Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x2)

##### **Tradução:**

**Respirar para soltar a voz**  
**Levantar voo tão longe quanto uma águia veloz**  
**Respirar um futuro esplendor ganha mais sentido se nós dois o criarmos**  
**Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor**  
**Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz**  
**Uhh, uhh, uhhh (2x)**

Nota-se que o eu-lírico performa uma espécie de preparação gregária. O *rap* que, por meio da voz, estabelece perante a realidade sistêmico-capitalista uma situação de embate simbólico, também descreve esta realidade, em simulacro.

Ao performar o embate, narra uma situação em que alguns atributos se mostram fundamentais: é preciso despojar-se, em consciência, de toda e qualquer amarra, erger-se corajosamente em enfrentamento ao opressor, ‘soltar a voz’ para lutar em aspirações por dias melhores. A criação de um futuro esplêndido passa pela criação coletiva. Nesse sentido, o eu-lírico faz uso de expressões e verbos como ‘tomar as rédeas’, ‘criar’, ‘levantar voo’; que traduzem, em afirmações, o desejo da união condicionada ao objetivo construtivista de novos dias em sociedade.

Após as afirmações subsequentes realizadas através da aplicação do tempo verbal em modo infinitivo, o eu-lírico passa a propor uma autodescrição, por meio da qual são postas em evidência suas próprias condições existenciais, já que o texto passa a ser proferido em

primeira pessoa. Na segunda estrofe transcrita/ traduzida, o foco narrativo se volta ao próprio personagem performado, que procede às seguintes definições:

Tengo los bolsillos vacíos, los labios partidos, la piel con escamas, cada vez que miro hacia el vacío.  
 Las suelas gastadas, las manos atadas, la puerta de entrada siempre tuvo el cartel, que dijo que estaba cerrada.  
 Una espina clavada, una herida infectada, entramada, una rabia colmada, en el todo y en la nada.  
 El paso torpe, al borde, sin acorde, cada vez que pierdo el norte, tengo la pérdida del soporte.  
 El tiempo que clava, me traba la daga, me mata, filuda la flama, sin calma, que de las manos se me escapa.  
 Pero, tengo mi rincón florido, sacar la voz, no estoy sola, estoy conmigo.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor. Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x4).

**Tradução:**

**Tenho os bolsos vazios, os lábios rachados, a pele com escamas, cada vez que olho em direção ao vazio**  
**O solado do meu sapato gastado, as mãos amarradas, a porta de entrada sempre teve um aviso que dizia que estava fechada**  
**Uma espinha cravada uma ferida inflamada, resistente uma raiva no auge entre tudo e nada**  
**Um passo inseguro à beira sem acorde cada vez que perco o norte tenho perdido o suporte**  
**O tempo que se crava me trava a faca me mata afiada a chama sem calma que se escapa das minhas mãos**  
**Mas tenho meu cantinho florido, soltar a voz, não estou só, estou comigo**  
**Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor**  
**Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz**  
**Uhh, uhh, uhhh (4x)**

Nota-se na estrofe, a descrição de uma vivência preenchida por privações, tanto morais, quanto materiais e psicológicas. Sem condições financeiras, o eu-lírico relata a falta de oportunidades como um fator constante em sua rotina. Fator este que o impede, inclusive, de realizar planejamentos e vislumbrar realizações em tempos futuros. Citando lábios rachados, talvez pelo frio, e o corpo em ‘em escamas’ - ressalta-se o fato de ser esta última uma estrutura óssea ou queratinosa, destinada a oferecer proteção ao corpo de muitos animais- o eu- lírico se autorreconhece como um elemento socialmente estigmatizado e fadado a uma série de negações, explicitadas logo nos primeiros versos da estrofe. “O solado do meu sapato gastado, as mãos amarradas, a porta de entrada sempre teve um aviso que dizia que estava fechada”.

Perante a ausência de perspectivas e a incerteza existencial, impostas pela condição de estigma, mostra-se revoltoso, em estado de defesa permanente perante o mundo, e faz de suas

‘feridas’ um impulso para a reação. Tomado pela raiva, ‘chama sem calma’ que lhe escapa às mãos, é justamente ‘cantando’ que este eu-lírico narra a descoberta de um caminho e de uma motivação para continuar: “Mas tenho meu cantinho florido, soltar a voz, não estou só, estou comigo”.

A imagem dada pelo eu-lírico à canção, faz-se como sendo a de algo necessário aos dias vividos em sofrimento. Assim, sob a visão do eu-lírico, se a existência maltrata e oprime, é na canção que se pode encontrar um possível caminho para a liberdade.

Na terceira estrofe transcrita/traduzida, o ‘eu-lírico’ revela de que forma se dá esse processo, de plena aderência à canção. Diz a estrofe:

Tengo el amor olvidado, cansado, agotado, botado. Al piso cayeron todos los fragmentos, que estaban quebrados.  
 El mirar encorvado, el puño cerrado, no tengo nada, pero nada, suma en este charco.  
 La mandíbula marcada, palabra preparada, cada letra afilada, está en la cresta de la oleada. Sin pena ni gloria, escribiré esta historia, el tema no es caerse, Levantarse es la victoria.  
 Venir de vuelta, abrir la puerta, estar resuelto, estar alerta.  
 Sacar la voz que estaba muerta, y hacerla orquesta  
 Caminar, seguro, libre, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor. Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x4)

**Tradução:**

**Tenho o amor esquecido, cansado, esgotado. Ao chão caíram todos os pedaços que estavam quebrados**  
**O olhar encurvado, o punho fechado, não tenho mais nada, mas nada mais acrescenta nada a esta poça**  
**Mandíbula marcada, palavra preparada, cada letra afiada está na crista da onda. Sem pena nem glória, escreverei esta estória, o assunto não é cair, mas levantar-se é a vitória**  
**Voltar, outra vez, abrir a porta, estar decidida, estar alerta**  
**Levantar a voz que estava morta e transformá-la em orquestra**  
**Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor**  
**Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz**  
**Uhh, uhh, uhhh (4x)**

Ao contrapor diversas ideias, o eu-lírico demonstra, inclusive, certa insensibilidade perante o seu entorno. A sensação de esgotamento – físico e psicológico- torna possível apenas uma reação: o cantar puro, livre de quaisquer tipos de pudores ou censuras.

Sem ‘pena’ nem ‘glória’ o *rapper* ganha a liberdade necessária para o abrir de todas as portas; as mesmas portas que, antes, lhe haviam dito ‘não’. A canção, nesse sentido, se faz enquanto

caminho necessário para a reversão dos papéis sociais e consequente obtenção da ‘vitória’. Instigando o receptor a pensar por meio dos ideais difundidos no conteúdo da canção, o *rap* traz a mensagem de que é preciso resgatar as pessoas do emudecimento, fazê-las lutar.

A luta, neste caso, só é possível a partir da união entre os semelhantes. No verso ‘Soltar a voz que estava morta e transformá-la em orquestra’, há que se constatar, mais uma vez, a ideia gregária. Ao unir sua voz à voz de seus semelhantes, o eu-lírico cede à palavra o potencial de transformação. Tornando-se ‘orquestra’, a palavra ganha a força para lutar por uma sociedade mais justa, para promover a revolução e pregar a garantia de direitos aos grupos marginalizados.

Chama a atenção neste momento da performance – aproximadamente 2’40” após o início da execução musical – a transformação dada na base-acompanhamento da voz-*rapper*. Tal base, que ao início da música trazia a mimese sampleada de pequenos acordes executados em um teclado/piano, atinge neste momento seu ápice. A música assume um ‘crescendo’ em termos de dinâmica, que acompanha a progressão verbal das palavras à medida que a canção se desenrola. O que antes representava um suave toque de teclas, passa a mimetizar, neste ponto, a presença de uma grandiosa orquestra, na qual instrumentos de cordas friccionadas assumem o solo da melodia.

Aos 3’ 15” chama atenção um fundo sonoro, à semelhança de um ruído, posto à cena por meio às reciclagens possíveis face à batida musical *rapper*. Neste trecho, ao fundo da performance, surge o som que simula uma antiga transmissão radiofônica, em palavras chiadas que dizem, à quarta estrofe transcrita:

El tiempo clava la daga  
 Haga lo que haga uno  
 Estraga oportuno  
 Tú no cobras lo que el tiempo paga.  
 Estraga saga tras saga  
 Raspa con su amarga espátula  
 Huérfano se hace de brújulas  
 Y lúcidamente en celo  
 Blanca el arma, blanco el pelo  
 Su blanca cara de crápula  
 'Ésta' dice un espinela  
 La que Violeta cantaba  
 La de la sílaba octava del pateador  
 Vieja escuela.  
 Y lo que duela, que duela

Si es que tiene que doler  
 La flama sin calma que arder tenga  
 Que siga ardendo  
 Que siga fosforeciendo

**Tradução:**

**O tempo crava a adaga  
 Faça o que fizer  
 Estraga um ajuste  
 Tu não cobra o que o tempo paga  
 Estraga, saga após saga  
 Raspa com o sua amarga espátula  
 Órfão é feito de bússolas  
 E lucidamente no fervor  
 Branca a arma, branco o cabelo  
 Seu rosto branco de crápula  
 ‘Ésta’, disse um espinélio  
 A que Violeta cantava  
 A da oitava sílaba do “chutador”  
 Velha escola  
 E o que dói que doa  
 Se é que tem que doer  
 A chama sem calma  
 Que tenha que arder  
 Que siga ardendo  
 Que siga “fosforecendo”  
 Se tiver que fosforescer.**

O trecho acima elencado carrega uma série de metáforas. Nos versos iniciais se faz nítida a referência ao inevitável massacre, promovido pelo ‘tempo-sistêmico’. Diz a voz gravada: “O tempo crava a adaga/Faça o que fizer alguém/ Tu não cobra o que o tempo paga”. Neste trecho, torna-se evidente a alusão a um sistema que oprime, independente das ações desenvolvidas pelos homens que nele habitam. Oprime, danifica e institui sagas diárias, que se revertem em subjetividades de angústia, sentidas como um ‘punhal’, individualmente, em cada existência.

Do sexto ao oitavo verso, a voz enunciativa assume um tom imperativo: “Raspa com sua amarga espátula/ Órfão é feito de bússulas/ E lucidamente no fervor”; ensejando uma possível reação por parte da popularidade oprimida. O excesso de diretrizes sistêmicas (‘bússulas’) é narrado na gravação como sendo a consequência do sentimento de desamparo (‘orfandade’); este, por sua vez, a causa de uma ‘revolução’, efetuada de forma ‘lúcida’ e ardorosa – ‘em fervor’.

É fato que a poesia se faz também presente na base eletrônica, neste caso, atuando como uma espécie de ‘efeito especial’ face ao macro-contexto *rapper*.

Do nono ao décimo quarto verso, a gravação se porta como se estivesse a desmascarar as ações sistêmicas realizadas a todo o tempo e de maneira quase imperceptível, abstrata, ‘branca’. “Branca arma, branco cabelo/ Seu rosto branco de crápula”, diz a gravação. Na sequência, destaca-se o conteúdo proferido nos décimo primeiro e décimo segundo versos: “Está, disse um espinélio a que violeta cantava”.

A referência ao espinélio – pedra, muitas vezes sintética, comumente confundida com o rubi – pode constituir uma metáfora em relação ao sistema neoliberal; que sob um primeiro olhar guarda a possibilidade de parecer precioso e persuadir por sua beleza, mas, por meio de uma ‘leitura’ mais aprofundada, revela-se ‘em falsidade’ essencial. Personificado, o espinélio se dirige à pessoa de Violeta. Neste ponto, acredita-se haver uma referência explícita à personalidade Violeta Parra.

Compositora dedicada à canção popular, Parra se tornou conhecida pelo conteúdo de suas canções, cuja abordagem se fazia sempre voltada às questões do engajamento social e luta das classes populares oprimidas – uma de suas canções de sucesso, *Volver a los 17*, foi gravada, inclusive, pelo artista brasileiro Milton Nascimento.

Ao expor, por meio dos versos, a imagem de um espinélio ‘a cantar’ Violeta, através da ‘oitava sílaba de um *pateador*’ – animal que dá muitos coices, ou jogador, cuja função se faz ‘chutar’ – a gravação, em metáforas, nos fala sobre a persuasão sistêmica, perante as classes populares lutadoras; uma tentativa que, à primeira vista se mostra sedutora e brilhante como um espinélio, mas que, verdadeiramente, guarda em si as obscuras intenções de um ‘*pateador*’, ‘aluno’ de uma ‘velha escola’.

Do décimo quinto ao vigésimo primeiro verso da estrofe em análise, surge a ideia da revolução: “E o que dói que doa/ Se é que tem que doer/A chama sem calma/ Que tenha que arder/Que siga ardendo/Que siga fosforescendo/ Se tiver que fosforescer”, dizem os versos. A leitura desses enunciados transmite àquele que lê a sensação épica proferida pelo tom da gravação. Para atingir a mudança, é necessária a luta, é necessário o enfrentamento, é necessário o ‘se deixar ferir’... Sabedora dessa noção, a voz que lança seu recado aos ‘ouvintes’ de uma ‘rádio imaginária’, ‘performada pela canção’, ao contrário de lançar mão de quaisquer subterfúgios, se mantém em postura combativa. Se tiver que doer, ‘que doa’, diz, externando a certeza de um não-arrepentimento. A voz lírica gravada transmite aos seus

‘ouvintes’ a lição de que o combate por dias melhores deve continuar, em ímpeto – potência em que são revertidos os sentimentos de ‘angústia’ e ‘raiva’, ‘chama sem calma’, vontade de transformação.

A performance da canção chega ao fim pela quinta estrofe transcrita/traduzida, na qual os versos ratificam a ideia da resistência, sugerindo a metáfora imagética de uma ‘força’. Contudo, a existência de um ser humano – poderia aqui ser sugerida a alusão de um ser humano marginal, ‘enforcado’ pela opressão do sistema capitalista que contextualiza sua existência – dá lugar à canção que, ‘pendurada’ em uma corda, dissemina versos de caráter instigante e pedagógico. Palavras que guardam em si o potencial bélico da revolução, do engajamento.

En un cordel, a colgar la copla, que el viento mece,  
Que pocas veces merece.  
Cada pena, suelta voz, cada tos  
Pensando en sacar la voz.  
Uhh, uhh, uhhh (x2).

**Tradução:**

**Em uma corda se pendurava a canção que o vento balança  
Que poucas vezes merece  
Cada pena, solta a voz, cada tosse  
Pensando em soltar a voz  
Uhh, uhh, uhhh (x2)**

À palavra é permitido, praticamente, tudo. A palavra ‘pocas’ vezes deve ser penalizada, ela é o instrumento libertário e é preciso coragem para utilizá-la com o objetivo de obter a vitória social.

O recado estabelecido pela gravação de *Soltar a voz* remonta à ideia da crença na luta social – como um combate, caminho necessário e urgente para se atingir a ‘luz’, metáfora relacionada às necessárias e urgentes transformações sociais. ‘Que siga fosforescendo/ Se tiver de fosforescer’, dizem os versos.

*Soltar a voz*, em suma, é uma canção que prega o não ao emudecimento. A união dos marginalizados é representada por meio deste *rap* que, por sua vez, estimula, também, o sentimento gregário em seus ouvintes, servindo de estímulo para que possam, em teimosia, ‘soltar a voz’, reivindicando seus direitos e propagando seus deveres, em sociedade.

### 4.3.7 *If you don't believe feat*: aos homens de atitude, a utilização da palavra-bélica

Performada pelo grupo londrino *Partnership of Sound* (em português, 'Parceria do Som'), a canção *If you don't believe feat* (Se você não acredita na façanha) é mais uma canção *rapper* que deposita no poder da palavra a esperança da revolução social.

A canção tem início com uma base sonora pianística muito suave e quase imperceptível. Após três segundos de gravação, o som do piano é interrompido e nota-se a intertextualidade proposta pelo sampler: em uma espécie de epígrafe disposta frente à música, surge o trecho de um diálogo constante do documentário *Jazz*, dirigido por Ken Burns (2001). No trecho, o compositor Duke Ellington conversa com um repórter, a respeito da inspiração para escrever músicas.

- Where did you get your ideas from?
- The ideas? Oh man, I get a million dreams  
It's all I do is dream all the time
- I heard you play piano...
- No, no, this is not piano. This is dreaming

**Tradução:**

- **De onde você tira suas ideias?**
- **As ideias? Ah, cara, eu tenho um milhão de sonhos  
Tudo o que eu faço é sonhar o tempo todo.**
- **Eu ouvi que você toca piano...**
- **Não, não, isso não é piano. Isso é sonho.**

Aos vinte e um segundos, após iniciada a execução musical, surge a voz contundente do eu-lírico, performado por várias vozes e, novamente, acompanhado por uma base sonora, desta vez eletrônica e de intensidade (dinâmica) mais forte. À tal altura, na segunda estrofe transcrita- traduzida, tem-se os seguintes versos:

Life life life (life)  
 Can be impose in heaven ...  
 In a jar without an opening composed in haze  
 Will not tell you once you're so close in there,  
 Opposed in there dedicate the space  
 You're choking back the tears as you're talking on the atmosphere  
 Despair, sat around the cheer (cheer?) (yeah!)  
 Acting like this world is theirs  
 They've been doing this for years  
 Even centuries, feature sensory  
 Caught sex with more sex  
 We all said picking up the pen and pad  
 And write to inspire

You'd like to wear the mad  
 Matter of fact I'm rather glad  
 There is heinous, heinous set the hatred

**Tradução:**

**Vida, vida, vida**  
**Pode ser imposta no céu**  
**Em um frasco sem abertura, feito de neblina.**  
**Não vou lhe contar porque você está muito introspectivo**  
**Contrariando, lá, dedica-se ao seu espaço**  
**Você está afogando suas lágrimas, como se estivesse conversando com a**  
**atmosfera...**  
**Na atmosfera, desespero sentado em volta da alegria. Lágrima?**  
**Alegria? Sim!**  
**Agindo como se esse mundo fosse deles**  
**Eles têm feito isso há anos**  
**Séculos mesmo, característica sensorial**  
**Capturando sexos com mais sexo**  
**Nós todos falamos usando caneta e bloco**  
**E escrevemos para inspirar**  
**Você deveria vestir a fúria.**  
**Na verdade, estou muito contente.**  
**Pois há escuridão, escuridão e ódio.**

Por meio da performance, nota-se o simulacro de uma situação de diálogo, entre o eu-lírico e um interlocutor, este último invisível à luz da cena poética (sabe-se que ele está ali, embora não lhe seja conferida a voz da performance em nenhum momento, tampouco lhe seja conferido um nome). Tal interlocutor, a cuja personalidade são atribuídas características de angústia existencial e estado suspensivo de 'fuga' - em que se mesclam sentimentos de alegria e desespero, típicos da condição de um indivíduo drogado - recebe do eu-lírico relatos acerca da usurpação sistêmica realizada ao longo dos séculos e, mais do que isso, a palavra-convite para um despertar em fúria.

Ao se referir ao sistema, o eu-lírico denuncia a injustiça operacionalizada, e por ele sentida, ao longo da história. 'Eles têm feito isso há anos/Séculos mesmo, característica sensorial'.

Além disso, chama atenção para os princípios motivadores de sua própria fala. "Nós todos falamos usando caneta e bloco/ E escrevemos para inspirar". A escrita aqui mencionada, metalinguisticamente, propõe uma referência ao próprio ato da composição - *rapper*, que se destina à inspiração de seus ouvintes. A importância da palavra e sua intencionalidade prática é notável ao longo de toda a performance.

Na estrofe analisada, percebe-se, também, o ímpeto dado à palavra proferida pela oralidade. Ela, rimada em papel, mas difundida pelo canto, incita interlocutores imaginários e reais à tomada de atitudes. Neste caso, uma ação também pautada em sentimento. “Você deveria vestir a fúria”, afirma o *performer*, propagando sua voz lírica. O sentimento de fúria seria, assim, um aconselhamento dado ao receptor imaginário no plano poético ficcional, mas também, uma ideia posta à reflexão do ouvinte, que ao manter contato com a canção performada, estaria vulnerável à influência da reflexão.

A música convida o ouvinte a abandonar o estado de inércia, passando a intervir em sua própria realidade. Por esta lógica, seguem os versos da terceira estrofe performada:

Back in the yard you can better play it  
 Keep me waiting for the day the mad is elevating  
 Relegating  
 The hole jump  
 You face the consequence of yapping  
 Rap has the ways, you can't see what is happening  
 You have Vaseline  
 Better draw your sorrow with the half glass of rain  
 ... And it's left, let us see if they can help  
 ... The same clause, the vow that spare you the mental break down  
 The fate frowns around us  
 Getting straight, get ever to waste no less astound us  
 ... None of your boxes nor chains can abound us  
 I'm busting out of the chains  
 Like that you caged  
 Filled with rage I'll be your powerman  
 Now this world's my stage  
 I feel the microphone juice moving through my veins  
 Rendering me insane as I feed off all MC remains  
 I never stay in lanes, my parchment is DVA  
 And eradicate... Only a beat can medicate  
 I sing to hit ups to medicate but their illness prevails  
 Riding roughshod and career enough rails to tell tales  
 Some slingers are itchy fingers looking at dead ringers  
 Through their eyes, we hate lingers  
 Are such souls, long cold, so bring them to the fold  
 Rebounded to teach non-believers to do as they're told  
 'Cause for too long, I kept my mouth simple  
 What is found around are superfights, now you can swivel  
 From de middle to the front, to the rear  
 Like my neighbour's Matt murder boy, I have no fear

**Tradução:**

**De volta ao pátio**  
**Lá você poderá jogar melhor**  
**Mantenha-me esperando pelo dia em que o grande furioso irá despertar**  
**Apartando-se**  
**Saltar do buraco**  
**Você paga o preço por estar desaprovando**  
**O rap tem dessas coisas...**

Você não percebe o que está acontecendo  
 Você tem vaselina  
 É melhor desenhar o seu sofrimento com a metade de um copo de chuva  
 E então abandoná-lo.... Vamos ver se assim eles podem ajudar...  
 Nós sempre mantemos a face cabisbaixa  
 Sempre a mesma cláusula  
 O voto que irá poupá-lo do descontrole mental  
 O destino, ao nosso redor, nos desaprova  
 Ir em frente... E não perder!  
 Nenhuma das suas caixas, nenhuma de suas cadeias podem nos enriquecer  
 Eu estou arrebetando as grades da cadeia em que você está enjaulado  
 Tomado pela raiva, eu serei seu super-homem  
 Agora esse mundo é meu palco  
 Sinto a força do microfone correndo em minhas veias  
 Tornando-me furioso  
 E, igual a mim, se alimentam todos os MCS.  
 Eu nunca fico na pista  
 Meu pergaminho é veterano  
 E erradicar... Só uma batida pode mediar.  
 Eu canto para te chamar e medicar  
 Mas a sua doença ainda prevalece  
 Passando por cima, cheirando carreiras para contar histórias.  
 Alguns traficantes são dedos que coçam  
 E olham para toques mortos  
 Pelos olhos deles, nós odiamos demoras  
 Almas estigmatizadas, muito frio  
 Então, traga-as para dentro  
 Recuperadas, voltamos para ensinar os não-crentes a fazerem o que deve ser  
 feito  
 Já que, por muito tempo, mantive minha boca civilizada  
 O que se vê em volta são lutas à toa, você pode se foder  
 Do meio para frente e para trás  
 Como o assassinato do meu vizinho, Matt, cara.  
 Não tenho medo

Ao convidar o interlocutor imaginário para que volte ao pátio, ou seja, à atividade-cidadã e revolucionária, abandonando o vício das drogas, o eu-lírico se mostra àvido pela ocorrência da expressão furiosa, propiciada pelo *rap*. “Mantenha-me esperando pelo dia em que o grande furioso irá despertar/ Apartando-se/ Saltar do Buraco”.

O eu-lírico demonstra a seu interlocutor imaginário a resistência social à prática do *rap*. “Você paga o preço por estar desaprovando/ O *rap* tem dessas coisas”, afirma.

Mas, alerta-o, também, para o fato de não perceber as coisas, por estar sob efeito da droga (‘Você tem vaselina’, diz.). Sugerindo uma possível resistência por parte do interlocutor imaginário, o eu-lírico ironiza “É melhor desenhar o seu sofrimento com a metade de um copo de chuva/E então abandoná-lo [...]. Vamos ver se assim eles podem ajudar [...]”, e prossegue criticando a resignação assumida por este interlocutor.

A resignação em ‘semblantes cabisbaixos’ é vista como uma possível zona de conforto, que poupa o sujeito à visibilidade e crítica. Contrário à submissão, o eu-lírico determina ‘Ir em frente [... E não perder’’. A submissão aprisiona e prisioneiro é o interlocutor ao qual o ‘eu-lírico’ se dirige. “Eu serei seu super-homem/ Agora o mundo é meu palco”, declara.

Novamente, a dimensão revolucionária da palavra-*rapper* é retratada na canção. Nascida entre os MCS, a canção parte de um grande sentimento de fúria. Na música em análise, esta canção é igualada a um medicamento e alerta. “Eu canto para te chamar e medicar/ Mas sua doença ainda prevalece”, afirma o eu - lírico.

Condenando a alienação dos que enveredam pelo caminho dos tóxicos para fugir à realidade, o ‘eu-lírico’ se presta a resgatar ‘almas perdidas’. Sob esse aspecto, acredita-se haver, também, no trecho em análise, uma alusão à existência das brigas de gangues, responsáveis por aquilo que o eu-lírico chama de ‘lutas à toa’, exemplificadas por meio da ilustração do assassinato de um vizinho, denominado ‘Matt’.

Ao desprezar a realidade violenta proporcionada pelo espaço das gangues e dos tóxicos, a voz poética descreve seu caminho e aponta o processo que culminou na escolha de outra trajetória. À quarta estrofe performada, tem-se a seguinte elocução:

I stand for many years, seen tears  
 Wiped the cheer clear a fruit boy clears  
 A bad man's tears  
 So I raised no ears,  
 My throne is follicly challenged  
 I keep scalps visible to all those who would fashion  
 Any hopes to dethrone  
 Any hopes to debone  
 Any hopes to-bright wide  
 And any hopes to go home.  
 Any hopes to feel safe.  
 Any hopes to get mended  
 Any hopes that you had will now be ended.  
 Done, done, done, done, done, done, done  
 And if you don't believe, just watch me  
 You better watch me, yes just watch me ,yo  
 If you don't believe, better watch me, yo, just watch me  
 Well, you better watch me, yo  
 And if you don't believe, you better watch me, yes, you better watch me, yo, just  
 watch me  
 And if you don't believe, you better watch me, yes, just watch me, yo, better watch  
 me, yo

**Tradução:**

Eu passei muitos anos vendo lágrimas  
 Limpei a alegria, limpei uma fruta, limpei um menino  
 O choro de um homem mau  
 E, então, eu não atinei  
 Então, eu não atinei...  
 Minha cabeça é lisa  
 Eu mantenho escalpes visíveis aos que têm estilo  
 Qualquer esperança de destronar  
 Qualquer esperança para desossar  
 Qualquer esperança para um brilhante grandioso  
 E todas as esperanças de ir para casa  
 Qualquer esperança de se sentir seguro.  
 Qualquer esperança de se remendar  
 Qualquer esperança que você tinha será agora atingida.  
 Feito, feito, feito, feito, feito, feito, feito  
 E se você não acredita, só me assista  
 É melhor você me ver, sim apenas assistir, yo  
 Se você não acredita, melhor me assistir, yo, só me assista  
 Bem, é melhor você me ver, yo  
 E se você não acredita, é melhor você me ver, sim, é melhor você me ver, yo, só  
 me assista  
 E se você não acredita, é melhor você me ver, sim, basta ver-me, yo, melhor me  
 assistir, yo.

A leitura da estrofe em questão revela um ‘eu-lírico’ que, por ter estado em condições de enfrentamento relacionadas a diversas situações existenciais, não se deixou levar pelas influências de seu entorno. “Eu não atinei”, diz.

A cabeça lisa em escalpe se faz marca identitária perante seus semelhantes, pessoas ‘de estilo’. Mantendo esperanças, o ‘eu-lírico’ externa sua condição estrangeira, revelando a vontade de voltar para ‘casa’ e se sentir ‘seguro’.

Ao utilizar-se da palavra-*rap*, considera previamente concretizado qualquer sonho. Tudo está ‘feito’.

A performance é finalizada com uma constatação feita pelo eu-lírico e proferida face a seu interlocutor-imaginário “E se você não acredita, só me assista/ É melhor você me ver, sim, apenas assistir”.

#### 4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA FAIXA DIFERENTE E (IN) ‘DEFINITIVAMENTE INSTRUMENTAL’

Das faixas musicais que compõem o disco *Pássaro Imigrante, Definitivamente instrumental*, talvez seja a que desperte maior curiosidade neste processo de análise. Embora a titulação possa remeter à ideia de uma música desprovida da presença de vocais, a apreciação da faixa, imediatamente, nos revela o contrário.

A música tem início com uma base sonora de textura misteriosa, que irá acompanhá-la, sem oscilações, até o seu fim. Pouco mais de um segundo após iniciada a performance, surge a voz do poeta Carlos Drummond de Andrade. Drummond, nesta faixa, assume o lugar da voz performática, recitando, inicialmente, duas estrofes do poema *Procura da Poesia*.

Não faça versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faça versos com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro  
 são indiferentes.  
 Não me reveles teus sentimentos,  
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.  
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Parte integrante da obra ‘A Rosa do Povo’<sup>32</sup> (1945), ‘Procura da poesia’<sup>33</sup> consagrou-se na história como um importante poema modernista. Por meio dele, nota-se o exercício da metalinguagem, uma vez que o poema propicia reflexões em torno do próprio ‘fazer poético’. A análise das estrofes demonstra a presença do eu-lírico que, determinado a orientar seu interlocutor imaginário, fornece conselhos a respeito da criação poética. Ao dispor de verbos conjugados a partir do modo imperativo (‘não faça’, ‘não me reveles’), Drummond remete à

---

<sup>32</sup> De grande repercussão, a Rosa do Povo é, dentre as obras de Carlos Drummond de Andrade, a que mais explicitamente revela o aspecto de engajamento sócio-político, desenvolvido pelo autor. Reunindo poemas contrários à ideologia pregada por Getúlio Vargas e o Estado Novo - regime o qual comandava - a obra foi de grande repercussão. Acerca da importância assumida por essa produção, o teórico Jaime Ginzburg discorre: “A consagração de A Rosa do Povo, especificamente, indica uma capacidade de enfrentamento de desafios extremos. Além de ter uma percepção aguda dos movimentos contraditórios do contexto histórico em que foram definidas suas condições de produção, Drummond teve, em sua experiência como cronista e como poeta, uma autonomia de pensamento difícil de constituir, em um período violento como o Estado Novo. (GINZBURG, 2002, p. 144).

<sup>33</sup> Anexo GG.

existência da poesia enquanto algo que não se faz ao modo precipitado e raso das descrições. “O que pensas ou sentes, isso ainda não é poesia”, constata a voz lírica.

A intenção do poeta em abordar assuntos referentes à temática político-societária surge, em *A Procura da Poesia*, revestida de preocupações de ordem estética. Drummond parece constatar que a poesia não deve ser produzida (nem lida) enquanto texto objetivo. Ao contrário, deve ser trabalhada artisticamente, sem prescindir do ‘exercício em lapidar a palavra’, tampouco da inspiração.

No artigo *A Poética Prescritiva de Carlos Drummond de Andrade*, o pesquisador Luiz Roberto Zanotti (2009, p. 133) discorre sobre tal questão:

Para Drummond, a poesia não pode ser vista como finalidade, como mero atributo circunstancial: “Não acho que a poesia seja meio para se comunicar qualquer coisa, senão que ela própria é algo que se comunica” (DRUMMOND apud SANT’ANNA, 1992, p. 195). Seguindo esse raciocínio, em torno de uma poesia definida como a própria “poesia”, pode-se ainda constatar que existe a fusão do sujeito e objeto proposta por Drummond que elimina toda a possibilidade de uma leitura objetiva da sua poesia, pois o poeta coloca o leitor dentro do texto, que assim é obrigado (atravessado) pelo poema. Assim compreendida, a poesia é uma procura que se realiza enquanto a própria procura.

