Sandra Mara Pereira dos Santos

“Um brinde pra mim”: rivalidades e concepção de talento dos *hip-hoppers* de Marília.

Marília
2007

Sandra Mara Pereira dos Santos

"Um brinde pra mim": rivalidades e concepção de talento dos *hip-hoppers* de Marília.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista - Campus de Marília – como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Andreas Hofbauer

Marília
2007

Banca de Defesa

Andreas Hofbauer
Presidente da Banca

Alexandre Bergamo Idargo
Titular

Rose Satiko Gitirama Hikiji
Titular

Christina Rezende Rubin
Suplente

Leila Sollberger Jeolás
Suplente

(...) Por você sua crença domina e paira sob a terra, por mim nada dela se aproveita, sua doutrina não me faz seguidor de nenhuma mera palavra. Veja o retorno dos seus conceitos, e imagine as conseqüências: veja nos meus olhos a fúria veja nos meus olhos fumegantes o ódio.....

(...) Carne, alma, sentimento, pensamentos, compõe um homem, maldade, bondade, inveja, ruindade, amor, fazem parte de seus sentimentos e pensamentos. Os pensamentos bons podem ser destruídos por apenas um motivo, e por apenas um segundo tudo aquilo que você gostava passa a odiar, sofrimentos de uma vida, sofrimentos de atitudes em vão, tanto esforço pra nada, tanta luta sem vitória, derrota, desistência, falta de estrutura, muita força de vontade que não valem nada sem oportunidade.

Relatos de periferianos, de negros e pobres condenados eternamente pela mente humana a serem sofredores, pelo preconceito, pelo racismo, tamanha perversão cultural.(...)

(trechos de poemas
escritos por uma "mina" de
Marília)

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer a minha mãe que mesmo sem compreender direito o que eu fazia respeitou e apoiou o meu desafio.

Agradeço à Simone Pitta e Rosa Maria por tantos anos de amizade.

Deixo aqui meus agradecimentos para minha amiga Rosana Cuba por sua sensibilidade e humor.

Agradeço à Virginia Sposito, Jocília Araújo, Ingrid Lopes, Davi, Neto, Joyce, Milce, Lilian, Renato Botão, Nádia e Danila pela amizade e compreensão.

Um agradecimento especial para o Junior por ter dividido comigo seu interesse pelo *rap*.

Meu muito obrigado para o David e Michele, "mano" e "mina" que me receberam em suas casas. Assim como a todos os *hip-hoppers* de Marília com quem troquei experiências.

Agradeço ainda ao professores Sergio Augusto Domingues e Alexandre Bergamo Idargo. E ao orientador desta tese Andreas Hofbauer pela sua dedicação.

Agradeço à agência da CAPES, pela bolsa concedida, ao Programa de Pós-Gradução em Ciências Sociais da UNESP de Marília e a secretária Aline Ribeiro.

Dedico este trabalho a todos os citados acima e a todas as outras pessoas que não citei, pois tem um pouco de cada um nele.

Índice:

Agradecimentos

Resumo

Introdução

Capítulo I - Reflexões sobre uma experiência de pesquisa de campo entre os "manos" e "minas" de Marília

1.1 - Estabelecendo relações de pesquisa com os *hip-hoppers* p.22

1.2 - Os bailes/shows de *rap* em Marília e rivalidades nos palcos. p.34

Capítulo II – Algumas considerações acerca do relativismo

Implicações do relativismo e da autoridade do pesquisado no trabalho de campo p.43

Capítulo III - O talento na produção dos *raps*

3.1 - Contexto social e Sonoridade p.70

3.2 – A concepção de talento para alguns *hip-hoppers* p.80

Considerações Finais

Glossário

Bibliografia

Anexos: Contextualização da formação do *Hip-Hop* nos Estados Unidos

Discografia

Letras

Resumo:

Os *rappers* que estudamos para o desenvolvimento desta dissertação residem na periferia da cidade de Marília, município situado no centro-oeste do estado de São Paulo. Pesquisamos o público destes *rappers*, mais especificamente os jovens da favela Parque das Nações e do bairro Santa Antonieta II, ambos localizados na zona norte de Marília. Selecionamos como temáticas principais para este estudo o modo como os *hip-hoppers* de Marília vivenciam as rivalidades entre eles e como esses jovens concebem a idéia de talento. Narramos como o trabalho de campo aparece como uma experiência onde foram repensadas certas referências como o relativismo e a autoridade do pesquisador. Ressaltamos os discursos de idéias presentes nas letras de *rap*, sua relação com a musicalidade e o contexto social dos seus produtores. Algumas diferenciações estabelecidas pelos *hip-hoppers* através de suas opiniões acerca das pessoas dos locais onde moram e, principalmente, de outros *hip-hoppers* também foram analisadas nesta dissertação. Focamos como o talento pode ser articulado para diferenciar uns jovens dos outros tendo o potencial de desencadear um conflito entre o coletivo e o individual.

Palavras chaves: *Rap* – Talento- Etnomusicologia- Periferia.

Abstract:

The rappers we have studied at this essay live in the suburbs of Marília City. This city is located in the Middle West of São Paulo, Brazil. We have investigated the public of the rappers, especially the young people of the following suburbs: *Parque das Nações* and *Santa Antonieta II*, both located in the North of Marília. For this study, we have approached how hip-hoppers experience rivalry and how those young people understand the idea of talent. Thus, we have related how the field research appears as an experience, because some references had to be rethought, like Relativism and the authority of the researcher. We have emphasized speeches that came from the ideas of the lyrics, their relationship with musicality and the social context of their authors. Some differences established by the hip-hoppers of some people of their community and of others hip-hoppers have been analyzed at this essay. We have also approached how talent can be articulated in the process of differing young people from other young people and how talent can distance them of the social uniformity. Moreover we have observed the mechanisms that confer social recognition for the rap artists, because an artist can reach legitimacy if he made songs that speak about economy and if he used his talent to make social changes for their suburbs. However we have also observed how the conflict occurs in the artist life like a gift, in other words, the ambiguity among collective and private.

Keywords: Rap – Talent – Ethnomusicology - Suburb.

Introdução:

O *Rap* na cidade de Marília[1]



Fonte: www.guianet.com.br/sp/mapasp.htm

Segundo alguns jovens de Marília, o *rap*[2] começou a ganhar maior repercussão[3]na cidade devido ao sucesso do grupo Racionais MC´s por volta de 1993. Mas houve outros fatores que contribuíram para o desenvolvimento do *Hip-Hop* neste município. Iniciou-se a venda de revistas de *Hip-Hop* nas bancas e muitos jovens assistiam aos videoclipes de *rap* na casa daqueles que tinham TV por assinatura. Nesta mesma época iniciaram-se os primeiros bailes/shows de *rap* pelo interior do Estado e alguns grupos de São Paulo começaram a realizá-los em Marília. Os grupos que se apresentavam na cidade e as poucas músicas tocadas nas rádios comerciais eram quase todas de grupos da capital do Estado.

[1] O mapa nos permitem visualizar a localização geográfica de Marília no Estado de São Paulo, pois o *rap* circula por esses espaços.
[2] Ver no glossário os significados dos termos em inglês
[3] Estamos considerando como grupos de *rap* de maior repercussão aqueles que têm suas músicas entre as mais ouvidas pelos *hip-hoppers* do Brasil. Também queremos esclarecer que um fragmento do título dessa Tese: "Um brinde pra mim" é uma frase que faz parte de uma letra de *rap* que aparecerá neste texto. Selecionei esta frase por ela representar a concepção existente entre os *hip-hoppers* de sucesso individual e não coletivo.

Atualmente, em Marília, acontecem por ano, aproximadamente, seis bailes/shows de *Hip-Hop*. Nesses, alguns grupos de *rap* da cidade se apresentam para cantar. Na última festa que eu presenciei, realizada no Espaço Cultural em 2005, cerca de 50 grupos se inscreveram para se apresentar. Mas, ressaltamos que muitos desses grupos se formaram apenas na véspera das suas apresentações nestes eventos.

Depois das apresentações nos palcos do Espaço Cultural de Marília muitos dos jovens não se reuniam mais, nem para ensaiar novas músicas, e alguns passavam a fazer parte de outros grupos. Vemos esses reagrupamentos constantes dos artistas de *rap* de Marília ocorrer pelo fato de não existir uma profissionalização desses *rappers*. Se por um lado a falta de profissionalização dos *rappers* de Marília dificulta que eles vivam somente da produção de *raps*, por outro lado lhes permite experimentar diferentes relacionamentos com outros compositores e cantores da cidade.

No trecho abaixo de uma entrevista de um produtor de *rap* deste município podemos ver o contexto do desenvolvimento do *rap* em Campinas e em Marília:

> *Marção*[4]*: Bom, eu, eu, isto daí é desde pequeno né? porque eu não morava aqui, morava em Campinas. Ah! acho que é parte instrumental mesmo, a batida, a princípio foi isto daí mesmo, porque agente ouvia mais o internacional, mais pelo som. Mas, nesta daí agente acabava curtindo até outras coisas. Mas, assim sempre ligado no black, aquele som mais faladão. Numa certa época foi por causa disso aí que eu tô te falando, por causa da batida e tal. Em Campinas desde 84 que eu ouvia o rap. Com o rap nacional comecei a prestar atenção nas letras, lá em Campinas, em Marília já tá assim, mas naquela época em Campinas tinha muito daquilo de tomar geral da polícia os caras ser bruto, e o rap já batia em cima disto aí. Tinha o Thaíde na época né? Tinha um som chamado homens da lei, então agente acabava tomando geral na rua com os caras meio brutão aí chegava em casa colocava esse som. Aí a neurose ficava mais pá e fui cada vez mais me envolvendo através de coisas assim, que fui me envolvendo no rap. Aí vim pra Marília em 92,vim sozinho, cantei, o Zé também já desenvolvida um trabalho que eu não conhecia, um dos integrantes do grupo(...)"*

Os grupos de *rap* nacionais de maior repercussão e as bandas da cidade de Marília dizem cantar para todos, mas, principalmente, para a juventude da periferia e das favelas. Os *hip-hoppers* da favela Parque das Nações e do bairro Santa Antonieta II que conheci tinham aproximadamente de 15 a 25 anos. O fato de os produtores de *rap* serem jovens oriundos das periferias e das favelas propicia a adesão às suas músicas de

[4] Todos os nomes dos jovens de Marília citados nesta Tese são fictícios.

um público, também, predominantemente jovem e de baixa renda. As temáticas das letras contribuem para estabelecer interação entre artistas e público já que elas falam muito de preconceito étnico e econômico, de festas, de lembranças da infância, criminalidade juvenil, perspectiva para o futuro e outros.

Porém, apenas a faixa etária dos *rappers e DJs* não garante que eles tenham grande aceitação entre o público de *Hip-Hop*. Em Marília, por exemplo, um dos grupos de *rap* mais antigo tem, entre seus integrantes, um que possui mais de 30 anos, o que também acontece em outros grupos dessa cidade e do Brasil.

Podemos ver tanto na fala do Marcão como durante a formação dos *raps* na região de São Paulo e em Marília que os elementos dessas músicas foram sendo deslocados e transformados à medida que os jovens foram se apropriando de certos signos que tinham sentido para eles. Esses, quase sempre, tinham relação com seu contexto regional, de classe e de grupo social. Uma breve contextualização da cidade de Marília pode nos auxiliar na compreensão dos *hip-hoppers* dessa cidade.

No início do século passado, construíram-se, no oeste paulista, sobre a cabeceira do Ribeirão Pombo, extensas plantações de café que atraíram os primeiros investidores. Em 1926, Bento de Abreu Sampaio adquiriu uma extensa faixa de terra nesta região, procedendo ao loteamento de seu patrimônio. Logo, em seguida, a Companhia Paulista e Estrada de Ferro inaugurou uma estrada no ramal, e sendo os ramais denominados em ordem alfabética, o recém-inaugurado deveria ter seu nome com a inicial "M", pois a estação anterior tinha recebido o nome de Lácio.

Em uma de suas viagens de navio à Europa, Bento de Abreu Sampaio Vidal leu o livro "Marília de Dirceu", de Thomaz Antônio Gonzaga, e assim escolheu o nome Marília para a nova cidade. Essa se tornou município em 04 de abril de 1929. Através da estrada de ferro, que chegaram os imigrantes e foi, ao seu redor, que as primeiras indústrias começaram a se formar. (Lara,1991)

Entre 1924 e 1930, as plantações de café atraíram os trabalhadores de diversas partes do Brasil, principalmente do Nordeste. No período de 1936 a 1946, Marília passou a ser a maior produtora de algodão do Estado de São Paulo, desenvolvendo algumas indústrias ligadas a esse produto.

A partir da década de 70, Marília passou a comportar diversas indústrias alimentícias, assim como universidades. Jovens da região e de outros quinze Estados brasileiros passaram a freqüentá-las. A Secretaria Municipal de Indústria e Comércio considera atualmente a instalação das universidades como um dos principais fatores de desenvolvimento do município; uma vez que elas trazem para a cidade um grande aumento das atividades comerciais, como o negócio imobiliário. E como atualmente existe uma proposta de atrair turistas para Marília podemos encontrar nos sites que falam sobre a cidade fotos como aquela abaixo:



Foto da Avenida Sampaio Vidal da cidade de Marília.

Não é de se estranhar que não encontrei nestes mesmos sites nenhuma foto das periferias e favelas da cidade: afinal os turistas não querem ver pobreza. Apesar de algumas versões enfatizarem o crescimento econômico de Marília, as regiões periféricas da cidade expressam as desigualdades sociais. Segundo o Censo do IBGE[5] a cidade tinha em 2006: 224.093 habitantes. É a zona norte de Marília que apresenta o maior crescimento populacional da cidade, onde se encontram alguns bairros e favelas, como o bairro Santa Antonieta II e a favela Parque das Nações.

A zona norte de Marília se caracteriza por ter em suas imediações o Parque Industrial da cidade, com diversas indústrias instaladas numa área destinada à produção. O loteamento das áreas circunvizinhas ao Parque Industrial também servia para viabilizar as indústrias com mão-de-obra que habitasse suas proximidades.

[5] IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Uma referência da zona norte é o bairro Santa Antonieta. Instalado no início dos anos 80, este bairro enfrentou diversos problemas com a falta de infra-estrutura. Também é responsável pelo crescimento populacional da região, chegando a se formar outros grupos de Santa Antonieta como II , II e IV.

O bairro Santa Antonieta II possui saneamento básico como, água, luz, esgoto e é parcialmente asfaltado. Embora a maioria das casas seja semi-acabada, grande parte delas é feita de tijolos, como podemos visualizar na foto abaixo:



Foto de uma área do bairro Santa Antonieta II

Segundo o grupo de pesquisa: *Gestão Urbana de Trabalho Organizado*, em um levantamento realizado em 2003, constatou-se 17 favelas na cidade de Marília. A favela Parque das Nações ocupava o quarto lugar no tamanho populacional do referido levantamento. Tinha-se 421 habitantes, sendo 89 famílias, 81 adolescentes de 11 a 20 anos e 39 jovens entre 21 a 30 anos[6]. Vejamos na foto que se segue uma área da favela:

[6] Dados selecionados da tabela realizada pelo GUTO (Gestão Urbana de Trabalho Organizado). Localização: Unesp (Universidade Estadual Paulista). Fonte : Pesquisa Equipe Mapa da Exclusão/Inclusão Social e Qualidade de Vida de Marília/2003.



Foto de uma rua da favela Parque das Nações

A favela Parque das Nações, situada nas redondezas de um bairro do mesmo nome, é próxima ao Santa Antonieta II. A estrutura física da favela é formada por casas constituídas de tijolos, madeira, tipo compensado, e folha de zinco. Estas casas possuem de dois a quatro cômodos e uma parte das casas estão situadas sobre terreno muito baixo. A favela possui luz elétrica, rede de água e esgoto. Quando iniciei a pesquisa em 1999 a favela não era asfaltada, mas esse fato mudou em anos posteriores. Os estabelecimentos comerciais resumem-se em alguns bares.

Como os produtores de *rap* declaram que suas músicas são realizadas principalmente para os jovens das periferias do Brasil. Selecionei jovens do bairro Santa Antonieta II e da favela Parque das Nações que se auto-intitularam *hip-hoppers,* para compreender como esses jovens pensam o modo e os motivos pelos quais ocorre a produção artística dos *raps*.

Os jovens que compõem o *rap* articulam a construção de um quadro de desigualdade social. A fragmentação sócio-econômica é vivenciada por vários jovens em diversos locais do Brasil. Porém, as opiniões, as posturas e as preferências dos grupos de *rap* de como representar a vida nas áreas periféricas podem ter algumas diversidades. Muitas destas variações que através da troca de experiências com os *hip-hoppers* de Marília buscamos compreender.

As vozes, os sons instrumentais, o discurso falado são um dos requisitos que compõem a expressão musical elaborados pelos *hip-hoppers*. Essa é denominada de *rap.* O gênero musical do *rap* é derivado de referências musicais de certos grupos norte-

americanos. Os elementos que formam o *rap* também tem que contemplar visões pessoais, sociais, diversão, auto-afirmação e possibilidade de valorização artística para seus produtores. Para tal entre os *hip-hoppers* a concepção de talento perpassa o processo de produção do *rap*.

Perante a desigualdade social jovens como os *hip-hoppers* dizem que visam transformá-la por meio de formas diversas como a expressão musical. Assim, os *hip-hoppers* também divulgam que elaboram através da música um meio de reflexão, questionamento e propostas de modo de vida para os jovens das periferias do Brasil.

No Brasil é possível encontrarmos a presença dos elementos do movimento *Hip-Hop* desde o início dos anos 80[7]. Inicialmente os jovens brasileiros que se interessaram pelo *Hip-Hop* não sabiam exatamente do que se tratava. Muitos deles não entendiam os significados das letras em inglês, detinham-se mais na sonoridade do novo estilo musical batizando-o de "tagarela". Isso ocorreu pela predominância do canto falado que é um canto improvisado em desafio e cujos versos têm-se na ponta da língua.

O canto falado do *rap* é muito parecido com o repente nordestino. Por isso alguns pesquisadores atribuem ao *rap* e ao repente a mesma matriz africana (Guasco,2001.) Mas, compreendemos que as temáticas e a estrutura sonora instrumental dos dois gêneros[8] contêm diferenças significativas.

No Brasil as ruas foram um dos primeiros espaços ocupados pelos *hip-hoppers*[9]. Inicialmente, em São Paulo, os *b-boys* dançavam na 24 de maio. Mas, segundo os jovens, os lojistas começaram a reclamar das aglomerações de pessoas que atrapalhariam o comércio. Além disto, a ronda da polícia perto da 24 de maio fez com que os *b-boys* passassem para espaços como Estação São Bento do Metrô, Conceição e a Praça da Sé. Já, no final dos anos 80, o número de *rappers* entre os *b-boys* e *b-girl* estava crescendo. Assim, os cantores passaram a ocupar a Praça Roosevelt. Nomes hoje conhecidos no *Hip-Hop* nacional como Nelson Triunfo, Thaíde e *DJ* Hum, integrantes de grupos como DMN, Racionais *MCs* e outros, fizeram parte desta fase do desenvolvimento do movimento.

Na Praça Roosevelt, os *hip-hoppers* começaram a realizar shows, a relatar as últimas novidades, a acertar os próximos compromissos, a sair para comprar com os

[7] Ver em anexo uma contextualização do *Hip-Hop* nos Estados Unidos.
[8] Consideramos como estrutura sonora instrumental apenas os sons obtidos a partir de instrumentos e discos.
[9] Neste trabalho vamos denominar de *hip-hoppers* os jovens que praticam um ou mais elementos do *Hip-Hop* , que apenas ouvem os CDs de *rap* e freqüentam os shows.

amigos discos e roupas nas galerias de lojas próximas especializadas nesses produtos. Faziam ainda, eventualmente, seus discursos políticos, criando, segundo Sposito (1993), novos espaços de sociabilidade juvenil.

No Brasil e nos Estados Unidos há registros de uma presença mais freqüente do *break* e do grafite. O *rap* chega com mais força em meados dos anos 80. Mas, logo após sua presença nas ruas, o *rap* começa a ser praticado em bailes/shows[10], nas periferias de São Paulo, os quais, de acordo com Herschmann (2000), chegavam a mobilizar 40 mil pessoas por final de semana.

O *rap* foi crescendo dentro das festas de estilo *black power*. Nos bailes *black,* já eram tocados *soul* e muito *funk* com influência de James Brow. As pessoas que começaram a ser influenciadas pelo *rap* e freqüentavam estes bailes mudaram seu visual de um traje mais formal para agasalhos esportivos e roupas largas. Nas festas *black,* eram tocados os *raps* que falavam principalmente de relações amorosas e até de acontecimentos ocorridos nos próprios bailes, como observou Kalili:

> *" O rap-social continuava sem espaço. As portas começariam a dar sinal de que poderiam se abrir com Altair Gonçalves, o Thaíde. Com letras politizadas, mas menos violentas, o rapper acabou conquistando espaço na mídia. Mais gente se acostumava com a nova música. O sucesso de Thaíde carrega para o alto outros artistas marginalizados." (Kalili, 1998:34).*

No início dos anos 90, intensificou-se, no contexto norte-americano, a discussão sobre consciência negra. O surgimento de grupos como Public Enemy que debatiam essa temática colaborou para que os *rappers* brasileiros começassem a se interessar por informações dos *raps* americanos cujas letras continham problemáticas sociais.

Com o tempo, os *rappers* no Brasil iniciaram a composição de letras cujas temáticas eram acerca de conflitos sociais da realidade brasileira. Logo após estas mudanças ocorridas no *rap* nacional, formaram-se as primeiras posses[11] como Sindicato Negro, Posse Hausa e outras (Guasco, 2001). Nesta época muitos *rappers e DJs* já estavam buscando sua profissionalização e deixavam cada vez mais de realizar suas apresentações nas ruas. Assim, o *rap* conseguiu maior atenção por parte dos jovens das periferias que eram, em sua maioria, filhos e netos de migrantes nordestinos. Eles estavam em busca de emprego e melhores condições de vida:

[10] Chamamos de bailes/ shows as festas de *rap* que tem a presença do *DJ* tocando as músicas de vários grupos para as pessoas dançarem. Após sua participação quem passa a comandar a festa é um único grupo de *rap*.

[11] Posses são grupos de jovens interessados no *Hip-Hop* que se reúnem para estudar e discutir assuntos ligados à questão racial, educacional, econômica, desenvolver projetos culturais e outros.

> *"(...) Nesses deslocamentos vão sendo estabelecidos certos contatos essenciais ao desenvolvimento nacional do estilo Hip-Hop, lembrando a migração que ocorre tanto no Brasil como nos E.U.A., como um dos processos mais importante para a constituição do contexto social e cultural do povo negro"(Guasco,2001:44).*

No começo houve resistência de algumas gravadoras para gravar e divulgar o *rap*. A justificativa dessas gravadoras era de que o *rap* continha uma linguagem considerada agressiva, podendo não ser aceita pelo público e acusada de estimular a violência juvenil. Numa entrevista, concedida pelo grupo Racionais MC´s, o entrevistador pergunta:

> *"(...)_Brow, vocês ganharam concursos de rap nos bailes?*
> *_Ganhamos. Apareceu proposta de gravar, mas os caras tinham medo da letra. Aí, pediam : "Tem outra?" Eu começava a cantar. "Essa também é foda. Vai espantar as pessoas, estragar o baile(...)" (Kalili,1998:33).*

Segundo Guasco (2001), muitos donos das equipes de baile e de gravadoras, também temiam que a postura agressiva e a estética das roupas dos *rappers* pudessem aumentar os conflitos e expulsar o público dos bailes[12]. Por isso, as mesmas equipes que gravaram os primeiros discos de *rap*, evitaram no início tocar estas músicas. Compreendemos que um dos motivos era a preocupação de reforçarem uma imagem de afro-brasileiros ligados à criminalidade. De acordo com esse autor, criou-se uma relação ambígua entre as equipes de baile e os *rappers*:

> *"(...) Mas as portas se abriam e se fechavam constantemente, num posicionamento confuso entre o interesse comercial e o preconceito. E ainda muito tempo depois, entre a primeira onda de grande sucesso do rap nacional, quando atingiu a mídia nos anos de 93 e 95, e o momento que o estilo voltou a estar em evidência, de 1997 em diante, os salões de baile black mais tradicionais abandonaram quase que por completo o rap nacional"(Guasco,2001:47)*

Era através da imprensa que os *hip-hoppers* buscavam maiores informações sobre o *Hip-Hop* norte-americano. No final dos anos 80, alguns grupos já estavam lançando os primeiros LP`s e a música do movimento estava sobressaindo-se aos outros elementos. Assim, grupos de *Hip-Hop* organizaram-se para impedir que o *break* e o grafite fossem esquecidos, ficando somente o *rap*.

[12] Silva (1998) realizou uma pesquisa detalhada sobre o papel das equipes de baile na divulgação do *rap* nacional entre o público da periferia que já freqüentavam os bailes *blacks*.

Os LP's e as fitas cassetes de *rap* americano eram escassos no mercado brasileiro. Por isso os *DJs* buscavam estes trabalhos em Nova Iorque, Los Angeles e Miami. Deste modo, construiu-se uma ponte entre Rio de Janeiro, São Paulo e estas três cidades norte-americanas. Eram nos bailes/shows de *rap* que estes discos e fitas eram testados. Os freqüentadores das festas se expressavam com gritos de euforia quando tinham gostado das músicas americanas. O que, segundo Vianna (1988), nem sempre acontecia. Assim, acirrava-se a rivalidade entre os *DJs* para ver quem conseguiria as músicas que mais agradariam ao público.

Enquanto o *funk* se estabeleceu mais no Rio de Janeiro com uma música que passou a abordar cada vez menos as temáticas sociais, os jovens paulistanos construíram um campo sólido do *Hip-Hop* em São Paulo. Desta maneira, esta cidade passou a ser o principal centro irradiador do movimento no Brasil. (Herschmann, 2000).

Podemos acrescentar que a formação do *rap* fez parte de um processo de democratização tecnológica e cultural. Devido a este contexto algumas teses de caráter nacionalista falam de uma perda de práticas culturais tidas como próprias de determinadas nações.

De acordo com Hall (2001) a formação das nações envolve a elaboração de símbolos que são construídos na imaginação das pessoas. Como exemplo desses símbolos o autor cita os hinos nacionais, a bandeira, a língua, o folclore, uma história de origem da nação e outros. Desta forma, os cidadãos de um país podem compartilhar um sentimento de pertencimento à mesma cultura nacional. Para manter essa percepção as histórias e tradições culturais precisam ser recontadas e sempre praticadas. Desta maneira, para esse autor, a identidade nacional é atualizada na medida em que fatos do passado são vivenciados no presente.

Apesar dos símbolos nacionais serem divulgados para todas as pessoas de uma nação, esta não é uma entidade uniforme. Assim, os países são formados por diferentes classes e grupos sociais. Deste modo, o Hall (2001) questiona a visão de nação como uma instância homogênea.

Percebemos em alguns discursos de certos brasileiros que participam dos veículos de comunicação e de instituições acadêmicas, a preocupação deles com a perda da identidade nacional. Para esses brasileiros grupos sociais como os *hip-hoppers* são um exemplo de como a identidade nacional está desaparecendo. Mas, vemos que o fato de os *hip-hoppers* possuírem um estilo influenciado pelos norte-americanos, não

significa que esses brasileiros deixarão de viver e valorizar os símbolos desenvolvidos no Brasil. Para Hall (2001), diversas identidades podem coexistir simultaneamente.

Sustentar uma tese de defesa da nação frente aos produtos culturais estrangeiros é conceber as expressões artísticas existentes no interior dos territórios nacionais, como formados apenas com objetos que seus habitantes produziram sem conexões com outros países. Vemos assim, um discurso político que, muitas vezes, esconde a visão de conceber o estrangeiro somente como uma ameaça. Para Hall (2001), no mundo globalizado as identidades nacionais, que nunca foram formadas apenas a partir de referências originárias no espaço geográfico das nações, estão sendo reconstruídas; e a dinâmica entre o "igual" e as diferenças continuam na modernidade:

> *"(...) ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da 'alteridade'. Há juntamente com o impacto do 'global', um novo, interesse pelo 'local'. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de 'nichos' de mercado), na verdade, explora a diferenciação do local. Assim, ao invés de pensar no global como 'substituindo' o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre 'o global' e o 'local'." (Hall, 2001:77)*

De acordo com Hall (2001), as pessoas que se deslocam pelo espaço global terão contatos com outras culturas e isso não elimina suas ligações e identidades anteriores. Pois, estas identidades se formam em contextos sociais específicos. No fluxo global as pessoas negociam identidades e significados de várias regiões do mundo.

Hall (2001) ainda afirma que a interconexão entre símbolos de diversos países é vista por muitas pessoas como um passo importante para as relações sociais humanitárias na modernidade. Mas, outras pessoas vêem que essa interação entre as nações propicia muitos conflitos sociais. Por isso, vemos o modo como esses laços podem resultar em fortes reações contra políticas híbridas. Assim, os conflitos sociais que possuem motivos diversos podem ser justificados somente pela troca cultural entre as nações.

Notamos que, responsabilizar somente as transações culturais como causadoras dos conflitos sociais pode fortalecer a teoria de que o desenvolvimento social só é possível em sociedades sem muitas relações com as demais.

Para Vianna (1988), a diversidade de objetos culturais e de comportamentos presentes nos grupos nacionais, nos permite perceber que a indústria cultural não tem

somente um efeito homogeneizador. Esta discussão é estabelecida pelo autor ao analisar o desenvolvimento do *funk* e do *rap* no Brasil.

Segundo Vianna (1988), os músicos americanos que influenciaram a formação do *rap* nacional são aqueles marginalizados dentro dos Estados Unidos, logo não haveria um interesse da indústria fonográfica americana em propagar as músicas dos negros e hispânicos para outros países. O autor também afirma que se a constituição do *rap* tivesse sido simplesmente oriunda de uma dominação da indústria cultural, primeiramente ele teria de ser divulgado no Brasil pelos veículos de comunicação de massa. Depois o *rap* seria ouvido pela classe média brasileira e somente em seguida ser consumido por outras classes e grupos. No entanto, nos anos 80, a classe média do Brasil ouvia outros gêneros musicais.

Uma maior democratização ao acesso dos setores de baixa renda aos veículos de comunicação, as viagens dos DJ´s das periferias para os Estados Unidos em busca dos discos de *rap*, *funk* e *soul*, conciliaram alta tecnologia com pobreza, acrescenta Vianna (1988). Assim, os discotecários brasileiros descobriram praticamente sozinhos a sonoridade[13] do *funk* e do *rap*.

Para Vianna (1988) a constituição da estética sonora do *funk* e do *rap* ocorreu dentro do que ele chama de um canal alternativo e quase clandestino de comunicação entre Rio de Janeiro, São Paulo, Miami e Nova Iorque. Segundo o autor, não houve um complô da indústria fonográfica internacional para impor o consumo da música negra norte-americana nas periferias do Brasil.

Porém, é lícito acrescentar que os jovens brasileiros, principalmente os *DJ´s,* não buscaram referências de estética sonora, de roupas, de linguagem, de discussões ideológicas nos Estados Unidos aleatoriamente. E ao mesmo tempo os *hip-hoopers* brasileiros não se apropriaram destes elementos de qualquer grupo social deste país:

> *"(...) Os Estados Unidos são o modelo e divulgador de novos comportamentos para o resto do mundo. Não por acaso. Essa situação é o reflexo evidente da organização econômica internacional. Mas se existe o tão denunciado imperialismo cultural norte-americano, esse é um fenômeno bem mais complexo do que rezam as cartilhas dos partidos políticos nacionalistas". (Vianna, 1988: 102)*

[13] Consideramos como sonoridade, estrutura ou estética sonora , apenas os sons e sua organização nas músicas.

Vemos que o *Hip-Hop* se constituiu como parte de uma cultura urbana marcada pela interação de experiências e símbolos do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação, dando-lhe um caráter fortemente heterogêneo.

Enquanto a cultura oficial transnacional pode possibilitar uma homogeneização das práticas culturais, aquelas desenvolvidas nos territórios nacionais podem propiciar manifestações diferenciadas, afirma Vianna (1988). Na formação da cultura nacional, ocorre elaboração de sentidos, de valores e afirmação de particularidades. Mas, para esse autor os elementos provenientes de uma cultura global também contribuem no desenrolar da cultura local. As práticas culturais nacionais desenvolvem-se como uma forma de resistência, já que estão em contínua negociação e tensão com a cultura do capital.

Embora os produtores[14] de *rap* tenham como referência músicas de outros países, entendemos que eles as reinterpretam a partir de suas vivências cotidianas. Vemos que no *rap* narrar experiências cotidianas e representá-las na estética sonora e nos conteúdos das letras é um dos principais critérios para se produzir este estilo musical no Brasil. Os *hip-hoppers* brasileiros pensam e atuam no local sem excluir o que vem de fora.

Zan (2001)[15] analisa a formação de alguns gêneros musicais e sua relação com a indústria fonográfica. Entre esses gêneros está o sertanejo e o pagode[16]. O autor mostra que no caso do sertanejo, para compor este estilo, os produtores fonográficos utilizaram técnicas da música sertaneja dita tradicional ou caipira, baladas da Jovem Guarda e da *country music*.

Segundo Zan (2001), este mesmo processo de utilizar partes de outros gêneros musicais ocorreu com o pagode, tido como uma nova modalidade do samba atingiu seu auge em meados da década de 90. O pagode mesclou elementos do sertanejo romântico, som da gafieira e da *black music*. Além disto, os produtores de pagode procuraram afirmar uma identidade negra como vemos nos nomes de alguns grupos. O autor cita alguns artistas e grupos como fontes para a produção do "neo-pagode", como Tim Maia,

[14] Estamos considerando como produtores e elaboradores de *rap* os jovens que compõem e cantam as letras de *rap*, mas, também aqueles que fazem as sonoridades para essas letras.

[15] Zan, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. In.: Eccos Revista Científica (Cultura e Identidade). Vol.: 03, nº 1(junho 2001). São Paulo(S.P.). Centro Universitário Nove de julho.Semestral.

[16] Zan chama de Sertanejo músicas cantadas por músicos como Chitãozinho e Chororó; e Pagode ou neo-pagode músicas de grupos como Raça Negra, Negritude Junior e outros.

Jorge bem Jor, Stivie Wonder, o *funk* do grupo Earth, Wind and Fire, o reggae e os afoxés baianos. Do seu estudo Zan analisa que:

> *" É interessante notar que essas tendências articulam, de um modo geral, elementos culturais locais e globais. O Sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional; o Neo-pagode, aspectos da roda de samba e do fundo de quintal com o pop; o Axé mescla o samba baiano com o reggae; o Manguebeat articula elementos dos gêneros populares pernambucanos com a música pop. Apenas o rap parece fazer o caminho inverso ao reproduzir o estilo característico dos jovens negros e latinos dos bairros pobres das grandes cidades norte-americanas, incorporando temáticas ligadas ao duro cotidiano das periferias das metrópoles brasileiras. Com exceção dos compositores de Rap, os demais recorrem ao discurso da autenticidade da cultura brasileira para legitimarem seus estilos. No entanto, as idéias de cultura popular brasileira e de identidade cultural aparecem fragmentadas por causa de recortes regionais e de classe. Mesmo assim, são utilizados como elementos legitimadores de segmentos do mercado fonográfico".(Zan, 2001: 119)*

Compreendemos que muitos *hip-hoppers* se sentem autorizados a falar da carência material por se considerarem as pessoas que mais a vivenciam. Para os *hip-hoppers,* na medida em que não há igualdade social na nação brasileira, também não existe uma cultura nacional única. Neste caso, os *rappers e DJs* não separam o campo sócioeconômico do cultural. Por isso, para eles não faz sentido afirmar uma veracidade da cultura nacional. A discussão acerca da fragmentação social, mencionada por Zan (2001) no trecho acima, e, neste caso, ignorada pelos envolvidos no mercado fonográfico, é um dos meios pelos quais os *rappers* buscam a sua legitimidade.

Alguns *hip-hoppers* de Marília com os quais conversei me disse que quando assistem aos videoclipes, eles percebem como os *rappers* americanos estão melhores economicamente do que os brasileiros. Os jovens de Marília comparam a condição econômica dos brasileiros com a dos americanos por observarem nos videoclipes os *rappers* dos Estados Unidos usando correntes de ouro, carros sofisticados e morando em mansões. Os "manos" e "minas[17]" também declararam não gostar das temáticas das letras produzidas pelos *rappers* que aparecem nestes tipos de videoclipes. Segundo os marilienses, as letras falam muito da erotização do corpo da mulher e da rivalidade presente no mundo do crime. Esse estilo de música é chamado de *rap gangster.*

[17] Os *hip-hoopers* chamam os rapazes do movimento de "mano" e as moças de "mina". O primeiro termo tem um sentido de irmandade e o segundo é uma abreviação de menina.

Observa-se que a estética do vestuário e a corporal constituem a parte que os brasileiros mais consideram na sua apropriação de elementos dos *hip-hoppers* norte-americanos. Porém, é na arena das temáticas das letras que os *rappers* brasileiros fazem questão de atribuir às suas músicas um caráter local. Para isso realizam a descrição da realidade social de grupos nacionais e não internacionais. Apesar de os *hip-hoppers* brasileiros terem acesso às manifestações artísticas produzidas em outros países, por meio dos veículos de comunicação, eles selecionam aquilo que vai fazer parte de sua produção musical.

Ortiz (1995) também contribui para a discussão acerca do papel dos veículos de comunicação na modernidade. De acordo com o autor, o pensamento tradicional vê os meios de comunicação de massa como os responsáveis pela perda da identidade nacional brasileira. Para os defensores desta teoria, a mídia conforma as mentalidades e impõe aquilo que é estrangeiro.

Para Ortiz (1995), o modo de conceber a formação da cultura nacional como originária das negociações de práticas culturais de vários países questiona a tese de que a cultura nacional representa uma manifestação pura, e a estrangeira uma representação falsa. O autor contrapõe-se à idéia de uma identidade nacional autêntica uma vez que ela se apresenta como uma construção simbólica.

Um número significativo dos *hip-hoopers* articulam símbolos, estilos e imagens nacionais e internacionais. Os "manos" e "minas" falam de tradição brasileira e a reconhecem como tal; no entanto, as inovações não são condenadas. Podemos dizer que há uma troca de os *hip-hoppers* brasileiros com formas artísticas presentes em outros lugares do mundo. E a partir desta negociação, os jovens redefinem suas expressões musicais.

Assim vemos como o *rap* produzido em Marília e em outras regiões do Brasil depende de uma produção musical internacional. Mas, as trocas culturais dos produtores de *rap* brasileiro com outras regiões do mundo, integram as reinterpretações das experiências locais e tradicionais diversas.

Os *rappers* e os *DJs* têm como uma das suas prioridades a reivindicação por melhores condições de vida para as pessoas que moram nas periferias. Para atingir este objetivo utilizam os veículos de comunicação. Todavia, as grandes gravadoras e os veículos de comunicação de massa, na maioria das vezes, não possuem a mesma atitude política que os *rappers e* discotecários. Assim, os produtores de *rap* buscam canais

alternativos de comunicação, nos quais eles possuem maior liberdade para trabalhar na produção das músicas utilizando os mecanismos artísticos que desejam.

Muitos grupos de *rap* não gravam seus trabalhos em grandes gravadoras e raramente participam de atividades promovidas pelos veículos de comunicação que eles acusam de não possuir um projeto de questionamento social. Desta maneira, a maioria dos grupos de *rap* escolhe os veículos que freqüentarão. Para serem selecionados pelos integrantes dos grupos, os meios de comunicação têm de conciliar seu projeto com a proposta de atuação artística dos grupos.

Para diversos *hip-hoppers,* uma divulgação do *rap,* por meio de veículos de comunicação que não correspondem as suas idéias, significa uma elaboração e atuação artística negativa. Existem algumas divergências entre grupos de *rap* de maior repercussão nacional. Uma delas é como construir uma inserção nos veículos de comunicação sem deixar de lado suas idéias de como um artista de *rap* deve ser.

Alguns jovens entrevistados de Marília até admitiram a hipótese de que os grupos de *rap* devem ir a qualquer programa de televisão para divulgar suas músicas. No entanto, isso deve acontecer sem os grupos se "venderem", ou seja, eles devem continuar representando a periferia, com sua maneira de vestir, agir, falar etc. Para os jovens este modo de atuar é entendido como autonomia artística. Mas, alguns jovens reconheceram que se os grupos buscarem essa liberdade, diminuem as possibilidades dos seus artistas preferidos serem convidados para se apresentarem em muitos programas televisíveis e de rádios.