As negações em verso ocultam certa ironia-lírica que pretende ratificar a urgência de artifícios criativos perante a abordagem poética de assuntos corriqueiros. A poesia é, por assim dizer, uma espécie de trajetória em que se busca algo; percurso a ser percorrido, tanto por aquele que escreve - e deseja encontrar a maneira ideal para impetrar o registro de suas palavras - quanto por aquele que lê e deseja decifrar o conteúdo que tem diante de seus olhos.

A continuidade do poema, embora não disposta na canção em análise, propõe a necessidade de um trabalho paciente exercido sobre a palavra, a fim de que esta deixe seu ‘estado de dicionário’ e, independente do tema ao qual se destina, passe à condição de poesia.

“Penetra surdamente no reino das palavras/ Lá estão os poemas que esperam ser escritos/ Há calma e frescura na superfície intata/ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário” - dispõe uma das estrofes que dão continuidade ao poema.

Drummond defende, então, um ‘convívio criativo’ do poeta junto à palavra. Um convívio que torna possível a apropriação e transposição de qualquer tema à condição literária. O poeta

deve, portanto, sentir o ‘reino das palavras’, ouvi-las silenciosamente, resgatá-las de suas acepções denotativas e revertê-las à condição de arte. Deve, portanto, realizar a ‘mágica lúcida’, sobre a qual se refere Marlene de Castro Correia na obra *Drummond: A Mágica Lúcida*:

Fazer poesia consiste em lutar com palavras [...] em manejá-las de forma específica, atualizando suas virtualidades expressivas, combinando-as com tal eficácia que elas adquirem plenitude de significação. Poesia define-se, portanto, como operação combinatória de palavras e configuração de uma forma. Em consequência, o compromisso primeiro do poeta é o enriquecimento expressivo da língua. (CORREIA, 2002, p. 15).

Na faixa *Definitivamente instrumental*, o que se percebe é a ocorrência de um encontro viabilizado por meio da performance, entre a poética canônica (representada por Carlos Drummond de Andrade) e a poética *rapper*, cuja presença se faz ao modo implícito, tão somente pela contínua base eletrônica, em acompanhamento à voz de Drummond.

A faixa parece transmitir ao ouvinte- receptor o argumento em performance de que o *rap* é, de fato, uma forma de poesia, que se pauta, de maneira criativa, pelas temáticas do cotidiano, faz-se, portanto, um exercício estético (“instrumento definido”), dotado de plena capacidade crítico-poética. Nesse sentido, infere-se que o *rapper*, assim como o poeta modernista, é um sujeito que ‘penetra’ no universo das palavras e das ‘rimas’ retomando, nos dias atuais, o propósito de engajamento pregado pelos modernistas; à medida que também discorre, em performance poética, assuntos recorrentes ao contexto social-contemporâneo.

A gravação contendo a voz de Drummond é sustentada até os quarenta e três segundos da performance. Após isto, a elocução é interrompida e a performance continua, apenas sustentando uma base instrumental isolada...

A trilha instrumental prossegue apartada, praticamente, até o encerramento da faixa, quando, à minutagem de 3’00, confirma-se a ideia exposta. Surge, novamente, em mixagem, a voz de Drummond a proferir os seguintes versos:

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Desta vez, o que se nota ao final da faixa é uma espécie de recado emitido às camadas da aristocracia social. Ninguém é melhor que ninguém... E tudo desaparece, “na curva do tempo”.

## 5 UMA PROPOSTA INTERSEMIÓTICA: A LEITURA DOS VIDEOCLIPES

### 5.1 CONSIDERAÇÕES FUNDAMENTAIS ACERCA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica consiste em um processo relacionado à transformação. Conforme foi disposto anteriormente, por meio deste processo interpretam-se os signos verbais a partir dos signos não-verbais.

Quando diante do desafio de empreender uma tradução intersemiótica, o pesquisador deverá, portanto, estender o raio de suas preocupações, para além da palavra oralizada ou escrita. Na tradução intersemiótica são levados em conta, também, outros elementos - texturas sonoras, imagens, cores, edição, etc. -, que assim como o conteúdo verbal também comunicam.

Embasado pela teoria de Charles Peirce - Teoria Geral dos Signos – Plaza (2003) retoma conceitos que dispõem acerca da ideia de signo, um elemento que “[...] representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém [...] cria na mente da pessoa um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido”. (PLAZA, 2003, p. 21).

Segundo Plaza (2003), em relação ao objeto ao qual se referem, os signos podem ser classificados, de acordo com a própria natureza. Assim, em relação ao objeto ao qual se refere, um signo pode ser: um ícone, um índice ou um símbolo. Nesse sentido, Plaza (2003, p. 21-22) nos oferece a seguinte explicação:

**ÍCONES:** são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade, e os significados que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou obra de arte.

**ÍNDICES:** operam antes de tudo pela contiguidade de seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação ao real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é um signo de um existente.

**SÍMBOLOS:** operam antes de tudo, por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende de uma convenção ou hábito. O símbolo, em relação ao seu Objeto Imediato, é o signo da Lei.

Considerando a propriedade da transcrição sígnica, Plaza (2003) ratifica a inexistência de categorias estanques. Para o autor, um mesmo signo pode assumir funções icônicas, indiciais e simbólicas, em relação ao objeto ao qual remete. Nesse sentido, ao citar Pierce, conclui: “Os mais perfeitos dos signos são aqueles que estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível” (PIERCE, apud PLAZA, 2003, p. 22).

As traduções, bem como as associações evidenciadas a partir dos signos são, de acordo com Plaza (2003), norteadas pela categoria Legissígnio, outra noção pierciana, desta vez baseada na ideia de signo-lei. Segundo Plaza, os legissígnios: “Permitem estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese” (PIERCE, apud PLAZA, 2003, p. 22).

São identificadas por Plaza (2003) três categorias atribuídas aos legissígnios: Os Legissígnios Transdutores, o Paramorfismo do Legissígnio e o Legissígnio como Otimização.

Os Legissígnios Transdutores constituem uma categoria na qual “[...] passamos de uma ordem para outra ordem tendendo a [...] conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência”. (PLAZA, 2003, p. 72).

O Paramorfismo do Legissígnio, segunda categoria, admite a multiplicidade de formas, ocorrendo quando “[...] o legissígnio torna-se responsável pelo paramorfismo como estrutura diversa, mas com o mesmo significado [...]. Em relação ao paramorfismo do legissígnio, Plaza afirma que esta categoria fornece [...] as condições para se estabelecer o estudo comparado das artes, visto mais como comparação de formas-significantes e menos como comparação de conteúdos”. (PLAZA, 2003, p. 72).

Já o Legissígnio como Otimização, terceira categoria, estabelece um “[...] processo de otimização, [...] que consiste em um método pelo qual ajusta-se continuamente um processo para se obter melhores resultados, e isto se faz analiticamente” (PLAZA, 2003, p. 72).

Inspirado pela teoria pierciana, seus signos e suas leis, Plaza cria uma caracterização para as traduções intersemióticas. Embora não sendo considerada enquanto parâmetro fixo, tal classificação serviria à maneira de um elemento norteador, disponibilizado aos processos

tradutórios. Deste modo, classifica a tradução intersemiótica em três modalidades, a saber: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica (PLAZA, 2003).

Quanto à primeira forma, Plaza (2003) ressalta ser esta uma categoria pela qual o atributo da similaridade entre a estrutura matriz (original) e a estrutura derivada (traduzida) se faz presente. De acordo com o autor:

Tradução Icônica: Esta se pauta pelo princípio da similaridade da estrutura. Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante, da transformação sígnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. [...] Neste tipo de tradução, trata-se fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato do original através de um signo de lei transductor. Podem-se distinguir, assim, as traduções icônicas de caráter isomórfico e paramórfico, numa apropriação metafórica dessas noções vindas da química e da física. (PLAZA, 2003, p. 89-90).

Considerando a tradução icônica como transcrição - “[...] desprovida de conexão dinâmica com o original que representa [...] , ocorrendo [...] simplesmente que os significados produzidos através de suas qualidades materiais fazem lembrar o original, por terem sido criados com o objetivo de proporcionarem sensações análogas a este” (PLAZA, 2003, p.93). O autor questiona os processos de diferenciação aplicáveis entre concepções que envolvem o original e cópia, a autenticidade e a originalidade; e alega ser esta espécie de tradução detentora de uma carga estética muito forte.

Plaza (2003) discrimina, ainda, a existência de outras duas sub-categorias, diferenciando-as a partir da associação de conceitos oriundos da química e da física: caráter isomórfico (nas quais se destacam as formas semelhantes entre as estruturas) e caráter paramórfico (em que se evidenciam as estruturas de formato diferente).

A segunda categoria proposta por Plaza (2003), no estudo da tradução intersemiótica, é a tradução indicial. Tal categoria se pauta pela transposição, externando uma relação de ‘causa e efeito’ ou ‘contiguidade por referência’ entre a tradução e o original. Ao lançar seu conceito acerca desta classificação tradutória, afirma:

A tradução indicial se pauta pelo contato entre o original e a tradução, há continuidade entre original e tradução. O Objeto Imediato do Original é apropriado e transladado para outro meio. Nesta mudança tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação pode-se deslocar o todo ou a parte. (PLAZA, 2003, p. 89-90).

Em vista das possibilidades de operação inerentes a esta categoria, Plaza (2003) distingue, mais uma vez, a existência de dois grupos: a tradução homeomórfica e a tradução metonímica.

Ao primeiro grupo, seguindo a noção de homeomorfismo, decorrente da topologia, Plaza (2003) afirma haver a correspondência entre elementos do original e da tradução. “Dois conjuntos homeomórficos têm as mesmas invariantes topológicas”. (PLAZA, 2003, p. 90).

Em relação ao segundo grupo, Plaza (2003) informa que este consiste em uma prática pela qual a noção de homeomorfismo é explorada parcialmente; havendo apenas segmentos do original, presentes na tradução. Tal prática incorreria, segundo o autor, no explorar da concepção do deslocamento metonímico, alternativa à noção de contiguidade.

Ao contrário da tradução icônica, que exerce sua atuação mediante analogias entre si e os Objetos Imediatos do Original, a tradução indicial conserva, mediante o novo meio, traços relativos ao texto-matriz. Fiel à estética originária, a tradução indicial guarda a possibilidade de se ‘cristalizar’ em diferentes meios, preservando, simultâneas, as noções de contiguidade e inovação de sentidos. Desta forma, esclarece: “Essas traduções se caracterizam em montagem sintática (como referência de meios) e em montagem semântica (como referência por contiguidade), isto é, ela indicia a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção”. (PLAZA, 2003, p. 90).

A terceira categoria elencada por Plaza (2003) é a tradução simbólica. Por meio desta tipologia, a ligação entre os objetos sígnicos irá ocorrer por meio de convenções que irão determinar sua significação. Faz-se uso, nesse sentido, de metáforas, símbolos e outros signos de caráter convencional, no intuito de empreender uma busca de referências às quais se pressupõe um conhecimento prévio. Conforme aponta, “Neste caso, a tradução é uma transcodificação”. (PLAZA, 2003, p. 90).

A interseção entre as várias linguagens - verbal, fotográfica, musical, fílmica, televisiva, pictórica, etc. - e o sentido produzido por essas novas configurações, detentoras de formas e propósitos híbridos, é o que irá pautar toda a motivação dos estudos intersemióticos.

Traduzir a informação transmitida em meio à contemporaneidade tecnológica, repleta de possibilidade e signos em caráter é o que fundamenta o propósito da teoria de Plaza (2003). Ao contrário do que estabelecem outras correntes teóricas relacionadas à tradução - corporificadas a partir do ideário de fidelidade, em relação ao texto original - a tradução intersemiótica guia-se pela possibilidade de ressignificação criativa, diálogo entre os signos e a re-escritura histórica. Recorrendo às palavras de Plaza, é possível definir o propósito deste campo de estudos:

[...] penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam, quando se trata de focalizar os elementos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo inteligir estruturas que visam à transformação das formas. (PLAZA, 2003, p. 71).

No decorrer da presente tese, será efetuada a tentativa de leitura intersemiótica de quatro videoclipes relacionados à produção *rapper* (i) migrante. Conforme já previamente mencionamos - com base na fundamentação teórica oferecida pela tradução intersemiótica -, serão tecidas algumas considerações sobre as obras: *Sacar la voz* (2012); *Shock* (2011); *Pássaro Imigrante* (2011); *To Képpua* (2010).

Dentre as variadas formas de tradução possíveis, identificamos nesta pesquisa a ocorrência transitória de dois dos processos relatados por Plaza (2003), a saber:

1) A transcrição, relacionada à tradução icônica identifica-se tal processo, em função da fidelidade externada pelos videoclipes estudados, no sentido de transpor à materialidade, por meio de signos específicos, o conteúdo cantado das canções em estudo; 2) A transcodificação, inerente à tradução simbólica, posto que em alguns trechos dos videoclipes estudados, evidenciam-se metáforas e simbologias, cuja presença requer um conhecimento prévio ou pesquisa estabelecida sobre o assunto, a fim de que o receptor-intérprete possa compreendê-los em sua plenitude.

Antes, entretanto, de expor a leitura acerca dos videoclipes pré-selecionados, serão estabelecidos alguns apontamentos que versam sobre a história social do gênero em questão e podem contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos mesmos, objetos de estudo aqui em evidência.

Desta forma, portanto, a próxima subseção de pesquisa será dedicada ao estabelecimento de considerações acerca do gênero audiovisual videoclipe.

## 5.2 COMPREENDENDO O VIDEOCLÍPE: DOS PRIMÓDIOS À CONTEMPORANEIDADE

Com origens no cinema vanguardista do início do século XX, o videoclipe é um gênero televisivo de grande popularidade no contexto contemporâneo.

Ainda nas décadas de 20 e 30 surgiram as primeiras manifestações cinematográficas relacionadas à sincronização entre som e imagem. Segundo Soares, na obra *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2012, p. 21), as projeções de cinema elaboradas nesse período eram acompanhadas por músicas, sendo a própria escolha delas, algo exercido em função da imagem - “[...] a escolha da partitura estava relacionada ao teor das imagens apresentadas”, confirma o autor.

Soares esclarece, também, acerca da influência do jazz, em relação às produções audiovisuais, uma vez que o gênero, até então, buscava se consolidar no mercado musical, constituindo-se em uma valiosa produção, verdadeiro ‘manancial’ para a edição de números filmados. Nesse sentido, afirma:

Entre as décadas de 20 e 30, o jazz, então um gênero musical que tentava “alçar” sua legitimação, passou a ser um manancial para a produção de números filmados, principalmente de artistas como Duke Ellington e Woody Herman. Em 1927, estreou nos cinemas *O cantor de Jazz*, com Al Jolson, o primeiro filme cantado da História do Cinema. (SOARES, 2012, p. 21) .

Com o tempo, o número de experimentações fílmicas nas quais se correlacionavam os elementos ‘vídeo’ e ‘áudio’ aumentou. Na década de 40, por exemplo, o cineasta Oskar Fischinger desenhou a sequência de abertura de *Fantasia*, da Disney, “[...] um filme que viria a construir uma relação profundamente sinestésica entre música e imagem no desenho animado” (SOARES, 2012, p. 21).

Já em meados dos anos 50, com a chegada da televisão, a presença de produções músico-imagéticas também se fez notar. Destaca-se nesse período o programa *Paul Whiteman's Teen*

*Club*, da Rede Americana ABC. A partir de então, cinema e televisão passavam a exercer importantes papéis na disseminação dos números musicais, ‘alimentando’ a indústria fonográfica.

A título de ilustração, Soares (2012) cita a inserção do *rock* na sociedade norte-americana quando, em meio a tradicionalismos, emergia a trajetória de artistas diversificados:

Números como o de *Bill Haley e The Cornets* cantando *Rock Around the Clock* no filme *Blackboard Jungle*, de Richard Brooks, deram início a uma profícua relação entre cinema e música, que iria consagrar, sobretudo o nome de um artista: Elvis Presley. Com o montante arrecadado nos filmes de Elvis Presley, o diretor Richard Thorpe (de *Jailhouse Rock*) produziu números musicais voltados efetivamente para divulgação de artistas, como assegura Grimalt, foi um dos meios responsáveis pela inserção do *rock* na esfera do consumo da conservadora sociedade norte-americana [...] Em 1964, o filme *A Hard Day's Night*, com os Beatles e dirigido por Richard Lester, veio dar forma ao que Durã-Grimalt chama de ‘um antecedente próximo do videoclipe’. (SOARES, 2012, p. 22-23).

No tocante ao surgimento do videoclipe sob o formato tal qual conhecemos, os pesquisadores Ariane Diniz Holzbach e Marildo Nercolini (2009), no artigo *Videoclipe em tempos de reconfigurações*, argumentam haver controvérsias em relação à data de surgimento deste produto. Segundo eles, apesar da não passividade frente ao mérito da questão, genericamente, considera-se a década de 70 como tal data.

De acordo com os pesquisadores, a produção-marco da história do videoclipe é *Bohemian Rhapsody*, da banda *Queen*, classificado como primeiro videoclipe, designação atribuída pela ‘*New Musical Express (NME3)* importante referência musical europeia’. Segundo Nercolini e Hozbach (2009), tal videoclipe apresentava efeitos especiais e um roteiro bem definido. Exibido em diversos programas de televisão, *Bohemian Rhapsody* – então chamado ‘vídeo promocional’ - tinha como diferencial o fato de ter sido ‘prioritariamente desenvolvido para lançar a música nos meios de comunicação’.

Em relação à nomenclatura ‘videoclipe’, voltemos às palavras de Soares (2012), quando este afirma que o termo passou a ser utilizado apenas na década de 80, época em que se deu, também, a consolidação deste produto junto à indústria fonográfica. Referindo-se a tal fato, esclarece:

A popularização do videoclipe deu-se, sobretudo nos anos 80 através da criação da Music Television, a MTV - uma emissora de televisão primeiramente a cabo e

depois aberta dedicada a exibir ininterruptamente videoclipes. A própria nomenclatura que define o videoclipe já nos apresenta uma característica: a ideia da velocidade, das estruturas favoritas. A princípio, o clipe foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de promo, numa alusão direta à palavra ‘promocional’. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente o termo ‘videoclipe’. Clipe que significa ‘recorte’ (de jornal, revista, por exemplo), pinça ou grampo, enfoca justamente o lado comercial desse audiovisual. (SOARES, 2012, p. 32).

Ao longo do tempo, o videoclipe se consagrou como um gênero audiovisual popular, de produção e edição rápidas, chegando a durar, aproximadamente, três minutos. Por meio do videoclipe, passam a ser difundidas performances embasadas na interseção entre elementos musicais e visuais voltados à exposição da canção - narrada ou roteirizados, de maneira a externar histórias específicas, paralelas à performance da canção, contadas não somente pela associação entre linguagem imagética e o conteúdo musical - integrado por letra e música -; mas, também, adornados pela aplicabilidade de recursos estéticos específicos, como sons ambientes, imagens, gestos, efeitos de edição... Elementos que nem sempre se apresentam nas gravações em CD ou MP3, mas que surgem imersos no corpo do audiovisual, colaborando ou não para o sucesso de uma performance.

Goodwin (1992) discorre que, historicamente, os estudos relacionados ao videoclipe sempre privilegiaram aspectos imagéticos, de modo que eram restritas às investigações relacionadas ao campo da música. Em 1992, já constatava:

A iconografia da música pop tem sido, muitas vezes, desconsiderada. As implicações do gênero da música pop são constantemente menosprezadas ou negligenciadas, desta forma, os vídeos são lidos como se sua significação genérica fosse baseada apenas nas significações cinematográficas [...] (GOODWIN, 1992, p. 4).

O autor faz referência a metodologias “[...] surdas’ e críticos sem ouvidos [...]” (GOODWIN, 1992, p. 5) ao identificar a unicidade dos campos conceituais dominantes no estudo do videoclipe; sugerindo a necessidade do surgimento de uma ‘musicologia da imagem’ a se fazer presente nas investigações que versam sobre esse produto musical.

Da época em que surgiram as constatações de Goodwin (1992), até os dias de hoje, outras mudanças, temporais e espaciais, propiciaram transformações em torno não só do videoclipe, mas do gênero audiovisual como um todo. Assim, é de extrema importância considerar o fato de que música, imagem e letra caminham juntas, constituintes de uma manifestação cultural

híbrida que não deve ser vista mais de maneira isolada, modo pelo qual é possível preterir um de seus elementos, em relação ao outro.

O passar dos anos trouxe propostas novas que, aos poucos, foram integradas ao videoclipe. Se inicialmente, este constava de um todo ‘homogêneo’ e ‘comercial’, em relação à difusão e ‘venda’ da imagem artística - no qual surgiam cenários luxuosos, geralmente destinados à persuasão a partir da difusão sinestésica de sentimentos de liberdade -, já em meados dos anos 90, a situação era outra. Com o advir dessa época, o intuito comercial cede espaço a arte do vídeo, fator que insere mudanças estilísticas em relação à montagem do videoclipe. Nesse sentido, Machado (2000, p. 175) exemplifica:

[...] Quando um artista como o polonês Zbigniew Rybczynski, com um longo passado de experimentação em cinema e vídeo, realiza um clipe como *Imagine* (1987), ele não está mais pensando num promocional do disco ou da música de John Lennon (na verdade, ele nem sequer foi contratado ou pago para isso), mas, sim, em realizar, a partir de algumas ideias já contidas na canção de Lennon, um verdadeiro vídeo experimental dentro do formato clipe. Em outras ocasiões, mesmo trabalhando sob encomenda de gravadoras — como *The Original Wrapper* (1986) para Lou Reed e em *Oportunities* (1986) para os Pet Shop Boys - o videoclipe aparece a Rybczynski claramente como uma oportunidade para investigar novas ideias dentro do universo audiovisual. Alguns videoclipes são assumidamente construções poéticas da melhor tradição da videoarte.

Considerando a heterogeneidade dessas produções, Machado (2000) propõe uma classificação aos videoclipes. Segundo o autor, tais produções podem ser classificadas em, basicamente, três grupos ou categorias, ao que explica:

O primeiro, mais primitivo de todos, é o que faz o clipe promocional mais ordinário, mera ilustração de uma canção preexistente. Com esse grupo não vale a pena perder tempo. O segundo [...] compreende toda uma comunidade de realizadores oriunda do cinema ou do vídeo experimentais e que, aliada a compositores e intérpretes mais ousados logrou transformar este formato de televisão num campo vasto e aberto para a reinvenção do audiovisual. Mas, há ainda um terceiro grupo [...] é aquele que encara o clipe como uma forma de audiovisual plena e autossuficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som. Esse terceiro grupo é formado por um outro tipo de realizadores: são em geral, músicos que, além de dar conta de toda a tarefa de composição e interpretação de suas peças musicais, enfrentam também eles próprios a concepção visual do clipe. (MACHADO, 2000, p. 182).

Os videoclipes sob os quais arriscamos a proposição de uma leitura - ação esta impulsionada pela hipótese de que são tais audiovisuais produtos que ratificam o conteúdo performado em oralidade pelas canções - integram, a nosso ver, a terceira categoria.

Na interpretação proposta pelo presente capítulo são levadas em conta as transformações atravessadas por esse ‘produto’ audiovisual ao longo do tempo, sejam elas relacionadas à produção, edição ou veiculação do mesmo.

Atualmente, a estética do videoclipe contempla, ao lado das intenções mercadológicas, a noção da realidade e seus diversos aspectos contextuais mundanos, de modo que se torna possível observar, também, por meio de tais produções, o retrato da miséria e a problemática referente à violenta pobreza global, já mencionada neste trabalho.

Acerca da constituição dos videoclipes, há que se constatar que tais obras, se antes figuravam enquanto arbitrariedades de produção isolada por parte das grandes multinacionais da indústria fonográfica, hoje, graças às novas possibilidades que permeiam a *Web 2.0*, podem também ser elaboradas de forma amadora (caseira) e sem exigir de seus produtores um orçamento alto.

Ao abordar as novas produções modificadoras da então consolidada Cultura de Massas, as pesquisadoras Luisa Procnick e Ludmila Santos Matos relembram a importância do Youtube (acesso em 1 dez. 2011):

Em fevereiro de 2005 é fundado na Internet o grande facilitador da disseminação de vídeos através da rede, o *YouTube.com*. O termo inglês *tube* é usado informalmente em relação à televisão. O *slogan* do site, *Tube yourself* (algo como ‘televisione você mesmo’), é um exemplo da busca do receptor pelo poder da palavra, antes exclusiva das grandes empresas de mídia e veiculada exclusivamente pelos meios de comunicação tradicionais, como televisão, rádios e jornais impresso.

Do ponto de vista sonoro, há, também, importantes mudanças. Não se tem mais apenas a harmonia de sons tonais, mas também a presença de recursos tecnológicos específicos capazes de, em edição, produzir efeitos cada vez mais latentes. Ruídos que, associados ao texto, parecem a oferecer certa contundência ao produto fonográfico híbrido que, acima de tudo, pode se configurar também enquanto um potencial simulacro dos dias vividos por receptores e enunciadores e talvez mais que isso; enquanto um instrumento de registro de uma época, na qual todos nós estamos inseridos.

Estabelecidas essas breves considerações acerca do fenômeno ‘videoclipe’, será dado início, na próxima seção, à tentativa de leitura dos quatro vídeos pré-selecionados, a saber: *Sacar la voz* (2012); *Shock* (2011); *Pássaro Imigrante* (2011); *To Képpa* (2010).

### 5.2.1 *Sacar La Voz*

*Sacar La Voz* é uma produção audiovisual que se inicia de maneira sincrônica à música. Os acordes pianísticos simulados pela batida eletrônica contrastam com a imagem da *rapper* em performance que, ao longo dos cinco primeiros segundos do videoclipe, permanece em silêncio. Vestindo indumentária simples (boné, camisa xadrez e calça jeans) e portando alguns poucos acessórios (pulseiras e brincos), Anita Tijoux transmite a imagem de uma pessoa solitária, com o olhar perdido, em deslocamento.

Logo no início da performance audiovisual, o videoclipe desperta a atenção receptora para o dialogar da música com os processos de edição. Nota-se, nesse sentido, a presença de ‘filtros’, que permitem ao receptor a impressão de estar diante de uma produção híbrida.

Ao mesmo tempo em que o videoclipe transmite a noção de algo ‘antigo’, em preto e branco, evidencia, também, pelas primeiras imagens, a aplicabilidade de uma superexposição do contraste, enquanto ‘pequenos cortes imagéticos’ permanecem simultâneos à batida musical.

À contagem de 0’06”, a imagem de Anita Tijoux é substituída por outro cenário: uma casa simples, situada, provavelmente em um bairro de subúrbio. A imagem aparece colorida, embora a superexposição do contraste permaneça. Nesse sentido, o cenário assume destaque em relação às imagens iniciais, em preto e branco.

A filmagem transmite ao receptor a existência de uma intenção: o ‘andentar’ na rotina daquela residência em foco, fato que se confirma pela exposição das imagens subsequentes: o quarto de um casal, um bebê e uma cesta de pães.

Aos 0’12” de exibição, o videoclipe retoma a imagem da performer. Neste trecho é iniciado o discurso verbal da canção. A imagem externa o mesmo cenário exposto anteriormente: sob a textura em preto e branco, em plano fechado, é exibida a imagem de Anita Tijoux; dessa vez, cantando.

A canção segue em performance, enquanto as imagens se alternam. Aos 0'16" é exibida a imagem, em silhueta e em contraste preto e branco, de duas pessoas em luta corporal. A cena sugere ser uma luta semelhante ao box, posto que nesta, os participantes exibem o porte de luvas típicas. Aos 0'18", ainda em preto e branco, um rápido 'recorte' de edição, focaliza a imagem de uma placa, possivelmente em madeira: nesta, ressaltam-se os dizeres '*Rádio 1 de Mayo*', uma referência estabelecida pelo videoclipe à emissora radiofônica homônima, situada no Chile.

Criada na década de 90, a emissora tem como princípio o interesse e participação política das classes populares; além da luta contra o neoliberalismo. A referência à Radio 1º de Mayo ratifica o propósito político-ideológico da canção que se inicia, fator a ser confirmado pelo restante da performance em estudo (RADIO PRIMEIRO DE MAYO, acesso em 31 jul. 2014).

Aos 0'20", a imagem de uma praça chama atenção. Nela, há várias bandeiras hasteadas. Nesse fragmento, um efeito especial de edição passa a ser utilizado: a saturação de uma imagem em cores em meio ao restante do contexto visual, estabelecido sob a textura em 'preto e branco' - Nota-se que, embora a exibição da imagem da praça aconteça em modo desprovido de cores, as bandeiras nela situadas são coloridas. Outro aspecto que desperta a atenção é o fato de tais bandeiras serem representativas do Chile, país-origem da *rapper* em performance.

A continuidade do videoclipe em execução se dá por meio da alternância de imagens: ora se evidencia a imagem de Tijoux a cantar, ora se externam imagens do cotidiano urbano. Seja no interior das casas simples ou no espaço público da cidade, o que se retrata por meio do videoclipe em análise é a existência de uma coletividade social oprimida.

Em meio às multidões, uma sucessão de imagens. Famílias inteiras, adultos, crianças, feirantes, músicos... Indivíduos que habitam cotidianos diferenciados, mas guardam um aspecto em comum: o emudecimento e a luta diária. Tal fato se comprova pela própria representação destes personagens: todos retratados com uma faixa vermelha amarrada sobre os lábios, por trás da cabeça. - na maioria das vezes, esses personagens aparecem exercendo suas atividades profissionais; sempre emudecidos pelo pano de cor vermelha, elemento imagético saturado em cores, consequência do efeito de edição, previamente mencionado.

Das cenas do cotidiano abordadas pelo videoclipe, algumas, em especial, despertam a atenção do receptor-crítico.

Aos 0'52", por exemplo, o plano fechado focaliza a imagem de um cidadão sozinho, em posição de luta. Com a boca vendada e vestindo uma camiseta preta, o indivíduo olha para a câmara, externando um semblante de determinação. Um corte rápido da edição insere a cena um pouco mais completa, aos 0'53", quando, em um plano mais aberto, é demonstrado um ambiente que se assemelha a uma praça: nela, o mesmo indivíduo aparece.

Desta vez, em combate. A imagem, que revela meio-corpo dos personagens em luta, é seguida de um corte, aos 0'54", quando, mais uma vez, o plano se fecha evidenciando as feições do adversário- um indivíduo que externa ares de obstinação e veste uma camisa da marca Puma, signo que pode desempenhar no contexto em questão um papel dúplice: ao mesmo tempo em que é uma alusão ao capitalismo, também retrata a bravura do cidadão em destaque. Cidadão este, homem simples que, à semelhança de muitos outros homens, enfrenta, cotidianamente, os obstáculos e violências impetrados pelo sistema neoliberal.

Tal intenção presente no videoclipe é ratificada ao longo da execução do mesmo. A título de ilustração, nota-se a cena de um ponto de ônibus lotado, à contagem de 0'56".

As cenas são exibidas em sincronia com o conteúdo discursivo da canção; que à essa altura, pauta-se na autodescrição do eu-lírico: “Tenho os bolsos vazios, os lábios rachados, a pele com escamas, cada vez que olho em direção ao vazio/O solado do meu sapato gastado, as mãos amarradas, a porta de entrada sempre teve um aviso que dizia que estava fechada/Uma espinha cravada uma ferida inflamada, resistente uma raiva no auge entre tudo e nada”.

A associação dos conteúdos musical e imagético permite, nesse sentido, que percebamos ser a autodescrição proposta pelo *rap*, uma característica inerente à coletividade. O ‘eu-lírico’, nesse sentido, canta em nome de muitos... Cidadãos oprimidos e, ao mesmo tempo, operantes— à medida que não se submetem à estagnação e ao contentamento.

Na sequência, o videoclipe prossegue em sincronia ao conteúdo verbal proferido pela canção. As imagens se alternam entre a exibição da performer (Anita Tijoux) e a rotina urbana,

protagonizada por anônimos emudecidos - cuja representação permanece estabelecida pelo lenço vermelho, destacado por meio do já mencionado efeito de superexposição em contraste. A cor vermelha recorrente na imagem do lenço desperta a atenção-receptora. É possível inferir ser a utilização de um acessório nesta cor - a mesma utilizada pelos movimentos de inspiração ideológica comunista ou socialista - uma possível alusão-performática à guerrilha urbana ou revolução.