Segundo Zan (2001), a articulação dos artistas de *rap,* ao procurar meios alternativos para gravarem e divulgarem seus trabalhos encontrou um contexto de desenvolvimento tecnológico favorável para a realização deste ideal. De acordo com o autor, o período de formação do *rap* no Brasil foi marcado por um maior acesso a novas tecnologias na área fonográfica. A acessibilidade dos produtores musicais aos meios tecnológicos gerou o barateamento do processo de elaboração musical. Esse pesquisador analisa o quadro das mudanças que ocorreram na produção fonográfica no Brasil da seguinte maneira:

> " (....)*Conseqüentemente, multiplicaram-se pequenas gravadoras (Indies), selos e artistas independentes. As grandes gravadoras (majors) passaram a terceirizar serviços, convertendo-se, geralmente, em escritórios executivos. Simultaneamente, reforçaram o controle sobre a divulgação e a distribuição de fonogramas para garantirem o monopólio do mercado. Neste contexto, as experiências com lançamentos de novos gêneros e novos artistas passaram a serem*

> *feitas, em geral, por pequenas gravadoras e selos independentes. E uma grande gravadora somente demonstra interesse em contratar um artista quando esse der demonstrações de que foi capaz de conquistar um determinado público e de que tem condições de expandi-lo. Pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que controlam a divulgação e a distribuição, as grandes gravadoras terceirizam os riscos de investimentos em novidades." (Zan,2001: 117-118)*

Como a maioria dos jovens de Marília não pode viajar para São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Salvador e outras cidades somente para conhecer o *rap* desenvolvido nestes locais, o contato dos cantores e *DJs* marilienses com a produção dos *hip-hoppers* de outras cidades ocorre, principalmente, pelos veículos de comunicação. Conhecer os *raps,* elaborados em diversas áreas do Brasil, por meio da mídia, é de certa forma o modo mais barato e rápido de os jovens obterem as informações e materiais produzidos no movimento *Hip-Hop*. Além dos CDs, há revistas e sites, especializados na cultura do *Hip-Hop*. Porém, eventualmente, alguns jovens de Marília organizam viagens para bailes/shows e campeonatos de *break* em outras cidades.

O modo de produção e divulgação fonográfica do *rap* nos convida a refletir sobre a relação da juventude da periferia com a mídia. Segundo Herschmann (2000), a ligação entre os veículos de comunicação de massa e os jovens dos bairros carentes materialmente questiona afirmações segundo as quais essa juventude tem-se constituído como alvos frágeis de músicas vazias e erotizadas. De acordo com esta tese, temos, por um lado, jovens imobilizados por modismos desconexos e, por outro, uma indústria cultural que se utiliza dos veículos de comunicação para impedir que estes jovens questionem a forma como vivem. Mas, diferentemente deste tipo de visão, Herschmann (2000) afirma:

> *(...)"Ao contrário do que sugerem as afirmações mais pessimistas, apesar do crescimento da mídia, da consolidação de uma cultura em que o espetáculo e o simulacro têm papel relevante, é possível identificar vitalidade na esfera pública, locus de realização de formas críticas de comunicação: contextos de difusão de redes sociais alicerçadas em expressões culturais. Essas redes sociais não ocupam necessariamente as arenas políticas tradicionais ou espaços desvinculados da mídia; pelo contrário, parecem se constituir nos interstícios do mercado, estão fundamentadas nas opções, gostos e sentidos promovidos pelo consumo de estilos de vida e pelos movimentos reivindicatórios contemporâneos que adquirem visibilidade e reconhecimento nos meios de comunicação de massa"(Herschmann, 2000:225).*

Podemos encontrar, nas temáticas das letras e na estética sonora do *rap,* outras formas de como seus autores pretendem atuar nos veículos de comunicação e os motivos pelos quais as gravações e divulgações de diversos *raps* são feitas dentro do mercado fonográfico, mas de um modo alternativo.

Os produtores dos *raps* utilizam referências sócioculturais do cotidiano do seu bairro para produzir essas músicas. Mas, também agregam aquelas provenientes de outras periferias do Brasil. Os produtores de *rap* reconhecem que, apesar das especificidades do seu local de moradia, eles possuem uma situação sócioeconômica semelhante à de muitos jovens no país. Neste sentido os integrantes dos grupos de *rap* não pretendem agir apenas na sua comunidade, mas, sim, levar suas propostas a outras regiões do Brasil.

São os jovens que fazem parte da produção artística do *Hip-Hop* e que vivem nas periferias de Marília e o público do *rap* que moram na favela Parque das Nações e no bairro Santa Antonieta II em Marília – São Paulo, que ouvimos pessoalmente para entendermos como ocorre a elaboração dos *raps*. Consideramos que todos esses jovens estão envolvidos no movimento *Hip-Hop*, seja cantando, dançando, pintando ou consumindo os CDs e/ou acompanhando seus grupos prediletos pelos veículos de comunicação ou em bailes/shows.

Capítulo I - Reflexões sobre uma experiência de pesquisa de campo entre os "manos" e "minas" de Marília

1.1- Estabelecendo relações de pesquisa com os *hip-hoppers*

Para esclarecer ao leitor a minha perspectiva de análise é importante dizer que nas próximas narrativas e análises considerei minha própria vivência como moradora da periferia. Considerar minhas experiências como moradora de um bairro de baixa renda não é somente para discutir uma curiosidade minha, como as músicas. Olhar para o meu cotidiano em um bairro de baixa renda é também para eu enxergar e analisar alguns significados presentes nas declarações dos *hip-hoppers.* Assim, esse meu enfoque nas minhas vivências no meu local de moradia, e nas minhas experiências de pesquisa de campo, pode ser denominado como formador de uma metodologia de pesquisa.

Selecionei para o desenvolvimento desta pesquisa um gênero musical, além de algumas inquietações derivadas das minhas observações sobre *hip-hoppers* como a rivalidade depreciativa existente entre eles.

Hoje eu vejo que essas minhas inquietações derivadas das análises que muitos *hip-hoppers* fazem dos outros "manos" e "minas", eram algo que me incomodava nas falas e ações de outros moradores da periferia desta cidade; mesmo antes de eu iniciar a pesquisa de campo. No início da pesquisa teórica e de campo eu não via que as visões pejorativas realizadas por muitos moradores da periferia acerca de como os outros moradores vivem, também estavam presentes entre os *hip-hoppers*. E terminei observando que a idéia de talento existente no processo de formação dos *raps* também é utilizada para esse tipo de rivalidade entre moradores, muitas vezes, do mesmo bairro.[18]

Descreverei nestas próximas páginas algumas das minhas impressões pessoais durante a experiência de campo. Escrever acerca dessas impressões é, principalmente, com a intenção de criar um canal para trazer o "outro" a um diálogo e conhecê-lo o quanto possível. Deste modo, ao narrar alguns incômodos meus vindos das falas de alguns *hip-hoppers* de Marília, acredito poder delimitar um cenário que permite observar como os *hip-hoppers* pensam e sentem algumas relações e significados sociais.

Assim o objetivo é não desconsiderar os *hip-hoppers* e nem minhas inquietações no encontro com eles. Conhecer algum bairro da periferia de Marília e seus moradores foi um dos primeiros passos para o desenvolvimento desta pesquisa.

A partir dos anos 90, os grupos de *rap* que haviam alcançado repercussão nacional já estavam tendo suas músicas ouvidas por muitos jovens de periferias de diversas localidades do Brasil. Entre estes grupos estava o Racionais MC's, que em 1993 chegou a vender mais de duzentas mil cópias do disco "Raio X do Brasil". Seus *raps* alcançaram cidades do interior do Estado de São Paulo, incluindo Marília. Foi, neste município, que a pesquisa de campo deste trabalho foi desenvolvida. Entre os elementos do *Hip-Hop* escolhi analisar a elaboração das músicas desse movimento por transitar rapidamente conquistando adeptos nas periferias.

Na zona sul e na zona norte de Marília, encontra-se uma grande quantidade de bairros periféricos. Por isso, nestas áreas, eu sabia que encontraria um número significativo de jovens ouvintes de *rap*. Por volta do segundo semestre de 1998, uma

[18] Esta tese não foi escrita de modo contínuo e linear. Em alguns momentos privilegiei alguns enfoques e desconsiderei outros nos dos momentos de escrita desta dissertação. Assim, percebemos que, como minhas relações de pesquisa com os *hip-hoppers* de Marília, o processo de escrita deste texto também me fez ter outros olhares para esses jovens.

amiga me disse ter conversado com alguns jovens que gostavam de *rap* na zona norte de Marília, tendo eu escolhido esta área da cidade para iniciar minha pesquisa de campo.

Por não conhecer quase ninguém, iniciei a pesquisa andando pelas ruas dos bairros da zona norte. Quando ouvia o *rap* tocando em alguma casa, parava e batia palma. Na maioria das vezes eram os próprios ouvintes que vinham me atender e eu explicava o motivo pelo qual estava ali. Algumas vezes desenrolavam-se conversas sobre *Hip-Hop*. Neste momento da pesquisa, estas conversas normalmente eram curtas, já que estávamos na rua e não nos conhecíamos.

Quase sempre conversava com os jovens sobre os motivos que os levavam a ouvir este estilo musical e, quando achava brechas, prolongava a conversa sobre temas como escola, violência e outros. Aos poucos fui concentrando minha pesquisa no bairro Santa Antonieta II e na favela Parque das Nações. Estes bairros também foram selecionados porque aí encontrei uma quantidade de jovens considerada substancial para esta pesquisa.

O levantamento bibliográfico de revistas especializadas no movimento *Hip-Hop*, de matérias jornalísticas ou televisivas sobre o assunto foi realizado simultaneamente com a pesquisa de campo no bairro e na favela. Isto ocorreu paralelamente com as observações em bailes/shows de *rap*. Deste modo, dividi o tempo entre leituras, comparações e análises do material encontrado e selecionado.

Quando caminhava pelas ruas dos bairros, ocorreu de encontrar jovens nas ruas conversando, identificados por mim como possíveis adeptos do *Hip-Hop* pelas roupas e demais acessórios. Interrompia os *hip-hoppers* e normalmente perguntava se eles ouviam ou conheciam alguém que também escutava *rap* regularmente, se eles mesmos ouviam, conversava com esses jovens. E quando conheciam alguns *hip-hoppers,* indicavam-me onde encontrá-los. Uma das dificuldades que tive foi a de encontrar os jovens em suas casas. Em alguns casos, retornei a suas casas algumas vezes, porque determinados jovens, indicados por muitos outros, deveriam ter certa representatividade para seus colegas, seja por cantar *rap,* ou pelo seu maior grau de envolvimento com o *Hip-Hop*.

Nas tentativas de me aproximar dos jovens, dificilmente encontrei muita resistência da parte deles. Quando explicava que estava ali para saber mais sobre algumas questões que as letras de *rap* colocavam, encontrei interesse e até ansiedade por parte de alguns em me falar sobre o que pensavam. Hoje penso que isto ocorria principalmente com os jovens mais novos, ou seja, na faixa de idade de 14 a 20 anos.

Além disso, notei que a participação de rapazes e moças mais jovens no *Hip-Hop* era um fato recente para eles, por isso conversar comigo acerca de questões presentes no *rap* era falar sobre as atuais perspectivas descobertas que estavam formando sua identidade juvenil.

Encontrei alguma dificuldade quando os jovens me perguntavam por que queria saber sobre o *rap*. Quando respondia que se tratava de uma pesquisa, eles me perguntavam para que servia. Posteriormente percebi que essa indagação expressava não somente a desconfiança deles em relação a mim, mas também continha uma curiosidade em saber por que uma mulher, vestida fora dos padrões estéticos do *Hip-Hop*, da universidade, se interessava por canções que têm o estereótipo de "música de bandido". Mais tarde identificaria outros motivos que discutirei posteriormente.

Aos poucos fui construindo uma rede de contatos que abriram caminho para que eu fosse conhecendo outros jovens. Agora já procurava os *hip-hoppers* com a indicação de alguém, e, com o decorrer do tempo, não precisei mais procurá-los pelas ruas.

Um dado complementar é que alguns vieram de Campinas, São Paulo, e de alguma cidade próxima da capital. Foi o caso da família da Suelen. Ela me contou que seu pai resolveu vir para Marília porque achava que São Paulo, por causa da violência, não era lugar para educar os filhos. No entanto, ele não encontrou emprego em Marília.

Para melhor visualizarmos quem são esses jovens consideramos relevantes relatar que a maioria dos jovens com quem conversei e entrevistei reside na casa dos pais. A maior parte deles estavam cursando o segundo grau e outros já haviam concluído. Mas, apenas quatro de aproximadamente dezoito *hip-hoppers* me disseram de imediato ter planos de cursar o terceiro grau.

Quando conversava com os jovens sobre religião muitos me falaram ter "um Deus dentro deles", esse é um Deus cristão, mas, não freqüentavam muito uma instituição religiosa. Apenas uma jovem me relatou já ter freqüentado uma religião de origem africana. Os "manos" e "minas" que trabalhavam ocupavam os cargos de servente de pedreiro, entregador de jornal, faxineira, balconista, serviços gerais em fábricas e outros. Ainda houve aqueles que declararam fazerem "bicos". Uma das principais reclamações dos jovens era a falta de lazer. Normalmente eles iam a Esmeralda, uma avenida no centro da cidade, onde os jovens se encontravam. Eles também ficavam nos finais de semana conversando com os amigos iam às festas de *rap* quando elas aconteciam.

Não considero que houve um único momento ou acontecimento especial que tenha sido responsável pelo meu interesse em pesquisar sobre *rap*. Desta forma, tentarei elaborar uma breve síntese das motivações que me levaram a escolher a temática *rap* para pesquisar.

Um dos fatores que me conduziram a prestar atenção ao *rap* foi quando vi um grupo cantar na televisão. Um dos motivos pelos quais os integrantes me despertaram o interesse foi o modo agressivo e sério com que cantavam. Um outro ponto que também me chamou a atenção foi a cor da pele dos cantores e suas opiniões sobre o negro no Brasil.

Neste período, já ouvia, explicitamente ou não, de moradores das periferias de Marília com os quais tinha contato no meu dia-a-dia, que seus filhos deveriam se casar com pessoas brancas. A maioria das falas destas pessoas também tinham uma referência acerca da sua cor no sentido de sentir vergonha dela. Os MC´s a que assisti apresentaram um discurso contendo idéias de valorização dos negros. Isso fomentou meu interesse pela discussão destes cantores sobre os afro-brasileiros. Assim, foi principalmente pela via da questão étnico-racial que meu interesse pelo *rap* se desenvolveu, tendo esse fato ocorrido, aproximadamente, no final do segundo semestre da graduação em Ciências Sociais em 1998.

No final de 2001 conclui uma monografia cuja temática era sobre o preconceito existente na sociedade em relação aos jovens de baixa renda e aos afro-descendentes.

Para compreendermos algumas das minhas surpresas e conflitos durante o tempo de pesquisa, é relevante acrescentar que eu não militava no movimento *Hip-Hop*, ou seja, não conhecia quase nenhuma letra, nunca tinha ido a um baile/show de *rap* nem assistido a clipes sobre o assunto. Meu interesse por pesquisar *rap* ocorreu simultaneamente com o início dos meus primeiros contatos com este cenário. Deste modo, minha imagem inicial do *Hip-Hop* era baseada em informações derivadas principalmente dos veículos de comunicação e de textos acadêmicos. Não era uma visão "de dentro" do *Hip-Hop* e isso teve repercussões significativas para a pesquisa como pretendo demonstrar.

Embora eu tenha iniciado a pesquisa do *Hip-Hop* com o objetivo central de estudar o preconceito existente na sociedade em relação aos jovens de baixa renda e aos afro-descendentes. Ao longo do trabalho de campo já durante o ano de 2001, despertou-me mais atenção o modo como as temáticas analisadas pelos jovens continham perspectivas que iam desde suas próprias vidas até assuntos sociais mais gerais. Muitos

hip-hoppers focalizavam suas reflexões não apenas no governo, nos políticos, nos empresários etc., mas também em outros jovens da periferia. Além disso, os "manos" e "minas" discutiam o comportamento de artistas de *rap*, inclusive os de Marília.

Durante a pesquisa de campo, percebi a maneira como, ao lado das críticas às referências do poder, havia também aquelas dirigidas a outros jovens da periferia. Isso principalmente quando o assunto eram as composições dos *raps* e as atuações dos *rappers* e *DJs* nos veículos de comunicação.

Desta forma, fui prestando mais atenção nas letras que também estabeleciam críticas a outros jovens das periferias como podemos ver em alguns trechos da música "*apresento meu amigo"* da dupla Thaíde e DJ Hum:

> *Eu não posso mais andar com você, porque tá embaçado*
> *Seus atos maliciosos, maldosos, tão filmados*
> *Pela rapaziada do mal, do bem, não vem que não tem*
> *Eu tô esperto também*
> *Eu avisei pra segurar sua onda, quer saber?*
> *Agora os manos tão tudo em cima de você*
> *A situação tá precária, toma vergonha na cara(...)*
> *Eu sempre te dou um toque mas você insiste, persiste*
> *E queima meu filme como de costume*
> *Comete o mesmo erro mas nunca assume(...)*
> *O seu cabrito berrou*
> *E atrapalhou o movimento*
> *Tem polícia lá pra cima, polícia aqui em baixo*
> *Quis mostrar apetite, deixou o maior atraso*
> *Ainda bem que a rapaziada me conhece*
> *Ainda bem que o meu respeito prevalece(...)*
> *É um cara muito esperto mas não usa de inteligência*
> *Decadência faz parte de sua história maligna*
> *Vacila tanto que já criou um estigma*
> *Depois desse som é melhor você dar pinote*
> *Sai fora, queima o chão, rala os peitos*

Na letra podemos ver uma comparação entre o narrador e outro jovem da periferia. O primeiro se apresenta como aquele que segue as regras do bairro e como o outro "mano" não faz o mesmo, deve sair da comunidade. Na letra a imagem inventada do jovem ladrão é aquela do "igual" economicamente, mas não moralmente. Para o narrador, os dois estão no mesmo meio social, por isso deveriam ter a mesma força pessoal. Para ele, esta é necessária para resistir o lado do "mal". Para falar de si, o narrador destaca suas qualidades pessoais que representam o "lado do bem". Este é criado numa relação comparativa com características depreciativas do outro jovem.

Muitas vezes, na sociedade ocidental, aquele cuja imagem não é reconhecida como de um "igual" é visto como incivilizado, estranho e bárbaro. Estes são aqueles que não comem e não falam dentro do modelo considerado o único correto, só se preocupam com a vida material e não com a espiritual, tendo, deste modo têm uma cultura inferior. Eles foram sendo denominados por muitos autores como o "outro". (Todorov,1999; Elias,1990)

Na letra "*apresento meu amigo"*, o que vai diferenciar o narrador do seu interlocutor, tornando-o um estranho e, portanto, indesejável dentro de certa forma de sociabilidade, é o aspecto moral. O jovem que não segue o padrão de respeito da vizinhança não conquista o direito de conviver na comunidade. Podemos notar na letra o modo como a força pessoal caracteriza a postura do narrador. Este está sendo tentado pelo lado negativo que, dentro da lógica dos *rappers*, ora é o Diabo, ora é o sistema capitalista, ambos representam o mal porque querem a mesma coisa: tirá-lo do caminho certo, ou seja, do bem.

Novaes (2005)[19] discute a atuação dos *hip-hoppers* no campo religioso. Têm ocorrido na sociedade brasileira significativas transformações na relação entre política e religião, principalmente entre os jovens a partir da década de 70, completa a autora. Novaes identifica três tipos de *rap*. O primeiro deles é o rap g*ospel;* o segundo, o *rap* católico com expressões das religiões brasileiras de origens africanas; e o terceiro o *rap* feito de salmos bíblicos ou religiosos sem religião.

Apesar das mudanças na religiosidade na sociedade contemporânea, as leituras da bíblia cristã continuam sendo realizadas pelos jovens das periferias e favelas, analisa Novaes (2005), embora essas interpretações dos textos bíblicos não dependem dos padres, pastores e das instituições das quais fazem parte. Essas versões são chamadas, pela autora, de *rap* feitas de salmos bíblicos:

> *"(....) Nos canudos urbanos de hoje, os rappers falam em Deus, em fé e na Bíblia mas não pregam uma religião que já existe nem fundam uma outra que queiram que venha a existir. Entretanto, ainda que o movimento hip-hop não seja um movimento religioso, ele também expressa a dinâmica do campo religioso brasileiro. A insistência nas referências bíblicas seria a mesma sem as centenas de templos pentecostais que proliferam nas periferias, nas favelas brasileiras? Hoje não é possível descrever a paisagem destas áreas pobres e violentas sem falar das inúmeras Igrejas evangélicas que se fazem presentes naqueles territórios. Daí a*

[19] Novaes, Regina. Errantes do Novo Milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público. In.: Birman. Patrícia (org.). Religião e Espaço Público. Attar Editorial. S.P.: 2005.