À contagem de 1'01", há uma referência ao *break* - dança de rua, um dos elementos que integra o Movimento *Hip-Hop*.

À contagem de 1'13" surge outro destaque, em relação ao conteúdo imagético-musical veiculado pela produção. Neste ponto, é exibida a imagem de uma violinista em avançado estágio de gravidez. Ela aparece simulando uma performance instrumental.

A exibição da imagem coincide com o conteúdo musical executado - neste trecho a base eletrônica permanece isolada do discurso verbal *rapper*, simulando uma performance orquestrada, na qual o conteúdo melódico em solo é 'atribuído' a um pequeno grupo de instrumentos de cordas.

A cena traduz a luta individual, que faz do presente um período em que é estabelecida a tentativa de transição: o 'desconstruir' de uma sociedade imersa em segregações e violências de toda a ordem e um 'instituir' de um contexto futuro, moldado em bases igualitárias e justas. Além disso, comprova também que o *rap* em execução se mostra uma canção híbrida, na qual se mesclam elementos tradicionalmente ligados ao eruditismo de uma cultura socialmente considerada 'maior' e elementos da cultura popular. Sob esse aspecto, destacam-se, por um lado, a imagem da já mencionada violinista em 'performance' (1'13"), associada à presença, ao longo da canção, de sons orquestrais; e por outro, imagens de dançarinos de *break* (1'03") e de um grupo musical - também em performance -, típico da cultura andina (1'47"). Este último, inclusive, parece reforçar essa ligação entre tradição e modernidade que o *rap*-latino costuma apresentar em suas produções.

Em 1'27", mais uma comprovação deste hibridismo mencionado. Após terem deixado suas funções de luta diária em isolamento, os anônimos se aglomeram em um ponto da cidade, ainda dispendo do lenço vermelho, em sinal de emudecimento. Ali, constituem um grandioso

*ballet* contemporâneo, que coincide com o fundo ‘orquestrado’ sobre o qual incide o conteúdo verbal do refrão *rapper*: “Respirar para soltar a voz/ Levantar voo tão longe quanto uma àguia veloz”.

A cena do *ballet* parece ensejar a existência de um ensinamento implícito a ser difundido pelo videoclipe: o de que a luta não deve ser individual, mas, sim, coletiva. A produção, neste sentido, transmite a ideia de que, apenas pelo unir das forças individuais se torna possível o implementar da ‘revolução’ e o ‘desconstruir’ das forças que agenciam o macro-sistema neoliberal.

No prosseguir do vídeo, novamente, surgem referências aos cotidianos individuais - emudecidos. Em 1’44”, tem-se a imagem de um anônimo, em frente a uma televisão antiga. Atento, ele assiste ao depoimento de dois homens de aparência simples, que demonstram ser filiados ao ‘movimento revolucionário’.

Em 1’47” a imagem de músicos de rua é seguida da imagem de militantes e, mais uma vez, à contagem de 1’57” é estabelecida uma referência à *Rádio Primeiro de Mayo*.

Desta vez, o estúdio é conduzido por indivíduos ligados, também, à militância. Nota-se, mais uma vez, a presença do pano vermelho sobre as faces envolvidas

A impressão transmitida pelo audiovisual ao público-receptor é a de um retrato da organização militante que, paulatinamente, realiza a tomada dos territórios - inclusive dos espaços midiáticos, na maioria das vezes conduzidos pela lógica alienante das massas - numa movimentação gregária e contra-hegemônica.

A ideia da tomada dos espaços é ratificada quando à contagem de 3’13” , novamente, é exibida a performance do *ballet*, constituído por anônimos. Neste trecho, a base sonora orquestral se mistura ao som de uma transmissão radiofônica - o que, pela leitura do videoclipe, se atesta em ser mais uma alusão à atividade exercida pela *Rádio Primeiro de Mayo*. A execução do *ballet* se assemelha à movimentação revolucionária - resistência e tumulto são performados pelo corpo de bailarinos. A dança ocorre ao mesmo tempo em que as palavras radiofônicas são transmitidas, externando, aos 3’15”, um recado aos seus receptores. “O tempo crava a adaga/ Faça o que fizer uma pessoa/ Estraga um ajuste”.

Ao fim da exibição do referido *ballet*, a imagem novamente assume seu foco na pessoa de Anita Tijoux. No trecho, a performer profere os seguintes versos “Em uma corda se pendurava a canção que poucas vezes merece”.

Aos 3’45” inicia-se, em plano fechado, o retratar da imagem de anônimos, individualizados que, um a um, vão retirando suas máscaras vermelhas de emudecimento - enquanto a canção se permite à fluência de um curso normal.

Deste modo, pouco a pouco, os atores envolvidos na performance do videoclipe vão retirando suas vendas, libertando-se do emudencimento e da opressão. A máscara que emudece ganha, pela canção, a cor vermelha, revolucionária e libertadora.

A edição e seus efeitos confirmam tal fato, sobretudo a esta altura do videoclipe. O cenário imagético retratado é o seguinte: a cada máscara removida, rostos e corpos - que, antes, apareciam na tonalidade preto e branca - aos poucos, vão ganhando cor, a medida que se desfazem do referido acessório.

Esta ‘ação’ sugere, por meio de uma metáfora-imagética, a reflexão de que o cantar - *rapper*, objeto estético-revolucionário seria uma espécie de saída aos dias em opressão. A música conscientiza. Por meio dela ações são projetadas e ganham a chance de vir a se concretizar. A canção devolve a vida àqueles que, mecanicamente, não percebiam o sentido de suas rotinas. Ela fomenta o pensar que, por sua vez, incitará a ação. Daí a grande contribuição da música, enquanto, também, elemento a despertar posições políticas e sociais.

A performance audiovisual chega ao fim à contagem aproximada de 4’12”, deixando um legado-moral ao receptor: o de que, apenas pela união das forças minoritárias, se torna possível o transformar do conceito societário.

Estabelecidas as considerações sobre *Sacar La Voz*, passaremos, agora, à leitura de outra produção, lançada por Anita Tijoux: o videoclipe *Schock*.

### 5.2.2 *Schock*

Dos videoclipes estudados na presente pesquisa, talvez *Schock* seja um dos mais complexos. Tal fato se deve às motivações de produção e edição, que permitem a confluência de uma narrativa paralela àquela estabelecida pela canção performada em oralidade, cujo conteúdo emanado pelos versos, analisou-se anteriormente.

Nesse sentido, mais do que ilustrar de maneira fiel os dizeres da canção - até então reduzida ao áudio -, o videoclipe se presta, também, a evidenciar um conteúdo narrativo baseado em fatos reais, contemporâneos, noticiados pela mídia internacional: as ações relacionadas à luta estudantil chilena, cuja ocorrência teve início em abril de 2011.

Em relação a este movimento, as pesquisadoras Lara Antonia Garcia de Melo Alvares e Natalia Monzón Montebello (2013) se manifestam no artigo *O Movimento Estudantil de 2011 e a Crise de Legitimidade do Sistema Político Chileno*, ao que explicam:

Em 28 de abril de 2011 milhares de estudantes saíram às ruas de Santiago do Chile, protestando contra o custo da educação superior e o alto nível de endividamento estudantil consequente. Essa foi a primeira marcha de uma série que seguiria nos próximos meses, chegando a mobilizar aproximadamente 700 mil pessoas em manifestações espalhadas por todo o país em 04 de agosto do mesmo ano, pedindo a queda da 'educação de Pinochet'. Por todo o país, estudantes se organizavam para expressar seu descontentamento, e a paralização dos estabelecimentos de ensino, chegou a durar quatro meses. A principal queixa dos manifestantes é a estrutura do mercado do sistema educacional, que trata a educação como um bem de consumo e não como um direito, transformando-a em aprofundadora das diferenças sociais no país, ao invés de um mecanismo de ascensão social. (ALVARES; MONTEBELLO, 2013, p. 1).

A representação da luta estudantil é mostrada com clareza ao espectador logo no início do videoclipe, aspecto que ressalta o potencial dialógico da produção estudada. O curto audiovisual se estabelece à maneira de um documentário. Tal estilo, sem dúvida, dota a produção de uma maior proximidade com o real histórico, exibido em simulacro, ou seja, há um efeito de real imanente na produção.

À contagem de 00'1", caracteres brancos dispostos sobre um fundo preto contextualizam o receptor, à medida que exibem os seguintes dizeres: 'Chile 2011'.

Em seguida, estabelecida a contextualização espaço-temporal do videoclipe, perdura até a contagem de 0'14" a seguinte mensagem - também codificada por meio de caracteres escritos, brancos, dispostos sobre fundo preto:

*Miles de jóvenes se han tomado sus colegios y universidades, exigiendo al gobierno una educación gratuita y de calidad, despertando a un país entero.  
Paros y huelgas han marcado un año repleto de la creatividad constructiva de una generación que se ha atrevido a luchar por la gratuidade del conocimiento.*

Milhares de jovens tomaram as suas faculdades e universidades, exigindo do governo uma educação gratuita e de qualidade, despertando um país inteiro. Interrupções e greves marcaram um ano repleto de criatividade construtiva, de uma geração que ousou lutar pela gratuidade do conhecimento<sup>34</sup>.

Após a exibição do fragmento textual, a continuidade do vídeo se dá a partir do depoimento de um rapaz, constatado à contagem de 0'15".

O 'personagem' - que não sabemos ao certo ser real ou não - profere as seguintes palavras: "*Nosotros los estudiantes no olvidamos nuestro ser Mapuche*" ("Nós, os estudantes, não esquecemos nossa essência Mapuche<sup>35 36</sup>").

Ao notar a fala desse 'personagem estudantil', chama atenção o aludir às comunidades 'mapuches', compostas por nativos que habitam diversas regiões do Chile e algumas regiões da Argentina.

Segundo a pesquisadora Elba Soto (2004), em sua tese de doutorado *Na Busca de uma Mudança Social: Sonhos e Lutas dos Mapuches no Chile*, o termo 'mapuche' significa 'gente da terra' e faz referência às comunidades indígenas que habitam diferentes territórios do país, como por exemplo, a VIII Região do Bio Bio, IX Região de Auracania, X Região (Lagoas), Região Pré-Cordilheira e Cordilheira dos Andes.

De acordo com a pesquisadora, a diversidade constatada pelo distanciar geográfico não impede a identificação ideológica da própria comunidade, que se autorreconhece como 'mapuche'. Nesses termos, explica a pesquisadora:

<sup>34</sup> Tradução nossa.

<sup>35</sup> Tradução Nossa.

<sup>36</sup> "Ma-pu-che: 1. Adj-s. form. (\*índio) que procede de Arauco, Chile: los mapuches se llaman también araucanos. **Mapuche** -2- LING. Lengua de los \*índios de Arauco, Chile: es~ una lengua ameríndia. **Mapuche.**" (SEÑAS, 2001, p. 801).

Ainda que a diversidade geográfica implique uma série de diferenças entre esses distintos territórios mapuche, como, por exemplo: clima, solo, costumes advindos dessas diferenças geográficas, etc., faz-se necessário salientar que todos esses grupos identificam-se como mapuche, como pertencentes a um só povo. Todas essas diferenças regionais não são tão relevantes, levando em conta que dentro de cada região diversas situações são encontradas; a título de exemplo, existem famílias que não falam mais a língua mapuche, enquanto outras, da mesma região, mantêm, com vigor, a língua e muitas das tradições desse povo. Nesse sentido, apesar dos distintos processos de assimilação, vivenciados em cada uma das regiões, os mapuche unem-se em torno da convicção de pertencer a uma formação social específica, resistindo a todas as tentativas de destruí-los e negá-los enquanto povo. (SOTO, 2004, p. 23).

De acordo com Soto (2004), no Chile, os mapuches são uma das minorias étnicas mais representativas e em situação de pobreza. Historicamente conhecidos pela atuação na resistência frente à lógica colonial espanhola - a exemplo da Guerra de Arauco, que teve início no século XVI e perdurou por aproximadamente trezentos anos -, o povo mapuche trava, até hoje, lutas pelo reconhecimento identitário e cultural.

Segundo Soto (2004), na atualidade são frequentes os embates entre a população mapuche e o Estado chileno, consolidado em ideais ‘brancos e europeus’.

A questão mapuche é colocada politicamente nos seguintes termos: a sociedade chilena tem no seu interior uma sociedade etnicamente distinta e com direitos históricos e culturais que lhe são próprios. Nesse contexto, todas as políticas aplicadas têm-se orientado pelo critério de integrar o mapuche à vida nacional, integração subordinada e parcial que implica no abandono dos seus direitos como povo. (SOTO, 2004, p. 24).

Citando Begoa e Valenzuela, a pesquisadora Soto (2004) ainda retoma a seguinte passagem:

[...] a história das relações entre a sociedade chilena e a sociedade mapuche pode ser resumida na tentativa permanente do Estado e da sociedade dominante de impedir a existência real de uma sociedade culturalmente diferente no interior do país, e, por outro lado, pela resistência dos indígenas em desaparecer (BENGOA; VALENZUELA, apud SOTO, 2004, p. 24).

A fala em referência ao povo mapuche demonstra uma identificação existente, por parte das lideranças estudantis, em relação aos propósitos de resistência e comportamentos contra-hegemônicos, instaurados pela comunidade indígena-mapuche, ao longo da História - e cujas origens retomam o próprio processo de colonização atravessado pelo país.

O personagem ‘porta-voz’ dos estudantes, em sua breve fala, atesta os propósitos da resistência às ações Estatais. Em alusão ao ideal mapuche - estabelecido por parte de uma comunidade constituída por povos culturalmente distintos e separados pelo espaço geográfico;

mas integrada pelo ideário de igualdade grupal e luta pelos direitos coletivos - de certa forma também se coincide com o discurso *rapper* ideológico proposto, na contemporaneidade, por (i) migrantes situados em diversas partes do mundo. Não obstante às regiões em que é produzido, o discurso carrega questões que se mostram plurais e ao mesmo tempo comuns às camadas minoritárias, perfazendo-se num macro-reconhecimento ideológico transnacional. A luta estudantil, a luta Mapuche, a luta estética estabelecida pelo *rap* estrangeiro se identificam e se solidarizam em um macro ideal, coletivo, que busca realidades societárias mais justas, a serem implantadas e usufruídas em futuros próximos.

No videoclipe, a referência ao movimento estudantil, associada ao depoimento do ‘personagem-estudante’ é um fator não-presente na versão gravada em áudio do *rap* em estudo.

A leitura do videoclipe viabiliza a atenção sobre tais questões, como uma espécie de complemento ou epígrafe sugerida à canção. Apenas à contagem de 0’:19” surge a voz de Anita Tijoux performando o *rap* *Schock*. “*Venenosos tus monólogos/Tus discursos incoloros/No ves que non estamos solos*”.

Aos 0’19” surge a imagem de uma jovem cantando a letra da canção. O rosto sério, emoldurado por um capuz de moletom, prenuncia um recado-estético vindo de um ambiente escuro. No entorno, vidros quebrados (0’21”) sugerem um espaço guetoizado, esquecido ou desconhecido pelos que compõem as classes mais abastada e ignorado, pelos que compõem os setores dominantes. Surgem também imagens paralelas de outros ‘jovens-cantores’ que, ocupando posições de ‘personagens coadjuvantes’, auxiliam no conduzir da ‘canção-engajada’.

O retrato da jovem-cantora, principal, é constantemente sobreposto por uma série de imagens-representativas das manifestações estudantis e tomadas dos espaços acadêmicos por parte dos jovens chilenos. A primeira delas retrata, aos 0’23”, a frente de uma instituição denominada Liceu M. L. Amunátequi. Há um grande *banner* pendurado sobre a fachada do prédio; retratam-se transeuntes curiosos e jovens segurando cartazes, ao mesmo tempo em que persuadem os veículos que passam pelo local. Não é possível ler o conteúdo textual do *banner* e do cartaz.

Na edição, constata-se a existência de um filtro, capaz de estabelecer um efeito de cores em *dégradé*. É possível perceber na parte inferior das imagens, um tom alaranjado, mais forte e ‘vivo’. Este tom, aos poucos se dispersa, quando da metade superior das telas - produzindo um efeito amarelado, mais ‘frio’, em relação à percepção das cores.

Tal efeito é uma constante ao longo do videoclipe. Aos 0’25” o foco da filmagem se restringe à exibição, em plano fechado, de uma mensagem pintada sobre a parede: *Educacion no es un acto inocente* (Educação não é um ato inocente<sup>37</sup>), sinalizando a percepção coletiva de que a educação de má qualidade, oferecida pelo governo, se reverte na intenção arbitrária de se criar um contingente populacional apático perante os diversos direcionamentos Estatais impetrados face à realidade societária.

Entre 0’26” e 0’28” é estabelecida uma sequência de imagens, nas quais são retratados estudantes vinculados a diferentes instituições. Cada um deles aparece, em enquadramentos isolados, segurando uma placa de madeira na qual constam talhadas, em relevo, as seguintes informações: nome do estudante, instituição de ensino da qual faz parte. Gabriel Sepulveda- Liceo Artístico (0’26”), Anto- Liceo Emanuel de Salas (0’:27”) e Lagarto- Liceo Amunategui (0’28”), são alguns dos perfis abordados pelo videoclipe.

Os perfis dos estudantes são precedidos por imagens diversas que retratam, de forma intercalada, a jovem-cantora (a mesma que aparece no início do videoclipe) e imagens relacionadas à execução do referido movimento estudantil. Cadeiras e móveis amontoados, paredes grafitadas e a imagem dos muitos jovens, protagonistas da ação: Dever- Liceo M. de Cervantes (0’32”); Francia Garate- Liceo A131 (0’33”)- esta se destaca pelo uso de uma máscara branca, evidenciando sua condição de emudecimento e pela inscrição de seu nome, estabelecida por meio da colagem de letras vermelhas recortadas em papel-cartolina e coladas na parede do ambiente em que se encontra); Patrícia Nahuelnir – *Apoderada* (Também retratada ainda aos 0’33”). A imagem deste personagem também nos chama atenção: uma mulher mais velha, talvez representando a figura de uma professora ou mãe de aluno. Na placa de identificação, Patricia não traz o nome de um liceu, mas o substantivo ‘apoderada’, que, em português significaria algo como ‘pessoa dotada de poderes para falar em nome de outrem’ ou ‘procuradora’<sup>38</sup>).

---

<sup>37</sup> Tradução Nossa.

<sup>38</sup> Tradução Nossa.

Aos 0'38" outra imagem assume destaque. Surge a simulação de uma espécie de entrevista coletiva, em que vários cinegrafistas são retratados no 'exercício da filmagem perante as jovens lideranças'. O áudio permanece executando o conteúdo musical, intercalado com imagens distintas. Ora surgem os retratos dos jovens cantores - sobretudo da que ocupa o 'papel principal' no videoclipe, aparecendo em substituição à *rapper*-performer, Anita Tijoux; ora são retratados os espaços tomados pelo movimento. Nota-se que a presença dos 'jovens-cantores', em substituição à performer-compositora se reverte em uma alusão à tomada de poder por parte dos estudantes. Os jovens comandam tudo, inclusive a 'canção'. A presença dos 'jovens-cantores' nos faz ter a certeza do potencial relacionado à representação estética-revolucionária, que se constitui simulando a 'tomada revolucionária estudantil', ao mesmo tempo em que a ela fornece seu apoio.

Aos 0'43" de exibição começam a surgir imagens de pessoas que manifestam explicitamente apoio ao movimento retratado. A cena é a mesma: um personagem a carregar uma placa de madeira na qual é inscrita a própria identificação – Max Vivar- Apoyo a los estudiantes (0'43"); Damian Contreras- Ex Dirigente Aces (0'45").

Já aos 0'46", altura em que a música estabelece o refrão-*rapper* – *La hora sono! La hora sono!/No permitiremos mas, mas/Tu doctrina del shock!/La hora sono, la hora sono/Doctrina del shock 2x*– a imagem externa a palavra *Schock*, como se estivesse sendo projetada em caracteres luminosos sobre uma parede. Neste ponto, percebe-se a utilização de outro recurso relacionado à edição do videoclipe: sobre um fundo preto, a palavra *Schock* aparece na tela em meio a uma série de 'arranhões'. Tais 'ranhuras', típicas de filmes antigos, em película, podem, metaforicamente, representar a segregação sócio-sistêmica, inserida e praticada nos cenários nacionais por meio da ação dos diversos agentes de poder.

No que concerne à edição, o videoclipe segue, do início ao fim, a batida da música, por meio de cortes rápidos e imagens sobrepostas – sempre retratando a tomada dos espaços e a identificação única de cada um dos estudantes e seus apoiadores. Aos 0'53", chama a atenção a imagem de uma garota, personagem coadjuvante, que assume momentaneamente o papel de cantora - no entorno desta personagem, vidros quebrados, mais uma vez contextualizam o ambiente, enfatizando a questão dos 'arranhões-metáfora', uma possível alusão imagética ao segregar societário.

Dentre as imagens retratadas ressaltam-se as inscrições realizadas em cartazes, faixas e pinturas, estabelecidas sobre as diversas paredes filmadas. Algumas destas inscrições seguem aqui, traduzidas: ‘*Mas vale morir de Pie Que Vivir Araillado*’ (0’47”) - ‘É melhor morrer de Pé, que viver ajoelhado’; ‘*Apaga La TV*’- Desligue a TV (0’48”); ‘*Lucro-Card: Esclavitud Sin Limites*’ (0’56”) - Cartão Lucro: Escravidão Sem Limites – ‘*Desde cuando nos volvimos tan cobardes para no defender lo nuestro. Liceo Cervante. En Toma*’ (1’02”) - Desde quando nos tornamos tão covardes para não defender o nosso. Liceu Cervantes. Tomado! - *Nuestro Triunfo: La Revoluo de La Consciência* (1’09”) - Nosso triunfo: A Revolução da Consciência. - *Nos tienen miedo porque saben que no tenemos miedo! L.E.A. En Toma 2011.* (1’24”) - Nos têm medo, porque sabem que não temos medo. L.E.A. Tomado, 2011. - *Los Estudiantes son la levadura que dará sabor al pan que saldra del Horno.* Manaka. (1’52”) - Os estudantes são o fermento que dará sabor ao pão que sairá do forno. Manaka. - *Ser joven y no ser revolucionário es una contradiccion* (2’00”) - Ser jovem e não ser revolucionário é uma contradição.

Dentre os cartazes, faixas e inscrições exibidos pelo videoclipe, é necessário salientar que aqueles que explicitamente estabelecem referências ao contexto exploratório capitalista, geralmente, surgem acompanhados por imagens ou ilustrações fantasmagóricas que materializam a interpretação sobre a realidade sistêmica, enquanto uma espécie monstruosa, à qual se atribuem intenções destrutivas— Destacam-se, nesse sentido, duas ilustrações referentes às citações acima dispostas: “Desligue a TV” (0’48”) e “Cartão Lucro: Escravidão Sem Limites” (0’56”).

As ações militares, midiáticas e políticas surgem lado a lado, através de imagens que se sobrepõem acompanhando a batida musical. É notória a importância da edição nesse sentido. Junto à batida *rapper*, ela cria um ritmo peculiar: a mudança de imagens acompanha a batida musical. Há nesse aspecto, o estabelecimento de duas cadências dialogantes entre si, que constituem um conjunto de som e imagem, capaz de materializar a intenção crítica do videoclipe, em promover a resistência perante o aparato sistêmico-capitalista.

Aos 2’01”, uma imagem enfatiza essa questão. Surge um personagem caricato, que se assemelha a um presidente ou ditador. Acompanhado por seus assessores, ele adentra as dependências do Liceu. Sua imagem e ações se fazem precedidas e quase simultâneas ao

retrato dos jovens em resistência, incansáveis nas ações físicas e estéticas. O canto permanece, mesmo diante do líder que pressupõe a figura do opressor.

Entre a contagem de 2'09" e 2' 22", a canção é interrompida. Faz-se uma montagem curta, em que se estabelece novamente o estilo documentário. Neste trecho são exibidos vários depoimentos estudantis, cuja tradução e descrição das imagens associadas se estabelece abaixo:

— Entre 2'09" e 2'11": A cena retrata um rapaz, que aparece em frente a um muro grafitado. A imagem desenhada é de um homem que segura uma espécie de martelo. O desenho também sugere a representação da luta. Em frente ao grafite, o personagem profere a seguinte declaração: “Queremos erradicar a educação como negócio. A educação deve ser um direito social”.

— Entre 2'13" e 2' 15": O ambiente retratado parece ser a parte interna de uma instituição acadêmica. Neste contexto, é exibida a imagem de um rapaz, deitado, utilizando-se de uma máscara branca; para nós, representativa do emudecimento social, contestado pelo videoclipe. Em depoimento, tal personagem profere a seguinte constatação: “Este movimento social se torna maior a cada dia”.

— Entre 2'16" e 2' 22": O ambiente retratado parece ser a varanda de uma casa. É exibido o depoimento de uma jovem que, de pé, explica: “Não é apenas uma movimentação de pessoas nas ruas, protestando, mas também é a criação de uma consciência e compromisso entre aqueles que participam”.

A imagem da estudante é intercalada com a de um cartaz, na qual, abaixo da figura de um sinal de trânsito, constam os seguintes dizeres: “*No a la ley que sepulta la educacion pública*” (Nenhuma lei irá enterrar a educação pública). Enquanto é exibido o cartaz, em áudio é dada continuidade ao depoimento.

Aos 2'22", a canção é retomada em seguimento ao ‘modelo videoclipe’. A edição permanece mantendo o estilo inicial. Personagens que retratam os jovens estudantes e indivíduos a eles solidários, no que concerne à luta estabelecida pelo movimento estudantil, são apresentados em imagem. Todos portando placas de madeira, nas quais constam as identidades individuais.

Recortes de edição sobrepõem tais imagens às ações pontuais relacionadas ao movimento. É fornecida a noção de um cenário que, aos poucos, anoitece. São retratadas várias inscrições sobre as paredes (textos e desenhos) e faixas que emanam mensagens em prol do movimento. Dentre os textos em evidência, alguns assumem destaque, retratando práticas de resistência impetradas face às medidas centralizadoras, governamentais, direcionadas, sobretudo, ao campo da educação.

— Aos 2’26”, um escrito estabelecido sobre a parede, em que constam os dizeres: “*Me declaro culpable de haber nacido en este sistema. Combatirlo Hasta El Final*”! (Declaro-me culpado por ter nascido neste sistema. Combatê-lo até o final!).

— 2’ 53” , uma faixa grandiosa, na qual são escritas as palavras: “*En Huelga de Hambre Por la educación dia*” ( “*Em greve de fome pela educação-dia*”).

—2’53”, um pastiche gráfico (cartaz), pelo qual é representada a imagem de um membro da *Ku Klux Klan* - organização racista e criminosa, nascida nos Estados Unidos, ao final do século XIX - executando tortura face a outrem. Nota-se na peça que há um cifrão desenhado no capuz do referido personagem.

Sob o ponto de vista da recepção, é possível constatar, a capacidade do audiovisual, ao exibir o cartaz em questão, em superpor práticas e temporalidades, que irão permitir diferentes leituras da história.

Ao aludir à existência de uma antiga organização criminosa (cuja atuação, inclusive, permanece até os dias de hoje) e associá-la à representação do cifrão - simbologia referente ao sistema neoliberal e sua realidade econômico-capitalista - a imagem possibilita a emergência de reflexões diferenciadas, em relação à narrativa tradicional, no que tange a assuntos relacionados ao tempo-presente, à sociedade e à história geral.

O videoclipe ‘permite’, portanto, ao receptor enxergar e conjecturar em torno daquilo que ‘não é visível’ (AUMONT, 1993), daquilo que usualmente passa despercebido, seja em função do desconhecimento enraizado pela força das narrativas tradicionais hegemônicas ou mesmo da atribulada dinâmica do cotidiano. À semelhança de outros dispositivos midiáticos, o audiovisual proporciona, portanto, interpretações acerca dos objetivos sistêmicos que

condicionam a engrenagem da vida em sociedade e cria, assim, “[...] ambientes ficcionais nos quais esferas do poder, historicamente específicas, se tornam visíveis” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 145).

O trecho imagético em questão se revela, à luz da interpretação estabelecida no presente estudo, como uma forma de alerta e conscientização a possíveis receptores, para que não se iludam face às promessas-capitais, regidas pelo objetivo maior do lucro e desprovidas de quaisquer cautelas correlacionadas à não-opressão.

— Aos 2’56”, surge a imagem da bandeira do Chile, manchada por um carimbo em que consta o símbolo (R); o que nos faz inferir ser um símbolo relacionado à revolução proposta pelo movimento estudantil. Tal imagem é precedida pelo filmar da chegada dos militares, associado à ideia da repressão. Até a contagem de 3’02”, tem-se o retrato da resistência jovem e o embate travado perante aqueles que representam o poder.

Chegando ao final do vídeo, trecho em que permanece a noção da sobreposição de imagens, em que são postas ações associadas à apresentação individual dos militantes e seus apoiadores, uma cena surpreende. Aos 3’11” surge a imagem de Anita Tijoux que, sob a condição de apoiadora à causa, aparece segurando uma plaqueta com a identificação “*Apoyo a Los Estudiantes*” (Apoio aos estudantes).

Do início ao fim, o videoclipe prossegue em constância, seguindo sempre a mesma ideia. Inscricões, o tempo todo, despertam a atenção do receptor-atento.

— Aos 3’13”, a imagem de uma parede, grafada com os seguintes dizeres: “*El motor de la historia es la lucha de clases*” (O motor da história é a luta de classes).

— Aos 3’16”, outra parede na qual é inscrita a frase “*Revolucion Compañeros*” (Revolução Companheiros).

O videoclipe se encerra com a identificação da jovem estudante que deu início à performance da canção, assumindo o lugar de Anita Tijoux, enquanto performer principal de todo o videoclipe. Aos 3’42” a ‘personagem’ é filmada, em silêncio - a canção prossegue em execução, embora apenas como fundo musical do videoclipe. Assim como os demais

‘personagens retratados’, a jovem aparece portando uma placa de madeira na qual consta a própria identificação: Javiera Toro- Liceo Exp. Artístico.

O fechamento do videoclipe se dá, finalmente, entre 3’44” e 3’46”, quando mais uma vez é exibida em caracteres luminosos a palavra *Schock*, que dá nome canção-*rapper*. Sob o fundo preto e, novamente, repleto de ‘arranhados’ estabelecidos pela edição, a imagem antecede às especificações técnicas do produto.

*Schock* é um audiovisual que registra a luta dos estudantes em prol de uma educação pública de qualidade. O conteúdo imagético, associado à letra em performance, constitui um produto-final que assume o papel de transpor para o campo estético uma pequena amostra dos inúmeros e violentos embates sociais existentes na vida real.

Faz-se pertinente, neste aspecto, recordar o argumento de Ivana Bentes (2003), no artigo *Estéticas da Violência no Cinema*. Segundo a pesquisadora, a violência é um modo de pensamento presente desde os primórdios da linguagem audiovisual, mas que atualmente se intensifica em suas projeções, manifestando-se, ao mesmo tempo, sob as formas política e estética (catarse). Ao discorrer sobre produções que seguem esta linhagem, nos diz:

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizadas pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (BENTES, 2003, p. 6).

De fato, o vídeo demonstra ‘funcionar’ como uma ‘resposta-estética’ às improbidades administrativas que afetam o setor educacional chileno; bem como às repressões exercidas perante a comunidade estudantil, por parte do governo, em seus mecanismos de controle e manutenção da ordem. - “Não permitiremos mais sua doutrina de choque” - ‘grita’ o tempo todo a produção.

A leitura do videoclipe *Schock* nos permite constatar que uma produção-estética pode dialogar e estabelecer identificações perante problemáticas sociais referentes ao território em que é produzida. Ao sustentar a produção de um videoclipe em que se estabelece uma narrativa sobreposta àquela emanada apenas pela performance da canção, a *rapper* franco-chilena retoma o engajamento perante as questões sociais que se passam no espaço de seu país-

origem, demonstrando apoio ao movimento estudantil. Além disso, ao mesmo tempo em que nos fala sobre uma questão nacional-chilena, também retrata criticamente, sobretudo por meio das imagens, os malefícios trazidos pelo capitalismo e pela história.

Uma vez lançada em meio ao ciberespaço, *Shock* revela um olhar crítico que pode ‘moldar a memória’ (SHOHAT; STAM, 2006) e o pensamento de receptores solidários à causa performada e/ou dotados de estigmas semelhantes. A produção audiovisual é, desta forma, algo que inspira, ao mesmo tempo que ‘escapa’ aos objetivos e padrões instituídos pelas narrativas tradicionais, hegemônicas, centralizadas e, geralmente, de herança européia ou norte-americana.

A comunicação é estabelecida, assim, como uma ‘linha de fuga’, um ‘devir’, escapando aos padrões verticais e homogêneos defendidos pela comunicação de massa. Essas ‘novas’ formas de representação, possibilitadas pelo uso alternativo das mídias, podem conduzir a uma conclusão: a de que os efeitos globais do neoliberalismo, muitas vezes, são sentidos e vivenciados, de maneira semelhante, nas diversas territorialidades do mundo.

Shohat e Stam (2006) nos lembram da importância identitária assumida pelos meios da comunicação na atualidade. Os pesquisadores dispõem que:

Os meios de comunicação contemporâneos formam identidades; na verdade, muitos argumentariam que eles estão muito próximos do centro de produção de identidades. Num mundo transnacional, caracterizado pela circulação global de imagens e sons, mercadorias e pessoas, eles têm enorme impacto sobre as identidades nacionais e o sentido de comunidade. Ao promover interpretações entre povos distantes, os meios de comunicação ‘desterritorializam’ as possibilidades de imaginar uma vida em comunidade. E se, por um lado, eles podem destruir comunidades e incorporar a solidão ao transformar espectadores em consumidores isolados ou mônadas auto-suficientes, eles também podem promover o sentido de comunidade e de filiações alternativas. Assim como os meios de comunicação podem promover a alteridade de certas culturas [...] eles podem incentivar conexões multiculturais. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 27-28).

É pelo viés da desterritorialização, mencionada por Shohat e Stam (2006), que se dá a presente análise, do vídeo *Shock*. Constatamos que a produção mantém o propósito político das estéticas diferenciadas, que demonstram a fracionada e autêntica face da ‘sociedade do espetáculo’. Estéticas que se direcionam a ‘outros’ públicos, talvez não-privilegiados socio-economicamente; que atuam de forma a externar e incitar fatores como a criatividade, a resistência, o reconhecimento identitário e a transvaloração de valores.

Estabelecidas as considerações acerca da referida produção, passaremos ao próximo item de nosso trabalho, no qual discorreremos sobre a leitura do videoclipe ‘Pássaro Imigrante’.

### 5.2.3 Pássaro (I) Migrante

Trilhos e movimento contextualizam uma viagem de trem. A imagem interna do transporte se intercala à figura de um homem, sempre perdido em meio ao caos urbano. O plano fechado fornece a imagem de meio-corpo do personagem. Trajando uma blusa cinza, ele se perde no ambiente, cuja fotografia demonstra ser a de uma estação de metrô. O exibir do vídeo externa, já inicialmente, os meios de produção artesanais. A câmara em mãos e a aplicação do efeito-filtro, realizado na edição, cedem ao audiovisual um aspecto de envelhecimento, caracterizado por certas manchas na demonstração das imagens, levemente distorcidas.

A cena, silenciosa se estende até a contagem de 0. 20’’ , quando esse mesmo homem, acompanhado de uma base sonora, dá início à canção- *rapper*. Em plano fechado, a câmara o focaliza: solitário passageiro que, em meio ao caos urbano, se mostra, pela edição, ora dentro e ora fora do trem.

Sincrônico à performance em oralidade, o conteúdo do videoclipe confirma o canto enquanto apresentação da consciência cantada, expressada através da imagem de um (i) migrante obstinado, perante o território estrangeiro em que se encontra.

Desprovido de quaisquer encartes ou legenda, o conteúdo discursivo da canção - que fora integralmente transcrito e analisado ao longo da pesquisa - demonstra a presença de uma oralidade versificada, na qual o eu-lírico se manifesta a partir de metáforas, anáforas e, na maioria das vezes, utilizando-se de rimas. Nesse sentido, tem-se o trecho inicial do *rap*:

Venho do imenso azul, essa terra promete  
Aqui eu sou mais um, outros marionete  
Os patos vão pro sul, papagaio repete  
Caminho eu construo, não se promete  
Minha liberdade eu que mesmo gero

Meu passaporte é mero detalhe zero  
Dos que considero sincero, não espero  
Cortam minhas asas  
Me regenero

O corpo da canção revela, lado a lado à imagem, a certeza da solidão (i) migrante no contexto urbano e a vontade necessária de se transpor todos os obstáculos por meio do trabalho e da fé. A urbe é um cenário de muitos perigos: mulheres fáceis, más influências, drogas e charlatões. A canção narra uma vida insistente, de quem precisa ter ‘mente sábia’ e ‘olhar de àguia’ para viver imerso em dificuldades que revelam o pré-conceito do próprio país em que se decidiu habitar. Chama atenção o verso que denuncia o descaso proveniente da Torrestir - empresa que domina o segmento de transportes - ferroviário, marítimo e rodoviário - em Barcelona. Embora em momento algum haja referência à localidade específica em meio à qual surge a enunciação performática do videoclipe, é possível chegar a tal conclusão através da referência à empresa mencionada.

Caminhando na parte interna de um trem, diz o enunciador, pássaro-livre “Você busca seu bando/ Torrestir te ignora/ Sempre te urubuzando/ Espécies de Cativoiro”.

O sistema é metáfora do azar associado à repressão. A imagem do personagem-*rapper* a cantar seus recados, contrasta face aos demais passageiros do trem. O banco em que aparece sentado o performer tem um assento vazio. Todos estáticos, sinal de indiferença, perante a ‘viagem musicada’. Apenas à contagem de 1’ 14”, este lugar é ocupado por dois segundos, quando ali se acomoda um indivíduo que aparece cantando o *refrão-rapper*, junto ao performer principal do videoclipe (MC Indigesto).

Tudo parece evidenciar um contexto antigo. Tal impressão se confirma quando, entre a minutagem de 1’ 16” e 1’ 19”, pelo uso de máscaras - recurso de edição utilizado para inserir recortes em meio ao texto imagético principal - são exibidas imagens de noticiários antigos, provavelmente relacionados à vivência no exterior.

Em 1’ 26” retira-se o foco da câmara. A cena é a imagem exterior do próprio trem em movimento. A sensação de envelhecimento, agora, se mistura à ideia da separação: embora o enunciador nos fale de dentro do referido meio de transporte, parece não estar integrado àquele. De dentro do trem ele lança um recado ao mundo, cuja imagem desfocada e representativa pelo “signo-trem”, remete à textura da alienação massificada.

Na seção que se estende entre 1’ 28” e 1’ 30”, outro trecho desperta a atenção: o foco sob o monitor de segurança, dentro de uma estação de metrô; seguido de uma imagem da janela,

externando a visão de dentro para fora do trem. Neste trecho, a ‘viagem (i) migrante’ é traduzida pelo videoclipe. A aplicação de filtros torna a cena levemente escura e a filmagem demonstra ter sido realizada a partir da utilização de uma câmara de baixíssima qualidade, características típicas de equipamentos antigos.

Semanticamente, poderíamos inferir que a imagem incômoda e relativamente precária tenha sido utilizada de forma proposital, como uma espécie de ‘tradução’ do território atribuído à voz marginalizada: o lugar do gueto, do ‘ignorado’, em que a estética se mostra ‘suja’ e ‘indefinida’, consequência de um não-reconhecimento controlado. Sob este último aspecto, mais uma vez, ressaltamos a presença do monitor, referência aos mecanismos onipresentes de controle, atuantes frente a todo o contexto social.

Entre a minutagem de 1’42” e 1’46”, a qualidade do áudio é transformada em efeito. O som que antes se fazia nítido, neste trecho aparece comprometido, se mostrando à semelhança de uma transmissão radiofônica arcaica. Praticamente cumprindo uma função de ruído perante a totalidade sonora apresentada, o trecho ratifica mais uma vez a referência ao arcaico, enquanto possibilidade única das classes minoritárias e, ao mesmo tempo, elemento suscetível ao estranhamento das posturas interpretantes.

Recortes imagéticos demonstram a metrópole inflada de pessoas, correndo em todas as direções. O cenário urbano exterior é alternado com o cenário interno da estação. O MC é visualizado algumas vezes dentro e outras vezes fora da estação de metrô, sempre correndo, sempre controlado, sempre sozinho; a lançar um olhar de vaguidão e procura sobre o mundo.

A canção prossegue e, em meio à grande cidade, o esforço (i) migrante é tão valoroso quanto a moeda. Repetidas vezes, canta a voz do MC: “Sangue, suor e lágrimas são mais que petróleo”.

A partir de 2’17”, a edição nos mostra um MC caminhando pela cidade ao mesmo tempo em que canta. Ressalta-se, neste segmento, o trecho que vai de 2’15” a 2’25”. Observador, o MC se depara em meio a um protesto. A imagem exhibe a aglomeração de pessoas militantes portando bandeiras em sinal de protesto, mas também a ação militar por meio do uso de bombas e caminhões, evidenciando a atitude repressora e violenta dos agentes de poder.

Com o olhar perdido e apreensivo, em meio a tal cena, o personagem busca algum norte para seguir. Embora apareça calado na imagem, ao fundo da performance, a canção permanece. Surge, então, o refrão da canção-*rapper*, fundo musical e resumo do cotidiano (i) migrante, insistência perante a cidade desconhecida.

Mais vale um na mão que dois voando  
 Num mundo distante  
 Nada é como antes  
 Hora de se desprender do bando  
 ‘Pro’ alto e avante  
 Pássaro imigrante  
 Solidão apavora

Em 2’29”, a caminhada dá lugar à corrida. O MC, agora com um olhar desesperado, atravessa a cidade de forma espavorida e sempre perseguido por pombos pretos que, estabelecidas associações perante a música, podem sugerir a representação dos abutres, aves possuidoras de hábitos necrófagos que, por sua vez, na canção, aparecem simbolicamente como referenciais à imagem sistêmico-capitalista.

A edição permanece exibindo recortes relacionados ao noticiário e ao cotidiano da cidade-mundo. Em 2’31” o fundo musical é silenciado. Tem-se apenas a imagem do MC correndo em feições assustadas e o acompanhamento da batida musical. À minutagem de 2’39”, em plano aberto, é possível ver a imagem completa do personagem-performer. Podemos perceber neste trecho a indumentária completa da qual este faz uso: blusa de malha cinza, calça jeans e tênis, vestuário simples, característico também de outros *rappers*.

O contexto segue até a minutagem de 2’50”, quando o MC cai sob um território demarcado. A cena do corpo caído no chão e inerte é contrastada pela imagem em recorte de um lago; representação do território nobre da cidade. A água, repleta de cisnes a nadar, traduz o cenário das grandes urbes e seus seccionamentos: enquanto vidas são ceifadas nos guetos esquecidos, a rotina branca-burguesa prossegue em seu curso normal, de indiferença.

Cercado por transeuntes curiosos e inertes, o corpo do MC- personagem é atacado, aos 3’00”, por ‘aves-abutres’, filmadas de modo desfocado e nas cores preta e branca o que, numa interpretação visual mais extensiva, poderia confirmar a já mencionada metáfora, de um sistema capitalista, devorador.

Ao final da análise, conclui-se que, todo o processo traduzido em imagem-video, ratifica o conteúdo verbalizado pela canção e sua finalidade: conscientizar e mostrar ao mundo as mazelas e dificuldades que permeiam a vivência estrangeira em todo o globo.

#### **5.2.4 *To Kέρμα ( A Moeda)***

Ao iniciar a leitura de *To Kέρμα*, imediatamente, ao primeiro segundo, tem-se a impressão de que o que se irá assistir provém da execução de um típico projetor de cinema antigo. Tal percepção parte, tanto do ruído, comum às máquinas dessa natureza, , quanto pela visualização da imagem, quando se tem a exibição do rosto do MC-performer, centralizado em uma espécie de fotograma, à contagem temporal de 0'01”.

Na sequência da performance audiovisual, tem-se, aos 0'02”, o mesmo fotograma com a imagem do MC, porém com uma espécie de legenda, na qual consta a titulação do audiovisual em questão. Em 0.03”, simulando a digitação realizada por uma máquina de escrever, surge a assinatura do artista performer: MC Yinka. O digitar, letra a letra, em tons brancos sobre o fundo preto, concentra a atenção do ouvinte-espectador, criando, à semelhança de uma epígrafe, certa tensão e expectativa, para o estabelecimento do contato inicial, em relação ao conteúdo estético performado.

À contagem de 0.10” dá-se efetivamente o início da performance. A batida eletrônica, associada a alguns ruídos vocais proferidos pelo performer, corresponde ao fundo musical do seguinte cenário: sentado em uma sala de estar, MC Yinka aparece em frente a um televisor. Ao acionar o controle remoto por repetidas vezes, o que enseja um entendimento de haver na cena a teatralização de um descontentamento em relação ao conteúdo midiático, o MC termina por desistir deste acompanhamento, performando, o ‘desligar’ do aparelho, fato que pode ser constatado à minutagem de 0.20”, referentes à exibição.

A cena, que sugere uma espécie de crítica-estética face à potência alienadora exercida pelo aparato comunicacional massivo, tem continuidade com a ‘saída’ do ‘emissor-performer’ deste contexto. Deixando a zona de conforto representada pela sala de estar, o *rapper* dá início, aos 0.21”, à performance do canto falado, que acontece em sincronia com o conteúdo performado em imagem.

O contexto externa uma postura estética combativa e conscientizadora. Recusando-se à dominação de ideologias hegemônicas, o emissor passa a enviar sua mensagem. A estética do videoclipe assume, então, certa constância na textura imagético-sonora: com fundo preto e foco na luz incidindo sobre o cantor, o produto demonstra a intenção de fixar as atenções receptoras perante o canto-falado. Mais do que qualquer ‘invólucro-estético’, importa aquilo que está sendo dito, ou seja, a mensagem.

Tal fato coincide com a temática poético-narrativa. Se pensarmos na canção em sua totalidade, temos desde o título a referência a um jogo de ‘cara ou coroa’. Em termos pragmáticos, a ‘moeda’ que permanece ‘no ar’ e assim é referenciada no canto-*rapper*, também ganha ‘invisíveis alusões’ estabelecidas pela imagem-performada. Destacam-se nesse sentido trechos específicos - como o iniciado em 0.25”-, quando a lente é desfocada de todo o quadro imagético, menos das mãos do cantor, chamando a atenção do espectador para o movimento dos dedos, o desenhar da mão ‘no ar’. A metalinguagem estabelecida entre a oralidade cantada e a performance imagética favorece a concentração do ouvinte-espectador.

A ideia do esclarecimento pela mensagem é evidenciada em 1’04” quando, pela edição, ocorre uma sobreposição de imagem; de modo que o *rapper* aparece duplicado, simulando uma conversa com ele mesmo. O conteúdo da conversa é externado pela música, que neste trecho conduz à interpretação de auto-questionamentos: - Vivemos ou simplesmente existimos?/- Verdade! Te encontramos ou te conhecemos?/ Articulamos ou simplesmente falamos?/Estudamos ou simplesmente lemos? Em relação aos ‘dois’ personagens que aparecem performados nesta cena, ressalta-se um fato: a imagem daquele que fala apresenta-se em um tamanho um pouco maior daquela em que se exhibe o personagem-receptor. Chamam atenção, também, as cores das camisetas utilizadas pelo performer: na versão que ‘fala’, ele usa o tom azul; contrapondo-se à versão que ‘escuta’, na qual o *rapper* utiliza o tom vermelho.

A partir deste trecho o canto é editado em partes nas quais ora o enunciador aparece cantando a vestir a camiseta vermelha, ora a azul; o que demonstra ser, mais uma vez, uma alusão ao jogo ‘cara ou coroa’ evidenciando, assim, as dois lados de uma moeda.

À contagem de 1’37”, nota-se a utilização de uma espécie de câmara de segurança, posicionada na direção do emissor performance. A imagem, vista sobre os tons de preto e

branco, cede ao contexto uma aura de mistério e investigação. Em 1'43", um recurso de edição confere à imagem um aspecto tumultuado. As mãos do emissor, sob o efeito especial, deixam manchas na tela e a impressão de serem várias mãos. O aspecto de tumulto coincide com a referência à mídia feita pelo canto-falado – “Personagens da tela, ídolos atléticos, exemplos/ Rostos brilhantes retocados a cair/ Sobre os olhos concupiscentes do espetáculo de mentiras”, diz o emissor, aludindo em imagem e voz às questões do esgotamento pelo excesso de informação e manipulação ideológica.

Em relação ao uso de imagens, aos 2'08" uma pequena mudança se nota. Ao fundo da imagem do performer, o vídeo externa um cenário paralelo: a imagem de um exército caminhando em armas, associadas a algumas paisagens pegando fogo. As cenas ao fundo surgem fora de foco - este, por sua vez, continua incidindo sobre o enunciador-*performer* - o que promove a ideia de que o cenário existe apenas para ilustrar uma realidade obscura, de terror; sendo o canto-falado sempre posto sob uma condição de importância maior que a do conteúdo visualizado por meio do videoclipe. Neste trecho chama a atenção, também, os cortes da edição. Se antes, de certo modo, eles se apresentavam de forma sincrônica à batida musical, nesta passagem acontecem em uma velocidade um pouco maior.

Aos 2'52", quando o discurso da canção *rapper* externa denúncias aos mecanismos da ordem - ressaltam-se nesses termos os versos “Paz, ordem e segurança, capacetes militares/Mantenedores da ordem azul, empregados dos civis/Super-heróis de capa e espada/Lutam diariamente para garantir a justiça” - há, mais uma vez o acompanhamento da edição à voz cantada.

Embora a batida musical permaneça a mesma, notam-se estabelecidos em sequência vários cortes, um seguido do outro, associados a alguns efeitos de *flash* na imagem. No que concerne a estes últimos, destaca-se a cena gravada em 3'11", quando o efeito em *flash* dialoga, também com o conteúdo cantado: “Gás lacrimogênio, pânico”, diz a voz emissora, enquanto a imagem se constitui em intenções de instabilidade.

A edição, neste sentido, confere, por meio do videoclipe, certa sinestesia, que aproxima o receptor à intensidade violenta das ações narradas, cuja execução se atribui à presença dos agentes de poder.

A edição se intensifica em efeitos à medida em que o videoclipe se aproxima do final. Aproximadamente em 3'17", os cortes se intensificam, mesmo ao final, após as várias repetições do refrão “Veja a Veja a verdade como quiser/A moeda está na ar, cara ou coroa?”, dito pela voz enunciativa. Os trinta segundos finais, sobretudo, demonstram a aceleração dos cortes, de maneira que eles acompanham a batida musical, mesmo na ausência de palavras proferidas.

Estabelecidas a leitura do videoclipe *To Kέρμα* (2010), passaremos agora às considerações finais do presente trabalho.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho assumiu o desafio de tentar compreender a estética estrangeira, representada pela canção *rapper* (i) migrante, produzida em nosso tempo. Um tempo pautado pela lógica neoliberal e utilização de aparatos tecnológicos cada vez mais avançados... (Um tempo) Em que as diferenças sociais se mostram tão gritantes, a ponto de conviverem lado a lado, constituindo uma problemática que, assim como o sistema, também se mostra global.

Partindo desta constatação, buscamos na internet, produções *rappers* (i) migrantes, cuja autoria provinha de artistas distintos e regiões diversas: MC Yinka (África/Grécia), Anita Tijoux (Chile/França); Yoka (Brasil/Mundo) e Tensais MCS (Brasil/Japão). Em um primeiro momento, foram selecionadas canções esparsas. Produções que, conforme previamente expusemos ao longo do trabalho, não obstante tenham sido gravadas em CDS- Vinil, alçavam por meio do ciberespaço ampla divulgação, através de suas versões digitais, disponibilizadas gratuitamente ao *download* ou postas à comercialização online.

Tais produções, a exemplo do que se conhece em termos gerais, por '*rap - ideológico*', conservavam, à luz do processo investigativo ao qual se dispunha esta pesquisa, uma forma desafiadora aos padrões tradicionalistas referentes ao fazer-canção.

Dentre as características apresentadas, demonstravam ser contundentes em âmbito verbal e híbridas, tanto pela oralidade, quanto em âmbito musical - à medida que se mostravam repletas de efeitos nos quais eram notáveis as referências culturais advindas de diferentes tradições, executadas em conjunto com bases eletrônicas, capazes de ratificar a presença tecnológica já enraizada em todo o mundo nestes tempos contemporâneos. Mais do que isso, tais canções sugeriam a necessidade de se tornarem conhecidas, uma vez que pareciam ser potenciais motivações para organização de importantes debates em espaços acadêmicos.

Além destas semelhanças, essas produções também se mostravam possuidoras de outra característica: o fato de terem letras muito extensas e, mesmo assim, serem veiculadas, originalmente, sem que dispusessem de encartes, contendo o registro escrito oficial de seu conteúdo discursivo. A ausência de tal registro se dava, tanto nas veiculações via internet, quanto nas produções em si - CDS e Vinil

Visando estabelecer um entendimento mais completo e aprofundado em torno do discurso dessas canções; e contando com a ajuda de nativos e especialistas, nos propusemos, em um primeiro momento, a realizar a transcrição, tradução e análise interpretativa das mesmas.

Como fator-base contextual destinado a este processo, estabelecemos o resgate de importantes teorias filosófico-culturais, relacionadas a eixos-temáticos variados - como, por exemplo, a globalização, a tradução cultural, as questões da estrangeiridade, da pobreza estrutural, da arte pragmática e da performance.

Recorremos, nesse sentido, ao pensamento de autores como Zygmunt Bauman (1999), Rogério Haesbaert (2009), Júlia Kristeva (1994), Mile Davis (2006), Stuart Hall (2007), Hommi Bhabha (2007), Patrice Pavis (2010), Richard Schustermann (1998) e Richard Rorty (2005; 2007) - sendo os dois últimos, inclusive, expoentes da filosofia neopragmatista, corrente filosófica contemporânea, por meio da qual o *rap* ideológico se constitui enquanto produção estética-dialógica importante, instituída a partir das vivências inerentes aos grupos sociais considerados minoritários e direcionada ao esclarecimento e posicionamento politico-gregários desses mesmos grupos.

Com o objetivo de verificar, em termos práticos, a existência deste dialogismo e associá-lo à realidade globalizada e sua consequente pobreza-estrutural - após a exposição dos fundamentos teóricos -, passamos, então, à análise interpretativa das canções selecionadas.

Diante da constatação da existência de temas-comuns, as letras - já traduzidas e transcritas - foram separadas e analisadas em quatro seções temáticas, assim denominadas: 1) Em meio à multidão, mais um quer ser alguém: “Quem sou eu e quem é você” nas afirmações e percepções identitárias da canção *rapper* estrangeira; 2) Em meio às selvas capitais, aculturação, violência e fé resistente: o sistema, as origens e o sagrado cantados pela massa (i)migrante; 3) Para atravessar fronteiras ou simplesmente sobreviver: a palavra-*rap*, estética libertária das vozes conscientes e abandonadas e 4) Considerações sobre uma faixa diferente e (In) ‘Definitivamente Instrumental’

Desta forma, nestas seções foram efetuadas as análises-interpretativas e o agrupamento temático das canções, processo que pôde comprovar, em meio às performances selecionadas,

o dialogismo teorizado pela filosofia neopragmatista, pontualmente praticado pelos *rappers* (i) migrantes.

Situados em diversas partes do mundo, os *rappers* estrangeiros - aparentando terem sido atingidos de maneira semelhante pelas vivências estabelecidas em suas rotinas - transferem para o discurso performático-musical a experiência das novas-diásporas, pautadas em mecanismos de exclusão, negação e negociações identitárias; e vivenciados e sustentados por meio de comportamentos conduzidos por múltiplas sensorialidades sentimentais, que envolvem desconforto, raiva, saudosismo, desespero, descrença e, ao mesmo tempo, esperança em dias melhores.

A partir dessas vivências, o *rapper* estrangeiro também transforma a canção em um instrumento orientador, voltado aos demais semelhantes, que vivem ou pensam em se estabelecer em condições de desterro. Revolucionária, a canção *rapper* compõe a tipologia ideológica, operando, assim, sobre a pragmática social. Nota-se que ação elaborativa e executória dessas canções parte sempre de um estado emocional-fronteiriço, à medida que tais produções surgem do limiar entre os sentimentos de angústia e opressão, causados pelo viver em sociedade, e a vontade de sobrevivência e construção, também nascidas deste contexto.

Assim, a apreciação de uma canção *rapper* estrangeira se concretiza à moda de um ‘manual de instruções’ para a sobrevivência em desterro e convívio com as práticas globais, uma vez que propõe ações de resistência, fomentando sentimentos politizados, possíveis de eclodir a partir da união entre indivíduos condenados pelo sistema neoliberal, à condição de marginalidade. Tais sentimentos são absorvidos e retratados pela canção-performada, como potenciais ferramentas para construção da reforma social.

Nesse sentido, a canção enquanto música nos confirma o que é sinalizado por José Miguel Wisnik em *O Som e o Sentido*: “[...] a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um [...] A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade”. (WISNIK, 2009, p. 13).

O intencional em engajamento, presente nas canções *rappers*, se intensifica em percepções quando passamos à leitura das performances registradas em vídeo. Desta forma, após a seção em que estabelecemos o estudo tradutório e interpretativo das canções performadas em áudio,

passamos, então, à leitura de quatro produções audiovisuais, relacionadas às canções *rappers*, selecionadas para compor os objetos de estudo da presente tese.

Assim, buscou-se por meio da leitura de *Sacar la voz* (2012); *Shock* (2011); *Pássaro Imigrante* (2011); *To Képpua* (2010), identificar de que modo o conteúdo imagético, associado às montagens e efeitos estabelecidos por meio da edição, possibilita um macroentendimento, da comunicação estabelecida à primeira instância pela performance do cantar gravado em áudio.

‘Ler’ os vídeos, levando em conta as possibilidades intersemióticas da tradução, nos possibilitou estabelecer um exercício mais crítico do olhar-tradutor. Percebemos, em cada uma das quatro produções, efeitos ligados à edição que, associados à imagem exibida (muitas vezes, também, sob a forma de performance teatral), reforçam o conteúdo das letras e comprovam a nossa tese de que, o *rap* estrangeiro, seguindo os pressupostos da tipologia ideológica *rapper*, nos fala de questões históricas e experiências territoriais que, na realidade atual, dispõem também sobre uma grande problemática do universo: a pobreza estrutural-global, caracterizada por desigualdades sociais, econômicas e desrespeitos de ordem humanitária; e vivenciada, neste caso analisado, pelos imigrantes e seus descendentes.

Nesta pesquisa foram estudadas produções imigrantes oriundas de diversas territorialidades, em que se descrevem situações semelhantes e permeadas por sensorialidades-comuns. Áudios e vídeos externam subjetividades específicas que extrapolam em intensidade ao conteúdo disposto nas práticas corriqueiras do *rap* ideológico - angústia, solidão, revolta, crítica às realidades centralizadoras, ao capitalismo, à globalização; reforço identitário, união entre as camadas marginalizadas, lembrança e reconhecimento à cultura e história familiar... Todos esses sentimentos e propósitos ganham o peso da vivência em desterro, do estopim das práticas exploratórias trabalhistas, do sentir dos preconceitos societários escancarados, da saudade... Um peso que se origina na opressão das práticas absurdas cotidianas, um peso que se conduz à revolta e se reverte em arte.

A revolta estetizada em *rap* se torna, assim, sob a regência do olhar crítico-estrangeiro, uma espécie de força-motriz, determinada pelo ideal transformador. Ao mesmo tempo em que pontua questões políticas-territoriais, individualizadas, solidariza-se com a luta de outros grupos minoritários e dissemina-se em função das facilidades tecnológicas de nosso tempo.

Ainda que apartadas, em relação ao espaço físico no qual são compostas, tais produções (i) migrantes dispõem sobre temáticas familiares - inerentes a esses próprios territórios de produção e origem enunciativa. São produções que, acima de tudo, retratam o contexto societário do mundo atual; depositando em nossos 'multiterritórios' documentos estéticos-digitais que atestam e socializam intenções transformadoras daqueles que vivem em desterro; constituindo-se numa espécie de grito que apela à mudança. Um grito que se faz estética e ao mesmo tempo combate; que, quando posto frente ao olhar de um ouvinte-leitor-tradutor, pode sugerir a possibilidade de novas conexões e trocas culturais. Trocas estas, justamente, proporcionadas pela união virtual de forças que se mostram empenhadas na condução de um apaixonante propósito ideológico: a revolução econômico-societária, em âmbito universal.

## 7 REFERÊNCIAS

ALVARES, Lara Antonia Garcia de Melo; MONTEBELLO, Natália Monzón. **O movimento estudantil de 2011 e a crise de legitimidade do Sistema Político Chileno**. Disponível em: <[http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/lara\\_antonia\\_alvares\\_-\\_ii\\_semic\\_2013\\_0.pdf](http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/lara_antonia_alvares_-_ii_semic_2013_0.pdf)>. Acesso em: 31 jul. 2014.

APPLE, Michael; TEITELBAUM, Kenneth. **John Dewey**. Disponível em [http://www.fundaj.gov.br/geral/educacao\\_foco/dewey.pdf](http://www.fundaj.gov.br/geral/educacao_foco/dewey.pdf). Acesso em: 04 fev. 2014.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

BAKHTIN, Mikail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras Escolhidas; v. 1).

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENTES, Ivana. Estética da violência no cinema. **Revista Semiosfera**, Rio de Janeiro, ed.especial, p. 1-8, dez. 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BORGES, Ana Isabel; NERCOLINI, Marildo José. Tradução cultural: transcrição de si e do outro. **Terceira Margem**, v. 7, n. 8, p. 138-154, 2003.

BOSCO, Francisco. Cinema canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

BUORO, Anamélia Bueno. **O olhar em construção**: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2006. (Coleção Aldus).

BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (Org.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: UNESP, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2008.

CÂNDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. In: ALMEIDA, Manoel Antônio. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond**: a magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CUNHA, Marcus Vinícius da. Educador e filósofo da democracia. **Educação, História da Pedagogia**, fascículo 6, p. 6-17, dez. 2010.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DAZZANI, Maria Virginia Machado. **Rorty e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Pensadores e Educação).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997 v. 5.

DEWEY, JOHN. **Meu credo pedagógico**. Disponível em:  
<<http://pt.scribd.com/doc/164785331/23016719-John-Dewey-Meu-Credo-Pedagogico#scribd>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

DEWEY, John. **Experiência e educação**. São Paulo: Nacional, 1971.

\_\_\_\_\_. **Experiência e educação**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

DONKIN, Richard. **Sangue, suor e lágrimas: a evolução do trabalho**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia, pragmatismo e filosofia**. Portugal: Rés, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Alano. In: **DICIONÁRIO AURÉLIO ILUSTRADO**. Curitiba: Positivo, 2010. p. 88.

\_\_\_\_\_. Limbo. In: **DICIONÁRIO AURÉLIO ILUSTRADO**. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1266.

\_\_\_\_\_. Pirâmide. In: **DICIONÁRIO AURÉLIO ILUSTRADO**. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1642.

\_\_\_\_\_. Samurai. In: **DICIONÁRIO AURÉLIO ILUSTRADO**. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1884.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: a palavra, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FRYE, Northrap. Quarto ensaio: crítica retórica: teoria dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIAS, Carlos Mello; AFONSO, Jorge Augusto Callado. Revitalização de rios urbanos. **Revista Eletrônica de Gestão e Tecnologias Ambientais (GESTA)**, v. 1, n. 1, p. 131-144, 2013. Disponível em:  
<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/gesta/article/download/7111/4883>>. Acesso em: 01 set. 2014.