> *visibilidade do rap gospel. Por outro lado, a conjugação de Deus e Oxalá não expressa só a afirmação da negritude, via consciência étnica, mas é também legitimada pela Pastoral do negro que busca meios para 'resgatar a dívida histórica da Igreja católica com os negros e a escravidão". (Novaes,2005: 35)*

Notamos que apesar de os *hip-hoppers* fazerem em suas músicas alusões a Deus e aos Orixás[20], apesar de questionarem se Jesus Cristo tinha a pele branca e outros, vemos que um dos fundamentos do cristianismo ainda continua muito propagado no *Hip-Hop:* a visão de mundo como uma luta de forças entre o bem e o mal.

O dualismo cristão existente na concepção de diversos *hip-hoppers* nos ajuda a compreendermos o motivo pelo qual eles compartilham a idéia de que as mudanças materiais dependem dos princípios morais, que, quase sempre, consistem em dizer para os jovens o que é certo ou errado. Os *hip-hoppers* pensam que um bem-estar econômico não traz bons princípios morais, mas estes valores, mesmo os cristãos, podem fornecer mudanças sociais mais igualitárias.

Em outras letras de *rap* até encontramos a idéia do meio social propiciando a força pessoal. Mas no *rap* "*apresento meu amigo",*apesar de os dois jovens serem da periferia, um deles não possui essa força. Assim, o narrador enxerga a força do jovem como uma qualidade que já nasceu com o indivíduo. Neste caso, são as virtudes espirituais e morais obtidas individualmente e naturalmente que são acionadas como categorias de distinção entre jovens do mesmo contexto econômico. (Bergamo, 2004)

Pelas minhas conversas com os *hip-hoppers* de Marília e pelas letras que li, notei o fato de os dois jovens da música "*apresento meu amigo*" morarem na periferia não significa que vão se conceber como "iguais" em todas as representações sociais que um faz do outro. As diferenciações hierarquizadas que contribuem para a distância social também estão presentes mesmo entre grupos sociais com poder aquisitivo semelhante. Nos grupos de *rap,* as categorias para demarcar diferenças entre as pessoas, podem variar segundo quem fala, com quem e para quem se fala.

Observamos nos trechos do *rap* "*apresento o meu amigo"* que o depoimento do narrador acerca de uma periferia que vive relações de coletividade não ganha destaque na letra. Uma letra de *rap* será construída tendo como temáticas principais os laços de solidariedade existentes na periferia, quando o compositor ou compositores estiverem direcionando sua narrativa para pessoas que não moram na periferia. Vemos que, pensar

[20] Sobre o ponto de conflito acerca do sincretismo religioso no *rap,* e por que os *hip-hoppers* buscam ler a Bíblia ver Novaes (2005).

formas de sociabilidades altruístas é uma prática constante realizada por esses jovens e os demais moradores da periferia. Portanto, os laços de solidariedade não são inventados pelos compositores de *rap* somente na hora que eles estão compondo uma letra. Mas, os *rappers* descrevem nas suas letras esse senso de coletividade, principalmente, quando querem demonstrar para aqueles que eles concebem que estão distantes da periferia, que apesar de eles não possuírem grande poder aquisitivo eles possuem valores positivos, como, por exemplo, pensar em um bem-estar para as outras pessoas.

Notei que, nos primeiros momentos de pesquisa, eu a concebia como um espaço para tratar apenas de temas sociais e não dessas visões permeadas de signos que alguns *hip-hoppers* utilizam para se diferenciarem de outros "manos" e "minas". Devido a essa minha primeira concepção, iniciava as conversas com os *hip-hoppers* a partir de problemas macro-sociais presentes no *rap*. Porém, na maior parte do tempo, os jovens mudavam o enfoque dos assuntos e assim, sempre que tinham uma brecha, começavam a discutir sobre as suas ações, da sua mãe, pai, vizinhos e outros. Das avaliações dos *hip-hoppers* de Marília sobre o universo da periferia, escolhi alguns pontos que refletem sua visão de como devem ser feitos os *raps*.

Acredito que a escolha deste enfoque deveu-se a uma visão anterior que possuía sobre os *hip-hoppers*. Pensava que eles faziam suas críticas, principalmente, para os que não moram nas periferias e que os participantes do *Hip-Hop* tinham um projeto de união para os moradores dessas áreas - como muitos deles colocam em seus discursos. Observamos que existe sim uma intencionalidade de parcerias para realizar interesses do coletivo que não se processam em todas as suas relações e declarações. Assim, durante a pesquisa de campo, fui vendo outras perspectivas no *Hip-Hop*, que antes não ocupavam tanto espaço em minhas reflexões.

Nas entrevistas e principalmente nas conversas informais, quando fazia uma pergunta, era muito comum os jovens dos grupos de *rap* de Marília elaborarem respostas acerca do seu papel como *rappers* e *DJs* nos bailes/shows. No início da pesquisa, quando isso acontecia, fazia outras perguntas acreditando que assim estava sendo mais clara, e deste modo, eles iriam discutir o assunto que eu havia introduzido. Todavia, com o tempo fui vendo que, na maioria das vezes, meu objetivo não havia sido alcançado. Também fui compreendendo que o problema não era apenas de entendimento de linguagem, mas tinha a ver com a disparidade de interesses.

As diferentes expectativas nas conversas e entrevistas entre mim e os jovens levaram-me a reelaborar o modo de realizar os diálogos com eles, tendo sido esta mudança incentivada pelas leituras de outras etnografias. Muitas destas aconteceram após a ocorrência de confusões durante a pesquisa e outras foram realizadas antes. Mas, certas interpretações de algumas dessas leituras mais adequadas para estes momentos só, aconteceram depois que episódios conflitantes já haviam ocorrido.

Em um segundo momento, escolhi deixar que as preocupações dos jovens conduzissem as conversas e fossem o objetivo principal da pesquisa. Mesmo percebendo que eles estavam levando a conversa ou a entrevista para outros assuntos, não tentava direcioná-los apenas para minhas temáticas. Mas isso somente ocorreu depois que se tornou mais claro para mim como eram comuns as disparidades de preocupações nas conversas entre pesquisadores e informantes.

Muitos jovens de Marília estavam preocupados em me dizer quem fazia *rap* de "verdade" e quem não fazia, e também quais *hip-hoppers* eles conheciam que realmente seguiam os princípios do *Hip-Hop*. Alguns "manos" e "minas" também me diziam, nem sempre de um modo direto, com quais deles eu deveria falar. Essas preocupações desses *hip-hoppers* nos mostra uma certa disputa desses jovens para definirem quem entre eles realmente possui autoridade para ser visto e ouvido enquanto divulgador de idéias. E, neste caso, eu seria um caminho para que suas opiniões fossem propagadas.

Uma considerável parte da análise dos *hip-hoppers* partia do plano pessoal. Eles construíam uma rede de relações interpessoais para discutirem os problemas sociais gerais. Era por meio dos laços pessoais que eles faziam suas análises do tempo, das contradições, das estruturas sociais e outras. Assim, decidi que a pesquisa considerasse o viés da perspectiva pessoal das sociabilidades. Além disto, fui percebendo que minhas perguntas ficavam vazias para mim, na medida em que não podia compartilhá-las com eles. Esse fator também contribuiu para esta mudança de enfoque:

> *"(...) O pesquisador descobre com espanto que a maneira espontânea de um entrevistado falar sobre qualquer assunto é através de sua pessoa. Em boa medida descobre que métodos e técnicas de que se arma com cuidado são meios arbitrários pelos quais o investigador submete à sua a vontade do outro, o investigado."(Brandão,1987:12)*

Muito do que vivi nesta relação com os jovens influenciou minha compreensão de algumas teorias acadêmicas. Isso conforme ia vendo nas teses construídas por outros pesquisadores uma conexão com as minhas reflexões e experiências, sentindo-me assim,

menos isolada. Essa sensação também ocorreu em algumas conversas com alguns colegas e durante o processo de escrita deste trabalho (Da Matta, 2000). Além disto, neste período, quando li as problemáticas enfrentadas pelos autores de outras experiências de campo, aprendi que a experiência pessoal também pode ser fonte de conhecimento legítimo.

Em determinado momento dessa pesquisa percebi que as reflexões das sensações providas das experiências pessoais já são extremamente exploradas pelos *hip-hoppers* como proponho observarmos em alguns trechos da letra "*vida loka parte II"* do grupo "Racionais MC's":

(...)Tira o zóio, vê se me erra,
Eu durmo pronto pra guerra,
E eu não era assim, eu tenho ódio,
E sei o que é mau pra mim,
Fazer o que se é assim,
VIDA LOKA, CABULOSA,
O cheiro é de Pólvora,
E eu prefiro rosas,
E eu que...E eu que...
Sempre quis um lugar,
Gramado e limpo, assim verde como o mar,
Cercas brancas, uma seringueira com balança,
Disbicando pipa cercado de criança...
How...How Brown
Acorda sangue bom,
Aqui é Capão Redondo Tru,
Não Pokemon,
Zona Sul é invés, é Stress concentrado,
Um coração ferido, por metro quadrado...
Quanto mais tempo eu for resistir, Pior
Que eu já vi meu lado bom na U.T.I,
Meu anjo do perdão foi bom,
Mais tá fraco,
Culpa dos imundo do espírito opaco,
(...) Viver pouco como um Rei,
Ou muito, como um Zé,
As vezes eu acho,
Que todo preto como eu,
Só qué um terreno no mato,
Só seu,
Sem luxo, descalço, nadar num riacho,
Sem fome,
Pegando as fruta no cacho,(...)

Percebemos na música uma concepção de mundo em que o narrador se vê em uma vida pronta, por ter sido formada pelo sobrenatural. Nessa, ele faz parte de uma

disputa entre o "bem" e o "mal", tendo que resistir ao último: quem o enfrenta é denominado no *Hip-Hop* de "guerreiro". Na letra, o diabo e o sistema querem seduzir o jovem para ele buscar ascender socialmente. Para o narrador, o jovem da periferia só tem um meio para fazer isso: através do crime.

Outras possibilidades de ascensão social[21] não são exploradas na letra. Se o narrador apresentasse na letra outras situações de ascensão social elas impediriam a idéia dos compositores de jovens sem nenhuma oportunidade social. Na música acima aquele que busca dinheiro não é o narrador, mas o *boy,* e aquele que deseja ter os mesmos bens materiais que o narrador é denominado por este de "zé-povinho" da periferia, ou seja, invejoso. O narrador está vivenciando um conflito existencial e responsabiliza os demais jovens por isso.

Notamos ainda a reivindicação por parte do narrador de uma autonomia dentro de um plano sobrenatural onde há uma disputa pela sua alma. Um modo de vida que a personagem não quer viver. Assim, o desejado pelo indivíduo não é a sociabilidade no espaço urbano, mesmo que esta sociabilidade esteja presente no seu destino, que é a vida real e concebida como "o mal". A vida sonhada pelo narrador é aquela vivenciada no campo. Este simboliza o mundo da natureza, onde não haveria maldade pela ausência de urbanização. Uma vida em meio à natureza seria sua escolha. Mas ela só é possível ser vivida plenamente em uma sociabilidade sonhada.

Entretanto, podemos observar que o narrador estabelece suas próprias relações sociais. Ele relaciona suas mudanças e percepções pessoais com um mundo social mais amplo. O narrador conclui que vive uma "Vida Loka" em uma sociedade que lhe fornece ódio, e, por isso, ele vive sempre em alerta, como um soldado. As disputas sociais permeadas de ódio social e sentidas pelo cantor, faz com que ele desconfie até mesmo de outros jovens das periferias.

Principalmente após as reflexões das preferências de discussões dos *hip-hoppers*, eu acabava falando para alguns deles sobre assuntos da minha própria vida. E aquilo que começou como uma relação que deveria ser somente acadêmica e objetiva, até acabou em algumas amizades. Mas isto não significa que a distância entre mim e os

[21] Estamos utilizando o termo "ascensão social" para explicar a aquisição de mais bens materiais, além daqueles que o morador da periferia já possuía, e juntamente com essa aquisição o reconhecimento de jovens enquanto produtores de música que merecem e devem ser ouvidas. Assim, estamos considerando o termo ascensão social dentro do contexto específico do *Hip-Hop*, pois entendemos que em outros contextos ele pode ter um outro significado.

jovens tenha diminuído ou desaparecido em todas as situações. A diferença é que agora ela ocorria num outro nível de interação.

A pesquisa empírica me fez reelaborar algumas concepções dos jovens analisados neste trabalho, como também avaliar com outra perspectiva a produção de conhecimento na academia. A minha forma de pensar os relacionamentos humanos e a minha própria inserção nestes contextos também foram reavaliados.

Esta pesquisa foi realizada dentro de padrões sociais que lhe conferem uma maior autoridade atribuída por instituições como universidades e outras, inclusive quando comparada com a produção dos *raps*. Essa autoridade tem sido desenvolvida por uma sociedade que atribui valores desiguais para às diversas produções. Observei como a diferença de reconhecimento entre as diversas produções interferiram na minha pesquisa empírica e teórica.

O contato com os jovens em suas casas e outros lugares da cidade foi complementado com minha participação em bailes/*shows*. Ao ver a postura e o modo como os *rappers* e *DJs* de Marília cantavam e tocavam os *raps,* mesmo fora dos grandes veículos de comunicação, pude perceber a importância de estar em um palco e o status que esse trabalho confere aos jovens, mesmo que seja apenas no seu bairro e cidade.

1.2 – Os bailes/*shows* de *rap* em Marília e rivalidades nos palcos

Comecei a freqüentar os bailes/*shows* de *Hip-Hop* no início de 1999. Neste período devido à minha falta de conhecimento do cenário do *Hip-Hop* quase sempre ficava em um canto apenas observando a festa, pois me sentia uma estranha no local. Além deste motivo, hoje eu vejo o fato de, nesta época, possuir um paradigma de que o papel do pesquisador era em primeiro lugar observar e não participar, como, por exemplo, se divertir na festa.

Eu pensava que cantar e dançar nos bailes/shows de *rap* comprometeria o relato e a análise. Mas, ao contrário de mim, a maioria dos jovens circulava por todos os espaços, principalmente antes de começar o *show*. Eles conversavam uns com os outros, tiravam fotos, bebiam, dançavam, namoravam etc. Os freqüentadores dos bailes/*shows* normalmente eram compostos por jovens a partir dos 14 anos.

Os jovens usualmente utilizavam um vestuário bem trabalhado. As moças arrumavam o cabelo com tranças e cachos para ressaltar o visual *black*. Uma quantidade significativa vestia calça larga como os rapazes, mas muitas usavam uma blusinha justa e curta, peça de roupa mais feminina. Elas completavam o visual com tênis, às vezes com botas e sandálias. As moças ainda colocavam toucas, bonés e correntes grossas no pescoço como os rapazes.

Nas festas de *rap* os moços basicamente usavam calças, jaquetas e blusas bem largas. Eles completavam seu visual assim como bonés e lenços na cabeça. E não apenas cores neutras eram utilizadas, mas quase todos esses jovens abusavam muito das tonalidades mais coloridas. Isso porque o *Hip-Hop* é também festa e cores assim são signos de distração. Além disso, esse tipo de estética se contrapõe a um estilo mais formal e sóbrio.

Certa vez em um baile/show de *rap* uma pessoa "de fora" do *Hip-Hop* comentou comigo, com certo espanto e decepção, que os jovens se produziam demais para uma festa de *rap*. A surpresa dessa pessoa ocorreu por ela estar habituada a freqüentar um espaço onde é comum a idéia de que para questionar os padrões da sociedade não se deve ter preocupação com a estética. Além disto, para essa pessoa os jovens são de baixa renda e por isso deveriam usar roupas ainda mais simples para representar fielmente sua real situação econômica. E essa seria a única forma de eles utilizarem a estética das roupas para contestar a desigualdade social.

A tese da indiferença estética do vestuário não leva em consideração que estes jovens utilizam um visual baseado no padrão do *Hip-Hop* norte-americano, para questionar o modelo "bem comportado" nacional e os grupos que o sustenta. Somando-se a esse fator os *hip-hoppers* possuem poucos espaços de lazer. Assim, uma festa de *rap* é uma oportunidade para os "manos" e "minas" mostrarem sua produção estética, iniciarem relações amorosas, demonstrarem o que esses jovens chamam de talento, articularem suas idéias e conquistarem uma atividade profissional:

> *"(...) A identidade se processa de forma diferente do discurso político engajado porque se inscreve no plano da estética em que um conjunto de elementos aparentemente desconexos passam a significar uma nova forma de existir. Em meio ao lazer, à festa, à rede de amizades típicas da juventude, observa-se no plano do sensível, práticas relativas à reconstrução da negritude."(* Silva, 1998: 127)

Nos bailes/*shows* quando os cantores entram no palco o espaço físico da festa já está quase cheio. Neste momento a maioria do público começa a se concentrar em

frente ao palco. Em quase todas as festas que presenciei os cantores elaboravam um pequeno discurso para o público. Os MC's falavam contra as drogas, contra a violência, como votar nas eleições e outros.

Embora alguns cantores de *rap* da cidade de Marilia e de outras regiões do Brasil, enfatizem em seus discursos mensagens de como os jovens devem viver, os *hip-hoppers* me relataram que nem sempre o próprio cantor cumpre no seu dia-a-dia aquilo que ele pediu que os jovens fizessem. Os "manos" e "minas" também me disseram que, muitas vezes, até gostam da música de determinado grupo, mas não admiram as atitudes dos integrantes da banda.

Para uma quantidade substancial de os *hip-hoppers* se um grupo prega nas suas entrevistas, nas suas declarações nos shows e nas letras, que seus ouvintes não devem, por exemplo, usar drogas e brigar, os cantores e *Djs* também precisam executar no seu dia-a-dia aquilo que eles falam.

Se os cantores e *DJs* não estão realizando as atitudes que eles pedem para seu público praticar, os outros *rappers* que também querem ter suas músicas entre as mais ouvidas por esse público, provavelmente utilizará a distância entre as falas e atitudes diárias dos demais *rappers* para questionarem a legitimidade destes enquanto cantores de *rap*. Isso ocorre porque esses *rappers* que questionam a autoridade dos demais querem que ela seja transferida para eles. Mas, notamos o modo como esse objetivo desses *rappers* que também desejam autoridade só será alcançado se for articulado com outros requisitos que os seus concorrentes estão deixando de realizar no seu cotidiano.

Durante os baile/*show* já ocorreu de os grupos explicarem para seu público alguma conduta que tiveram contrária a alguns dos princípios mais valorizados pelos *hip-hoppers*. Vemos o modo como muitos *rappers,* ao discursarem para seu público, deixam em segundo plano a dimensão prática que permitiria ou não a realização do que foi falado.

Nos momentos de os *rappers* manifestarem sua oratória eles não dão prioridade para refletirem se será realmente possível executar sua idéias. Isso pelo fato de nesses momentos esses artistas precisam se manter convictos do que falam, pois o seu público não quer manifestações de dúvidas de como os artistas devem agir e pensar. O público quer a certeza, ou a sensação dela, de que está seguindo as idéias certas. Na foto abaixo podemos ter um exemplo visual de como eles elaboram um discurso falado:



Foto tirada na escola Estadual Amélia Lopes localizada na zona norte de Marília.

É comum em quase todos os tipos de eventos de *rap* que somente depois de os *rappers* falarem algumas das suas formas de pensar, eles cantarem para o público presente. Na foto abaixo os *rappers* já aparecem cantando logo após terem realizado seus discursos:



Foto tirada na escola Estadual Amélia Lopes localizada na zona norte de Marília.

Os argumentos dos cantores e *DJs* acerca das suas atitudes contrárias ao seu discurso falado constituem uma tentativa de explicar para seu público que eles não foram contraditórios, ou seja, não mentiram conscientemente sobre o que eles falam nos shows, nas músicas e nas entrevistas. Compreendemos o modo como no decorrer de

suas carreiras os integrantes dos grupos de *rap* podem encontrar situações que exigirão ações nem sempre condizentes com aquilo que um dia foi declarado por eles (Magnani,1981). Além disso, os cantores de *rap* julgam que seu público não esteja preparado como eles para contornar as adversidades da vida, e, por isso, nem deve se arriscar em realizar atitudes consideradas perigosas.

Os *rappers e DJs* permitem que seu público projete neles uma referência de como ser uma moça ou um rapaz da periferia. Algo muito próximo com do papel exercido pelos pais e mães.

Observamos que, quando o programa de manter coerência entre o que um dia foi falado e a ação prática não atinge seu objetivo, neste caso, para os produtores de *rap,* seu público só deve prestar atenção no plano da fala. Isso ocorre porque nesta arena quase tudo pode alcançar a realização esperada, diferentemente do campo da prática. As repercussões das nossas ações nem sempre ocorrem como foram um dia pensadas antes de executá-las, ou seja, elas nem sempre podem ser controladas.