GHIRALDELLI JUNIOR., Paulo. Neopragmatismo e verdade: Rorty em conversação com Habermas. **Utopia y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 10, n. 29, p.18, 2005.

GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Atlântica, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba**: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. 2007. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antiores/topoi09/topoi9a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_antiores/topoi09/topoi9a7.pdf)>. Acesso em: 08 jul. 2014.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory**: Music, Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

GROOVE, George; SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2005.

HOLZBACH, Ariane; NERCOLINI, Marildo José. Videoclipe em tempos de reconfigurações. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 1, n. 39, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5841/4235>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAZZ. Direção: Ken Burns. Produção: Ken Burns; Lynn Novick. Los Angeles: Home Vídeo, 2001. 1 DVD (1140 minutos).

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MATOS, Cláudia. **Acertei o milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MERCADAL, Trudy Sabbagh. **Hip Hop stories and pedagogy**. Disponível em: <<http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/sabbagh.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

MONDARDO, Marcos; HAESBAERT, Rogério. **Transterritorialidade e antropofagia**: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino- americana. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/378/297>>. Acesso em: 29 mar. 2013.

MORAES, Alexandre de. **Direito constitucional**. 11. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MUSICA POPULAR.CL. **Pascuala Ilabaca**. Disponível em: <<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=2471>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

NASCIMENTO, Jorge. Cultura e consciência: a “função” dos Racionais MC’s. **Z Cultural**: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, v. 5, n.3, 2011. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/3/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2014.

\_\_\_\_\_. O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 19, p. 213-248, 2011.

\_\_\_\_\_. Mó mamão, só catá, demorô, ó só: traduzindo o RAP dos Racionais MC's. In: SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo (Org.). **Sob o signo de Babel**: literaturas e poéticas da tradução. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 111-123.

NOVAES, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e Estado Novo. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 39-44, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a05.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2014.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zuleide (Org.). **África de Áfricas**. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras, UFPE, 2005. P. 11-12. (Coleção Letras).

QUEIROZ, João. Entrevistas: Augusto de Campos. **Cadernos de Tradução**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, p. 281-302, 2008. Disponível em: <[http://www.Academia.Edu/379271/sobre\\_tradução\\_intersemiótica](http://www.Academia.Edu/379271/sobre_tradução_intersemiótica)>. Acesso em: 30 mar. 2013.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Front Cover. Cuba: Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1999.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIMENTA, Rita. Investigação, educação e democracia. **Educação, História da Pedagogia**, v. 6, p. 64- 73, dez. 2010.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POGREBINSCHI, Thamy. **Pragmatismo: teoria social e política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

PORTAL DA PSIQUÊ. Sublimação. Disponível em:  
<<http://www.portaldapsique.com.br/Dicionario/S.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

PORTO, Leonardo Sartori. **Filosofia da educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Coleção passo-a-passo).

PROCNICK, Luísa; MATOS, Ludmila Santos. Vídeos amadores, poder e vigilância em Foucault. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais...**, Curitiba: INTERCOM, 2009. Disponível em:  
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2231-1.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

RADIO PRIMEIRO DE MAYO. Disponível em:  
<<http://radio1demayo.blogspot.com.br/p/historia.html>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROVIGHI, Sofia Vanni. **História da filosofia contemporânea: do século XIX à neoescolástica**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RORTY, Richard. **A Filosofia e o espelho da natureza**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pragmatismo e política**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Contingência, ironia e solidariedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RORTY, Richard. **Verdade e liberdade:** Uma réplica a Thomas McCarthy. Disponível em: <[https://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/rorty\\_verdadeliberdade.pdf](https://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/rorty_verdadeliberdade.pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** de cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A globalização e as ciências sociais.** 3. ed. São Paulo. Cortez, 2005.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre:** crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade.** São Paulo: EDUSP, 1998.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SHAW, Lauren. **Song and social change in America Latina.** Texas: Lexington Books, 2013.

SHETARA, Mano. 450 anos levando coice de burro. In: C., Tony . **Hip hop a lápis:** o livro. São Paulo: CEMJ, 2005

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica:** multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOOK, John R. **Os pioneiros do pragmatismo americano.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SHUSTERMANN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; STUART, Hal; WOODWARD, Karthry (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

SOTO, Elba. **Na busca de uma mudança social**: sonhos e lutas Mapuches no Chile. 2004. 126 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2004.  
Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000303181&fd=y>>. Acesso em: 31 jul.2014.

SUDA, Joyce Rumi; SOUZA, Lidio de. Identidade social em movimento: a comunidade japonesa na Grande Vitória (ES). **Psicologia & Sociedade**, v. 18, n. 2, p. 72-80, maio/ago. 2006. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs/viewarticle.php?id=17>>. Acesso em: 14 jul. 2104.

TATIT, LUIZ. **Cancionistas invisíveis**. Disponível em:  
<<http://www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=29/Cancionistas-Invis%C3%ADveis.html>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

TAYLOR, Charles. A necessidade de reconhecimento. In: \_\_\_\_\_. **A ética da autenticidade**. São Paulo: Realizações, 2011, p. 51-61.

TIJOUX, Ana. **Pássaro imigrante**. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=YC586ECtsz8> >. Acesso em: 12 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **Sacar La Voz** (ft. Jorge Drexler). Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=VAayt5BsEWg> Sacar La voz>. Acesso em: 12 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **Shock**. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=177-s44MSVQ>>. Acesso em: 12 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **To Kerma**. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=BFKAftDYJvg>>. Acesso em: 12 ago. 2011.

TOMAS, Lia. **Música e filosofia**: estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004. (Conexões musicais).

TRIVINHO, Eugenio. **A democracia cibercultural**: lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Paulus, 2007.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.



## **ANEXOS**

**ANEXO A –  
TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (TENSAIS MCS- CD *MESTISOUL*)**

**MESTISOUL (TENSAIS MCS)**

Mestisoul, o puro sangue brasileiro

‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que

Descende o mundo inteiro

Se você ama esse país solta a voz brow!

Soul brasileiro, sou brasileiro sou!

Salve, Salve Jean Charles, nosso mártir na Inglaterra

Brasileiro quer trabalho, então parte ‘pra’ outras terras

Legal ou não? É o jeitinho brasileiro!

Exportamos mão de obra ‘pro’ mundo inteiro

Em todos continentes estamos presentes

Com a cultura que se expande e consequentemente

O futebol, nossa marca registrada

Cinco estrelinhas ,marca muito respeitada

O nosso som, a nossa ginga e a nossa malandragem

O nosso rango, as nossas minas e toda aquela paisagem

O nosso jeito modesto e bastante acolhedor

O brasileiro mostra as garras é nos momentos de dor

A nossa arte, está presente e sendo preservada

A capoeira e a bossa ‘tão’ muito bem representada

O Hip- Hop, o Funk e o Rock

Pouco a pouco se tornam a MPB Jovem

Mestisoul, o puro sangue brasileiro

‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que

Descende o mundo inteiro

俺は日本人mas sou brasileiro também!

Soul brasileiro, sou brasileiro sou!

*Eu sou Japonês, mas sou brasileiro também!*

*Soul brasileiro, sou brasileiro sou! -TRADUZIDO*

FAVELA 育ち 桜色 MESTISOUL どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす夜 真っ赤なりオ  
伝統の SAMBA 極上の音色

FAVELA 育ち 侍 MESTISOUL どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす YO 毎度 LATINO  
灼熱の sound めっぼうあちいの

*Favela um guerreiro (samurai) que cresce Mestisoul sente o ritmo da batida, esse clima tão bom, esse Samba do rio já virou tradição, todo mundo gosta.*

*Favela cresce com cor de Sakura (cerejeira) Mestisoul sente o ritmo da batida, esse clima tão bom, YO toda vez o Latino faz um sound quente para alegrar. - TRADUZIDO*

Mestisoul, o puro sangue brasileiro

‘Tá’ na cara, ‘tá’ na cor que

Descende o mundo inteiro

Se você ama esse país solta a voz brow!

Soul brasileiro, sou brasileiro sou!

Seja do sul ou do norte, interior ou capital

Do sertão ou do cerrado ou do litoral

Da Floresta Amazônica ou do Pantanal

Minha alma clama e grita por você que é eternal

Diz ‘pra’ mim se você não é brasileiro?

Verde e amarela gravada no seu peito!

Botando azul e branco são as cores da nação

Da bandeira que eu amo e respeito de coração

E vai além da imaginação e da criação

Mistura de sangue, de raça, cor

Arte, cultura, filosofia

É ‘nois’ sofredor!

Apesar do sofrimento é alegre no viver

Supera as dificuldades com sede de vencer  
 A malandragem 'tá' no sangue e o samba no pé  
 Conquistando seus sonhos com garra e fé!  
 Mestisoul, o puro sangue Brasileiro  
 Tá na cara, tá na cor que  
 Descende o mundo inteiro

俺は日本人mas sou brasileiro também!

Soul brasileiro, sou brasileiro sou!

*Eu sou Japonês, mas sou brasileiro também!*

*Soul brasileiro, sou brasileiro sou!-TRADUZIDO*

Favela 育ち 桜色Mestisoul どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす夜 真っ赤なりオ  
 伝統のSamba 極上の音色

Favela 育ち 侍Mestisoul どこまで揺らす気 お熱いのは好き 踊り明かす  
 YO毎度Latino灼熱のsound めっぼうあちいの

*Favela um guerreiro (samurai) que cresce Mestisoul sente o ritmo da batida, esse clima tão bom,  
 esse Samba do rio já virou tradição, todo mundo gosta.*

*Favela cresce com cor de Sakura (cerejeira) Mestisoul sente o ritmo da batida, esse clima tão bom,  
 YO toda vez o Latino faz um Sound quente para alegrar. - TRADUZIDO*

日本と地球の真反対 だが兄弟目指すところ変わらない 距離は遠くない  
 音楽繋ぐ輪国境越え広がるひたすら FAMILIA になってもう4年目 TENSAIS伝える全身全霊

発信地湘南からホットなラテンナンバーが登場だ

SAMBA, CAPOEIRA, FORRÓ, MPB.

調子よく踊ろうベイベ 君は素敵なBrasileira 世界一のDanceまさにCinderela, Cachaça で乾杯 Made  
 in Real Brasil 万歳 Favela から真実のコール ヤッペーな Brasileiro の Soul

*O Brasil e o Japão podem até estar em posições opostas no globo terrestre, mas a vontade de ser irmão não  
 muda. A distância não é tão grande assim para a música, ela consegue chegar com facilidade até as duas  
 nações. Já faz quatro anos que somos uma família e os Tensais não se cansam de lutar.*

*Vem lá da América do sul, essas tradições quentes, tradições latinas.*

*Samba, Capoeira, Forró, MPB.*

*Vamos dançar Baby, você é uma linda brasileira, a princesa da dança pode até ser uma cinderela.*

*Vamos brindar com uma cachaça, típica do Brasil.*

*Da favela da 'pra' ouvir um coral que diz 'vixe', sou brasileiro. TRADUZIDO*

---

Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
    'Tá' na cara, 'tá' na cor que  
    Descende o mundo inteiro  
Se você ama esse país solta a voz brow!  
Soul brasileiro, sou brasileiro sou!  
Mestisoul, o puro sangue brasileiro  
    'Tá' na cara, 'tá' na cor que  
    Descende o mundo inteiro

---

俺は日本人mas sou brasileiro também!  
Soul brasileiro, sou brasileiro sou!

*Eu sou japonês, mas sou brasileiro também!*  
*Soul brasileiro, sou brasileiro sou!- TRADUZIDO*

---

**ANEXO B –  
TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (TENSAIS MCS- CD MESTISOUL)**

**SAMURAI MALANDRO (TENSAIS MCS)**

OH LALIA OBA!

OH LALIA OBA!

切り捨てごめん 要らぬ世の中世渡り上手もストリートのマナー

コンクリート サバンナの檻に解き放たれた侍五人

本当のフィールドで見せるテクニック オリジナルスパイス 効かすエスニック  
剣は抜かぬが言葉で切る

舌を巻く話術で×かける魔術

*Desculpe esse meu jeito de falar, a culpa é desse mundo que nos engana.*

*5 samurais tentando escapar de uma gaiola concreta*

*A técnica para mostrar aquilo que você realmente é, a essência original, a sua etnia, aquilo que você não consegue demonstrar*

*Da até para cortar o ar com a espada, porém as palavras cortam e ferem muito mais do que a lamina.*

O papo é o seguinte, o mano aqui também gosta de requinte

Mas viver tipo malandro é todo dia tá no pinch!

Malandragem é saber viver!

É dedicar o seu tempo ao que cê gosta de fazer

Dançar, curtir, sorrir, beijar, brincar!

Mas a vida não é só isso, tem que saber levar!

Dificuldade... Em qualquer lugar do mundo tem

Mas quem ama a si e aos outros até que vive bem!

É só saber chegar e também sair

Respeitar a igualdade é evoluir

Não sou mais do que ninguém, só quero conquistar.

O que um sorriso e um abraço pode me proporcionar!

A felicidade pra Malandro é amar e ser amado

E tá junto da Família e dos Aliados

E como bom malandro só pra te lembrar  
Eu trabalho pra viver, não vivo pra trabalhar!

Um rapaz perdido no mundão vai saber?  
Sabe chegar e se envolver!  
Imigra pro outro lado do Planeta  
As estrelas que me guiam  
Presente, o samurai de bombeta!  
Salve, salve, pro guerreiros estão de pé!  
Na nobreza de viver de se esquivar da má fé  
Sou samurai ocidental, bom malandro  
Na humildade trago junto um rap vagabundo

---

マランドロは平成ジゴロクジチュウ転がす 俺のベロ とびっきり良い女もいいもん  
な 超魅了する調味料は賞味期限なしの少々危険なsambaの香がブンブンするぜ  
可愛いカナリヤかなり鳴いてる そろそろこころで頂き

*O malandro é um gigolô dos tempos atuais. A minha língua chama por uma "boa mulher".  
Fico fascinado, e esse fascínio não tem fim. Pouco a pouco eu sinto que tem cheiro de Samba no ar.  
Como se ele fosse um lindo canário a cantar.*

---

Fala ae mano?  
E ai santista, beleza?!  
E esse Vasco, vai ou não vai?  
'Tá' lindo, mas deixa isso 'pra' lá!  
O bacalhau e o peixe...  
Nós dois somos do mar!  
O Mar, misterioso mar...  
Opa! Eu conheço essa música!  
Império serrano!  
Diz ai Kátia Brasil, de que pais você é?  
Japão, mas minha alma é brasileira!

---

俺はBrasileiroだしJaponêsだぜ!!

描き始めるあふれ出す色

*Eu sou brasileiro, mas também sou japonês!  
As cores transbordam quando começo a desenhar.*

Calor Humano.

熱く友情

*Calor humano.*

Disciplina

騒ぐ情熱

*Uma paixão inquietante.*

Respeito e Humildade

大きな心

*Um bom coração.*

奇跡起すぜ、Gingaでゆらすぜ！

*Vamos fazer um milagre acontecer! Com Ginga nós vamos balançar!*

O malandro vem sambar

O dança o nosso samba

Vem 'pra' beira do mar

Vem coração ver o 青空

*Vem coração, venha ver o céu azul.*

Malandragem e saber viver

Faço tudo por você

Vejo o sol amanhecer

間違いないぜ俺に掛けな

*Não tem erro, confie em mim.*

Quero apenas ser feliz

Faço tudo por você

Vem coração ver o 青空 。

*Vem coração, venha ver o céu azul.*

**ANEXO C –  
TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (TENSAIS MCS- CD MESTISOUL)**

**UNITE (TENSAIS MCS)**

(フック) (REFRÃO)

マイク、ケーブル、2 ターンテーブル HeyYo!! 3 MC 此処にあらわる

マイクロフォンチェック 1 2 1 2 調子どうだ！手を上げろ！

*Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo HEY YO! Três MC testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2.*

*Como é que está o tom, levantem as mãos! TRADUZIDO.*

É ‘nois’ na fita, aqui presente chega!

Se for ‘pra’ somar ‘cola’, mas se vacilar ‘poca’.

( 9 )

300 mil *gaijin* (*estrangeiro*) a toda parte que se vá

É assim tem *burajirujin* (*brasileiro*)

Ayase chi, terao, tsuruma, chogo.

Higashi kaigan, chigasaki a tsurumi, kanto.

Cara de japonês, e dai o que é que tem.

Se para eles estrangeiro, latino, nanbei!

Discriminado é, ou alvejado.

Imigrante sou latino doidão, ‘cê’ ta ligado?

(SAT-SKILL)

背後からバツサリ斬りつける刀 あっさり卑怯千万打つ輩  
未熟なハンターはあんたじゃないか？ 刃からこぼれ落ちる涙  
伝統もなくぜ 世相めっぽう胡散臭え中でも捨てんなりスペクト  
風貌違えど俺等は兄弟 Jatino Mano9 SickSleep

*Apunhalado pelas com uma lâmina por um “amigo” covarde.*

*Quem sairá perdendo será você amigo. A lâmina chora, é uma triste situação social, quebra aquilo que chamamos de boas maneiras (tradição). Não perca o respeito que tem por dentro, por fora somos diferentes,*

*mas por dentro somos todos irmãos. TRADUZIDO.*

(PAY=MENT)

四六時中溜まったストレス開放 大量摂取 覚醒する細胞  
 行っとく) 感染するドーピング (Hip-Hop) 隅々までハーコーにコーティング  
 モノホンだけのソウル嗅ぎつけ 狂犬だらけのホールが実現  
 Yes Yes Y'all や SAYHOO 木霊し マイクにかえすUniteの証

*Aquele estresse que estava acumulado por um bom tempo foi liberado, já estava subindo para as células. O que serviu de anestesia foi o Hip-Hop, curou todas as mágoas e me revestiu com uma camada protetora.*

TRADUZIDO.

(フック) (REFRÃO)

マイク、ケーブル、2 ターンテーブル HeyYo!! 3 MC 此処にあらわる  
 マイクロフォンチェック 1 2 1 2 調子どうだ! 手を上げろ!

*Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo HEY YO! Três MC testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2.  
 Como é que está o tom, levantem as mãos! TRADUZIDO.*

É 'nois' na fita, aqui presente chega!  
 Se for 'pra' somar 'cola', mas se vacilar 'poca'.

(SAT-SKILL)

五臓六腑 染みわたるHip-Hop 1 語 1 句 息吹き込めるヒットマン  
 7 5 型の言霊はいかが? 国境をまたぎ壊すテリトリー  
 ストリートから右に左に耳から脳へ方々をRockOn  
 俺らはアジアのメッセンジャー ラスト侍、起こすビックサプライズ

*Os órgãos internos são "invadidos" pelo HIPHOP, e a respiração depende de cada palavra da oração dessa música. Você gosta da linguagem (gírias) do tipo 75? Através da rua que corta a nação, olhando a direita depois à esquerda, para o pessoal que está ouvindo, prestem muita atenção, estes são os últimos Samurais mensageiros da Ásia, surpresa! TRADUZIDO.*

(PAY-MENT)

頭の中酸欠寸前 溜め込んだ煙 吐き出すぜ

腐った奴のどす黒い空気 ばっかじゃ正気も鋭利ます凶器  
 ストリートかませアクション 悪路駆け抜け一蓮托生  
 雑草みてえな前評判 覆すダークホースが最強だ

*Vou jogar pra fora toda aquela fumaça que estava atrapalhando a minha mente,  
 Se você ficar guardando tudo aquilo que pessoas ruins transmitem a sua sanidade e o bom senso não serão  
 suficientes para levar para um bom caminho. Vai até parecer a uma erva daninha, que não serve de bom  
 exemplo pra ninguém. TRADUZIDO.*

(9)

Junto e misturado, mesclado e dechavado.  
 Bolado na letra no papel com os aliados  
 Firmeza total, tá suave na moral.  
 Se porque aqui não tem paga pau  
 Imi wakarū ka doidão? Não, wakaranai!  
 Burajiru furusato, sutoritto sodachi.  
 Sonkei to kenkyou, hito no ashi wo fumanai  
 Waru sou dakara tte kobinai

*Junto e misturado, mesclado e dechavado.  
 Bolado na letra no papel com os aliados  
 Firmeza total, tá suave na moral.  
 Se porque aqui não tem paga pau  
 Imi wakarū ka doidão? Não, wakaranai!  
 Burajiru furusato, sutoritto sodachi.  
 Sonkei to kenkyou, hito no ashi wo fumanai  
 Waru sou dakara tte kobinai*

*'Tá' entendendo, doidão? Não estou entendendo. Sou do Brasil, criado na rua. Sou humilde, não piso em  
 ninguém. Só pareço ser mal. TRADUZIDO.*

(ブリッジ)

(PAY-MENT)

キック、バスとスネアのタイミングで間髪いれずかますライミング  
*Arrisque, na velocidade da cilada e de um ônibus, mas cuidado para não perder a cabeça. TRADUZIDO.*

(9)

Certo camarada 'ta' no rap na jornada

a cara é se unir sem maldade e palhaçada

---

(SAT-SKILL)

腹から吠えろ オリジナルイエロー 中指立てな エンターティナー

(3人)

国境を越えた3人のファイター 止まらねえ 飛ばせ弾丸ライナー

*É um uivo que sair da barriga, original de um artista.*

*Esse é o grito de três pessoas que atravessaram a nação, não vamos parar! TRADUZIDO.*

---

(フック) (REFRÃO)

マイク、ケーブル、2ターンテーブル HeyYo!! 3MC此処にあらわる

マイクロフォンチェック 1 2 1 2 調子どうだ! 手を上げろ!

*Microfone, cabos, duas mesas de DJ, está tudo certo HEY YO! Três MC testando os microfones 1 e 2 e 1 e 2.*

*Como é que está o tom, levantem as mãos! TRADUZIDO.*

---

É 'nois' na fita, aqui presente chega!

Se for 'pra' somar 'cola', mas se vacilar 'poca'.

---

**ANEXO D –  
TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (TENSAIS MCS- CD MESTISOUL)**

**マイクロフォン戦士 MICROFONE SOLDIER (MICROFONE GUERREIRO-  
TRADUÇÃO)**

(PAY-MENT)

湘南アンダーグラウンドぶっといパイプ ヴァイブス連結ぐっと良いパイプ吸う

燃やせたいまつ あげろ戦火 ドーブなこいつで火種点火

とうに限界超え 尚、吐き出す声 134号方面 Check It Out!

俺等無敵なマイクロフォンソルジャー 明日なき道を掴み取る猛者

*Ao Sul no subterrâneo existe um tubo grosso, com uma boa vibe, sinta essa vibe.*

*Bota fogo nas coisas que você odeia, vamos fazer uma guerra, vamos botar fogo nessa droga. Vamos ultrapassar o limite, vamos soltar a voz, sentido a estrada 134 Check it Out! Eu e meu invencível microfone, vamos trilhar o nosso caminho! TRADUZIDO*

(AKIG)

モクモク上げな狼煙 ウォーイウォーイ上げときな拳

腕の落書きはマスターピース よりアチー魂の日本人 ガキの頃からのダチ

マジ半端ねえステージ 体感で満タンだエナジー

スペシャルワンピースAKIG 驚づかんじゃうMIC

*O foguete que sobe rápido, a mão que treme na hora de fazê-lo subir.*

*O rabisco que com a mão, pode ter mais sentimento do que uma obra prima que os artistas fazem por ai. Uma amizade desde o tempo de criança, uma peça especial, AKIG, segura esse microfone! TRADUZIDO.*

(フック) (REFRÃO)

マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!

前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く!×2

マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!

前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く! 前行く 前行く マイクロフォンソルジャー

*Pega esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pega esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite WO! WO!*

*Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente WO! WO! X2*  
*Pega esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pega esse microfone e vem 'pra' frente, com o*  
*microfone grite WO! WO!*  
*Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente WO! WO! Microfone guerreiro!*

(TOHKICK)

マイクロフォンウォーリア 俺語を網羅 曖昧の裏側のフォントを描写  
 握るクリスタルカイザー 炭酸なら断然コーラだ マイクコントローラー  
 信念断片数珠繋ぎ 本日も潮騒に胸騒ぎ 変わり映えなき素晴らしき1日  
 国境ジャンル無視 言葉遊び

O microfone guerreiro descreve aquilo que quero dizer, mostra aquele meu lado que mantenho escondido. O vidro que eu seguro é de vidro, se for de refrigerante com certeza é Coca-Cola. Cada um tem e acredita em uma coisa, e hoje como sempre, as ondas me incomodam. Esse é um jogo de palavras

(9, BETO & MASAHIRO).

Então me passa o microfone  
 Te provo que não sou clone  
 Vai função pique misoshiro e feijão  
 Arigatou 'pros' senshi que 'tão' presente aqui  
 Forma a banca dos guerreiros latinos e nihonjin  
 Pode chegar, 'só' não desarrumar que tá firmeza  
 Respeito é a chave, cadeado é 'nois' na cena  
 Hip-Hop universal se manifesta em você  
 A rua te olha e os pivetes se espelham em quem?  
 Somos guerreiros do mic wowo  
 kotoba de strick  
 quebrando as barreiras do som  
 com a força do flow

(KAZUKI)

マイクロフォンソルジャー 常にチャレンジャー リズム刻むライムメッセンジャー  
 ワイドビジョン カラーと線 変幻自在に描くから  
 まさに突き抜ける様な青い空 ためた力 吐き出すから

刺激が欲しけりやもっと来な！ 放つパワー 常に俺流

*Microfone guerreiro, ele tenta, ele é o nosso mensageiro que faz ritmo. Vê o mundo com outros olhos, com outra cor, transmite tudo o que a gente quer dizer, toda a raiva acumulada no peito. Ele é forte, microfone guerreiro!*

(IB)

ちいっと失礼 御用改め手向かえば容赦なく斬りつける 無用にはびこる  
過激な不逞見つけ 抜刀 すかさず応戦 いざOk 俺等に任しておけ  
到底俺を斬れるわけもねえ 家に帰るか刀を置け 赤バッチ相手なんじゃ  
しゃーねえーなー

Isso é um pouco ofensivo, reveja suas intenções, se eu me virar com certeza me cortarão sem piedade. O jeito é encontrar o ponto fraco para poder atacar. Na hora tudo ‘dá’ certo, pode deixar comigo, não existe motivo para me cortar, então guarda essa lâmina e volta ‘pra’ casa. Não tenho tempo para idiotas.

(RUNBOO)

無我夢中で走り続けた三千里 完全にOn 決めるRockOn 吠えるHeadsどう？  
絡める景色はWhat's Colorだ From湘南C.I.C ShowMe上げるぜVIP  
ふとBIG その場でE感じ 分かり合えるぜHomies

Com todo êxtase, corri 5 mil km com certeza isso é ON, escolho RockOn, que tal esse Heads Latido? What's color era essa paisagem? From Sul C.I. C Show me vamos levantar VIP com a garganta BIG Nesse lugar com sentimento E, eu consigo entender Homies.

(フック) (REFRÃO)

マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!  
前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く!×2  
マイクで前へ マイクのウォーリア マイクで前へ マイクでWO!WO!  
前行くぜ 前行くぜ 前行くぜ 前行く! 前行く 前行く マイクロフォンソルジャー

*Pega esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pega esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo! Wo!*

*Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente Wo! Wo! X2*

*Pega esse microfone e vem 'pra' frente, microfone guerreiro, pega esse microfone e vem 'pra' frente, com o microfone grite Wo! Wo!*

*Eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente, eu vou 'pra' frente Wo! Wo! Microfone guerreiro!*

**ANEXO E**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

**PÁSSARO IMIGRANTE ( INDIGESTO)**

Venho do imenso azul, essa terra promete  
Aqui eu sou mais um, outros marionete  
Os patos vão pro sul, papagaio repete  
Caminho eu construo, não se promete  
Minha liberdade eu que mesmo gero

Meu passaporte é mero detalhe zero  
Dos que considero sincero, não espero  
Cortam minhas asas  
Me regenero

Quero visão de campo  
Olhos de águia  
Ter a mente sábia  
Não cair na lábia  
Pois bico sujo trouxe  
Como que se fosse  
Bico doce fujo  
Desses fujo do refúgio

O pássaro peregrina  
Pela noite matina  
Desvia em cada esquina  
Das aves de rapina

Cantos de todos cantos  
Prantos eu ouço tantos  
Janto de vez em quando  
Mando versos pros santos

Refrão 2x:

Mais vale um na mão que dois voando  
Num mundo distante  
Nada é como antes  
Hora de se desprender do bando  
Pro alto e avante  
Pássaro imigrante  
Solidão apavora

Você busca seu bando  
Torrestir te ignora  
Sempre te urubuzando  
Espécie de cativo

Tu já tá cativando  
Belas elas que não têm suas plumas  
Suas turmas  
Nessa que tu se acostuma  
Não ter sua turma

Cansado de dar rasante  
Em maré revolta  
Na onda do calmante  
Várias piriquitas soltas

Mas se tu colabora  
Vê se tu colabora  
Não pular da cartola  
Que outro crack não rola  
Melhor bico calado  
Nada de asinhas de fora  
Se tu quer cantar de galo  
Melhor cantar na gaiola

Eu não vou ter pena  
De quem me depena, abutres  
Quem te diz  
Quem te dá alpiste  
De que se nutre?  
Sangue, suor e lágrimas  
São mais que petróleo  
Criam corvos  
Que te comem os olhos

Refrão 2x:

Mais vale um na mão que dois voando  
Num mundo distante  
Nada é como antes  
Hora de se desprender do bando  
Pro alto e avante  
Pássaro imigrante  
Solidão apavora

**ANEXO F**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

**SELVA DO DINHEIRO (MAMELO SOUND SYSTEM)**

Seja papa-anjo  
 Nego papo é defunto  
 O negócio é o negócio  
 O que importa é quanto eu junto  
 Quanto eu janto e se eu levanto  
 O tanto é o assunto  
 Sempre intuí tanto  
 Até mesmo no conjunto  
 Musical  
 Mas na real  
 Só ver nego pagar pau  
 É que me leva a mal  
 Quando eu digo  
 Meu pecado não é capital  
 Au au au  
 Tô sossegado  
 Na moral

Você insiste em me dizer  
 Que o cifrão é o novo Deus  
 Então tá bom  
 Os meus são ateus

De Osasco a São Mateus  
 O que eu quero mesmo é ver  
 Os mano e as mina dar adeus à noite  
 Ser tratado à tapa  
 Enquanto corporação  
 Yang, China, Japa  
 Devasta e saqueia o povo brasileiro  
 Só o que resta para caboco no vespeiro

Refrão:

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 De corpo e Alma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Seco e com calma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Sem ter o trauma  
 Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 É

Engano *home*  
 Engano *choose*  
 Engano *class*

Engano *friends*  
 Engano *school*  
*No mother*  
*No father*  
 Engano *sisters and brothers*  
 Engano *Worth*  
 Engano *Fade*  
*No God*  
*No Love*

Isso ainda é real hoje em 2009

Só números que crescem

. ORG

.GOV

ONG

ONU

Esquece o cinema

É só ferino e urubu

Troca logo o seu voto  
 Por sapato ou aguardente  
 Quem salvará sua pele  
 Não é vice ou presidente  
 Collor, Collor  
 O mais alto delinquente  
 Se recandidatou em um passado recente

Vai vendo  
 Vendo o que tiver no engarramento  
 Junto latinha como complemento  
 Nada além do pão  
 Nada além da carne  
 Tô pra tacar pedra  
 E deixar soar o alarme

Refrão:

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 De corpo e Alma

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Seco e com calma

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 A se entregar por inteiro  
 Sem ter o trauma

Selva do dinheiro  
 Me diz quem é o primeiro  
 É  
 YOKA  
 MSS

**ANEXO G**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

**EXCEÇÃO À REGRA (ELO DA CORRENTE)**

Espalhando uma certeza pelo chão da gente  
 Dando vida, como a terra usada inteligentemente  
 Fruto sabor doce que se amarga no final  
 Feito chuva de verão que se transforma em vendaval

Pela integridade da vidraça diz a quebra  
 Manifesto singular como exceção da regra.