De acordo com uma concepção muito presente entre os *hip-hoppers* que é a de manter uma complementação entre a fala e a ação, muitos artistas de *rap* serão analisados pelo seu público a partir desta mesma concepção. Entretanto, o discurso falado dos *rappers* e *DJs* tem repercussões entre seu público tanto quanto suas atitudes.

As oposições entre fala e ação prática apontadas pelo público do *rap* nos seus artistas nos mostram que os dois discursos são ambíguos. Entretanto, propomos que, existem, simultaneamente, no cenário do *Hip-Hop*, outras referências construídas pelos cantores e Djs de *rap* que terminam por garantir e sustentar sua legitimidade entre seu público.

Os *hip-hoppers* não concordam com os discursos ambíguos dos seus grupos preferidos, mas os toleram. Essa tolerância deriva do fato de estes grupos também oferecerem ao seu público outras referências e representações já aceitas pelos ouvintes dos *raps*. Uma dessas representações é mostrar para grupos sociais "de fora da periferia" que neste local moram pessoas que possuem princípios morais, que eles consideram corretos, e talento artístico. Assim, os integrantes dos grupos de *rap* são um meio para seu público se projetar através deles para além do universo periférico.

Seja no início ou no meio do baile/*show* quase todas as pessoas presentes param para prestar atenção naquilo que é falado no palco. E assim que a música recomeça o público volta a acompanhar a festa cantando e dançando.

Os bailes/*shows* costumavam durar por volta de três a quatro horas. Mas, mesmo quando acabavam, algumas vezes, os organizadores deixavam alguma música tocando e poucos jovens ainda continuavam dançando. E a maioria ia se retirando para ir embora. Eu sempre achava a hora de voltar para casa a mais cansativa. Assim como eu, muitos jovens tinham que esperar cerca de duas horas pelos ônibus para voltar para casa, e, no período de inverno, o frio tornava essa espera ainda mais difícil. Outros jovens voltavam para casa caminhando, mas falavam que tinham tão poucas oportunidades de lazer como aquela que as dificuldades para voltar para casa não os impediriam de ir aos bailes/shows.

Como já citei ocorria em Marília uma vez por ano no Espaço Cultural da cidade um baile/show de *rap* organizado pelos *hip-hoppers* mais velhos. A finalidade deles era trabalhar a conscientização racial, utilizando as comemorações no Brasil acerca da semana da consciência negra no mês de novembro. Nestes eventos havia apresentação de grupos da cidade e da região.

Uma das principais diferenças desta festa para as outras que aconteceram em Marília é que a maioria dos grupos que se apresentava para cantar *rap* era da própria cidade, portanto, sem muita repercussão no *Hip-Hop* nacional. Por serem da cidade quase todos os grupos se conheciam. Neste caso, tanto as amizades ou conflitos desencadeados antes do baile/show eram vivenciados nesse momento.

Muitos jovens me disseram que o *Hip-Hop* em Marília não se organiza porque, muitas vezes, um grupo não quer trabalhar e colaborar com os outros grupos. E, além disso, alguns *hip-hoppers* chegavam até a desqualificar os demais cantores e *DJs*.

Alguns dos jovens me perguntaram se eu tinha visto o público bater palma para a apresentação de todos os grupos nestas festas. Minha resposta era negativa. A ausência de palmas era justificada pelos jovens devido à rivalidade presente entre eles. Observamos como essa rivalidade é construída pela existência de uma quantidade substancial de *hip-hoppers* que quer ser considerada como o melhor grupo, cantor ou *DJ* de Marília.

Em uma sociedade que concede anonimato para os jovens com baixo poder aquisitivo, o palco é um dos meios de esses jovens conquistarem visibilidade para seus dramas, questionamentos e propostas. Todavia, o palco também é o lugar dos *hip-hoppers* demonstrarem seu trabalho como artistas ou como os próprios jovens me diziam: é o momento de ver aqueles que realmente tinham talento.

É no palco que a rivalidade para ver quem tem talento ganha expressão, sendo um dos principais espaços para os jovens executarem os requisitos que vão caracterizá-los como talentosos ou não. E da mesma forma que o palco é lugar de acirramento das rivalidades, ele também é o espaço para amenizá-las.

No palco, as rivalidades também podem ser contidas. As competições podem ser controladas no palco quando os *hip-hoppers* mais aplaudidos ganham esse tipo de disputa, pois os demais terão que esperar até o próximo evento de *rap* para questionar essa decisão do público. Desse modo, a rivalidade é amenizada temporariamente. Mas, ela continua existindo nas relações sociais construídas também por esses jovens.

Para um *hip-hopper* questionar a decisão do público sobre qual grupo ou jovem tem talento, ele terá de apresentar uma performance que mereça muitos aplausos do público e assim, ele possa experimentar esse tipo de sucesso entre os "manos" e "minas" de Marília.

As palmas são o reconhecimento coletivo de que o grupo, cantor ou *DJ* tem talento. No entanto, como vi e muitos deles sabem, as palmas quando acontecem não foram por causa apenas da performance apresentada no palco pelos "manos" e "minas". Normalmente, aqueles que bateram palmas, gritaram com euforia e cantaram as músicas são a turma de amigos dos *hip-hoppers* que se apresentaram no palco e os que deixaram de fazê-lo são seus competidores. Como vemos ser reconhecido em Marília como talentoso não depende exclusivamente da execução de técnicas sonoras e vocais por parte dos *hip-hoppers*.

Percebemos que para um grupo de *rap* ser considerado o melhor de Marília, ele tem que tirar aplausos daqueles que não são seus amigos próximos. Isso só é possível se, além de cantar uma música dentro dos requisitos do *Hip-Hop,* o cantor e *DJ* mantiverem distância da lógica de competição existente entre os grupos ou, pelo menos, não demonstrar tal preocupação. Para receber aplausos de quase todos os presentes, o grupo precisa interagir com os outros *hip-hoppers* e também aplaudi-los, ainda que não queira. Deixar de manifestar palmas para os outros artistas é sinal de rivalidade ou competição.

Entendemos que para os artistas receberem aplausos, ou seja, reconhecimento, não basta cantar ou tocar no palco. Eles também precisam assumir a responsabilidade pelas negociações e tensões que possam tornar-se mais visíveis no mundo do *Hip-Hop*. Um exemplo disso é que foi comum eu presenciar discursos dos *rappers* de Marília com justificativas para os jovens não brigarem e, além disso, aplaudir e até ajudar os outros

grupos na formação dos *raps*. Quando esses *rappers* manifestam esse tipo de pedido, as chances para eles também receberem aplausos por esse gesto se tornam maiores. Essa atitude ajudará o *rapper* a receber o reconhecimento de talentoso, pois os *hip-hoppers* valorizam atitudes que demonstrem uma visão de coletividade.

A exaltação de formas de viver baseada na preocupação com o coletivo ganha destaque nas falas e ações de diversos *hip-hoppers* quando eles se concebem agindo contra os seus opressores.

Os pedidos dos *rappers* para que ocorra apoio mútuo entre os *hip-hoppers* consiste numa das formas para esses artistas demonstrarem publicamente o seu envolvimento e comprometimento com o *Hip-Hop*. Entretanto, sugerimos que essas razões acima apresentadas por nós para conter as rivalidades, não sejam explícitas entre esses *hip-hoppers*.

Os artistas de *rap* têm o papel de contribuir para controlar as rivalidades porque sabem que elas podem desencadear brigas ou até morte. Observamos que, apesar de os *hip-hoppers* cantarem de um modo agressivo, esta forma de se apresentar nos palcos de festas de *rap* é mais para dizer que estão pronto para enfrentar o modo de vida capitalista - uma guerra urbana - e não para lutar de fato. E se os "manos" não conseguirem evitar as brigas físicas não deverão fazer isso nos espaços que o *rap* estiver presente.

Nestes locais onde o *rap* é celebrado, estão aqueles que possuem maiores chances de ser vistos como os "iguais", e por isso as brigas não deveriam acontecer. Além disso, uma outra justificativa que os *rappers* mais usam para apaziguar os possíveis conflitos físicos é que querem provar para os de fora do *Hip-Hop* que não são jovens violentos por natureza e por isso brigam e matam a todo o momento, em qualquer lugar.

Outro argumento apresentado pelo *rappers* é que eles visam mostrar à sociedade que os espaços do *Hip-Hop* existem para realizar debates e não para dar vazão a instintos violentos. Assim, esses cantores pretendem contrariar algumas expectativas negativas acerca deles próprios.

Penso que, até certo ponto, essas justificativas dos *rappers* tenham dado certo, pois, de aproximadamente quinze bailes/shows de *rap* que eu presenciei, em apenas dois houve brigas. Contudo, os *rappers* mais velhos de Marília declararam que nas primeiras festas de *rap* na cidade não era assim, tendo sido necessário fazer um trabalho durante anos para conscientizar os jovens a não brigarem. Eles até falavam para os

"manos" e "minas" que não organizariam mais as festas de *rap* se as confusões continuassem.

Os jovens de Marília sabem que as chances de viver economicamente apenas da venda de seus CDs de *rap* e dos shows são mínimas, menores até que outros *hip-hoppers* das capitais dos Estados, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, visto que nestes locais é que estão localizados os veículos de comunicação alternativos. A maioria dos *hip-hoppers* do interior não possui recursos materiais para ir até essas capitais para tentar divulgar seu trabalho por meio dos veículos de comunicação.

As rádios comerciais de Marília não são os espaços desejados pela maioria dos cantores de *rap* dessa cidade para divulgarem seus *raps*. E pensamos que dificilmente elas oferecerão esse espaço. Mas, por volta do ano de 2000 uma das rádios comerciais de Marília incluiu na sua programação um *rap* de um grupo de Marília, após esse evento nunca mais eu ouvi um *rap* da cidade ser tocado em veículo desse tipo.

Também houve a criação de uma rádio comunitária em Marília em 2001. Nessa rádio os apresentadores eram *DJs* da cidade. A rádio tocava alguns *raps* de dois ou três grupos da cidade, *black music* e *rap* de outros grupos das demais regiões do Brasil. No entanto, essa rádio apenas esteve em funcionamento durante aproximadamente um ano e nenhuma outra foi mais criada. Um dos *Djs* me falou que a rádio deixou de existir por motivos de conflitos de idéias com os outros parceiros que sustentavam a rádio, estes faziam parte de uma organização religiosa da cidade.

Em uma entrevista um *rapper* de Marília disse que o caminho não era ir para São Paulo, mas começar conquistando o público do interior. Após sua declaração cinco anos se passaram e o grupo dele não se sobressaiu profissionalmente[22] em relação aos demais. A falta de estrutura de comunicação midiática no interior é um dos principais fatores que impedem a profissionalização dos *rappers* das cidades menores.

Assim, ao compor e cantar *rap* nos palcos de Marília os *hip-hoppers* buscam um reconhecimento imediato dos seus vizinhos, amigos, namoradas(os) e pais, ou seja, de um público local e não nacional.

Compreendemos que, deste modo, os marilienses confirmam para si mesmos, para seus conhecidos mais próximos e, quando podem, para o Brasil todo, que se não vivem

[22] Entendemos que os *hip-hoppers* tornam-se profissionais do *rap*, quando, basicamente, eles adquirem recursos tecnológicos, passam a poder comprar CDs e LPs para pesquisarem sons e idéias para construírem suas músicas, adquirem espaços nos veículos de comunicação para divulgarem seus r*aps* e passam a ter um retorno econômico que garanta à eles se sustentarem economicamente do dinheiro derivado do seu trabalho enquanto artistas de *rap*.

profissionalmente de *rap* não é por um problema individual, mas sim social, ou seja, não é por falta de dom e talento e sim de espaços na mídia, recursos tecnológicos e outros.

Ao analisar as minhas experiências de pesquisa com os *hip-hoppers* de Marília e os problemas teóricos decorrentes delas, podemos entender outros requisitos e concepções existentes para produzir *rap*.

Capítulo II – Algumas considerações acerca do relativismo

Implicações do relativismo e da autoridade do pesquisador no trabalho de campo

Como já procurei demonstrar no capítulo anterior, durante a pesquisa de campo deparei-me com algumas problemáticas acerca do encontro de algumas referências minhas com as de os *hip-hoppers*. Essa minha inquietação de como conduzir diferentes pontos de vista levou-me a pensar de modo mais próximo das discussões acerca do relativismo. Assim, para discutir a concepção relativista descreverei e analisarei alguns episódios que ocorreram na pesquisa.

Principalmente nas primeiras entrevistas, devido à presença do gravador, notei que as características ressaltadas pelos próprios entrevistados eram aquelas que propiciavam uma imagem de rapazes fortes e seguros, no sentido emocional e psicológico.

Com o passar do tempo, por causa da minha presença nos bailes/shows de *rap* e nas suas casas, fui observando que as perspectivas utilizadas para falar da sua própria pessoa foram mudando. Devido a uma maior aproximação com alguns jovens, eles até me mantiveram ciente de alguns dos seus problemas como, por exemplo, terem terminado o segundo grau e mesmo após alguns anos ainda não terem conseguido um emprego.

Os jovens me relataram que, além de estarem desempregados, tinham de conviver com a pressão dos pais para ajudar economicamente em casa. E mesmo quando não havia uma cobrança dos pais, percebi que esse tipo de pressão ainda existia no cotidiano desses jovens, mas, era interna a eles. Alguns *hip-hoppers* já tinham introjetado a obrigação de conseguirem pelo menos algum trabalho informal ou

eventual. Os jovens já sabem que o trabalho traz não apenas o dinheiro, mas admiração, estudo acadêmico, um sentimento de utilidade e promessa de ascensão social.

Os *hip-hoppers* com quem conversei falavam sobre seus planos de estudo principalmente quando eu lhes perguntava de modo direto. Diversos desses jovens têm de pensar em uma estratégia do como conciliar tempo livre para estudar e para o trabalho manual. A primeira estratégia não é abandonada como perspectiva, mas a segunda é preocupação imediata. E é esta preocupação com a vida material que o *rap* deve contemplar.

Como há poucas oportunidades para esses jovens obterem trabalho manual a procura por alguma forma de estudo escolar, cujos gastos ultrapassem aquilo que os pais ou parentes dos jovens podem pagar, é sempre adiada. Mas, as reflexões da vida podem ser realizadas com ou sem emprego e estudo. Assim, o *rap* é um dos meios construídos pelos *hi-hoppers* para discutir aquilo que eles possuem ou não materialmente e culturalmente.

Para os *hip-hoppers* quem sente as repercussões da preocupação diária com o que irá se alimentar nos próximos dias, onde morar, como construir uma casa de no mínimo três cômodos, como se deslocar pelo espaço urbano, como pagar água e luz, como pagar um curso e outros, não deve deixar de ressaltar nas suas produções a escassez material e os sentimentos que a cercam. A carência econômica é material para os *hip-hoppers* produzirem *rap* e eles acreditam que este gênero musical é um instrumento para possíveis mudanças no modo de vida das pessoas.

As mudanças ocorridas no meu modo de fazer pesquisa, como por exemplo, perguntar mais dos assuntos subjetivos, também contribuíram para que o Rodrigo falasse o seguinte:

> *(....) Tenho medo, é que nem o parceiro falou aí né, de polícia, são tudo irracionais, tudo uns cavalo mesmo, a gente fala numa letra: os tiras já vem louco às vezes são, não que nem sabe. Você tá de quebrada fi borrachada, cê não leva borrachada vai detona sua pessoa nóia, vagabundo, ladrão, cê dá disgosto pra sua mãe. O medo meu é esse e outro medo meu, meu, é sei lá meu, é essas tretas que acontece, essa falta de paz de harmonia dêu ser confundido, de gente chegar ne mim e pol, sem eu dever. Porque eu não devo nada pra ninguém não, cê tá entendendo? E eu tenho medo também, sei lá, meu, de não conseguir meus objetivos. Eu tenho medo de ser um fracassado, se eu for fracassado meu, vai ser ruim pra mim, vai ser ruim pra mim, que é uma coisa que vem dentro de mim, cê tá entendendo? Medo, quem tem medo vive meu. Vive quem tem medo*

sabia? e quem é muito valentão coitado, não é Alex[23]? toma bondi. O o negócio é andar na sua, não procurar dever nada pra ninguém, não dá pé pra polícia, não dá pé pra vagabundo(...)"

O Rodrigo explicita vários motivos para ter medo da polícia, de outros moradores da periferia e de não obter sucesso profissional. Como está falando dele mesmo, o indivíduo aparece como aquele que sofre quando não alcança suas expectativas, e não a sociedade em geral. A visão dele é de que está cercado de pessoas que não colaboram para uma vivência tranqüila no seu bairro.

Esse trecho da fala do Rodrigo revelou que existem relações de rivalidade presentes no seu bairro. Como até o próprio jovem enfatiza, o morador da periferia que deve dinheiro para um outro pode até ser morto.

Vemos que uma dívida não paga torna-se fácil de terminar em morte não somente pelo fato de o credor precisar do dinheiro para comprar, por exemplo, alimento, porque alguns jovens me narraram que se mata alguém até por cinco reais. E, muitas vezes, a pessoa que matou não necessitava de alimentos, tinha onde morar e, às vezes, até algum veículo.

Assim, vemos que, neste caso, as mortes ocorrem também pelo fato de o credor se sentir passado para trás. Esse sentimento de inferioridade contribui para ele tirar a vida de uma outra pessoa, sendo possível a ocorrência deste fato entre vizinhos de bairro que já viviam um modo de vida construído pela rivalidade. Assim, quando ocorre um evento como esse - de um morador não pagar uma dívida para o outro - eles se tornam facilmente inimigos e os laços de solidariedade não prevalecem.

Mas, acrescentamos que, uma dívida não paga pode terminar em morte, principalmente, para os indivíduos destes bairros que já vivenciavam de modo mais engajado o sentimento de competição e inimizade. Todavia, notamos que todos estão participando desta forma de sociabilidade, porém, de diferentes maneiras. Destacamos ainda como o Rodrigo evidencia que ele utiliza o próprio medo de morrer para se proteger, na medida em que se torna mais cauteloso.

Enquanto para a pessoa que mata a outra por cinco reais, esse ato representa uma oposição em relação à sua inferiorização na disputa cotidiana para ver quem recebe mais bens materiais e valorização moral; para outras pessoas matar alguém por cinco reais é a representação da falta de humanidade presente naquela que matou, e neste

[23] Alex era um outro jovem que cantava junto com o Rodrigo e também estava participando da entrevista

caso, o motivo é banal e nenhum argumento poderá ser utilizado para justificar esse ato. Assim, dizemos que, neste contexto, a relativização dessa forma de morte não é muito utilizada pelos jovens da periferia.

O jovem também ressalta sua teoria de como sobreviver na periferia, como, por exemplo, não ser "valentão". No entanto, nas primeiras conversas comigo foi esta uma das características que ele tinha enfatizado na sua própria pessoa. Analisei que neste caso o jovem não tenha contado uma mentira (Zaluar, 1994). Era a forma como ele me via inicialmente que estava mudando. Assim, como eu, principalmente no início da pesquisa, alguns jovens elaboravam um discurso a partir de uma imagem inicial que tinham de mim. Desta maneira, muitas falas deles ficavam em torno daquilo que os jovens imaginavam que eu queria ouvir.

Muitos diálogos iniciados pelos *hip-hoppers* continham a idéia de que podiam não estar em uma faculdade, mas sabiam sobreviver na periferia, fato que, segundo eles, não ocorria comigo. Essa argumentação era uma tentativa de compensar sua situação social, obtendo assim uma autovalorização. A conquista de valor pessoal, por meio de virtudes como valentia e esperteza para lidar com a escassez material, podia ser articulada pelo fato de eles não saberem, pelo menos com certeza, sobre minha origem socioeconômica[24]. E praticamente nenhuma pergunta no sentido de descobrir era feita. Afinal, eles já tinham selecionado as informações que lhes interessavam para construir uma situação de igualdade comigo.

Destacamos que a carência material é uma das razões mais apontadas pelos *hip-hopper* para a elaboração dos *raps*. Desta forma, para esses jovens, sobreviver à escassez econômica significa ter uma habilidade pessoal. Também notamos como as privações materiais permitem aos jovens se representar como pessoas de valor. E considerando a visão de muitos *hip-hoppers* de estarem em uma guerra urbana de uma sociedade competitiva, vivo, mesmo perante a pobreza material é uma prova de que estão aptos a competir.