As armas de Jorge no corpo  
 Trazendo força  
 Mandando as ideias  
 Antes que alguém a distorça

Reforça a tese se retorça na carteira  
 Embasada com o que permanece na cabeceira  
 Na cama, no caos da lama que aqui se estende  
 Vou pela arte que da indústria se desprende  
 Um diamante como os de Serra Leoa  
 Sem o escravagismo que tal terra sobrevoa

Mãos iluminadas  
 Mentas controladas  
 Não remuneradas pelo seu labor  
 Insensatez comem ações do governo  
 Nacional encenações  
 Parecem peça teatral  
 Vida marginal  
 Permanecemos como cães  
 Na terra de ninguém  
 À procura de nossas pães

Devagar que é pra não perder o passo  
 Sem pestanejar  
 Meu caminho sou eu mesmo que faço  
 Conduzo as linhas  
 Como quem ama o que faz  
 Certo de meu espaço  
 Aqui faço o que ser mais

Sei da regra exceção  
 É a missão de agora  
 Então encho o pulmão e boto a voz para fora  
 Em alto e bom tom  
 Como num conto de Mendes  
 Queimando um do bom  
 Aí os home prende

Você se surpreende  
 Mas tá tão na cara  
 Cada vez de um jeito  
 Porque o tempo não para  
 Mas repara bem

Vá mais além  
Diz o que é verdade  
E o que é de bem  
Olhos atentos  
Às nuances da vida  
Todos seus lances da chegada  
Partida  
Farei da minha vida o melhor até o fim  
De cabeça erguida é só o que esperam de mim

**ANEXO H**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

***IF YOU DON'T BELIEVE FEAT (PARTNERSHIP OF SOUND)***

- Where did you get your ideas from?
- The ideas? Oh man, I get a million dreams  
It's all I do is dream all the time
  - I heard you play piano...
- No, no, this is not piano. This is dreaming

Life life life (life)  
 Can be impose in heaven ...  
 In a jar without an opening composed in haze  
 Will not tell you once you're so close in there,  
 Opposed in there dedicate the space  
 You're choking back the tears as you're talking on the atmosphere  
 Despair, sat around the cheer (cheer?) (yeah!)  
 Acting like this world is theirs  
 They've been doing this for years  
 Even centuries, feature sensory  
 Caught sex with more sex  
 We all said picking up the pen and pad  
 And write to inspire  
 You'd like to wear the mad  
 Matter of fact I'm rather glad  
 There is heinous, heinous set the hatred

Back in the yard you can better play it  
 Keep me waiting for the day the mad is elevating  
 Relegating  
 The hole jump  
 You face the consequence of yapping  
 Rap has the ways, you can't see what is happening  
 You have Vaseline  
 Better draw your sorrow with the half glass of rain  
 ... And it's left, let us see if they can help  
 ... The same clause, the vow that spare you the mental break down  
 The fate frowns around us  
 Getting straight, get ever to waste no less astound us  
 ... None of your boxes nor chains can abound us  
 I'm busting out of the chains  
 Like that you caged  
 Filled with rage I'll be your powerman  
 Now this world's my stage  
 I feel the microphone juice moving through my veins  
 Rendering me insane as I feed off all MC remains  
 I never stay in lanes, my parchment is DVA  
 And eradicate... Only a beat can medicate  
 I sing to hit ups to medicate but their illness prevails  
 Riding roughshod and career enough rails to tell tales  
 Some slingers are itchy fingers looking at dead ringers  
 Trough their eyes, we hate lingers  
 Are such souls, long cold, so bring them to the fold  
 Rebounded to teach non-believers to do as they're told  
 'Cause for too long, I kept my mouth simple  
 What is found around are superfights, now you can swivel  
 From de middle to the front, to the rear

Like my neighbour's Matt murder boy, I have no fear

I stand for many years, seen tears  
 Wiped the cheer clear a fruit boy clears  
 A bad man's tears  
 So I raised no ears,  
 My throne is follicly challenged  
 I keep scalps visible to all those who would fashion  
 Any hopes to dethrone  
 Any hopes to debone  
 Any hopes to-bright wide  
 And any hopes to go home.  
 Any hopes to feel safe.  
 Any hopes to get mended  
 Any hopes that you had will now be ended.  
 Done, done, done, done, done, done, done  
 And if you don't believe, just watch me  
 You better watch me, yes just watch me ,yo  
 If you don't believe, better watch me, yo, just watch me  
 Well, you better watch me, yo  
 And if you don't believe, you better watch me, yes, you better watch me, yo, just watch me  
 And if you don't believe, you better watch me, yes, just watch me, yo, better watch me, yo

**ANEXO I**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

***SE VOCÊ NÃO ACREDITA [IF YOU DON'T BELIEVE FEAT] (PARTNERSHIP OF SOUND) — TRADUÇÃO.***

- De onde você tira suas ideias?
- As ideias? Ah, cara, eu tenho um milhão de sonhos  
Tudo o que eu faço é sonhar o tempo todo.
- Eu ouvi que você toca piano...
- Não, não, isso não é piano. Isso é sonho.

Vida, vida, vida  
 Pode ser imposta no céu  
 Em um frasco sem abertura, feito de neblina.  
 Não vou lhe contar porque você está muito introspectivo  
 Contrariando, lá, dedica-se ao seu espaço  
 Você está afogando suas lágrimas, como se estivesse conversando com a atmosfera...  
 Na atmosfera, desespero sentado em volta da alegria. Lágrima?  
 Alegria? Sim!

Agindo como se esse mundo fosse deles  
 Eles têm feito isso há anos  
 Séculos mesmo, característica sensorial  
 Capturando sexos com mais sexo  
 Nós todos falamos usando caneta e bloco  
 E escrevemos para inspirar  
 Você deveria vestir a fúria.  
 Na verdade, estou muito contente.  
 Pois há escuridão, escuridão e ódio.

De volta ao pátio  
 Lá você poderá jogar melhor  
 Mantenha-me esperando pelo dia em que o grande furioso irá despertar  
 Apartando-se  
 Saltar do buraco  
 Você paga o preço por estar desaprovando  
 O rap tem dessas coisas...  
 Você não percebe o que está acontecendo  
 Você tem vaselina  
 É melhor desenhar o seu sofrimento com a metade de um copo de chuva  
 E então abandoná-lo.... Vamos ver se assim eles podem ajudar...  
 Nós sempre mantemos a face cabisbaixa  
 Sempre a mesma cláusula  
 O voto que irá poupá-lo do descontrole mental  
 O destino, ao nosso redor, nos desaprova  
 Ir em frente... E não perder!

Nenhuma das suas caixas, nenhuma de suas cadeias podem nos enriquecer  
 Eu estou arrebatando as grades da cadeia em que você está enjaulado  
 Tomado pela raiva, eu serei seu super-homem  
 Agora esse mundo é meu palco  
 Sinto a força do microfone correndo em minhas veias  
 Tornando-me furioso  
 E, igual a mim, se alimentam todos os MC's.  
 Eu nunca fico na pista  
 Meu pergaminho é veterano  
 E erradicar... Só uma batida pode mediar.  
 Eu canto para te chamar e medicar

Mas a sua doença ainda prevalece  
 Passando por cima, cheirando carreiras para contar histórias.  
 Alguns traficantes são dedos que coçam  
 E olham para toques mortos  
 Pelos olhos deles, nós odiamos demoras  
 Almas estigmatizadas, muito frio  
 Então, traga-as para dentro  
 Recuperadas, voltamos para ensinar os não-crentes a fazerem o que deve ser feito  
 Já que, por muito tempo, mantive minha boca civilizada  
 O que se vê em volta são lutas à toa, você pode se foder  
 Do meio para frente e para trás  
 Como o assassinato do meu vizinho, Matt, cara.  
 Não tenho medo  
 Eu passei muitos anos vendo lágrimas  
 Limpei a alegria, limpei uma fruta, limpei um menino  
 O choro de um homem mau  
 E, então, eu não atinei  
 Então, eu não atinei...  
 Minha cabeça é lisa  
 Eu mantenho escalpes visíveis aos que têm estilo  
 Qualquer esperança de destronar  
 Qualquer esperança para desossar  
 Qualquer esperança para um brilhante grandioso  
 E todas as esperanças de ir para casa  
 Qualquer esperança de se sentir seguro.  
 Qualquer esperança de se remendar  
 Qualquer esperança que você tinha será agora atingida.  
 Feito, feito, feito, feito, feito, feito, feito  
 E se você não acredita, só me assista  
 É melhor você me ver, sim apenas assistir, yo  
 Se você não acredita, melhor me assistir, yo, só me assista  
 Bem, é melhor você me ver, yo  
 E se você não acredita, é melhor você me ver, sim, é melhor você me ver, yo, só me assista  
 E se você não acredita, é melhor você me ver, sim, basta ver-me, yo, melhor me assistir, yo

**ANEXO J**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES (CD PÁSSARO IMIGRANTE)**

**DEFINITIVAMENTE INSTRUMENTAL (BASE SONORA SOB TRECHOS DO  
POEMA A PROCURA DA POESIA- CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE- YOKA)**

Não faça versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
Diante dela, a vida é um sol estático,  
Não aquece nem ilumina.  
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
Não faça versos com o corpo,  
Esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro  
São indiferentes.  
Nem me reveles teus sentimentos,  
Que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.  
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

**ANEXO K**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ΚΕΡΜΑ (MC YINKA)**

Στην ζουγκλά του μπέτον ζω  
Αφροέλλην ανυπήκοος οικονομικός μετανάστης  
Γέννημα θρέμμα Αθηνών κεντρικά εκεί που ο κοσμός  
Ζει πυκνά δεν παρατηρεί, ξέρει καλά όμως να κοιτά.  
Καθώς κινούμε στα στένα της πόλης μπορεί. να μου την πέσουν  
Φασίστες, μπορεί. στο λεωφορείο να μου πουν  
“εδώ είναι Ελλάδα γύρνα πίσω” η να με κοιτάζουν παράξενα  
Μόλις με ελληνίδα ξεμουτίσω.  
Η άλλη όψη είναι να μου πουν  
“ ΕΪ ΓΙΟ!!! Μαν εσείς οι μαύροι τα σπάτε!! Έχετε ρυθμό!  
Δεν με νοιάζει εάν έχετε νιονιό σας έχω δει στην τι-βι και αυτό μου αρκεί μου  
Βγάξτε κάτι το θεαμάτικο!!!βλέπω βίλλες καζίνα τσιφλικάδες να πλουτίζουν  
Να πέρνανε φίνα και από την άλλη συνταξιούχοι σε καραντίνα , καμμένα  
Δάση μια ντουζίνα . νταβατζιλίκι φόροι. Και η ακρίβεια να σε κάνει να ζεις  
Τσίμα –τσίμα ζούμε ή απλώς υπάρχουμε? . αλήθεια! Σε βρίσκουμε ή σε μαθαίνουμε?  
Μίλαμε ή απλως αρθρώνουμε? Μελετάμε ή απλώς διαβάζουμε?

Ρεφραίν

Δες την αλήθεια οπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα. κορώνα ή γράμματα?

Δες την αλήθεια οπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα .κορώνα ή γράμματα?

Τηλεοπτικές περσόνες αθλητικά είδωλα, πρότυπα  
Γυαλιστέρα πρόσωπα ρετουσαρισμένα για να πέφτουν  
Πάνω τους λάγνα βλέμματα του θεάματος τα ψέμματα  
Γίναν οι δίκες μας αλήθειες και όμως μέσα σε βρώμικα  
Δωμάτια δοθήκανε και επίπεδα ανεβήκανε. Αναβολικά  
Ρουφήξανε φουσκόσανε. Πουλήσανε την ψύχη τους στο  
Διάλο και όμως ευημερήσανε, πολλά τα θέλω αναγκές πολλές  
Τη σύγχρονη εποχή δουλεύεις για να θες και ας σε κυνηγάνε οι  
Οφείλεις , προτεραιότητα είσαι για εταιρείες διαφημιστικές  
Που μελετάνε την ψυχή σου και σε κάνουν την κρίση σου να καις  
Τα όμορφα χωριά όμορφα καίγονται.πέφτουν βομβές και μετά πεφτούν καρβέλια  
Πολιτικοί σε συνόδους δίνουνε τα χέρια, και ο κόσμος γλένταει μέσα στα πεδία  
Μάχης με κομμένα χέρια.κατώ από το τράπεζι ,πίσω από την βιτρίνα , τι κρύβει  
Το προσωπείο τι λένε τα ψήλα τα γράμματα.

Ρεφραίν- (2x)

Δες την αλήθεια οπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα. κορώνα ή γράμματα?

Δες την αλήθεια οπώς θες  
Το κέρμα είναι στον αέρα .κορώνα ή γράμματα?

Ησυχία τάξη και ασφάλεια , ηπλίκια νηφάλια  
Οργάνα της τάξης υπηρέτες των πολιτών , μπλε  
Σουπερ ήρωες με μέρτα και ασπίδα  
Δίνουν μάχες καθημερινά για να επικράτησει το δίκαιο  
ΟΥΠΣ τρέλες σφαίρες βλέπω στα εξαρχεία, θέλω να πάνε στον

Ουράνο μα... βρίσκουν ψάχνο μια 15χρονη ψυχή πήγε στο ουράνο  
 Πάνω από τα δακρυγόνα και τον πανικό ευκολή ζωή γρήγορα όλα τα  
 Κομφορ.

Όμορφες χρωματιστές τροφές αυτοκίνητα με πολλές στρόφες  
 Εργοστάσια πολυεθνικές αχρείαστες συσκευές ΝΑΙ από όλα έχει  
 Ο μπαχτσές .

Ο κάρκινος έχει πλέον χίλια πρόσωπα, πισίρικια χτυπάνε κάρτα  
 Και δουλεύουν 15ωρα , η γη ένα θερμοκήπιο μη αναστρέψιμη κατασταση  
 Στενεύουν τα περιθώρια.

Ρεφραίν (2x)

Δες την αλήθεια οπώς θες  
 Το κέρμα είναι στον αέρα. κορώνα ή γράμματα?

Δες την αλήθεια οπώς θες  
 Το κέρμα είναι στον αέρα .κορώνα ή γράμματα?

**ANEXO L**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD AAANA)**

**MOEDA [KEPMA ] (MC YINKA) — TRADUÇÃO**

Africano-grego natural economicamente imigrante  
 Nascido e criado em Athenas Central, ali  
 Onde o povo vive aglomerado  
 Não repara, mas pode enxergar.  
 Enquanto circulo pelos becos da cidade,  
 Podem os fascistas me cercar.  
 Podem dentro do ônibus me dizer:  
 — Aqui é a Grécia, vá embora e volte para o seu país —  
 E me olhar com estranheza  
 Principalmente se eu sair com uma grega  
 Pelo outro lado da moeda, dizem:  
 — “Oh, filho; Oh homem; vocês pretos quebram! Vocês têm ritmo!  
 Não me importo se vocês fedem. Eu assisto vocês na TV. Isso me basta.

Vocês fazem algo bonito. Vejo mansões, cassinos, fazendeiros ricos  
 Vivendo no luxo; e do outro lado, os aposentados sobrevivendo  
 Matas queimadas, impostos enormes e a carístia te obriga a viver  
 - Vivemos ou simplesmente existimos?  
 - Verdade! Te encontramos ou te conhecemos?  
 Articulamos ou simplesmente falamos?  
 Estudamos ou simplesmente lemos?

Refrão (2x)

Veja a verdade como quiser  
 A moeda está na ar, cara ou coroa?  
 Vejas a verdade como quiser  
 A moda está no ar, cara ou coroa?

Personagens da tela, ídolos atléticos, exemplos  
 Rostos brilhantes retocados a cair  
 Sobre os olhos concupiscentes do espetáculo de mentiras  
 Eles se tornaram nossas próprias verdades, mas dentro de sujos quartos  
 Entregaram-se galgando escalas sociais  
 Protelando chuparam pretextos e se fartaram  
 Venderam suas almas para o diabo  
 E ainda prosperaram, muito eu quero, preciso de muito  
 Na atualidade, você trabalha para trabalhar gerar benefícios  
 E deixar os caçadores das dividas te perseguindo  
 É a prioridade é a publicidade  
 Ninguém olha o lado humano, mas fazem o julgamento para te queimar  
 As pequenas e belas aldeias queimam  
 Caem bombas e depois cai pão  
 Políticos em congressos dão as mãos  
 E o mundo em festa nos campos  
 Batalha com corte na mesa  
 Atrás da vitrine que se esconde  
 A máscara que dizem jogar cartas altas

Paz, ordem e segurança, capacetes militares  
 Mantenedores da ordem azul, empregados dos civis

Super-heróis de capa e espada  
Lutam diariamente para garantir a justiça  
Loucas balas querem ir para o céu  
Mas encontram uma alma de 15 anos que foi para o céu  
Gás lacrimogênio, pânico  
Do outro lado, vida fácil, todo o conforto  
Lindos motores, alimentos coloridos, carros velozes  
Fábricas, multinacionais, embalagens bonitas  
Sim, tem tudo na horta  
O câncer tem mil faces, crianças batem o cartão  
E trabalham 15 horas, o mundo se move, mas nada muda  
Diminuem os espaços

Refrão (2x)

Veja a verdade como quiser  
A moeda está no ar, cara ou coroa?  
Vejas a verdade como quiser  
A moeda está no ar  
Cara ou coroa?

**ANEXO M**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ (MC YINKA)**

Ρεφραίν (2x)

Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα  
 Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα

Αδέσποτες ψυχές ψαχνοντάς για νέους ήλιους .  
 Σημαδεμένες από του κόσμου το απαρχαίτ  
 Από γενοκτονίες οικονομικές, κρίσεις ,κλεμμένα εδάφη  
 ήρωες που το χέρι της δύσης τους ‘χει αρπάξει, τον πλούτο  
 γυρνάνε σελίδα, ψαχνοντάς να βρουν ονόμα στο όνειρο τους  
 να του λούσει μια ηλιαχτιδα, σε αυτή την πατρίδα, τους είδα, να  
 επιβιώνουν με μέσα μηδαμίνα για να κερδίσουν την παρτίδα.  
 αρχές δεκαετίας 80 είδα το φως , οι γόνιμοι μου οι πρώτοι μου μετανάστες  
 και είδα πως το σύστημα δεν ήταν έτοιμο να του αγκαλιάσει  
 αλλά και ανίκανο το ηθικό τους να σπάσει και έτσι συνέχισαν  
 πάνω από δύνες προκαταλήψεις να μου χαμογέλανε  
 κοίτα τους, κοίτα τους .

Ρεφραίν- (2x)

Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα  
 Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα

Ελλάδα 2000 και βάλε οι μετανάστες αδύναμοι κρίκοι  
 στην κοινωνική αλυσίδα από ξενομάνης ξενόφοβους  
 που φωνάζουν εξω οι ξένοι σαν να είναι η ουσία της ζωής τους,  
 από αυτό δεμένοι. Το δυσκίνητο κράτος, αργοπορήμενα  
 διευθέτησε το θέμα, νομιμοποίησης και έτσι οι οικονομικοί  
 μετανάστες πλέον , τροφοδοτούν το σύστημα της δικιάς τους  
 αποξενώσης , τα παιδιά τους γέννημα θρέμμα Έλληνες ,  
 δεν γράφονται στα δημοτόλογια και μόλις γίνονται 18  
 τους ζητάνε άδεια παραμονής σαν να έχουν έρθει πριν ένα χρόνο  
 στον τόπο αυτό.  
 η ατιμωρησία, και η ανόχη δίνει έδαφος σε άναδρους φασίστες.  
 Να κάνουν πεσιμάτα σε ανυπεράσπιστους πακιστάνους και μικροπωλήτες  
 Επίθεσεις ρατσιστικές αμέτρητες.  
 Ανεξιχνίαστες υποθέσεις νεκρών μετανάστων σε χέρια αστυνομικών  
 Μέσα σε σκοτεινά δωμάτια ξυλοδάρμοι και κυνηγητα  
 και η πολιτεία το βλέμμα της αλλού να πέτα ,  
 εμπόριο ξένης σάρκος, διακίνηση γυναικών  
 που θέλουν να εργάστούν και τώρα σε βρώμικα  
 στενα την αθωότητα τους πούλουν.

Ρεφραίν (2x)

Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα  
 Χαιρετώ με σεβασμό τον δικό σου αγώνα  
 Παίρνω φως και τραγουδώ την δικιά σου εικόνα

**ANEXO N**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD AΛANA)**

**CUMPRIMENTOS [Χαιρετισμος] (MC YINKA) — Tradução**

**Refrão- 2x:**

Cumprimento com respeito sua luta  
 Acendo a vela e canto sua imagem

Almas sem rumo procurando novos horizontes  
 Todos marcados pelas mazelas do mundo  
 Chacinas, crises econômicas, terras roubadas  
 Heróis que lhes roubaram os louros- os mandatários roubaram tudo  
 Viram a página procurando encontrar um nome para seus sonhos  
 Ter um raio de sol na pátria que escolheram  
 Lutar com as mínimas forças para ganharem uma pátria  
 Nos anos 80 eu vim ao mundo, os meus pais eram os primeiros imigrantes  
 E percebi que o sistema não estava pronto para abraçá-los, tampouco para fazê-los desistir.  
 Continuaram sobre grandes dificuldades, com sorrisos.  
 Olhem para eles, olhem para eles

Grécia 2000 e colocam os imigrantes em frágeis argolas  
 Na sociedade que tem medo de estrangeiros e é xenófoba  
 Gritam: Fora estranhos! E é a essência da vida deles  
 Como se a culpa fosse deles... Neste país sem produções.  
 Os temas das legalidades e questões econômicas são transferidos  
 E assim os imigrantes alimentam o sistema.  
 Alienação. Os seus filhos nascidos e criados na Grécia,  
 Quando completam 18 anos, lhes pedem licença de permanência.  
 Como se tivessem acabado de chegar.  
 Neste lugar  
 A impunidade e a intolerância dão espaço aos facistas.  
 Para castigarem paquistaneses e os da pequena Ásia.  
 Problemas raciais inúmeros.  
 Casos sem solução, imigrantes mortos nas mãos da polícia  
 Em quartos escuros, pancadas e perseguição.  
 E a cidade se equilibra como dá.  
 Comércio de carne estrangeira, tráfico de mulheres  
 Que querem trabalhar e agora se sujam  
 Vendem sua inocência.

**Refrão -2x:**

Cumprimento com respeito sua luta  
 Acendo a vela e canto sua imagem

**ANEXO O**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ΑΦΡΙΚΑ (MC YINKA)**

Άλλη μία ρυθμική ιστορία θα πω για μια  
 Πριγκηπέσα που εκροσωπούσε το χορό  
 Το ρυθμό και τον πλούτο το βασίλειο της ξακουστο  
 Γιατί ήταν άγρια όμορφο άφρικα το όνομα της  
 Η ματία της ήταν γιορτή και από πολλούς μνηστήρες  
 Ποθήτη γύρω της πάντα μαζέμενοι αυλικόι και πριν πάρει απόφαση  
 έπαιρνε από αυτούς συμβουλή

Μόλις την έβλεπα στο μυαλό μου έφερνα γόνιμες περιοχές  
 Αγάθες μορφές ανθρώπους με αρχές και παραδόσεις  
 Κρουστά και τελέτες Το βασίλειο της ήταν κάτω από την μεσόγειο βασιλιάδες  
 Ψάχνανε τρόπο για να γευτούν τα κάλη της μαυρής θέας  
 Για αυτό πλησιάζανε τους αυλικούς που ήταν πονήροι  
 Και καιροσκόποι ,πίσω από την πλάτη της αυτοί κάνανε συνοικέσια  
 Πήραν τα λέφτα και πουλήσανε την άφρικα φθηνά  
 Και αυτή έγινε πόρνη αδηφάγων τεράτων που την ρουφούσαν σαν  
 Κυφίνες.

Ρεφραίν

Αφρικά ...

Αφρικά...

Μέτα από καιρό την είδα, μία ρακέντητη πριγκήπισα  
 Στημένη και ρημαγμένη πλέον στο έλεος των αυλικών  
 Που γίνανε διαχειριστές στο βασίλειο της  
 Η πάλε ποτέ θέα δεν εμπνέει πλέον τους υπηκόους της  
 Δεν πιστευούν πια στον πνεύμα της , για αυτό  
 Και αγκαλιάσανε την ανασφάλεια και πηδήξανε  
 Στο πλοίο της ξενιτιάς .  
 Μόλις την βλέπω μου έρχεται στο μυαλό η ασθένεια  
 Μου έρχεται στο μυαλό οι εμφύλιες διαμάχες  
 Μου έρχεται στο μυαλό η ανέχεια μια μορφή  
 Τσακισμένη από δυνάστες .  
 Αλλό ένα τραγούδι για τις περιοχ'ες που καταπατήθηκαν  
 Για τις πριγκηπες που την λάμψη τους έχασαν , για τις αποικίες  
 Που μετά από την ανεξαρτησία έπεσαν στα χέρια εθνοπατέρων  
 Καταχραστών που αρνηθήκανε την εξέλιξη της ίδιας τους της χώρας  
 Στο όνομα του κέρδους και της διαφθοράς,και για να ναI πάντα καλά  
 Του κόσμου τα αφεντικά,υποβαθμισμένα όνειρα και αντιλήψεις τρίτου  
 Κόσμου ,τουριστικά θέρετρα.θέαμα για ανυποψίαστους που αλλάζει  
 Με ένα κουμπί και για τους μετανάστες μια ξεχασμένη γη...

Ρεφραίν

Αφρικά...

Αφρικά...

**ANEXO P**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ÁFRICA [ΑΦΡΙΚΑ] (MC YINKA) — TRADUÇÃO**

Vou contar uma história rítmica  
 De uma princesa que representa a dança  
 O palácio famoso por sua riqueza e função  
 Seu nome bonito e selvagem era África  
 Representava tesouros para muitos candidatos  
 Cortejada pelos palacianos , mas antes de se decidir por um  
 Recebia vários conselhos deles.

Quando a via recordava regiões férteis  
 Sincero semblante de pessoas com princípios e costumes  
 Percussão e cerinônias  
 O reinado dela era menos poderoso que os reinados mediterrâneos  
 Procuravam uma maneira de degustar os sabores da Deusa negra  
 Por isso foram ao encontro dos palacianos sagazes.  
 Astutos e oportunistas que, sem o seu consentimento, fizeram acordos  
 Receberam dinheiro e venderam a África barato  
 Ela virou prostituta das feras famintas que se alimentam dela  
 Como parasitas

Refrão- 2x:

África...  
 África...

Depois de algum tempo a vi, princesa maltrapilha  
 Destruída e fixada na caridade dos palacianos  
 Que se tornaram administradores no seu reino  
 A deusa não inspira mais seus súditos  
 Não acreditam no seu espírito  
 E por isso abraçaram a insegurança  
 Pularam no navio da viagem estrangeira  
 Logo que a vejo me vem as lembranças das doenças  
 Me vem a lembrança das guerras civis  
 Me vem a lembrança da miséria e a imagem  
 Arreventada pelos déspotas

Esta é mais uma canção pelas totalidades devastadas  
 Pelas princesas que perderam seu brilho  
 Pelos territórios que depois da independência caíram nas mãos de usurpadores  
 Que se negaram ao progresso de sua própria pátria  
 Em nome do lucro e da corrupção, para estarem sempre bem  
 Os donos do mundo...Sonhos destruídos....Percepções do terceiro mundo  
 Resorts de turismo, resorts maravilhosos, desavisados para a mudança  
 Como no aperto de um botão, imigrantes de uma terra esquecida

Refrão- 2x:

África...  
 África...

**ANEXO Q**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ALANA (MC YINKA)**

Καλώς ήλθες στην ενότητα που σβήνουμε στείρες στιγμές  
 Στιγμές Που είσαι εγκλωβισμένος στους τέσσερις τοίχους του νου  
 Που- χωρίζει ότι η καρδιά ότι η καρδιά ενώνει  
 θα αγκαλιάσεις, αγαπήσεις ότι σε πορώνει  
 ο ήχος γίνεται βίωμα και αγγίζει ψυχές  
 μαρτυρά και δίνει φωνή σε βουβές κραυγές  
 ζούμε σε τεμπέλικες μέρες, το ηθικό θέλει  
 σπρώξιμο.φάστ-φούντ προτάσεις και πέρα κάνει  
 το ψάξιμο το δέσιμο ψάχνω με υγιείς καταστάσεις  
 που λένε να δεις την πραγματικότητα σε άλλες διαστάσεις  
 παραστάσεις ψυχαναγκασμού, θέλω να κράξω και τα σενάρια  
 που γράφουν για μένα χωρίς εμένα να κάψω ,να γράψω στίχους  
 που ζουν ,δεν μιζεριάζω που θέλουν ένα ποτήρι κρασί  
 να σε κεράσουν, στο θέατρο της ζωής δεν υποκρίνονται  
 μεσ' στο παράλογο της απλώς αφήνονται

Ρεφραίν

Μην σταματάς ,μην σταματάς να παίζεις  
 Φίλε να τα σπας και εάν πέσεις κάτω μην κολλάς  
 Είσαι στην αλάνα X4

Είμαι μια ψύχη που κυνηγά ώρες διαύγειας  
 Ωρες που βρίσκω απαντήσεις σε ερωτήσεις και λύσεις  
 Σε γρίφους στίχους σε ύμνους. Έμπνευση μέσα από ήχους  
 ώρες που το αίσθημα ξεχειλίζει κ έρχομαι πιά κοντά  
 σε άτομα που αγαπώ ,είμαι τύπος που αναπολώ εξιστορώ  
 σε μένα βιώματα μου και βλέπω το αντίκτυπο που έχει ο χρόνος  
 σε εμάς χρωματιστή κλεψύδρα και κάθε χρώμα μια περίοδος  
 χρόνια χαμένα ή κερδισμένα στην προσπάθεια να αποδείξεις  
 ότι μπορείς συνειδητοποιείς, συνειδητοποιείς, συνειδητοποιείς  
 γεννιέται η αποκάλυψη και πρέπει να την δεχτείς.  
 καμμία φορά δεν χώρα στο μυάλο μου το ποσό διαφέρει  
 ο ένας με τον άλλον μα το δέχομαι γιατί αυτό είναι η ουσία  
 και η ομορφία του κοσμού , μα βλέπω το ρατσισμό να  
 βασίζεται στο αντίθετο .μιλώ για την ψυχολογία που χτίζεις  
 τη συνείδηση που γυμνάζεις κάθε στιγμή που νιώθεις οτι αλλάζεις  
 για το πόσο διαβάξεις τη σκέψη σου και για το πώς και πόσο σε ψάχνεις.