Às vezes conversava com alguns jovens nos bailes/shows de *rap*, nas suas casas, nas ruas, no terminal rodoviário, nos seus empregos como no supermercado, padaria, no posto de gasolina, no ponto de moto-táxi e outros locais. E quase sempre trocávamos "uma idéia" sobre o *Hip-Hop* e até sobre alguns dos dilemas destes jovens. Atualmente

[24] Diferentemente daquilo que encontrei na etnografia de outros pesquisadores, minhas características físicas não foram um dos fatores que contribuíram para eu ser discriminada. Mas, isso não evitou uma discriminação, principalmente, pelo grau de escolaridade.

imagino que alguns deles não me olham mais como alguém tão distante. Mas eu ainda sou uma pessoa estranha para eles.

Minhas falas e atitudes continuavam sendo avaliadas por muitos jovens. A posição de universitária trazia para mim uma vigilância constante. Logo no início da pesquisa, percebi que, quando articulasse uma opinião contrária à deles, o motivo apontado por alguns poderia ser que estava usufruindo de um saber produzido na universidade para me sobrepor a eles.

Durante a pesquisa de campo, notei que alguns jovens, principalmente os rapazes, enfatizavam constantemente a humildade como um modo de comportamento apreciado pelos *hip-hoppers*. Neste caso, considerei relevante acrescentar que eram os rapazes que me solicitavam uma postura de humildade, pois eles estavam me dizendo como também eu deveria me comportar.

Analisei que o assunto humildade não apareceu apenas durante minha pesquisa de campo, mas é um valor também muito presente nas letras de *rap*[25]. Deste modo, agir com humildade também é uma cobrança existente entre eles.

Um dos mecanismos que levam um grupo a ser visto como detentor de talento são suas atitudes dentro e fora dos palcos, entre elas a presença ou a falta de humildade. No mundo do *rap*, a noção de talento não está ligada apenas ao dom, à recriação dos sons de instrumentos e vozes mas, também, a uma moral formada, entre outras referências, pela humildade que os cantores e *DJs* devem utilizar para se relacionar com seus pares. Por isso, muitas letras de *rap* contêm várias explicações sobre as atitudes dos artistas fora dos palcos e dos veículos de comunicação. Vejamos um exemplo na música Negro Drama:

> *(...) um brinde pra mim*[26]*,*
> *sou exemplo, de vitórias,*
> *trajetos e glórias,*
> *o dinheiro tira um homem da miséria,*
> *mais não pode arrancar,*
> *de dentro dele,*
> *a favela,*
> *são poucos,*
> *que entrão em campo pra vencer,*
> *a alma guarda,*
> *o que a mente tenta esquecer,*
> *olho pra traz,*
> *vejo a estrada que eu trilhei,(...)*

[25] Ver a letra completa "*apresento meu amigo*" em anexo do Thaíde e DJ Hum.
[26] A frase "um brinde pra mim" faz parte do título dessa dissertação.

Quando a parte cantada da música termina, o cantor encerra dizendo o seguinte:

> *"(...)Aí na época dos barracos de pau, lá na pedreira, onde cêis tava?O que vocês deram por mim, que vocês fizeram por mim. Agora tá de olho no que eu ganho, tá de olho no carro que eu dirij. Eu quero é mais eu quero ver sua alma. Aí, o rap fez ser quem eu sou. Ice Blue, Edy rock, KL Jay, e toda a família, a geração que faz o rap, a geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar, anos 90, século XXI, é desse jeito. Aí você pode sair do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morô irmão? Cê tá dirigindo o carro o mundo tá de olho em você morô. Sabe por que?Pela sua origem, é desse jeito que você vive, é o negro drama. Eu não li. Eu não assisti. Eu sou o negro drama. Eu sou fruto do negro drama. Aí Dona Ana, sem palavras. A senhora é a rainha, rainha. Mas, aí se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça erguida. Porque é assim que é, renascendo das cinzas, firme e forte. Guerreiro*[27] *de fé."*

Por ser um dos grupos mais experientes do *Hip-Hop* nacional, seus integrantes possuem consciência de que morar na periferia garante vivências necessárias para compor e cantar *rap*. O grupo não mora mais na periferia. Além disto, agora possui bens materiais e status que, como é demonstra a letra, outros jovens das periferias almejam.

Assim, para os integrantes do grupo Racionais MC's não serem vistos como pertencentes aos setores com poder econômico que eles também criticam, o grupo tenta renovar sua legitimidade a partir da sua vivência do passado e não apenas do presente. Por ser um dos grupos mais antigos e responsáveis pela popularização do *rap* no Brasil, seus integrantes utilizam este tipo de tradição para manter seu reconhecimento perante seu púbico. Acreditamos que, no caso desse grupo, esta articulação via tradição obtém sucesso.

A argumentação dos Racionais MC's de manterem sua legitimidade demonstrando para seu público que trabalharam no *Hip-Hop* considerando a periferia, ganha força por estarmos em uma sociedade que confere mérito àqueles que alcançam ascensão social, principalmente quando conquistada através de um dom e do trabalho. Estes diluem as condições e o contexto histórico-social envolvido nas conquistas sociais do grupo. Assim, o mérito do sucesso é transferido para os indivíduos do grupo. Por

[27] O termo "guerreiro" é muito utilizado pelos *hip-hoppers* para se auto-representarem na sociedade moderna. Apesar desse termo já ser usado nas sociedades antigas ocidentais, os *hip-hoppers* ainda o utilizam com um significado muito próximo daquele presente entre os guerreiros medievais, ou seja, os *hip-hoppers* têm que serem fortes. Afinal, os "manos" e "minas" se sentem vivenciando uma guerra, mas uma que é moderna e está presente nas relações cotidianas da sociedade capitalista.

isso ele canta “um brinde pra mim” e não para todas as pessoas da sociedade, e nem mesmo para todos os moradores das localidades de baixa renda.

A frase “um brinde pra mim” é para nós um exemplo de que o grupo possui consciência que o retorno material e de reconhecimento social é direcionado para apenas alguns indivíduos que, neste caso, são os integrantes do grupo. O grupo Racionais MC’s mescla frases de exaltação individual com palavras que demonstrem que eles ainda se preocupam com a coletividade como: *“ (...)Aí, o rap fez ser quem eu sou. Ice Blue, Edy rock, KL Jay, e toda a família, a geração que faz o rap, a geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar, anos 90, século XXI (...)”,* o grupo sabe que seu público não aceitaria apenas comemorações pessoais. Por isso, ele demonstra para seus ouvintes essas manifestações de que ainda pensa na coletividade.

Notamos que a exaltação de conquistas individuais convive, simultaneamente, de modo conflituoso, com o discurso dos *hip-hoppers* de que eles trabalham para a periferia, ou seja, para o coletivo.

O conflito entre o individual e coletivo perpassa o *Hip-Hop* pelo fato de diversos jovens enxergarem claramente que quando um grupo de *rap* ganha repercussão nacional e se tornam profissionais do *rap*, o retorno material e social decorrente desse sucesso será para os integrantes do grupo e não para todos os moradores dos bairros de baixa renda. Não há na nossa sociedade uma obrigatoriedade para que as pessoas dividem igualmente umas com as outras seus bens materiais. (Clastres, 1990)

O discurso de exaltação individual ainda circula no *Hip-Hop* porque as razões pelas quais os *hip-hoppers* constroem as músicas são atribuídas ao dom. Os *hip-hopppers* entendem o dom como o elemento dado pelo sobrenatural, que torna os integrantes dos grupos de *rap* pré-destinados a receberem um retorno social por terem nascido com o dom. Continuaremos a discutir sobre o dom e o talento no capítulo posterior.

A partir do ponto de vista de os *hip-hoppers* de Marília, que me consideravam uma representante do poder, dizerem como eu deveria ser humilde, era me pedir para demonstrar que não os via como inferiores. Embora eles clamassem por humildade, não notei nas letras das músicas e nem nas falas dos jovens um esclarecimento detalhado sobre o que é ser humilde. O que mais eles falavam resumidamente é que ser humilde é “não se prevalecer em cima dos outros”.

Vemos como para os *hip-hoppers* não é sinal de humildade relatar certas condições de vida, principalmente quando vêm de estranhos. Assim, em uma sociedade

desigual, descrever certas situações sociais ou transformações de ascensão socio-econômica na vida de uma pessoa pode ser visto como exercício de poder e de violência simbólica pelos ouvintes desses relatos, uma vez que eles podem se sentir em desvantagem.

Compreendemos que não é suficiente deixar de declarar conquistas e condições sociais melhores que das outras pessoas. A humildade também tem que ser expressa pelos gestos e pelo corpo. É necessário ter um modo de falar, de olhar, de andar, contido e introvertido. Além disto, não se deve olhar de forma que demonstre superioridade ou desafio. Dependendo de como um simples olhar for interpretado pode desencadear desavenças entre jovens da periferia. Desta forma, observamos que ser humilde pode passar de uma tentativa de igualdade social e simplicidade para tornar-se sinônimo de um modo submisso de ser.

A postura de prontidão para enfrentarem relações de competição é um modo que muitos "manos" e "minas" adotam, mas nem sempre querem ver nos demais jovens, pois não querem concorrentes e nem serem desafiados.

A falta ou a presença de humildade é um dos principais pontos analisados pelos *hip-hoppers* de Marília nos produtores de *rap* da cidade e do Brasil. A humildade entre os *hip-hoppers* é uma estratégia para lidar com o poder e para se relacionarem dentro de uma sociedade desigual. Além disso, a postura de humildade também se torna significativa pelo fato de ela demonstrar que aquele que a possui não é um rival, ou seja, ele não está disposto ao confronto. Porém, nem sempre, mesmo da parte de outros moradores da periferia, as pessoas querem adotar esse tipo de conduta. A recusa, mesmo involuntariamente, de muitos jovens da periferia em não agir desse modo humilde é um dos motivos de conflitos entre eles.

Muitas vezes, nas primeiras etapas da pesquisa eu procurava palavras que pensava serem mais adequadas para utilizar nos meus diálogos com os "manos" e "minas". Imaginava que assim reduziria as possibilidades de confusões como, por exemplo, eles entenderem que eu estava querendo diminuí-los. Afinal, não queria ser vista como discriminadora e, assim, ser rejeitada por eles. Mas, mesmo assim, alguns desencontros aconteceram.

Posteriormente compreendi que não seria possível um autocontrole dos termos e palavras o tempo todo. Ainda fui me conscientizando de que eu era diferente em muitos aspectos. Assim, como eles, eu só poderia utilizar as palavras e conceitos que expressassem minhas idéias e contexto social. Deste modo, comecei a visualizar os

riscos dos possíveis estranhamentos entre nós devido às diferenças de linguagens gestuais e conceituais.

De acordo com as afirmações de Zaluar (1988), hoje entendo que eu passei um bom período da pesquisa tentando excluir diferenças sociais existentes entre mim e os jovens que fui conhecendo. Eu estava me pautando nas minhas referências iniciais, não totalmente conscientes, sobre a relação do pesquisador com um grupo social. A partir destas problemáticas, posso acrescentar a questão de como em uma sociedade fragmentada socialmente não ser vista como representante do poder e reproduzir, mesmo involuntariamente, as concepções discriminatórias? E como eliminar, ou amenizar, os signos de expressões da desigualdade em uma relação de pesquisa? Apenas recentemente elaborei que deixar de reproduzir de imediato estes signos e se desfazer deles não depende somente de uma intencionalidade do pesquisador.

Quando percebi que qualquer coisa que dissesse não me faria ser vista como "igual" e que mesmo isso não garantiria uma circulação tranqüila entre os *hip-hppers* de Marília, pois, mesmo entre eles existe hostilidade, comecei a tentar me desprender da norma de desconsiderar os sinais de desigualdades. No contexto da pesquisa de campo, inicialmente, eu me via como o "outro", uma noção do modelo clássico de antropologia, e os *hip-hoppers* me mostraram que eu não era. (Caldeira,1988). Assim, mesmo perante os "mal-entendidos" eu não ia mais embora com uma forte sensação de discriminadora e exploradora. Afinal, podemos nos perguntar: em uma sociedade desigual quando é possível ser um "igual"?

De acordo com Guasco (2001) "o igual" para um *hip-hopper* é aquele que também está na periferia, pois existe uma identidade criada a partir da vivência nesse espaço. A periferia é citada constantemente pelos *hip-hoppers* como o lugar que melhor representa a desigualdade social. Por isso, a mais utilizada na elaboração de referências que possibilitem construir uma identidade:

> "(...) Na ausência de qualquer aspecto que remeta à idéia de periferia o discurso da identidade não se sustenta e a legitimidade dentro do movimento torna-se uma questão delicada, passível de ser questionada a qualquer momento." (GUASCO, 2001:81).

Guasco (2001) sugere que ao analisarmos a oposição apresentada no discurso dos *hip- hoppers* entre periferia/centro, devemos considerar a periferia não apenas como aquela que está afastada do centro da cidade espacialmente, mas como uma categoria social. O autor justifica que a oposição não é ao centro propriamente dito, mas entre

exclusão, poder econômico e político. Para os *hip-hoppers* morar nas áreas mais carentes materialmente é um dos requisitos básico para ser reconhecido como "verdadeiros" *rappers e DJs.* A credibilidade de grupos de *rap* com seu público se pauta pela origem social e pela etnia a que os integrantes dos grupos pertencem.

Porém, a partir do meu estudo dos *hip-hoppers* de Marília entendo que morar na periferia e ser afro-brasileiro também não garante ser considerado como um "igual" em todos os contextos. Um exemplo disso é o modo como os compositores das letras e das músicas de *rap* dessa cidade concorrem entre eles para conquistar credibilidade como artistas. Para isso, esses cantores utilizam princípios de conduta como método de avaliação uns dos outros. Mesmo de um modo implícito, em certos contextos, é freqüente um jovem se conceber como o modelo de morador da periferia, de *rapper* e de *DJ*, e por isso deve ser seguido pelos demais. Assim, neste caso, a idéia de uma identidade decorrente de uma coletividade com baixo poder aquisitivo é colocada em segundo plano.

Destaco um episódio que provocou uma das minhas principais inquietações. Certa vez combinei com uma "mina" de ir à casa de uma outra ver o ensaio do grupo de *rap* delas. E aproveitando a visita planejei fazer uma entrevista.

Notei que a dona da casa praticamente me ignorou e simplesmente quase não falou comigo, mas uma surpresa estava por vir. No meio da entrevista, que não ocorreu como eu tinha planejado, pois nós éramos interrompidos a todo o momento com as crianças chorando e alguns gritos, um dos integrantes do grupo me disse que se sentia "usado[28]" por algumas pessoas que estudavam na Unesp.

Este *hip-hopper* do grupo explicou que se sentia "usado" porque um grupo de alunos começou um trabalho social junto a eles, ao qual não se deu continuidade. O rapaz acrescentou o fato de apenas um aluno ter explicado que não poderia desenvolver o trabalho por mais tempo. Esse aluno estava no último ano da faculdade e logo iria embora para outra cidade.

Perante estes acontecimentos analisei que naquele momento a entrevista me decepcionou pela minha ilusão ou pretensão de que o meu projeto também deveria ter algum interesse para o grupo (Boterf,1987)[29]. Este grupo de *rap* era formado por

[28] "Usado" foi à palavra utilizada pelo jovem. Eu estou reproduzindo-a na tentativa de através da palavra compreendemos a forma como ele pensava a relação com alunos de uma instituição.

[29] Boterf, Lê Guy. Pesquisa Participante: Propostas e Refexões Metodológicas. In.: Brandão, Carlos Rodrigues(org.). Repensando a Pesquisa Participante.3ºedição.Editora:Brasiliense.São Paulo. (S.P.):1987.

integrantes mais velhos no cenário do *Hip-Hop* e já tinha conquistado outros canais de expressão e não precisava do acadêmico. Além disto, os integrantes do grupo já haviam tido uma experiência com outros alunos considerada frustrante. Desta maneira, transmitiram pra mim esta decepção me tratando com indiferença.

Podemos acrescentar que esses jovens queriam dizer por eles mesmos o que pensavam e suas opiniões sobre a sociedade. Eles não queriam ser representados por uma desconhecida. Neste caso, os jovens não estavam questionando a autoridade de outros "manos" e "minas" para decidirem quem iria representá-los, agora era a minha autoridade que estava sendo questionada por eles.

Quando ouvi que ele se sentia "usado" pelos universitários, eu fiquei "sem jeito" de continuar a entrevista, que como descrevi já não ia muito bem. Assim, perdi a motivação para fazer mais perguntas e logo concluí.

Este integrante do grupo não foi o único a me dizer que enxergava o interesse de estudantes universitários como uma relação de "uso". Embora eu já tivesse esta desconfiança, era a primeira vez que ouvia de uma forma tão direta. As palavras do jovem contribuíram para uma dimensão mais clara das opiniões deles sobre meu trabalho.

Esta problemática me fez questionar o sentido da minha pesquisa. Afinal, não queria "usar" ninguém. No momento em que o *hip-hopper* me disse que se sentia "usado", eu não consegui dar nenhuma resposta a ele. Hoje compreendo como motivo desse meu silêncio que, apesar de não ser minha intenção, me perguntei se não era isto mesmo que eu estava fazendo. Como o sentido da palavra "usar" expressa, ocorreu-me que talvez eu estivesse tirando as informações deles em proveito próprio.

Eu já enxergava o fato de os resultados da pesquisa não chegarem até os *hip-hoppers*, pelo menos de uma forma direta (Boterf, 1987). Mas, além de não lhes fornecer nenhum retorno, eu passei a considerar que estava tirando algo deles em benefício individual. A clássica pergunta: que utilidade teria minha pesquisa para eles, que na época para mim era atual, me acompanhava neste período. Pelas falas de muitos "manos" e "minas" de Marília minha pesquisa servia apenas para aumentar meu curriculum acadêmico, e assim sozinha obter vantagens sociais.

Somente depois de eu ter terminado a minha pesquisa de campo, analisei, com a ajuda de outros pesquisadores, o fato de quando os jovens me diziam que se sentiam usados por mim, novamente o conflito entre o individual e o coletivo também se apresentava para nós. Eles queriam demonstrações que meus interesses não eram apenas

individuais. E hoje penso que tentei demonstrar isso de modo inconsciente. Mas, atualmente vejo que, mesmo se eu tivesse conscientemente tentado dar demonstrações das minhas preocupações com o coletivo para eles, devido ao meu papel social, essa minha intenção não teria tido êxito com teve o grupo "Racionais MC's".

Ainda entendi que ao se imaginarem sendo "usados" por uma pesquisadora, os jovens estavam expressando uma visão das relações sociais pautadas por dominantes e dominados, em que eles eram os dominados. O discurso de "usado" provocou em mim estas inquietações por eu também compartilhar, nesta época, desta visão.

Encontrei na obra "nova luz sobre a antropologia" de Geertz (2001) reflexões acerca do trabalho de campo dele. Vejo que as discussões desse autor contribuem para eu pensar as minhas próprias experiências de pesquisa.

Nesse seu livro Geertz (2001) fala que sentiu-se culpado pelo fato de ser um estrangeiro realizando pesquisa acadêmica em um país com sérios problemas econômicos. Uma das formas que esse autor declara ter utilizado para tentar se livrar dessa culpa, de modo inconsciente, foi comprar objetos dos habitantes[30] dos locais onde fazia sua pesquisa, ou ainda, emprestando sua máquina em Java para um dos seus informantes. Geertz (2001) coloca que quando estava em Java, ele emprestava sua máquina de escrever para um dos seus colaboradores para criar uma situação de igualdade com ele, ou seja, emprestar sua máquina era para fazer os dois acreditarem que eram escritores, já que seu informante também escrevia textos literários informalmente, com o mesmo reconhecimento.

Os *hip-hoppers* de Marília não me diziam de modo direto se gostariam que eu os ajudasse financeiramente de alguma forma. Até porque sugerimos que, para jovens que se representam como detentores de habilidade para sobreviver em um mundo material limitado não é indicado pedir ajuda explicitamente.

A troca entre mim e os jovens de Marília não foi material. Atualmente imagino o fato de o pesquisador que precisa ou prefere morar no local da pesquisa fique mais dependente da lógica de ter de dar algo material em troca para se relacionar com seus colaboradores.

Alguns poucos jovens de Marília que já haviam tido contato com outros estudantes e pesquisadores, já tinham percebido que nem todos usufruem de um capital financeiro que pudesse ser dividido com os jovens que esperavam uma porcentagem desse capital

[30] Malinowski (1978) relata em seu livro: "Os Argonautas do Pacífico Sul Ocidental" que também comprou objetos dos nativos dos grupos que estava pesquisando.

em troca de informações, e essa situação ocorreu comigo. Assim, observei que, alguns jovens por já terem notado que eu não tinha esse capital articulavam para eu dividir então minhas opiniões acerca de alguns assuntos. Esse pedido dos *hip-hoppers* muitas vezes vinha disfarçado do que muitos deles chamam de "compromisso" com o *Hip-Hop*.

Nos primeiros meses que eu elaborei o projeto de fazer pesquisa me recordo que nem tinha muitas idéias acerca de como era o trabalho de campo. E meu conhecimento sobre pesquisa era muito recente.

Eu tinha tido uma certa experiência de circular pelas favelas anteriormente. Mas, era com outro olhar, com um grupo de pessoas e com outros objetivos. O desafio nesta época era conquistar água, luz, asfalto e arrecadar alimentos para serem distribuídos posteriormente, isso juntamente com as associações dos moradores desses bairros. Assim, neste tipo de trabalho não havia muitos conflitos já que como coloca Geertz (2001) eu estava oferecendo aquilo que a maioria desses moradores esperava.

No período inicial desta minha pesquisa eu imaginei que por morar na periferia iria me relacionar com os *hip-hoppers* sem tantos problemas de relacionamentos e conflitos de referências acerca do modo desses jovens ver as relações sociais. Pois, apesar de não concordar com muitas visões dos moradores da periferia eu entendia que já conhecia muitas delas, e, por esse motivo, imaginei que não teria muitos estranhamentos entre eu e os *hip-hoppers*.

Depois de um certo tempo que eu havia conhecido alguns *hip-hoppers* de Marília, observei que em determinados momentos certos *hip-hoppers* dessa cidade chegavam a tratar o saber acadêmico com indiferença e até desprezo. Então perguntei-me: se o pesquisador também era um representante desse tipo de saber acadêmico por que esses "manos" e "minas" queriam sua parceria? Assim, notei que, quando esses jovens percebem que o pesquisador não está engajado nos eventos de *rap* e com os princípios existentes no *Hip-Hop*, eles refutam os discursos de pessoas ligadas às universidades e enaltecem os seus conhecimentos. Esses a meu ver só possuem formas e implicações diferentes e não há aquele mais verdadeiro, como podemos encontrar pessoas desses dois meios sociais declarando.

A partir da metade da minha pesquisa eu não tinha muitas expectativas de fazer mais amizades pessoais, não como antes. Eu ainda tinha algumas ilusões, mas não era mais a de estabelecer amizades e circular entre esses *hip-hoppers* sem ocorrer estranhamentos entre eu e eles acerca de como ver e agir no *Hip-Hop*.

Segundo Geertz (2001), os pesquisadores se vêem pressionados por um dever moral de estabelecer contato humano e até amizades com seus informantes, pois assim estarão ultrapassando as barreiras sociais e culturais estabelecendo uma relação de igualdade social. No caso das pesquisas desse autor por terem sido realizadas em países diferentes da nacionalidade dele, essas barreiras parecem até mais compreensíveis. Mas, notei esse tipo de pressão moral citada pelo autor também presente na pesquisa de outros acadêmicos, inclusive na minha pesquisa. Essa pressão moral aconteceu mesmo com informantes da mesma nacionalidade e níveis econômicos semelhantes aos dos pesquisadores. Fiquei surpresa ao constatar como essa forma de pressão é comum mesmo neste último caso que, teoricamente, pesquisadores e colaboradores pertencentes, por exemplo, à mesma nacionalidade e com poder aquisitivo próximo tenderiam a contribuir para relações sociais mais confortantes entre todos:

> *"(...) Reconhecer a tensão moral e a ambigüidade ética implícitas no encontro antropólogo/informante, e ainda assim ser capaz de dissipá-la através das próprias ações e atitudes, é o que tal encontro exige de ambas as partes para ser autêntico e efetivamente ocorrer. E descobrir isso é descobrir também algo muito complicado e não inteiramente claro sobre a natureza da sinceridade e da insinceridade, da autenticidade e da hipocrisia, da honestidade e da auto-ilusão. O trabalho de campo é uma experiência educativa completa. O difícil é decidir o que foi aprendido." (Geertz,2001: 43).*

Enquanto podemos ver alguns autores ressaltar o afeto entre pesquisador e pesquisado, Geertz (2001) não diz que ele não acontece. Mas, esse autor chama a atenção para o fato de que o afeto não ocorre sempre e em todas as situações da pesquisa.

Geertz (2001) afirma sobre a dificuldade dos pesquisadores em agir com ética no cotidiano das pesquisas. Esse autor ainda acrescenta que a busca do pesquisador por análises científicas é a tentativa dele de fugir da pressão moral quando ela se torna pesada demais. Para Geertz (2001) as análises científicas realizadas pelos pesquisadores decorrentes de um trabalho de campo demonstram a maturidade do pesquisador. Esse crescimento dos pesquisadores o autor chama de um ponto onde eles adquirem, simultaneamente, um distanciamento do grupo que pesquisa, mas continua interessado nesse grupo; assim Geertz (2001) denomina de: interesse flexível, essa maturidade dos pesquisadores.

Analisamos ainda que um dos motivos para os jovens se sentirem explorados é a distância socioeconômica presente nas sociabilidades. Além disso, os rapazes e moças de Marília envolvidos no *Hip-Hop* esperavam de pessoas das instituições do poder um retorno que interferisse de modo imediato na vida deles. Podemos encontrar esse assunto nas reflexões de Da Matta (2000) sobre sua pesquisa de campo:

> *"Num dia, à noite, quando ele perguntou por que afinal, estava ali estudando índios, eu mesmo duvidei da minha resposta, pois procurava dar sentido prático a uma atividade que, ao menos para mim, tem muito de artesanato, de confusão e é assim, totalmente desligada de uma realidade instrumental." (Da Matta, 2000: 170)*

Percebi ainda que como as discussões derivadas desta pesquisa não correspondem às expectativas de mudanças sócioeconômicas de muitos jovens. Este ponto contribuiu para os *hip-hoppers* conceberem como sendo o meu único interesse me apropriar de informações em favor de um grupo acadêmico, incluindo eu mesma. Os "manos" e "minas" de Marília tinham a idéia de que eu pretendia obter mais capital econômico e simbólico partindo de uma música que muitos deles visualizam ser produzida principalmente pelos *hip-hoppers.*.

Alguns *rappers* de maior repercussão no cenário do *Hip-Hop* também discutem os interesses de pessoas que moram "fora da periferia" ou que representam uma instância do poder acerca da vida nos bairros mais carentes materialmente. Essa discussão esteve muito presente na época em que o filme Cidade de Deus foi lançado no Brasil. Um dos debatedores desta problemática foi o *rapper* MV Bill:

> *" (...) Tenho medo que essas pessoas não consigam mais se socializar, não conseguindo mais arrumar namorado(a) no asfalto, não receberem mais visitas de pessoas importante. E conversando com um cara do Sul ele falou que a partir do filme ele não tem medo só da Cidade de Deus, mas, sim de todas as favelas. E isso talvez impeça um pouco a criação de alguns projetos, das pessoas que têm boa vontade de querer ajudar e assim recuem um pouco mais. Os colunistas que estão fazendo os elogios rasgados a este filme, estão no ponto de quem está vivendo a violência glamurosa esteticamente bonita que é, no filme, mas que é cruel para caramba pra quem vive ela diariamente. Torço muito para que o filme traga bons frutos para a comunidade. Mas, a julgar pelas imagens que eu vi fico com um pé atrás e aconselho a todas as pessoas, de todas as classes para que assistam o filme e tirem suas próprias conclusões[31]".*

[31] Trecho retirado do site bocadaforte.com.br em 09-07-2002. Durante a pesquisa observei nesse site algumas entrevistas fornecidas pelos *rappers*, assim como algumas letras de *rap* dos grupos de maio repercussão, anúncios de shows e as opiniões do público nos espaços criados pelo site para tal finalidade. Um outro site que também observei esses itens foi o realhip-hop.com.br

Podemos notar como esse *rapper* está preocupado com o fato de os moradores das periferias terem de ficar somente em um local, como se estivessem em uma prisão sem muros. Assim, vemos como esse jovem objetiva e imagina que os outros também queiram transitar por mais de um espaço social. Ressaltamos como para MV Bill não se socializar com pessoas que moram em outros bairros da cidade é identificar e vivenciar o aumento das barreiras sociais.

Imaginamos que, o MV Bill teme mais o crescimento das fronteiras sociais do que sua manutenção. Isso pela maneira de o *rapper* ver que a forma como elas se apresentam ainda permite, mesmo de modo restrito e conflituoso, a circulação dos moradores das periferias por outros espaços sociais.

Ainda podemos visualizar na fala desse *rapper* que alguma mudança social só é possível com a participação de todas as pessoas da sociedade atual. Para esse cantor, as modificações sociais não dependem apenas das pessoas que moram nas periferias, pois elas são parte de uma coletividade mais ampla.

Notamos ainda nesse depoimento do MV Bill como para ele o fato de os moradores da periferia continuarem se socializando com diversas pessoas de outros setores sociais, significa manter a possibilidade de a sociedade forjar mudanças sociais, e se essas acontecerem o medo que atualmente os moradores das cidades sentem um dos outros não estará tão presente no cotidiano dessas pessoas.

A direção de Cidade de Deus realizou o filme sobre essa comunidade. Mas, segundo MV Bill não desenvolveu um projeto social que propiciasse a conquista de empregos e a inserção dos moradores dessa comunidade em setores com maior poder aquisitivo.

Podemos ver na declaração do MV Bill que sua preocupação é como uma produção artística vai render mudanças na vida econômica e social dos moradores da Cidade de Deus. E se isso não acontecer, as únicas pessoas que se beneficiarão com o filme são aquelas que promovem o "espetáculo da violência": essas estão fora da periferia espacialmente.

Eu acompanhei essa discussão e assisti a algumas entrevistas do diretor do filme. Ele declarou que algumas oficinas culturais foram promovidas pelos produtores do filme na comunidade de Cidade de Deus. Porém, logo em seguida, li em algumas entrevistas do MV Bill que apenas alguns projetos culturais temporários não teriam muita repercussão na vida dos moradores desta comunidade.

Compreendemos que o MV Bill não exclui a parceria entre representantes de diversos setores para a realização de transformações nas periferias, mesmo sendo por meio de ações assistencialistas. No entanto, ele reivindica uma unidade de interesses e de atuação social de pessoas oriundas de classes e espaços sociais diversos. Vemos que, é neste ponto que reside um dos principais problemas para aqueles dispostos a vivenciar um projeto de integração para interferir, de alguma forma, na realidade periférica.

Certa vez perguntei para um "mano" de Marília o que ele achava dos trabalhos dos universitários sobre o *Hip-Hop*. Esse jovem me respondeu que para os estudantes das universidades o interesse pelo *Hip-Hop* era apenas para realizar um "trabalho de escola[32]". Portanto, não íamos "correr junto", ou seja, estar presente nas suas festas de *rap*, nos seus campeonatos de *rap* e *break*, em seus trabalhos sociais etc. Quando levei o filme "O Invasor" para alguns jovens assistirem, antes de iniciar o filme um deles me perguntou, com um ar de ironia, se eu o tinha levado porque minha pesquisa exigia. Desmotivada pelo tom da pergunta, simplesmente respondi que minha intenção era divulgar o filme, porém, nunca vou saber se ele acreditou na minha resposta.

Inicialmente algumas perguntas por parte dos *hip-hoppers* com uma conotação de dúvida me incomodaram. Uma das perguntas freqüentes era se eu ouvia *rap* na minha casa: eu respondia que sim. Afinal, era o que acontecia. Até me surpreendi citando algumas letras para mostrar para eles que eu também ouvia *rap*. Nesta época ainda queria ser aceita para circular sem tantos conflitos e rejeições. Mas, depois notei o fato de também fazer isto para que eles percebessem como eu me importava e não estava realizando a pesquisa por simples obrigação. Portanto, eu não era indiferente às suas visões de mundo, ou pelo menos estava tentando não ser.

A citação dessas letras feitas por mim, foi uma das minhas tentativas de provar para esses jovens que meus interesses em pesquisar *rap* eram direcionados para o coletivo como já me referi anteriormente.

Após algumas descobertas através dos estudos e experiências aqui já descritas, também desisti de ficar tentando explicar para os *hip-hoppers* de Marília minhas intenções de estudar *rap*. Não por acreditar que o silêncio me garantiria um envolvimento mais tranqüilo. Mas, fui me conscientizando de que minhas explicações não estavam convencendo-os do contrário, visto que as barreiras sociais entre mim e os jovens não desapareceriam apenas com minhas improvisadas justificativas faladas.

[32] "Trabalho de escola" e "correr junto" foram os termos usados pelo jovem.

Observamos que, na nossa sociedade é comum as diferenças de modo de ser e pensar serem vistas apenas como derivadas da fragmentação social, embutidas de intenções de dominação e humilhação, que distanciam as pessoas e tornam as tentativas de aproximação relações conturbadas.

Também fui entendendo que mesmo comparecendo aos bailes/*shows* de *rap* e às casas de alguns dos produtores de *rap* de Marília, as perguntas sobre "uso" ou demonstrações claras de dúvidas sobre meu envolvimento com o *rap* não acabariam. E finalmente compreendi que dificilmente eu seria vista e me sentiria uma "igual". Todavia penso que talvez isso possa acontecer em alguns poucos contextos.

Um dia comentando com uma professora sobre a idéia de os jovens se sentirem "usados", ela me respondeu que na verdade quem estava sendo "explorada" era eu. Naquele dia fomos interrompidas e ela não teve tempo para explicar. Assim, fui embora pensando que apenas neste caso é melhor ser expropriada que "usar". Obviamente hoje isso é absurdo para mim. Mas, na época, em meio às inquietações, ocorreu-me esse pensamento por me tirar da posição de exploradora. Entretanto, inverter os papéis com os jovens não era a relação que eu buscava.

Quando estudei a discussão de Zaluar (1988)[33] acerca do trabalho de campo, passei a identificar minhas preocupações com aqueles jovens com quem criei mais vínculos, como um certo protecionismo.

> *"A pesquisa é a história de um relacionamento pessoal em que o pesquisador procura desfazer as impressões negativas da imagem do 'dominador' a fim de tornar a comunicação ou o encontro possíveis, bem como escapar das armadilhas montadas pela hierarquia ou desigualdades que transcendem à situação de pesquisa. Estas podem vir travestidas pela roupagem moderna e sedutora do paternalismo e do populismo disfarçados de compromissos com a libertação popular." (Zaluar,1988:115).*

Compreendo que, nestes tipos de pesquisas as fronteiras entre objetividade, subjetividade, autonomia, paternalismo e outros são muito tênues, embora penso que em certas situações elas sejam necessárias.

Certa vez eu combinei com umas jovens de ir fazer uma entrevista na casa de um "mano". Uma das "minas" foi falando durante o caminho que o rapaz a ser entrevistado era marido dela. Mas curiosamente ao mesmo tempo em que ela fazia isto me pedia algumas opiniões. Ela me queria longe, pois era mulher e estranha. Mas, talvez

[33] Zaluar,Alba. Teoria e Prática do Trabalho de Campo: Alguns problemas.In.: Cardoso,Ruth.(org.) A Aventura Antropológica. Teoria e Pesquisa.2º edição. Paz e Terra. São Paulo (S.P.):1988.

exatamente por estes mesmos motivos ela pudesse obter de mim algumas orientações para o seu modo de vida. Simultaneamente eu era uma ameaça e uma parceira. No entanto, só fui perceber isto no processo de reflexão deste acontecimento.

Uma vez conversando com dois rapazes sobre festas nas periferias, em um determinado momento um deles pediu minha sugestão para ele poder decidir se a menina[34] com quem ele havia se relacionado, no sentido amoroso, em uma festa era "firmeza" mesmo ou não. Todavia, antes disso ele me explicou qual era sua teoria para saber se uma moça era "mina firmeza". O rapaz me disse que se ele passasse a mão pelo corpo da menina de modo sensual e ela deixasse, ela não era uma jovem que ele deveria levar a sério, ou seja, respeitar e namorar. No entanto, ele encontrou um problema, segundo esse jovem, ele passou a mão na menina e ela resistiu no início, mas depois acabou aceitando que ele continuasse. Assim, como esse rapaz não contava com esta reação da menina, ele não sabia classificá-la como uma "mina firmeza" ou como "putinha[35]".

Este episódio me mostrou, entre outros, como certos jovens notaram que eu não tinha recursos materiais para dividir com eles, esses "manos" resolveram pedir minhas opiniões. Imagino também pelo fato de eu ser mulher, esse jovem pensou que eu deveria saber como é as idéias e as ações de todas as outras jovens somente por meio das suas reações à sensualidade.

A concepção machista manifestada na teoria desse jovem de como ver e tratar as moças não me assustou tanto, pois nesta época já tinha plena consciência da sua existência no *Hip-Hop*. Por isso, vi neste pedido uma ótima oportunidade para não relativizar essa visão separatista do jovem em relação às moças e discordar dela. Assim, manifestei para esse jovem um discurso pela não inferiorização das moças por meio da sexualidade. Mas, enquanto tentava tornar esse meu discurso compreendido para esse jovem sem ofendê-lo, ou seja, sem chamá-lo de machista diretamente, o jovem me olhava com uma expressão de dúvida e de que eu não estava manifestando a resposta que ele queria.

Desta forma, esse moço foi embora sem ouvir de mim uma sugestão que o ajudasse a classificar a jovem. Ele não me pareceu muito interessado em ouvir meu

[34] Utilizo a palavra "menina" propositalmente porque ela deveria ter uns treze anos de idade.
[35] "Putinha" foi exatamente o termo que esse jovem utilizou. Essa palavra não foi esquecida por mim por ela ser um diminutivo que até então eu nunca tinha lido e nem escutado em nenhuma música de *rap*, e também não tinha ouvido os *hip-hoppers* pronunciarem; além disso, ela significa jovens de 13 a 16 anos que estão iniciando suas relações amorosas.

discurso. E imagino que eu fui embora sem deixar minha mensagem pelo tratamento igual para as moças; pois da mesma forma que ele não estava preocupado com isso eu também não estava interessada em classificar a moça em uma ou outra categoria proposta pelo rapaz.

Também descrevi esse acontecimento porque quero chamar a atenção para o fato de que essa situação foi mais uma que evidencia as diferenças de concepções minhas e de muitos *hip-hoppers* [36]. Além disso, este episódio mostra como é comum ocorrer desencontros de comunicação entre pesquisadores e informantes, e como não é raro ocorrer projetos que não se concretizam na interação entre ambos.

Como alguns jovens estava solicitando minhas sugestões comecei a duvidar que apenas eu estivesse utilizando informações fornecidas pelos jovens o tempo todo. Passei a considerar que eu também estava provocando algumas reflexões em alguns deles e que a pesquisa tem muito de uma relação de troca. A partir destas perspectivas, concebi a idéia de estar havendo transações de saberes e experiências entre mim e alguns *hip-hoppers* .

Ao estudar as análises de Zaluar (1988) acerca das relações estabelecidas na pesquisa assim como a autora propõe, eu comecei a considerar ser no máximo uma aliada para os *hip-hoppers* de Marília. Nesta condição poderia ser realizada uma relação de troca de visões, teorias e outros.

Embora passasse a considerar a pesquisa como uma relação de troca, os elementos socioculturais que circulavam entre mim e os jovens possuem na nossa sociedade valores diferentes. Apenas eu conceber que os *hip-hoppers* produzem conhecimento e arte que contenham o mesmo valor daqueles elaborados nos centros acadêmicos, não desfaz o reconhecimento e a autoridade desigual atribuído para nossas produções. Fato que contribuiu para a permanência das distâncias sociais entre mim e os jovens.

Compreendi que ao iniciar a pesquisa tendo como modelo, em grande parte aprendida na universidade, procurar explicações para a situação social dos *hip-hoppers,* não imaginei que muitos deles articulariam a visão de algoz e vítima social. E que eu

[36] Muitas "minas" de Marília também criticam a postura machista presente no *Hip-Hop*; embora suas críticas se processem por meio de outras estratégias. Essa problemática acerca da questão de gênero no *rap* e na periferia merece uma discussão específica e cuidadosa. Mas, apesar disso resolvi colocar este exemplo também para contribuir com as reflexões sobre gênero e sexualidade. Todavia, por uma questão de delimitação de tema não vou desenvolvê-lo aqui, mas sobre essas questões no *rap* sugiro ver: Souza, Patrícia Lânes Araújo. Mulheres Jovens e Hip-Hop: percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina. In.: Anais do 30º Encontro anual da ANPOCS. 24 a 28 de outubro de 2006. Caxambu – M.G.

seria colocada na primeira categoria. Eu tinha alguns métodos e teorias para tentar entender um pouco dos pensamentos e ações destes jovens. Porém, durante os primeiros momentos de trabalho de campo não estava totalmente claro para mim em que momento concordar ou não com alguns discursos e atitudes deles**.**

Deste modo, parece razoável buscarmos em outras experiências empíricas colaborações para a elaboração de um panorama de implicações morais e até emocionais que possam surgir nas pesquisas. E até ampliarmos referências direcionadas para as pesquisas considerando raça, gênero, poder econômico, bens culturais e outros, do pesquisador e do grupo no qual a pesquisa é desenvolvida. Assim, talvez, propiciar outras elucidações teóricas e margem de intervenções para todos os envolvidos na pesquisa empírica, embora se saiba que nem sempre tudo ocorrerá nesta ordem. Afinal, é freqüente ocorrerem intervenções empíricas e só depois as suas teorias.