Είμαι εδώ ελεύθερος πιά σαλεύω σαν βρέφος μες την κοιλία  
 Κυλιέμαι κάτω χορευώ με την σκέψη , αφεντεύω στην ,μαγεία της  
 Αγάπης. Καθώς χαλαρώνω και εκτιμώ αυτά που έχω  
 Αντέχω ακόμα ,γιατί τα όρια δεν είναι στη γη είναι στον  
 Ουρανό εκεί ψηλά ψύχη και σώμα θέλουν να εκτονωθούν  
 Καταστάσεις και πρόσωπα να ερωτητούν  
 Η παιδική μας χαρά αντανακλά την αλλή ζώη  
 Που ζούμε μες τα όνειρα .  
 Είκονες σε ψηφιδωτά και παλάτια σκαλιστά  
 Με μικρούς ήρωες και ξύλινα σπαθιά φωνάζω δυνατά  
 Φωνάζω δυνατά μα δεν βραχνιάζω πιά

Ρεφραίν

Μην σταματάς ,μην σταματάς να παίζεις  
Φίλε να τα σπας και εάν πέσεις κάτω μην κολλάς  
Εϊ !!! Είσαι στην αλάνα Χ4

**ANEXO R**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD AAANA)**

**ALANA [AAANA] (MC YINKA) — TRADUÇÃO**

Bem-vindo à seção que apaga momentos estéreis  
 Momentos que estarão presos nas quatro paredes da mente  
     Que separa o que o coração une  
     Abraçará e amarás aquilo que te magoa  
     O som se transforma em vida e toca as almas  
     Acusa e dá voz aos gritos silenciosos  
 Vivemos em tempos preguiçosos, a moral quem empurra  
     Quer *Fast-Food*, faz propostas, recomendações  
     Busca declarações e prospectivas saudações  
     Dizem ver a realidade em outras dimensões  
 Performances e obsessão, quero gritar os cenários que falam de mim sem mim  
     Que escrevem letras sobre mim, sem me queimar  
 Escrever versos de vida sem miséria, para os que querem um copo de vinho  
     No teatro da vida não se finge  
     Simplesmente se deixa levar

Refrão- 4 x:

Não pare, não pare de jogar  
 Amigo, quebre e se cair não se rebaixe  
 Você está no beco (Alana)

Sou uma alma que procura horas de lucidez  
 Horas para encontrar respostas para problemas e soluções  
 Charadas, versos de hinos, inspiração através dos sons.  
     Horas que o sentimento transborda  
     Chego mais perto das pessoas que amo  
 Faço experiências, vejo o impacto do tempo no colorido da ampulheta  
     A cada cor um período  
     Anos perdidos ou acrescidos, no esforço para provar  
     Que você percebe, percebe, percebe  
     Algumas vezes acontece a descoberta  
     Mas sua mente não suporta  
 Não compreendo quanta diferença entre um e outro  
 Mas aceito porque esta é a razão e a beleza do mundo  
     Mas vejo o racismo que se baseia no inverso  
     Falo da psicologia que se constrói na consciência,  
 Que sabe dos seus pensamentos e do quanto você se procura

Estou aqui livre, protegido, bebê na barriga da mãe  
     Rolo, danço com o pensamento  
     Assim que relaxo e aprecio o que tenho  
 Aguenta ainda, porque os limites não estão na terra, estão no céu.  
     Lá em cima o corpo e a alma querem desarmar  
     As situações e as pessoas querem se amar  
     A infância feliz reflete a vida após a morte  
     Que vivemos nos sonhos  
     Imagens em mosaicos e palácios esculpidos  
 Com jovens heróis e espadas de madeira grito alto  
     Grito em voz alta, mas não fico rouco

As situações e as pessoas querem se amar

A infância feliz reflete a vida após a morte  
Que vivemos nos sonhos  
Imagens em mosaicos e palácios esculpidos  
Com jovens heróis e espadas de madeira grito alto  
Grito em voz alta, mas não fico rouco

Refrão- 4 x:  
Não pare, não pare de jogar  
Amigo, quebre e se cair não se rebaixe  
Você está no beco (Alana)

**ANEXO S**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΟ ΝΕΦΟΣ (MC YINKA)**

Πίο ψήλα ναι x 4

Στην κορύφωση παντά στην συνθέση  
Στους αδεσποτούς καιρούς εκθέτω την επιτήδευση  
Δικηγόροι του διαβόλου κάνουν αγόρευση και  
στολίζουν με τα λόγια τους την γενική την ύφεση  
είναι η ψυχή στο στόμα .αυτή κίνει το σώμα  
και αυτό με τη σειρά του ξορκίζει τις σκέψεις τα δαιμόνια  
νεκρός ή ζωντανός να'σαι  
θα ορμίσουνε τα όρνια με φάτσες αγγελικές  
για να σου μασήσουνε τα χρόνια  
ψάξε να βρεις το θέμα  
ακού το Σάουντρακ της εποχής ,  
η ενορχήστρωση του δείχνει μία παράφωνα εικόνα  
αποθημένα σκόρπια από σκορπιους ανθρωπους  
που οι ευαισθησίες περιορίζονται στον μικρόκοσμο τους  
λάτρεις του θεαθήναι και του μικρού ΕΓΩ τους.  
Θρέφουν κάθε μέρα τον αδηφάγο υλισμό τους  
Του ζώνουνε τα φίδια και ζουν στα αποκαϊδια  
Παρ' όλα αυτά όμως σώζουν τον καθωσπρεπισμό τους

Ρεφραίν x2

Ρίμες πάνω από το νέφος πετώ  
Για να κρατήσω το όραμα καθαρό  
Διαχρονικές αξίες αναζητώ

Μια ματιά γύρω σου να ρίξεις ζητώ

το νέφος είναι των μεταναστών η γκετοποίηση  
όλων των μνηστήρων εξουσίας η μπατσοποίηση  
ανθρώπινων δικαιωμάτων η ιδιωτικοποίηση  
και σε πονήρους ανήθικους δρόμους η μύηση  
η μυθικοποίηση του λάϊφ στάιλ  
και προσώπων που μέσα τους ο ναρκισσισμός κυλάει  
η ψυχή μας που έμαθε να λαχταράει το περιττό  
και τώρα χορεύει του εμπόριου το χόρο  
κολλήματα, εφήμερα μηνύματα ,παραμορφωμένα  
σήματα. Λαμόγια που κυνηγάνε θυμάτα  
πειράματα ανθρώπους σε άνθρωπο ,και φύση και τώρα  
η παραφύση έγινε δεύτερη φύση.  
Καβατζόπουστες εν δράσει και αλληλεγγύη θα κλάψει  
Αλλωνών τους πολέμους πολέμας,το συμφέρον θα λάμψει  
Παραθύρια,στου νόμου τα τσαντήρια, κάνουν χατήρια  
Σε εταιρείες ενώ αυτές τσαλακώνουν της γης τη μοίρα.

Πίο ψήλα ναι x 4

Πάνω από το νέφος είδα τύπους με σθένος  
Που ζουν ένα βίος σαν έπος λεοντόκαρδοι  
Που φύλουν το δίκαιο σαν κόρη οφθαλμού σαν βρέφος  
Νιώθουν ότι έχουν το χρέος σε αυτούς που ζούνε στο σκότος  
Να ρίξουν άπλετο το φως και αυτοί να γίνουν χείμαρρος

Βλέπω αυτούς που αλλάξαν και αποβάλλαν το αδικαιολόγητο μένος  
Και είδα ότι με εμπρηστικές ιδέες δεν πρέπει να είσαι ταυτισμένος  
Νιώθω περήφανος γιατί εκεί πάνω γνώρισα το γένος αυτών που τα μάτια  
Χάμογελαν γιατί μπρόστα κοίταν ,  
Ξανάγεννημένος στο λύρικο παιχνίδι εκστασιασμένος  
Λέξεις φώτος να αναζητώ όταν νιώθω ενταφιασμένος  
Είναι ρουκέτες οι ρίμες και σε αυτές πάνω είμαι δεμένος  
Και μαζί με αυτές σκίζω τα μαύρα σύννεφα πάντα φορτισμένος

Ρίμες πάνω από το νέφος πετώ  
Για να κρατήσω το όραμα καθαρό  
Διαχρονικές αξίες αναζητώ

Μια ματιά γύρω σου να ρίξεις ζητώ X2

**ANEXO T**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD AAANA)**

**POR CIMA DAS NÚVENS [ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΟ ΝΕΦΟΣ] (MC YINKA) — TRADUÇÃO**

Sempre no alto, sim! x 4  
 Sempre nas alturas essa ordem  
 Nos tempos sem ordem demonstro fingimento  
 Advogados do diabo fazem discursos  
 E enfeitam, com suas palavras, a diminuição geral  
 Com a alma na boca- ela move o corpo, e ele por sua vez liberta os pensamentos e os demônios, estando vivos  
 ou mortos  
 Atacam os monstros com faces angelicais  
 Para mastigarem seus anos  
 Procure encontrar o tema  
 Escute a trilha sonora da época  
 Os sons da orquestra mostram a imagem distorcida  
 Um monte de escorpiões  
 Um monte de pessoas-escorpiões  
 E a sensibilidade se reduz aos seus mundos pequenos  
 Os narcisistas com seu pequeno ego  
 Alimentam diariamente a sua ganância  
 As cobras os cercam o tempo todo  
 Eles moram nas cinzas  
 Mas, apesar disso, salvam suas “dignidades”

Refrão -2x:

Jogo rimas por cima das nuvens negras  
 Para tornar a paisagem mais clara  
 Procuo valores eternos  
 Peço que você olhe a sua volta

As nuvens são os guetos dos imigrantes  
 A nuvem é o policiamento corrupto dos pretendentes do poder  
 É a privatização dos direitos humanos  
 E a iniciação em caminhos imorais  
 A alma que aprendeu a desejar o supérfluo  
 E agora dança a dança dos comércios  
 Impactos, mensagens efêmeras  
 Sinais distorcidos, vagabundos que caçam suas presas  
 Experiências com seres humanos  
 Os donos do poder realizam  
 Querendo assumir uma segunda personalidade  
 Paranormal  
 Viados, prostitutas em ação  
 E a solidariedade vai chorar  
 Você está guerreando batalhas de outros  
 O interesse vai brilhar  
 Janelas nas barracas da lei  
 Fazem favores às empresas  
 Enquanto elas amassam o destino do planeta

Sempre no alto, sim! 4x  
 Acima das nuvens eu vi caras poderosos  
 Que vivem uma vida majestosa

Que guardam a ordem como a menina dos olhos  
Que guardam a ordem como uma recém-nascida  
Eles sentem que têm o dever e o direito sobre aqueles que moram na escuridão  
Que podem lhes jogar muita luz  
Que podem se transformar em torrente  
Eu vejo aqueles que mudaram  
E jogaram fora a raiva, sem razão nenhuma  
Eu vi também que você não pode se identificar com ideias incendiárias  
Mas eu me sinto orgulhoso porque de lá de cima das nuvens  
Conheci a geração daqueles que seus olhos sorriem por olhar adiante  
Renascidos, extasiados num jogo lírico, procurando palavras de luz  
Enquanto eu me sinto sufocado

Refrão- 2x:

Jogo rimas por cima das nuvens negras  
Para tornar a paisagem mais clara  
Procuro valores eternos  
Peço que você olhe a sua volta

**ANEXO U**  
**TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD ALANA)**

**ΤΟ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΤΑΞΙΔΙ (MC YINKA)**

Θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό να νιώσουμε  
Πώς είναι να 'σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο  
Θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό να νιώσουμε  
Πώς είναι να 'σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο

Για άλλη μια φορά βρέθηκα στην οδό των ονείρων  
Να παρελαύνω με πάθος και δίψα για κάτι νέο  
Ο δρόμος με οδήγησε σε ένα τόπο που με ενέπνεε  
Γιατί εξέπεμπε ένα μεγαλείο και το σώμα μου ένιωθε  
Τις δονήσεις το ανεξήγητο ρίγος γινόταν πιο ισχυρό  
Αγωνιούσα για το τι θα βρω μέσα μου έβραζε  
η απορία του τι εστί επανάσταση, λες να βρω στο τόπο αυτό  
απάντηση να μια μορφή με ματιά επιβλητική,  
και στάθηκα αμέσως μπροστά της με προσοχή μου λέει  
“εγώ είμαι ο Τσε και εκπροσωπώ την γροθιά στους  
δυνάστες και ακόλουθοι μου όλοι είναι επαναστάτες  
ταξιδεύα πολύ και είδα την φτώχεια μπροστά μου ζωντανή  
πολλών ειδών αρρώστιες σε χώρες που είχαν έλλειψη  
κάθε μέρα τρεφόμουν με την αλληλεγγύη και την ισότητα  
και πάλευα για αυτήν την πραγματικότητα” τον είδα να  
δακρύζει γιατί ότανμίλαγε ένιωθες το συναίσθημα  
και την πίστη να ξεχειλίζει και τότε του είπα ότι ακόμα  
και σήμερα εμπνέει του αγωνιστές για αυτούς που θέλουνε  
νέες εποχές, είπε ότι για να αλλάξεις τα πράγματα  
θέλει πειθαρχία οργάνωση, θυσίες αφοσίωση γνώση και παιδεία  
ητάν σαν μεγάλος αδερφος του είπα χαίρε τον αγκάλιασα και συνέχισα  
ακάθεκτος το ταξίδι να με πάλι σαν ιχνηλάτης στην έρευνα  
ξερόντας ότι στον τόπο αυτό θα βιώσω συγκίνηση και χαρά,  
λίγο μετά καθώς περιπλανιόμουν άκουσα κραυγές  
και της μοίρας μου το πλήρωμα περίμενα.  
(απόσπασμα ομιλίας Μάρτιν Λούθερ κίνγκ)  
Μπροστά μου στάθηκαν μαυροφορεμένοι αδερφοί  
και σηκωσάν την μαύρη του γροθιά ψηλά με πυγμή  
μαζί τους είχαν ένα ιερέα ντυμένο στα άσπρα  
φιλήσυχο ειρηνικό που έλαμπέ σαν τα άστρα  
ητάν οι μαυροί πάνθηρες και ο μάρτιν λούθερ κίνγκ και το μανιφέστο  
μπροστά μου έτοιμο να ανοιχτεί ένιωθα οτι ήμουν σε ιεροτελεστία  
τις πεποιθήσεις τους έπρεπε να μου πουν πάση θυσία

“υπήρξαμ σκλάβοι για χρόνια μας είπαν τελείωσε η δουλεία  
και όμως ακόμα, είχαμε δεσμά ένα ολόκληρο έθνος στο περιθώριο να πονά  
και την κοινωνική αλλαγή να ζητά,θέλαμε να κρατήσουμε τον ρυθμό ζωντανό  
να νιωσουμε πως είναι να 'σαι ανθρωπος και όχι παράσιτο και έτσι το κίνημα  
των δικαιώματων δούλευε για το πρόοδο της φυλής ξεπερνώντας  
εμπόδια εκείνης της εποχής” ο Κινγκ μου είπε για να αλλάξεις το σκηνικό  
πρέπει να έχεις όραμα, όνειρο, στόχο. σκοπό τους είπα ευχαριστώ γιατί με γέμισαν  
και αυτοί πάλι με την γροθιά ψηλά με χαιρέτισαν.  
Συνέχισα την πορεία μου περήφανος γιατί ζούσα μεγάλες στιγμές  
Ναι ήτανε γεγονός, όλοι αυτοι μου δώσαν τροφή για σκέψη  
Μια εικόνα επαναστατική που το μονοπάτι μου θα φέξει

Ένιωθα ευφορία σαν να μουν μεθυσμένος στο μονοπάτι της χαράς  
Εκστασιασμένος .ήμουν συνεπαρμένος από ήχους ψυχεδελικούς  
Αυτούς που βλέπεις παραμύθια σαν τους ακους και τους είδα  
Μπροστά μου ήταν απίστευτο ο μαϊλς ντέιβις και ο τζίμι χέντριξ να  
Τζαμάρουν,πιο κει ο σαλβατόρ νταλί να εμπνέται και να ζωγραφίζει αυτό  
Που βγάζει η τελετή . αυτοί μου μίλησαν μονό με τα όργανα τους  
μου είπαν οτι ακολουθήσαν την ψυχή τους και όχι την γενία τους  
Γιατί οι εποχές είχαν τρόπους, μόδες τάσεις,και στεγανά που  
Πρέπει να τα σπας σαν να είναι δεσμά ,τζάμαρα μαζί τους  
Έχωσα μια ρίμα που ήταν ατελείωτη σαν το πνεύμα όλων αυτών που  
Γνώρισα.στο ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΤΑΞΙΔΙ...

## ANEXO V

## TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (MC YINKA–CD AΛANA)

A VIAGEM REBELDE [TO ΕΠΙΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΤΑΞΙΔΙ] (MC YINKA) —  
TRADUÇÃO

Queremos manter vivo o ritmo da vida  
Sentindo como é ser gente e não parasita  
Queremos manter vivo o ritmo da vida  
Sentindo como é ser gente e não parasita

Novamente me senti na rua dos sonhos  
Recebendo com paixão e sede algo novo  
O caminho me guiou até um lugar inspirador  
Pelo qual ultrapassava uma felicidade que meu corpo sentia  
Com força o inexplicável arrepio ficava mais forte  
Agonizava e fervia dentro de mim aquilo que eu encontraria  
A resposta para o que é revolução, será que eu encontraria neste lugar?  
No meio do caminho encontro um olhar convicto e orgulhoso  
Parei de frente a ele e ele com calma me disse:  
“Eu sou o Che e apresento minha força aos ditadores, todos que me acompanham são revolucionários.  
Viajei muito e vi a pobreza diante de mim  
Países muito pobres com várias doenças, faltava tudo  
Todos os dias eu me alimentava de igualdade e de fraternidade  
Lutei foi por esta realidade ”.

Eu o vi  
Com olhos marejantes, enquanto falava derramava emoção e sentimento  
E lealdade a ponto de transbordar.  
Ali falei que, ainda hoje, ele inspira os que lutam e querem novos tempos  
Aprendi que para mudar a situação era preciso  
Obediência, organização, sacrifício, dedicação, educação e conhecimento.  
Era como se ele fosse o meu irmão mais velho, eu me despedi e continuei.  
Impetuoso na viagem, sendo novamente um rastreador em pesquisa  
Sabendo que aquele era o lugar onde eu poderia encontrar emoção e alegria

Mais adiante nesta aventura, caminhando a esmo, escutei gritos  
A minha tripulação teve o destino esperado

*(extraído da fala de Martin Luther King)*  
*Em uma bela sinfonia de fraternidade*  
*Com esta festa nós poderemos*

*trabalhar juntos, rezar juntos, lutar juntos, ir para a prisão juntos*  
*Defender a liberdade juntos e, quem sabe um dia, seremos livres*  
Na minha frente chegaram irmãos enlutados  
E levantaram com força seus punhos pretos  
Com eles estava um padre de branco  
Serenos e suaves- na paz, brilhava igual às estrelas  
Eram os Panteras Negras, o Martin Luther King o manifesto  
Na sua frente, pronto para ser aberto

Sentia-me como se estivesse em uma cerimônia religiosa. Suas resoluções deveriam me dizer de qualquer forma

Fomos escravos por muitos anos, falaram acabou a escravidão  
No entanto ainda estamos ligados  
Um país inteiro sofrendo, pedindo mudança social.  
Queremos manter o ritmo vivo  
Trabalhar para o progresso da raça  
Ultrapassando todas as dificuldades daquela época  
O King falou para eu mudar a cena  
Que devo ter visão, sonho, meta e direção.  
Agradei e eles me cumprimentaram com o punho levantado.  
Continuei minha rota, orgulhoso, vivia ali grandes momentos.  
Sim, era certo, todos me deram alimentos para pensar.  
Uma imagem revolucionária que meu caminho vai iluminar.  
Sentia euforia, embriagado no caminho da alegria.  
Extasiado, ouvindo melodias, sons psicodélicos

Estes que vês, contando histórias, ouvi e vi.  
Na minha frente, incrédulo, eu vi o Miles Davis e o Jimi Hendrix  
Andando, mais adiante, o Salvador Dali, pintando com inspiração.  
Aonde acabava a ironia- Eles falavam com seus instrumentos  
Falavam que acompanharam suas almas e não suas decendência.  
Porque as épocas têm modos, modas, tendências e grilhões.  
Coisas que devem ser quebradas, como as algemas.  
Fiz uma rima ao infinito  
Interminável como as almas dos que conheci  
Nesta viagem rebelde

**ANEXO W – TRANSCRIPÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )**

**DESCLASSIFICADO (ANITA TIJOUX)**

Soy el último eslabón de la pirámide  
 Desclasificado soy el último eslabón  
 Que miraron de lado  
 El corazón anclado  
 Desparramado porque nunca seré aceptado  
 El tiempo, el límite  
 El ..que nadie mide, el que enseñaron que nunca será libre  
 Educarse para mí no sea accesible  
 Por más que el comercial diga que todo es posible  
 A veces una y a veces nada  
 En donde quepo en que casilla mi cara marcada  
 Perdida la mirada, la distancia, la ventana  
 Que será lo que define ya de mi cama  
 Toque todas las puertas  
 La vida desfilaba en el borde de esta vereda  
 Me siento silenciado  
 Yo estoy desclasificado

Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide ..  
 Subir peldaños toma tiempo toma años  
 Los últimos de la fila luego serán los primeros

Desclasificado soy el último peón que cambiaron de lado  
 El sujeto problema objeto del dilema  
 El que no cabe en este esquema  
 Sigo pateando piedras, el que sueña a su manera  
 Si me preguntan soy de cemento y tierra  
 Cual es mi clase quien dicta las bases  
 Corrido en el disfraz ya que mi envase no clase  
 Todo me delata mi pelo mi facha  
 Cual es la justicia cuando siempre se te tacha  
 Me siento silenciado  
 Yo soy el desclasificado

Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide  
 Oh soy el último eslabón de la pirámide  
 Pirámide, pirámide, pirámide

Espera espera ya necesito  
 Ofrecerme al limbo quizás fracase (x3)  
 Pirámide, pirámide, pirámide ...  
 Si soy el último eslabón de la pirámide

ANEXO X – TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )

DESCCLASSIFICADO [*DESCCLASSIFICADO*] (ANITA TIJOUX) — TRADUÇÃO

Sou o último elo da pirâmide  
 Desclassificado sou o último elo  
 Olharam de lado  
 O coração ancorado  
 Dispersos, porque eu nunca vou ser aceito  
 O tempo, o limite  
 O que ninguém mede, o que ensinaram que nunca será livre.  
 Ser educado para mim não seja acessível  
 Por mais que a propaganda diga que tudo é possível  
 Às vezes um e às vezes nada  
 Onde eu me encaixo nessa caixa, minha cara marcada  
 O olhar perdido, a distância, a janela  
 Isso irá definir a minha cama  
 Tocar todas as portas  
 A vida desfilava nas bordas dessa calçada  
 Sinto-me silenciado  
 Estou desclassificado

Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide, pirâmide, pirâmide ...  
 Subir degraus leva tempo, leva anos  
 Os últimos da fila logo serão os primeiros

Desclassificado sou o último peão que mudaram de lado  
 O sujeito-problema, objeto de dilema  
 que não se encaixa nesse esquema  
 Sigo chutando pedras, um sonhador a sua maneira  
 Se me perguntam sou de cimento e terra  
 A minha classe é quem dita as regras  
 Confuso, desajustado, minha embalagem não tem classificação  
 Tudo me delata, meu cabelo, minha faixa  
 O que é justiça quando você sempre precisa  
 Sinto-me silenciado  
 Sou desclassificado

Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide pirâmide pirâmide  
 Oh eu sou o último elo da pirâmide  
 Pirâmide pirâmide pirâmide

Esperer esperer já necessito  
 Oferecer-me ao limbo caso fracasse (x3)  
 Pirâmide, pirâmide, pirâmide  
 E eu sou o último elo da pirâmide

**ANEXO Y – TRANSCRIPÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )**

**LA BALA (ANITA TIJOUX)**

La pistola lo miraba fijamente bajo  
El manto brillo cromo de su veneno  
Un disparo repentino  
Penetró cada partícula del aire  
Luego se cayó

Se derramó la primera gota ya por la cien (x3)  
Por la cien

La muerte lo miró de forma desafiante  
Con la sangre entre los dientes  
Y una oscuridad reinante  
La bala entre tanto suspendida fija  
Bailaba una asesinato girando sobre sí misma  
Se perdió de vista la vida con su pista  
Mientras un joven padece ante el deseo de conquista suelo  
De rodilla su beso cambia lentamente  
Del rojo al hielo

Angelitos de papel se han perdido por babel  
¿Quién devolverá esta piel?  
La madre le suplica al coronel  
La muerte es un carrusel  
Fúnebre en su vaivén  
Un juicio final cruel  
El ángel le suplica al coronel

Su mirada quedo congelada por el súbito  
Sonido pulsante que lo valió  
Hombre desplomado desangrado sin aliento  
quedo pálida la vida le falló

Se derramó la primera gota ya por la  
Cien (x3) Derramou a primeira gota desde cem (x3)  
Por la cien

Aquel cuerpo sin vida era su hijo  
Maria estupefacta  
Cayó al piso  
Su rostro deformado se convirtió en un grito  
Quedo solo un zumbido que significa(asesino)  
La hora del deceso marcaba por um beso del adiós  
De la madre perdida en desconsuelo  
Hizo llover al cielo  
Lágrimas del desierto y hasta la muerte  
Se quedo callada por respeto

Angelitos de papel se han perdido por Babel  
Quien devolverá esta piel?  
La madre le suplica al coronel  
La muerte es un carrusel  
Fúnebre en su vaivén  
Un juicio fina cruel  
El ángel le suplica al coronel

Tiros suenan  
Sons de tiros  
Muertes llevan  
Mortes conduzidas  
Polvos queman  
Pó quemaduras  
Prakapampam(x4)

**ANEXO Z – TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )**

**A BALA [LA BALA:] (ANITA TIJOUX) — TRADUÇÃO**

A arma olhava fixamente para ele  
O manto cromo brilhante de seu veneno  
Um tiro repentino  
Penetrou cada partícula do ar  
Em seguida, caiu.

A primeira gota foi derramada pelos cem (x3)  
Pelos cem

A morte o olhou de forma desafiante  
Com sangue entre os dentes  
E uma escuridão reinante  
A bala, neste meio, suspensa e fixa  
Dançava um assassinato, girando sobre si mesma  
Perderam-se das vistas, a vida e sua pista  
Enquanto um jovem padece diante do desejo de conquistar o solo  
De joelhos seu beijo muda lentamente  
Do vermelho para o gelo

Anjinhos de papel foram perdidos por Babel  
Quem devolverá esta pele?  
A mãe suplica ao coronel  
A morte é um carrossel  
Fúnebre em seu vai e vem  
Um juízo final cruel  
E o anjo pede ao coronel

Seu olhar permaneceu congelado pelo súbito  
Ruído pulsante que lhe matou  
Homem caído, sangrando, sem fôlego  
Ficou pálido, a vida lhe falhou

A primeira gota foi derramada pelos cem (x3)  
Pelos cem

Aquele corpo sem vida foi seu filho  
Maria chocada  
Caiu no chão  
Seu rosto deformado se converteu em um grito  
Apenas um zumbido que significa assassino  
A hora é marcada por um beijo de adeus  
Da mãe perdida em desconsolo  
Fez chover o céu  
Lágrimas do deserto e até a morte  
Permaneceu calada em respeito

Anjinhos de papel foram perdidos por Babel  
Quem devolverá esta pele?  
A mãe suplica ao coronel  
A morte é um carrossel

Fúnebre em seu vai e vem  
Um juízo final cruel  
O anjo pede ao coronel

ANEXO AA – TRANSCRIPCIONES E TRADUCCIONES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )

*SI TE PREGUNTAN (ANITA TIJOUX)*

Yeah  
 La Aldea  
 Ana Tijoux  
 Cuba y Chile, siéntelo!  
 Yo, yo, esta es otra historia  
 en la memoria de otra esquina del planeta  
 Otra victoria sin gloria, escoria que cual espina penetra  
 Otro sonido de metra que se siente  
 De otro jodido rincón que no visitó el presidente  
 Otros delincuentes tomando por asalto tu mente  
 Armados con los problemas de su gente  
 Otros que como tú cargan errores, sienten  
 Sobrevivientes, vividores, solo eso nos hace diferentes  
 A lo más bajo vente  
 Donde se vive al día, tú dime un día  
 en que no hay un fajo que cuentes, vente!  
 Donde vive esta mujer que  
 Te lo hace por dinero para que su hijo se alimente

Donde no vas pues dices que es peligroso el ghetto  
 La droga ahoga, pero no caen los que los introdujeron  
 Las pandillas se matan, la policía maltrata  
 Mientras la mafia real come con cubiertos de plata  
 Es nuestra realidad, no sabemos de lujo  
 Todo viene y se va, nadie controla el flujo  
 Mucha necesidad dentro de poco espacio  
 Vamos a más velocidad pues vivimos despacio  
 Vicios o socio no hay ley  
 Negocios, socio, no hay break  
 Aleluya vivimos en la calle  
 Nuestra casa es más grande que la tuya

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!  
 Cuba, Chile y América  
 Cuba, Chile y América Latina  
 Santiago, la Habana, las capitales unidas  
 Centro, sur cordillera o planicie valle  
 Que vaya caminando ya hacia la isla  
 Desde el Malecón se abrirán las alamedas  
 Se prenderán las velas y la luz  
 Con sus estelas Centinelas sobre suelas,  
 Secuelas sobre las huellas  
 Revueltas las escuelas, la cautela no da sueltas  
 Ella es la calle, ella es la madre  
 Ella es la abuela de todos los pilares  
 La que no te deja, ni menos te abandona  
 La que no te suelta si la vida te desploma  
 Ella es la base que hace taza y es tu casa  
 Es pedazo de cemento, es tu esquina, y es tu plaza  
 La que no te falla, la que no te calla

Si tu lloras en su falda, ella te abraza en su muralla  
 La que todo mira, todo observa y a la deriva  
 Esquiva de forma agresiva, la salida más viva  
 Explosiva de vida, sin normativas viva  
 Creativa y activa, de la calle más combativa  
 Que vio nacer en su manto, que vio caer a tantos, tantos  
 Que ningún canto alcanzaría para cuantos  
 Firme y fuerte por todos los ausentes  
 Firme y fuerte por todos los presentes

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!

Yeah, vengo de un lugar oscuro, sobrado de sombras  
 Donde la ley es no respetar la ley que pongan  
 Donde la injusticia oficial pisado se compra  
 Y verdad que gira inspira la mentira que nos ronda  
 Mantén tu fe fuerte, no dejes  
 Que la fechorías espirituales te afecten  
 Ni hagan efecto en tu alma, la infecten  
 Friend sin frenar, inclina tu frente  
 La vista pesa, la gente aprisa, va por la pista  
 Y la humanidad solo en la plata piensa  
 Y en la street la triste tristeza  
 Sigue free, fría, y frívola nos besa  
 Lava te que, la lava te quema  
 Nada te queda, nada te queda  
 Acaba esa sed que acaba tu sed  
 Escaba tu ser y clava tus pies donde puedas  
 La sangre corre, errores no hay quien borre  
 Forre esa y con responsabilidad  
 Y no respire hondo porque puede caer como las torres  
 Y no resistirá ver que tu ser no se deshonre  
 El fin esta, canta y un gallo  
 La calle es un ring donde  
 King del King queremos ser tu caballo  
 Sacan la mano a la velocidad del rayo  
 Y más caro que un Roll Roice del año te salen los fallos  
 Ana Tijoux hermana di tu  
 Si en Chile pagan en dólares y cobran en club  
 Como el pana mapocho lucho para que escuchen mi voz  
 En un lugar donde corrupto ahorita ya es hasta dios

Yo sé, que el amor... se fue  
 Cuando el dinero se pudrió de la fe  
 Que detrás de todo siempre hay interés  
 Pero a pesar de todo me mantengo de pie  
 Firme! Que me mantengo! Todo el tiempo!  
 Si te preguntan, di que somos de la calle!

ANEXO BB – TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD *LA BALA* )

SE TE PERGUNTAM [*SI TE PREGUNTAN*] (ANITA TIJOUX) — TRADUÇÃO

Sim  
 A aldeia  
 Anita Tijoux  
 Cuba e Chile, sentí-los  
 Esta é uma outra história  
 Em memória de uma outra esquina do planeta  
 Outra vitória sem glória, escória que como um espinho penetra  
 Outro som de metralhadora que se sente  
 De outro canto fodido que o presidente não visitou  
 Outros delinquentes assaltando a sua mente  
 Armados com os problemas de sua gente  
 Outros que como tu carregam erros, sentem  
 Sobreviventes, vivos, só isso lhes faz diferentes  
 Ao mais baixo, venha  
 Onde se vive um dia, diga-me um dia  
 Em que não haja uma treta que se conte, vai!  
 Onde vive esta mulher que  
 te faz isso por dinheiro para alimentar seu filho  
  
 A droga afoga, mas não caem os que a introduziram  
 As gangues se matam, a polícia maltrata  
 Enquanto a verdadeira máfia come com tralheres de prata  
 É a nossa realidade, não sabemos de luxo  
 Tudo vai e vem, ninguém controla o fluxo  
 Muita necessidade dentro de pouco espaço  
 Vamos mais rápido, porque vivemos devagar  
 Vícios ou parceiros, não há lei  
 Negócios, sócio, no breack  
 Aleluia, vivemos na rua  
 Nossa casa é maior que a tua  
  
 Eu sei que o amor se foi  
 Quando o dinheiro está podre de fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim me mantenho em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!  
 Cuba, Chile e América  
 Cuba, Chile e América Latina  
 Santiago, Havana, as capitais unidas  
 Centro, sul, cordilheira vale  
 Que va caminhando já para a ilha  
 Do calçadão vão se abrir as alamedas  
 As velas se acenderão e a luz  
 Com suas Sentinelas sobre solas  
 Ela é a rua, ela é a mãe  
 Escolas revoltadas, a cautela não está solta  
 Ela é a rua, ela é a mãe  
 Ela é a avó de todos os pilares  
 A que não te deixa ou mesmo te abandona  
 A que não se deixa ir, se a vida desmorona  
 Ela é a base que faz o café e casa  
 É pedaço de cimento, é o seu canto, e é o seu lugar  
 Que não falha, não te cala

Se tu chora em seu colo, ela te abraça em suas paredes  
 A todo o olhar, todos os olhos e à deriva  
 Esquiva de forma agressiva, a saída mais viva  
 Explosiva de vida, viva sem normativas  
 Criativa e ativa, da rua a mais combativa  
 Que viu nascer em seu manto, que viu cair tantos, tantos  
 Que nenhum canto alcançaria para tantos  
 Firme e forte por todos os ausentes  
 Firme e forte por todos os presentes

Eu sei que o amor... Se foi  
 Quando o dinheiro apodreceu a fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim eu fico em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!

Sim, eu venho de um lugar escuro, onde sobram as sombras  
 Onde a lei é não respeitar a lei que impõem  
 Onde a injustiça oficial é sempre comprada  
 E a verdade que gira inspira a mentira que nos ronda  
 Mantenha a sua fé forte, não deixe  
 Que trabalhos espirituais lhe afetem  
 Nem façam efeito em sua alma, o infectem  
 Friend sem freiar, levante o seu rosto  
 A vista pesa, as pessoas se apressam, vá pela pista  
 E a humanidade só em dinheiro pensa  
 E na street a triste tristeza  
 Segue free, fria, frívola e nos beija  
 A lava ter quer, a lava que queima você  
 Nada lhe resta, nada lhe resta  
 Acaba essa sede que acaba sua sede  
 Escava seu ser e crava os pés aonde possa  
 O sangue escorre, erros não há quem borre

Previna-se e com responsabilidade  
 E não respire fundo porque pode cair como as torres  
 E não suportará ver que teu ser, não se desonre  
 E o fim está aí, canta e um galo  
 A rua é um ringue onde  
 Rei dos Reis queremos ser seu cavalo  
 Tiram a mão com a velocidade do raio  
 E mais caro do que um Rolls Royce do ano custam suas falhas  
 Diga a sua irmã Ana Tijoux  
 Se no Chile pagam em dólares e cobram no clube  
 Como o Pana Mapocho luto para que escutem minha voz  
 Em um lugar onde corrupto agorinha é até Adeus.

Eu sei que o amor...Se foi  
 Quando o dinheiro se apodreceu da fé  
 Que por trás de tudo há sempre o interesse  
 Mas ainda assim eu fico em pé  
 Firme! Eu me mantenho! O tempo todo!  
 Se perguntarem, diga que somos da rua!

ANEXO CC – TRANSCRIPCIONES E TRADUCCIONES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )

*SCHOK (ANITA TIJOUX)*

Venenosos tus monólogos  
 Tus discursos incoloros  
 No ves que non estamos solos  
 Millones de polo a polo  
 Al son de um solo coro  
 Marcharemos com el trono  
 Com la convicción que  
 Basta de robo!

Tu estado de control  
 Tu trono podrido de oro  
 Tu politica y tu riqueza  
 Y tu tesoro no!  
 La hora sono! La hora sono!  
 No permitiremos mas, mas  
 Tu dotrina del shock!  
 La hora sono, la hora sono  
 Dotrina del shock 2x

No hay países solo corporaciones  
 Quien tiene más, más más acciones  
 Trozos gordos, poderosos  
 Decisiones por muy pocos.  
 Constitución pinochetista  
 Derecho opus dei, libro fascista  
 Golpista disfrazado de un indulto elitista  
 Cae la gota, cae la bolsaL  
 A torna se torna la maquina rota  
 La calle no calle, la calle se raya  
 La calle no calla debate que estala.  
 Todo lo quitan, todo lo venden  
 Todo se lucra, la vida, la muerte  
 Todo es negocio como tu todos  
 Semilla, Pascuala, métodos y coro

Golpe a golpe, beso a beso  
 Con las ganas y el aliento  
 Con cenizas, con el fuego  
 Del presente con recuerdo  
 Con certeza y con desgarro  
 Con el objetivo claro  
 Con memoria y con la historia  
 El futuro es ahora!  
 Todo este tubo de ensayo,  
 Todo este laboratorio que a diario,  
 Todo este fallo, todo este económico modelo condenado de dinosaurio.  
 Todo se criminaliza, todo se justifica en la noticia,  
 Todo se quita, todo se pisa, todo se ficha y clasifica.  
 Pero... tu política y tu táctica,  
 Tu típica risa y ética.  
 Tu comunicado manipulado  
 ¿cuantos fueron los callados?  
 Pacos, guanacos y lumas,  
 Pacos, guanacos y tunas,

Pacos, guanacos no suman.  
Cuantos fueron los que se robaron las fortunas?

Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que non estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de um solo coro  
Marcharemos com el trono  
Com la convicción que  
Basta de robo!

ANEXO DD – TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD *LA BALA* )CHOQUE [*SCHOK*] (ANITA TIJOUX) — TRADUÇÃO

Venenosos são teus monólogos  
 Teus discursos são sem cor  
 Não vêes que não estamos sós  
 Milhões de polo a polo  
 Ao som de um só coro  
 Marcharemos com o tom  
 Com a convicção que  
 Já basta de roubo!

Teu estado de controle  
 Teu trono apodrecido de ouro  
 Tua política e tua riqueza  
 E teu tesouro, não!  
 A hora tocou! A hora tocou!  
 Não permitiremos mais, mais.  
 Tua doutrina de “choque”  
 A hora tocou, tocou!  
 Doutrina do “choque” 2x

Não existem países, só corporações  
 Quem tem mais, mais e mais ações  
 Pedacos grandes, poderosos  
 Decisões por muito poucos  
 Constituição Pinochetista  
 Direito “opus dei”, livro fascista  
 Golpista disfarçado de um indulto elitista  
 Cai a gota, cai a bolsa  
 A decisão é tomada, a máquina quebrada  
 A rua não cala, a rua se risca  
 A rua não cala, debate que explode  
 Tomam tudo, tudo vendem  
 Tudo se lucra, a vida e a morte  
 Tudo é negócio como você, todos  
 Semente, Pascuala, métodos e coro

Golpe por golpe, beijo por beijo  
 Com o desejo e encorajamento  
 Com cinzas, o fogo  
 Do presente com memórias  
 Com certeza e com desgaste  
 Com o objetivo claro  
 Com a memória e história  
 O futuro é agora

Tudo isto é um tubo de ensaio,  
 Tudo isso é um laboratório para o cotidiano,  
 Tudo isso falha,  
 Tudo isso é um modelo econômico condenado e jurássico

Tudo isto é um tubo de ensaio,

Tudo isso é um laboratório para o cotidiano,  
Tudo isso falha,  
Tudo isso é um modelo econômico condenado e jurássico

Tudo é criminalizado,  
Tudo se justifica com a notícia,  
Tudo é removido,  
Tudo é pisado,  
Tudo é arquivado e classificado,  
Mas ...

Sua risada típica e ética  
Tua comunicação manipulada...  
Quanto você silenciou?  
Tiras, estúpidos e cassetetes,  
Tiras estúpidos e estudantes  
Tiras estúpidos não somam  
Quanto fugiram com as fortunas

Venenosos são teus monólogos  
Teus discursos são sem cor  
Não vêes que não estamos sós  
Milhões de polo a polo  
Ao som de um só coro  
Marcharemos com o tom  
Com a convicção que  
Já basta de roubo!

**ANEXO EE – TRANSCRIPCIONES E TRADUÇÕES– (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )**

**SACAR LA VOZ (ANITA TIJOUX)**

Respirar para sacar la voz  
 Despegar tan lejos como un águila veloz  
 Respirar un futuro esplendor, cobra más sentido si lo creamos los dos.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor.  
 Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x2).

Tengo los bolsillos vacíos, los labios partidos, la piel con escamas, cada vez que miro hacia el vacío.  
 Las suelas gastadas, las manos atadas, la puerta de entrada siempre tuvo el cartel, que dijo que estaba cerrada.  
 Una espina clavada, una herida infectada, entramada, una rabia colmada, en el todo y en la nada.  
 El paso torpe, al borde, sin acorde, cada vez que pierdo el norte, tengo la pérdida del soporte.  
 El tiempo que clava, me traba la daga, me mata, filuda la flama, sin calma, que de las manos se me escapa.  
 Pero, tengo mi rincón florido, sacar la voz, no estoy sola, estoy conmigo.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor. Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x4).

Tengo el amor olvidado, cansado, agotado, botado. Al piso cayeron todos los fragmentos, que estaban quebrados.  
 El mirar encorvado, el puño cerrado, no tengo nada, pero nada, suma en este charco.  
 La mandíbula marcada, palabra preparada, cada letra afilada, está en la cresta de la oleada. Sin pena ni gloria, escribiré esta historia, el tema no es caerse, Levantarse es la victoria.  
 Venir de vuelta, abrir la puerta, estar resuelto, estar alerta.  
 Sacar la voz que estaba muerta, y hacerla orquesta  
 Caminar, seguro, libre, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Liberarse de todo el pudor, tomar de las riendas, no rendirse al opresor. Caminar erguido, sin temor, respirar y sacar la voz.  
 Uhh, uhh, uhhh (x4).

El tiempo clava la daga  
 Haga lo que haga uno  
 Estraga oportuno  
 Tú no cobras lo que el tiempo paga.  
 Estraga saga tras saga  
 Raspa con su amarga espátula  
 Huérfano se hace de brújulas  
 Y lúcidamente en celo  
 Blanca el arma, blanco el pelo  
 Su blanca cara de crápula  
 'Ésta' dice un espinela  
 La que Violeta cantaba  
 La de la sílaba octava del pateador  
 Vieja escuela.  
 Y lo que duela, que duela  
 Si es que tiene que doler  
 La flama sin calma que arder tenga  
 Que siga ardeno  
 Que siga fosforeciendo

En un cordel, a colgar la copla, que el viento mece,  
 Que pocas veces merece.

Cada pena, suelta voz, cada tos  
Pensando en sacar la voz.  
Uhh, uhh, uhhh (x2)

ANEXO FF– TRANSCRIÇÕES E TRADUÇÕES – (ANITA TIJOUX- CD LA BALA )

SACAR A VOZ [SACAR LA VOZ] (ANITA TIJOUX) — TRADUÇÃO

Respirar para soltar a voz  
 Levantar voo tão longe quanto uma águia veloz  
 Respirar um futuro esplendor ganha mais sentido se nós dois o criarmos  
 Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor  
 Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz  
 Uhh, uhh, uhhh (2x)

Tenho os bolsos vazios, os lábios rachados, a pele com escamas, cada vez que olho em direção ao vazio  
 O solado do meu sapato gastado, as mãos amarradas, a porta de entrada sempre teve um aviso que dizia que  
 estava fechada

Uma espinha cravada uma ferida inflamada, resistente uma raiva no auge entre tudo e nada  
 Um passo inseguro à beira sem acorde cada vez que perco o norte tenho perdido o suporte  
 O tempo que se crava me trava a faca me mata afiada a chama sem calma que se escapa das minhas mãos  
 Mas tenho meu cantinho florido, soltar a voz, não estou só, estou comigo  
 Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor  
 Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz  
 Uhh, uhh, uhhh (4x)

Tenho o amor esquecido, cansado, esgotado. Ao chão caíram todos os pedaços que estavam quebrados  
 O olhar encurvado, o punho fechado, não tenho mais nada, mas nada mais acrescenta nada a esta poça  
 Mandíbula marcada, palavra preparada, cada letra afiada está na crista da onda. Sem pena nem glória, escreverei  
 esta estória, o assunto não é cair, mas levantar-se é a vitória  
 Voltar, outra vez, abrir a porta, estar decidida, estar alerta  
 Soltar a voz que estava morta e transformá-la em orquestra  
 Livrar-se de todo o pudor e tomar as rédeas não render-se ao opressor  
 Caminhar erguido sem temor respirar e soltar a voz  
 Uhh, uhh, uhhh (4x)

O tempo crava a adaga  
 Faça o que fizer  
 Estraga um ajuste  
 Tu não cobra o que o tempo paga  
 Estraga, saga após saga  
 Raspa com o sua amarga espátula  
 Órfão é feito de bússolas  
 E lucidamente no fervor  
 Branca a arma, branco o cabelo  
 Seu rosto branco de crápula  
 'Ésta', disse um espinélio  
 A que Violeta cantava  
 A da oitava sílaba do “chutador”  
 Velha escola  
 E o que dói que doa  
 Se é que tem que doer  
 A chama sem calma  
 Que tenha que arder  
 Que siga ardendo  
 Que siga “fosforecendo”

Em uma corda se pendurava a canção que o vento balança  
 Que poucas vezes merece  
 Cada pena, solta a voz, cada tosse  
 Pensando em soltar a voz  
 Uhh, uhh, uhhh (x2)

## ANEXO GG

### PROCURA DA POESIA

Procura da Poesia

(Carlos Drummond de Andrade)

Não faças versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faças poesia com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro  
 são indiferentes.  
 Não me reveles teus sentimentos,  
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.  
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.  
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.  
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza  
 nem os homens em sociedade.  
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
 A poesia (não tires poesia das coisas)  
 elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,  
 não indagues. Não percas tempo em mentir.  
 Não te aborreças.  
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas  
 tua sepultada e merencória infância.  
 Não osciles entre o espelho e a  
 memória em dissipação.  
 Que se dissipou, não era poesia.  
 Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 Estão paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
 Espera que cada um se realize e consume  
 com seu poder de palavra  
 e seu poder de silêncio.  
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

Repara:  
ermas de melodia e conceito  
elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A

### ENTREVISTA COM O PRODUTOR CAIO ABUMANSSUR BERALDO (YOKA)

#### ENTREVISTA REALIZADA POR E-MAIL, NO DIA 26/09/2013

#### Dados biográficos:

**01) Qual é o seu nome completo?**

R: Caio Abumanssur Beraldo.

**02) Qual é a sua idade?**

R: 33 anos.

**03) Onde você nasceu?**

R: Maringá - Pr.

**04) O que significa o nome Yoka?**

R: É um apelido de criança... Houve uma época na minha infância onde falávamos a palavras ao contrário, daí pegou.

**05) Como começou a sua história com o *rap*?**

R: Na minha geração, o *rap* foi o estilo musical que influenciou o pessoal que tinha um convívio mais urbano, que convivia nas ruas, absorvendo a cultura, costumes e vivência que o cotidiano da rua tem. Então, desde os 12 anos, eu escuto e pesquiso *rap*, logo quando me mudei para Inglaterra, tive mais acesso à cultura, comecei a comprar discos, virei Dj e daí me tornei produtor de *rap*, em um determinado momento, fui atraindo outras pessoas do meio (MC's) e assim adentrei o movimento com um certa participação maior do que só um ouvinte do gênero.

- **Sobre a imigração e vivência no exterior:**

**06) Quando você decidiu sair do Brasil?**

R: Sai do Brasil pela primeira vez em setembro de 1999.

**07) Em quantos países você já viveu?**

R: No total foram cinco: Brasil, Estados Unidos, Portugal, Inglaterra e Espanha.

**08) Como é a vida de um (i) migrante?**

R: Bom, é difícil definir a vida de um imigrante, considerando as fases e mutações que a vida naturalmente vai tendo e também o nível social da imigração.... Pode variar muito. Mas algumas coisas são fato. A imigração se inicia a partir de uma demanda e outra procura por trabalho e condições melhores de vida. No geral, o imigrante chega pelas portas dos fundos de uma cidade, ou seja, o imigrante exerce o trabalho que está na demanda, geralmente algo de menor escalão, em que as pessoas locais dispensam a vaga pela situação social que eles ocupam. Enfim...Você tem muitas dificuldades como imigrante, é um convívio às margens, para chegar ao miolo leva-se tempo, dependendo do grau de entrosamento, determinação e ambição do imigrante. Isso falando de imigração de uma maneira geral, ou seja, aqui em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Barcelona, Londres.... Enfim, acho que esses são fatores gerais, tanto para quem veio pra uma cidade para ser motoboy, ou engenheiro, estes fatores vão influenciar. Já falando sobre ser um imigrante ilegal em um país diferente do seu, as questões são todas estas e um montão mais. Eu vivi durante 12 anos muito à margem da sociedade, não de maneira marginalizada, marginal, pois na Europa, onde vivi grande parte do meu exílio, as condições sociais permitem ao imigrante, mesmo ilegal se inserir mais na sociedade do que um favelado no Brasil. Mas, o cotidiano do imigrante nestas circunstâncias é diferente de um cidadão comum. Você não tem acesso a ensino gratuito, como pessoa locais, incentivo de carreira, estudo, projetos pessoais, em alguns lugares sem possibilidade de usufruir do sistema de saúde, você não tem acesso à previdência, porém paga imposto do seu salário igualmente, e está mais vulnerável a questões trabalhistas do que cidadãos comuns. Ou seja, você acaba ficando refém numa determinada situação, por estar pendente com o estado no sentido de legalização do status de cidadão daquele lugar. Você não vota, você não está em estatísticas, não está no censo de habitantes do local... Ou seja, você acaba sendo a margem de erro de uma equalização, hahahahaha. Isso é engraçado, porque quando eu voltei ao Brasil em 2011, tive que voltar a ser um "cidadão", tirar CPF, RG, título de eleitor, reservista militar, justificar voto, fazer declaração de imposto de renda....E eu não tinha nenhum hábito destes, de certa forma vivia mais livre lá fora. Confesso que já coloquei isso na balança. O convívio na Europa te proporciona uma vida social, mesmo ilegalmente, bastante descente comparado aos padrões brasileiros, mas quando você começa a notar, e entender o sistema que aquele país cria para os cidadãos locais, o apoio que o governo oferece para que uma pessoa se prepare profissionalmente ou artisticamente, construa sua família, você nota que está muito atrás e dependendo do seu nível de instrução isso vai gerar uma revolta. É aquilo... Às vezes é melhor não saber das coisas, né?

#### **09) Hoje você vive no Brasil? Por que e quando escolheu voltar?**

R: Hoje estou em São Paulo há 2 anos. Voltei de Barcelona diretamente para cá. Desde de 2008, a Europa enfrenta uma crise econômica muito forte e a tal inclusão social foi ficando cada vez mais difícil de se idealizar, já que os trabalhos que antes eram dos imigrantes, agora estão sendo oferecidos ao povo local. Mas, eu de certa forma já planejava isso. Em 2007, comecei uma faculdade na Espanha, trabalhei muitos anos juntando dinheiro pra fazer este curso. Depois que me formei, comecei a sentir a necessidade de empregar a minha profissão, mas o mercado de trabalho está muito difícil, daí veio a possibilidade de migrar para São Paulo, onde já conhecia pessoas do meio da música, e bem... Aqui estou.

#### **10) Por quanto tempo você foi/ é imigrante?**

R: Fora do Brasil foram 12 anos, e agora estou em São Paulo há dois anos. Eu já não considero o estatus de imigrante como algo irreversível, para mim é uma condição fixa e tiro muito proveito disso. Considero-me uma pessoa extremamente compreensiva a questões gerais e sociais, um cidadão híbrido, tipo aquele vira-latas que você tem, que nunca deu uma vacina e ele nunca ficou doente, sabe? hahahahaha...Eu adoro este estágio atual do meu estatus de imigrante, sou um imigrante com mestrado. O convívio fora, te faz capaz de prever acontecimentos econômicos, educacionais, sociais em geral de um país como o Brasil, te torna extremamente observador e sensível a acontecimentos e no convívio geral, pois o que estamos vivendo aqui hoje, já se viveu na Europa há séculos atrás.

**11) Para você, o que é globalização? Ela pode ser vivenciada por todos?**

R: Olha, eu confesso que não compreendo muito o sentido da palavra globalização, de verdade, até me envergonho, eu acho que de certa forma estive muitos anos fazendo parte de um sistema e por isso era e sou incapaz de analisa-lo ou definí-lo. Se o significado da globalização for trazer padrões de vida, industrialização, cultura, costumes, poder de compra a todos de uma maneira igual, eu sinceramente espero que a globalização não seja vivida por todos. As evoluções sociais que se tem na Europa matam muitas outras questões que ainda temos. Vivo aqui no Brasil e eu acho que isso ainda tem um peso enorme contra tudo que almejamos de certa forma ter em nosso país, socialmente falando. Eu seria incapaz de dizer onde é melhor viver, justamente por dar valor ao que temos aqui e na Europa não se pode ter mais. é irreversível. Então, sinceramente, não sei :-)

**12) Quando (e como) surgiu a ideia do disco Pássaro (i) migrante?**

R: Quando vivia em Londres, entre 2001-2006, tínhamos um grupo chamado Projeto Illegal, eu produzia e o MC era um imigrante Bahiano, formado em literatura que conhecia muitos livros e escritores da nossa literatura. O Cias era mais velho do que eu, eu tinha 18 anos nessa época, e ele me influenciou muito no sentido de abrir a cabeça pros julgamentos sociais que estávamos vivendo ali também, ou seja, você sai se seu país, porque ele te dá condições sociais de merda, e ao longo do tempo começa a se interar que o teu refúgio também te proporciona uma condição de merda. Bom... Nós comprávamos muitos discos, especialmente de música brasileira, conheci muito da música brasileira enquanto vivi em Londres. Um belo dia encontramos um vinil de uma artista brasileira, Cláudia, o nome do álbum era "Pássaro Emigrante"- 1978 (inversamente proporcional ao meu Pássaro, haha) e claro, o nome nos chamou muito a atenção, curtimos este disco durante muito tempo, até hoje sou muito fã deste trabalho. Quando já vivia na Espanha, fazendo o meu curso de Engenharia de Áudio, sentia a necessidade de me afirmar como produtor, pois tinha lançado coisas na internet, mas não via muito valor em um trabalho que não fosse físico, paupável, por estarmos sempre metidos em sebos, comprando e redescobrimo música antiga, esquecida, sempre senti vontade de fazer também um disco de vinil para que um dia ele também fosse redescoberto, enfim... A esta altura, eu já tinha vivido em outros quatro países, já conhecia bastante gente do meio e também já tinha uma opinião bastante madura sobre o assunto e resolvi dedicar o disco a essa trajetória, foi ai que resolvi reunir pessoas que conheci nessa caminhada e homenagear o disco da Cláudia.

**13) Quem são (e de onde são) os parceiros que aparecem no seu disco? O que as performances de vocês têm em comum?**

R: Os parceiros são Partnership of Sound (Londres), Elo da Corrente (SP), Indigesto (Rio/Barcelona), Mameló Sound System (São Paulo) e Pulcro (Barcelona)... Sobre as similaridades das performances, eu não sei se tem muito em comum na verdade, sem dúvida todos foram influenciados pela minha iniciativa, e talvez eu tenha introduzido certa energia em comum no projeto, mas a única música que decidi o tema foi a própria Pássaro Imigrante, pois queria abordar o assunto e o Indigesto adorou o tema, pois ele é um Mc do Rio de Janeiro que vive em Barcelona e convive com os dilemas que citei antes, então para ele caiu como uma luva. O que existe de certa forma em grande parte das performances é o sentido de caminhar na contra direção da grande maioria, isso é o que a gente faz, quando faz *rap*, questiona coisas que as pessoas têm preguiça de falar ou nem se interam de que fazem parte do cotidiano delas. Acho que esse é o fator comum, então se você está de fora da maioria, se sente exilado do convívio, ideias, costumes gerais e questiona isso, você não deixa de ser um Pássaro Imigrante, ou "Estrangeiro", como definiria melhor Albert Camus.

### Opinião

**14) Por que a divulgação das letras nunca é feita, quando se trata de rap-imigrante? Não só no seu disco, mas em outros também, dificilmente se encontram encartes ou músicas transcritas na Web... Esse comportamento configura na verdade algum tipo de resistência?**

R: Duvido muito que seja algum tipo de resistência, acho que é simplesmente pelo fato de *rap* ser algo autodidata, feito sem escola, sem planejamento e sem muita perspectiva comercial, ou seja, na grande maioria dos projetos existem diferentes pessoas cuidando de todo o processo de produção de um disco, vendas, distribuição, encartes, design... No *rap* foi por muito tempo uma produção de uma ou duas pessoas. Acho que é mais isso do que qualquer outra coisa.

**15) É possível sobreviver de *rap* hoje em dia? ( Você vive da sua música ou exerce outra atividade?)**

R: Olha, eu particularmente acho que se uma pessoa deixa de fazer tudo por algo e tem o foco naquilo, é possível viver de qualquer coisa. É claro que se tratando das artes é necessário que haja um certo talento também... Mas, esse "approach" autodidata traz alguns vícios que atrapalham um indivíduo na hora de comercializar o seu produto, ou seja, para vender arte, você também tem que conhecer o que é trabalho e TRABALHAR... Muitos artistas não estão preparados para trabalhar e por conta disso não sobrevivem da sua arte. A menos que seu talento seja incontestável e impossível de ignorar, existem casos. Hoje em dia eu vivo de música, sim, mas em diferentes sentidos. Faço música para publicidade, filmes, vídeos, peças de teatro, trabalho como técnico de som com bandas e espetáculos teatrais e tenho um Selo Discográfico por meio do qual contrato outros artistas para lançarem os discos deles pelo meu selo. Tudo isso me proporciona a possibilidade de poder continuar fazendo a minha arte, minha música e ganhar algum dinheiro por este trabalho.

**16) É possível, hoje, falarmos em uma corrente (i) migratória do rap?**

R: Acho que sim, que o rap também está migrando para outras vertentes musicais, o que eu acho que pode trazer coisas interessantes...Tem também a questão do estilo musical estar saindo do eixo Rio-SP à outras cidades e capitais do país o que é excelente....Em se tratando de efeitos migratórios, eu sou a favor de todos.

**17) Quais são seus planos e sonhos para o futuro?**

R: Quero filhos, uma casa e seguir fazendo discos e encontrando outros muitos.

**18) O que você pensa dessa “onda” de protestos que vem acontecendo no Brasil?**

R:Eu acho ótimo, tudo! Claro que muitos estão no meio das manifestações mais pelo sentido de estar tomando uma cerveja na rua, mas no plano geral é super válido, são pedaços da casca da ferida da Ditadura Militar caindo. Mesmo os acontecimentos violentos fazem parte, e no final, os brutamontes que estão aí quebrando coisas e causando vandalismo, são apenas filhos mal criados na "Pátria Amada Brasil". Eu sempre achei que os pais são sempre os mais responsáveis pelos atos de seus filhos, então o Estado deve ser o mais tolerante com toda a situação, pois eles criaram TUDO!

## APÊNDICE B- ENTREVISTA COM (MC BETO)

### ENTREVISTA REALIZADA POR E-MAIL, NO DIA 15/10/2013

- **Dados biográficos:**

**01) Qual é o seu nome completo?**

R: Roberto Araujo Ishikawa

**02) Qual é a sua idade?**

R: 41 anos.

**03) Onde você nasceu?**

R: No Brasil, São Paulo.

**04) Como começou a sua história com o rap?**

R: Eu gostava de dançar Hip-Hop e um amigo Dj me deu uma fita dos Racionais MCS. Como a realidade deles não era muito diferente da que eu passara na vida, resolvi escrever minhas próprias letras.

Isso se iniciou no Brasil e tomou um rumo quando formei os Tensais MCS no Japão. Conheci o Fábio Mesquita, que se apelidou Kyu, ou Q, em inglês, e fizemos nossa primeira apresentação numa casa chamada Fuzzy em Hon Atsugi. Havia convidado uns japoneses dos quais um trabalhava comigo e eles tinham uma banda chamada Hotch Potch Workshop que posteriormente se juntaria para fazermos uma colaboração. A química foi tão boa que nos unimos como Tensais MCS e a partir daí vencemos uma audição produzida pela Sony Music Entertainment, Embaixada do Brasil em Tóquio e o Clube do Brasil. Este foi o começo de tudo.

**05) Qual é o seu grau de instrução?**

R: Quinta série incompleta.

**Sobre a imigração e vivência no exterior:**

**06) Quando você decidiu sair do Brasil?**

R: Aos 15, mas foi inviável, então saí aos 17.

**07) Como é a vida de um imigrante?**

R: basicamente cheia de dificuldades, sejam elas culturais, legislativas, discriminatórias ou por falta de orientação, uma vez que aqui somos todos analfabetos em katakana, hiragana e kanji.

**08) Como é a vida de um (i) migrante?**

R: A globalização está em você, então ela pode ser vivenciada por todos. Existem acordos internacionais que favorecem blocos de países e prejudicam outros, essa é a deixa para que se crie um equilíbrio no comércio exterior e a rodada de doha com todos seus entraves já é um grande início.

**09) No Japão, você sempre viveu de música?**

R: Não, nunca vivi de música. Já paguei algumas contas, mas não vivo de música.

**10) Quando e como surgiu a ideia dos Tensais MCS?**

R: Bem, o nome surgiu da palavra tensai que significa gênio. E como somos em 7 abraçamos a palavra para o plural. A história do grupo expliquei acima.

**11) Quem são (e de onde são) os integrantes do grupo?**

R: Os membros são : MC Beto, brasileiro, líder; Pay-ment, japonês, músico e vice- líder; MC Q, brasileiro, rapper; S.A.T-SKILL, japonês, rapper; Roza, brasileira, singer e Rose, brasileira, singer.

Eu, atualmente, moro em Tokyo, o Q está no Brasil e o restante continua vivendo na província de Kanagawa Ken, vizinha de Tokyo.

**12) Quanto à formação do grupo, houve mudanças desde a sua criação? Por quê?**

R: Não houve mudanças, são os mesmos integrantes, embora estejamos inativos momentaneamente.

**13) Qual é o público-alvo dos Tensais MCS?**

R: No início era a comunidade nipobrasileira, atualmente qualquer pessoa sem discriminação.

**14) Onde vocês mais costumam (avam) se apresentar?**

R: Ultimamente, Tokyo, Osaka, Gunma e em escolas e faculdades japonesas.

**Opinião**

**15) Por que a divulgação das letras nunca é feita, quando se trata de rap-imigrante? Não só no seu disco, mas em outros também, dificilmente se encontram encartes ou músicas transcritas na Web... Esse comportamento configura na verdade algum tipo de resistência?**

R: O rap tem letras compridas e muitas vezes complexas, no caso de letras bilinguais a situação é pior ainda. Não temos profissionais disponíveis para traduzir com exatidão e a gravadora por questão financeira limita as páginas de encarte. Obviamente que no mundo do Hip- Hop existem grupos que por razões próprias não divulgam suas letras, mas esse não foi o nosso caso.

**16) É possível sobreviver de *rap* hoje em dia? (Você vive da sua música ou exerce outra atividade?)**

R: Depende, se for um crioulo doido, um emicida, pode ser que sim. Não devido as vendas de CDS, mas às participações em shows, festivais, programas, etc. Aqui no Japão, as portas para artistas multiculturais são raríssimas e o mercado musical é um tanto monopolizado. Sobreviver de rap aqui é uma incógnita. Eu mesmo trabalho de eletricitista ou de qualquer trabalho que estiver disponível para sustentar minha família.

**17) É possível, hoje, falarmos em uma corrente (i) migratória do *rap*?**

R: Talvez sim. O problema é: qual tipo de rap? Comercial ou do movimento Hip-hop? O Hip-Hop sem cunho social está crescendo. Acho isso preocupante. Mas, no geral, acho possível sim, afinal o rap é um genero musical novo e busca essências musicais no mundo inteiro.

**18) O que você pensa dessa “onda” de protestos que vem acontecendo no Brasil?**

R: Legítima em alguns pontos e hipócrita em muitos outros. Sem definições concretas e cheia de brechas para os vândalos, intrusos da oposição, criminosos disfarçados de manifestantes e oportunistas que se aproveitam do protesto. Não vejo nada organizado, nem projetos, nem reivindicações e nem soluções alternativas mostradas com clareza. Pode até ser que o gigante acordou, só que ele ainda não sabe o que fazer. Essa é a minha opinião.