Perante jovens com certas concepções diferentes das minhas, vejo o fato de principalmente no início da pesquisa empírica, quase sempre eu ter mantido uma postura de relativização frente às expressões deles sobre mim e as relações sociais. Essa primeira fase introdutória era menos conflituosa e por isso essa postura relativista era mais adequada de assumir. E eu ainda não tinha vivenciado e ouvido certas manifestações dos *hip-hoppers* já citadas neste capítulo.

Nos primeiros meses de pesquisa de campo ainda tinha aquele "olhar de fora" do *Hip-Hop* que já mencionei. Atualmente imagino que essa forma de enxergar favorecia minha posição relativista mais freqüente das falas e ações dos *hip-hoppers*. Isso pelo fato de eu não viver subjetivamente e socialmente mais próxima dos "manos" e "minas", não sentindo, assim as pressões e provocações sociais decorrentes dessa vivência.

Apesar das reflexões sobre o relativismo ter se desenvolvido desde os últimos séculos, essas discussões constituiu-se uma reflexão atual para mim devido as relações de pesquisa que estabeleci com os *hip-hoppers*.

Por volta do século XV iniciou-se o encontro de muitos europeus com sociedades até então desconhecidas por eles. O contato que viajantes, pesquisadores e outras pessoas começaram a desenvolver com sociedades diferentes das européias, contribuiu para que os interessados a pensarem acerca das razões da diversidade cultural começassem a rever o modo de pensar a si próprios e as demais culturas.

As discussões realizadas na antropologia cultural, desenvolvida a partir do final do século XIX, reflete um contexto no qual o olhar acerca de homens e mulheres em várias

partes do mundo que experimentam uma existência diferentemente do modelo europeu, desenrola-se com intensidade em centros acadêmicos.(Castro, 2004)

A antropologia cultural possui como objeto de estudo a cultura. Esta cultura é concebida com uma entidade humana e não biológica. Assim, a diversidade cultural não teria causas biológicas como defendiam os evolucionistas e sim sociais.

Desenvolveu-se entre os antropólogos discussões acerca de olhar o modo de viver de outros povos para além daquele de enxergá-los como inferiores; e, sim como simplesmente possuidores de uma outra forma de agir e existir no mundo. Assim, dentro de cada sociedade existe um sentido para o modo de como seus habitantes vivem.

O enfoque de considerar nas análises antropológicas o significado de pensamentos e ações dentro da cultura na qual eles se desenvolvem foi denominado por diversos autores de relativismo cultural:

> *"A concepção bosiana de cultura tem como fundamento um relativismo de fundo metodológico, baseado no reconhecimento de que cada ser humano vê o mundo sob a perspectiva da cultura em que cresceu - em uma expressão que se tornou famosa, ele disse que estamos acorrentados aos 'grilhões da tradição'. O antropólogo deveria procurar sempre relativizar suas próprias noções, fruto da posição contingente da civilização ocidental e de seus valores" (Castro,2004:18).*

O pensamento de relativizar também tem sido discutido nas ciências sociais a partir de Lévi-Strauss (1966). Segundo a linha de reflexão deste autor são necessárias uma compreensão e uma aceitação dos modos diferentes de organização social. De acordo com esta teoria, nenhuma cultura seria bárbara e inferior, como os evolucionistas divulgaram. Considera-se ainda que cada cultura tenha sua própria lógica, e, assim nenhuma crítica deve ser feita a ela.

Porém, de acordo com Wolff (2002)[37], ao formular sua análise ressaltando o relativismo, Lévi-Strauss estava considerando as sociedades tribais como fechadas e sem diálogos culturais com outras sociedades.

De acordo com Caldeira (1988), na medida em que a antropologia começa a pensar sobre as sociedades urbanas e as transformações históricas e teóricas se desenvolvem; um número grande de pesquisadores se depara com a tarefa de repensar o modelo clássico de pesquisa antropológica. Um dos aspectos que foi sendo discutido é o fato de

[37] Wolff,Francis. Quem é Bárbaro? Civilização e Barbárie. In.: Adauto Novaes (org.). Companhia das letras.Rio de Janeiro:2002.

apenas o antropólogo falar sobre a cultura fechada do "outro", como podemos observar no livro do Malinowski: "Os Argonautas do Pacífico Ocidental".

O modo de os pesquisadores olharem as culturas como unidades e totalidades foi sofrendo alterações. Juntamente com essas mudanças ocorreram a revisão da metodologia de pesquisa e a representação textual acerca da experiência do pesquisador (Caldeira, 1988; Clifford, 1998).

A discussão do relativismo muda conforme as noções de cultura, de totalidade e de diversidade são repensadas. De acordo com Caldeira (1988), alguns antropólogos, para tratar da variedade cultural, deixam de lado uma crítica clara das sociedades. A autora pensa ser viável uma postura crítica por parte dos pesquisadores sem desconsiderar a perspectiva relativista.

O reconhecimento dos diversos modos de viver e a preocupação em relatar, mesmo distante do "outro", a diversidade, propiciam, segundo Caldeira, uma ênfase sobre a discussão do relativismo cultural:

> *"(...) O relativismo cultural é uma das conseqüências centrais da criação desse novo contexto e, nesse sentido, marca do modernismo em antropologia. Entretanto, o relativismo cultural, ao marcar a diferença entre as culturas, ao enfatizar a unidade de cada uma delas e a impossibilidade de que uma fosse avaliada em função dos valores e da visão da outra, acabou paradoxalmente dificultando que os antropólogos trabalhassem com o fato da diferença de uma maneira que não fosse para acentuar a distância entre as culturas. As diferenças acabaram sendo tão marcadas que ficou cada vez mais difícil fazer com que uma cultura falasse a outras em termos críticos." (Caldeira, 1988: 140)*

Para se contrapor à teoria relativista, Wolff (2002) critica a aceitação de certas maneiras de morte presente em algumas culturas. O autor argumenta que mesmo dentro da sociedade, determinada forma de morte pode encontrar oposição. Desta forma, a crítica não significaria uma posição etnocêntrica ocidental como afirma a filosofia relativista. A partir destes questionamentos, o autor discute:

> "(...) Uma *cultura civilizada é sempre virtualmente mestiça. Em suma, civilização é enriquecida por uma pluralidade de culturas, enquanto uma cultura é bárbara quando é apenas ela mesma, só pode ser ela mesma, permanece centrada e, portanto, fechada sobre si mesma. Essa definição deriva da palavra de ordem relativista, levando-a a sério e às últimas conseqüências. São bárbaros aqueles que acreditam na barbárie, mas não no sentido de acreditarem que haja culturas inferiores(isso seria paradoxal, pois, como vimos, existem culturas inferiores, bárbaras), e sim no sentido de acreditarem que sua própria cultura é a única forma de humanidade possível. O bárbaro é aquele*

que é incapaz de pensar tanto o uno como o múltiplo - já que os dois estão ligados. Incapaz de pensar tanto a universalidade humana como a diversidade indefinida das culturas. Ele só consegue pensar em termos dicotômicos, o Bem e o Mal, o próprio e o estrangeiro, nós e eles, mesmo que os chamem de 'civilização'(aqui, eu, meus deuses) e ' barbárie'(lá, o outro, o inimigo de Deus, o Grande Satã). Sim, existe barbárie, e não porque existem povos ou culturas que sejam bárbaros por natureza, mas porque existe um modo de pensar que é incapaz do uno e do múltiplo." (Wolff,2002:42)

Tendo em vista as reflexões do relativismo utilizadas para compreender as sociedades tribais, podemos pensar como devem ser articulados os valores do pesquisador ao estudar grupos sociais na sociedade urbana. Zaluar (1994) analisa que conceber o relativismo dentro da sociedade na qual o pesquisador pertence pode suscitar novas reformulações acerca da pesquisa de campo. Ao discutir sua experiência de pesquisa, a autora ressalta como foi difícil relativizar quando soube de mulheres sofrendo violência sexual, jovens se matando por causa de um "olhar atravessado" e outros.

No entanto, enfatizamos que se desconsiderarmos totalmente o relativismo também podemos praticar uma outra forma de violência: a exercida pelo pesquisador ao deixar de incluir os valores específicos e intrínsecos nas opiniões e ações das pessoas. Para alguns as motivações de alguns dos conflitos violentos são banais (Zaluar, 1994). Mas, se levarmos em conta a orientação relativista, um "olhar atravessado" pode ter um significado muito diferente para a autora do que para alguns adolescentes das periferias. Afinal, mesmo dentro das cidades os valores culturais não são únicos.

Porém, atualmente avalio que a postura de relativizar todas as ações dos *hip-hoppers* pode ser questionada. Isso devido ao fato de estes jovens possuírem uma visão de mundo que também é vivenciada por outras pessoas sem participação direta com o *Hip-Hop*. Desta forma, vemos que o movimento não é fechado. Assim, os *hip-hoppers* se comunicam com outras formas de pensar e agir.

A problemática é que nas sociedades urbanas a interação cultural se constitui por meio de relações de estranhamento ameaçador, de inferiorização e de significativas desigualdades materiais. Deste modo, ter contato com outras culturas não significa conhecer, dividir respeitabilidade e sentimentos em comum. Assim, perante estas considerações, parece-me que em última instância o antropólogo, tendo em vista as especificidades da sua pesquisa, pode terminar por decidir sozinho como e quando relativizar.

Em uma etapa final da minha pesquisa de campo, durante uma conversa com um jovem, em determinado momento ele me disse como eu deveria me comportar entre os *hip-hoppers* de Marília. E isso me foi dito com muita naturalidade. Respondi para ele algo no sentido de que eu nunca tinha pedido para eles se comportarem como eu. Neste caso, a postura relativista foi deixada de lado por mim. Afinal, a solicitação do jovem questionou uma das minhas principais visões sobre a sociabilidade entre as pessoas. Embora eu mesma questione se essa foi a melhor resposta, notei a maneira como neste estágio da pesquisa eu já estava apresentando mais argumentos contrários a algumas idéias manifestadas pelos *hip-hoppers* com as quais eu não concordava.

Apesar de o pesquisador compreender motivações sociais para as diversas formas de violência que, muitas vezes, são pautadas por valores de virilidade, assimilacionismo, individualismo, competitividade e outro, ele não precisa aceitá-las em todos os casos, elaborando justificativas para sua efetivação. Percebe-se que o relativismo pode ser uma opção para os pesquisadores e mesmo para as pessoas que se relacionam com eles. Zaluar analisa que:

> *" Uma das tarefas do antropólogo seria, a meu ver, recolocar a discussão em outros termos, mas sem desconsiderar nenhum dos lados dela, ou seja, o dos amedrontados e o dos revoltados moradores da cidade, que se guiam pelas regras deste mundo do crime. Mas, ao fazer isso, o antropólogo opta moralmente, abandonando a postura clássica de investigar o código cultural do grupo que apresenta desvios ou diferenças em relação aos demais. Seria isto uma negação da proposta teórica da disciplina*"(Zaluar, 1994:207)

Em uma entrevista, para o jornal Folha de São Paulo o antropólogo Geertz comenta acerca do relativismo e as críticas contra essa concepção nas ciências humanas. Para esse autor a falta de certeza presente na posição relativista não significa uma falta de sentido e uma ausência de procura para se compreender os significados elaborados pelas pessoas nas relações humanas. Desta forma, para Geertz, considerar o relativismo nos estudos das culturas não significa falta de posicionamento político. Esse autor argumenta que não possuir verdades absolutas não impede as crenças e escolhas de como atuar no mundo.

Geertz (2001) escreve em seu livro: Anti anti-relativismo, que não pretende defender o relativismo. Mas, ele também não concorda com aqueles que o têm criticado para implantar outros modelos de enxergar as sociedades. Até porque, segundo o autor, as definições acerca do relativismo cultural sempre deixaram muitas dúvidas. Para ele,

aqueles autores que atacam o relativismo pregam a volta da predominância da concepção de uma natureza humana e com ela uma regulamentação humana universal. E seria a partir dessa visão de natureza humana global que todas as sociedades devem ser avaliadas.

Segundo Geertz (2001), para os racionalistas o relativismo é uma indeterminação. Todavia, o autor não vê neste fato uma ausência de esforços para enxergar o mundo. Para esse autor, é essa indeterminação que o relativismo carrega que incomoda a tantas pessoas, pois elas clamam por verdades absolutas. Não é a visão que elaboramos das culturas, mas os fatos existentes nelas que nos causam espanto. Este susto derivado desses eventos culturais ocorre pela maneira como eles questionam as teorias cheias de convicção, afirma o autor:

> "(...) *que o mundo não se divide entre devotos e supersticiosos; que há esculturas nas selvas e pinturas nos desertos; que a ordem política é possível sem o poder centralizado, e a justiça, proba sem regras codificadas; que as normas da razão não foram estabelecidas na Grécia nem a evolução da moral se consumou na Inglaterra. Mais importante, fomos os primeiros a insistir em que vemos a vida dos outros através das lentes que nós próprios polimos e que os outros nos vêem através das deles. Não é de surpreender que isso tenha levado alguns a pensar que o céu estava desabando, que o solipsismo se apoderara de nós e que o intelecto, o juízo e até a simples possibilidade de comunicação haviam desaparecido. A redefinição de horizontes e a descentralização de perspectivas já tiveram esse efeito antes."(Geertz, 2001:66)*

A discussão cerca do relativismo está atrelada à questão da autoridade do pesquisador durante seu trabalho de campo. Pois quando o pesquisador não manifestar uma postura relativista, como, por exemplo, discordar das declarações e ações dos informantes, sua autoridade pode ser questionada por eles.

Os *hip-hoppers* de Marília sabem a forma como os trabalhos de pesquisadores vinculados à universidade possuem maior legitimidade que aqueles construídos por eles, principalmente para determinados grupos sociais. Era desta autoridade que no início da pesquisa eu tentava me desfazer. Eu imaginava que se fosse reconhecida como uma "igual" a autoridade atribuída ao meu texto acadêmico sobre os *hip-hoppers* desapareceria ou no mínio seria reduzida. E, além disso, eu poderia sair do papel de alguém que estava usando esses jovens.

Assim, eu também buscava fazer do meu texto etnográfico mais um meio para oferecer visibilidade para os jovens. E, por isso, comecei a dar mais espaços para as falas deles durante as entrevistas e conversas informais.

Todavia, analisamos que nem sempre os *hip-hoppers* queriam falar através do meu texto acadêmico. Em muitas situações eles objetivavam manifestarem suas declarações para a sociedade sem nenhum intermediário. Assim, eles estavam solicitando que a autoridade para representá-los fossem transmitidas à eles próprios.

Porém, segundo Clifford (1998) a autoridade do pesquisador vai estar presente em todas as formas de escrita, pois não existe nenhuma que não tenha implicações políticas. Segundo o autor muda-se o modelo de apresentar a etnografia, mas o pesquisador continua organizando seu texto segundo técnicas acadêmicas. Esse autor afirma que, no máximo, é possível estar no destino da etnografia uma maior liberdade interpretativa :

> *"A escrita da etnografia, uma atividade não-controlada e multisubjetiva, ganha coerência através de atos específicos de leitura. Mas há sempre uma variedade de leituras possíveis (além de apropriações meramente individuais), leituras além do controle de qualquer autoridade única."(Clifford,1998:57).*

Analisei que minha postura inicial de apresentar as temáticas a serem discutidas com os *hip-hoppers* devia-se à crença de que poderia controlar, o tempo todo, minhas relações de pesquisa com esses jovens. Com esta referência metodológica, imaginava garantir uma pesquisa científica pautada em alguns modelos construídos na academia. Esses paradigmas são formados com regras que focalizam as relações sociais de modo objetivo.

Eu pensava como os defensores desses modelos de pesquisa da primeira metade do século XX. O paradigma desta geração era produzir teorias com técnicas rigorosas elaboradas por pessoas treinadas na academia. Devia-se produzir conhecimento desconsiderando a intuição, os conflitos morais e relativistas, a subjetividade e o envolvimento pessoal, como produtores de saber (Clifford,1998). Além disso, era raro ocorrer indagações realizadas pelos pesquisadores sobre as repercussões dos seus textos para os grupos que pesquisavam, e os desdobramentos acerca do poder que eles poderiam ter nas sociedades.

Alguns modelos de pesquisa empírica desenvolvidos e sua produção textual são discutidos por Clifford (1998). Tendo em vista as reflexões deste autor, considerei que, mesmo dando prioridade para construir os diálogos com os jovens e o objetivo central

desta pesquisa a partir das preocupações deles, não houve um desaparecimento da minha autoridade. Esta continuou devido à minha posição social e visão de mundo.

No atual estágio deste estudo, analisei que, no decorrer da pesquisa, fui revendo e tentando me desvencilhar de posturas, sensações, teorias que foram surgindo em vários momentos. Porém, não conseguia facilmente e quando isso acontecia, deparava-me com outras não planejadas e, às vezes, ainda assim complicadas.

Hoje vejo que alguns dos conflitos aqui descritos e críticas dos *hip-hoppers* para com o meu trabalho contribuíram para que eu tivesse um outro tipo de compreensão das hierarquias sociais e culturais nas relações interpessoais.

Nessas interações com os *hip-hoppers* de Marília, percebi que suas críticas não eram dirigidas somente para mim. Mas, que provocações e até mesmo críticas pejorativas já existiam no modo como muitos "manos" e "minas" se relacionavam. E ainda observei o fato de o talento, requisito que os *hip-hoppers* me diziam ser extremamente importante para a elaboração dos *raps*, também ser utilizado para estabelecer diferenciações e rivalidades.

Capítulo III - O talento na produção do *rap*

3.1 - Contexto social e musicalidade

Em uma das minhas primeiras participações nos bailes/shows de *rap* em Marília no ano de 1999, um grupo de *rap* da cidade de São Paulo realizou um show nessa festa. Houve uma briga entre um dos integrantes do grupo de *rap* e alguns "manos" da cidade. Aproximadamente cincos jovens me disseram que o motivo da briga foi o fato de um dos integrantes do grupo de São Paulo ter dito que aqui em Marília os "manos" são todos "devagar" e só "usam chapelão"[38]. "Ser devagar" foi encarado pelos jovens de Marília como uma ofensa. Isso demonstra como eles também pensam o modo de "ser lento" como algo negativo. Assim, para muitos deles possuir um ritmo "mais rápido" é sinal de inserção em um desenvolvimento tecnológico avançado como nas grandes metrópoles. E possuir uma temporalidade pausada remete a atraso no âmbito tecnológico e sociocultural.

[38] Chapelão é designado para o jovem do interior paulista, significa caipira.

Devido ao fato de os espaços físicos em Marília serem mais próximos que os das grandes cidades e as relações sociais serem menos impessoais, não faz sentido a existência de uma temporalidade acelerada. Deste modo, o ritmo de vida em uma cidade média é diferente daquele presente em uma cidade grande. A vida do cotidiano em Marília segue outros parâmetros repercutindo no *rap* produzido na cidade. Assim, podemos ressaltar nos *raps* as idéias discutidas por seus elaboradores e sua relação com as sonoridades que compõem esse tipo de música. Para isso, separamos aqui o exemplo de uma letra escrita do grupo Facção Central :

MINHA MÃO PEQUENA BATE NO VIDRO DO CARRO[39]
NO BRAÇO SE DESTACA AS QUEIMADURAS DE CIGARRO
CHUVA FORTE ENSOPA A CAMISA E O SHORT
QUALQUER DIA PNEUMONIA ME FAZ TOSSIR ATÉ A MORTE
UMA MOEDA UM PASSE ME LIVRA DO INFERNO
ME FAZ CHEGAR EM CASA E NÃO APANHAR DE FIO DE FERRO
MEU PLAYGRAUND NÃO TEM BALANÇA ESCORREGADOR
SÓ MÃE VADIA PERGUNTANDO QUANTO VOCÊ GANHOU?
JOGANDO NA CARA QUE TENTOU ME ABORTAR
QUE TOMOU UMAS CINCO INJEÇÕES PRA ME TIRAR
QUE QUANDO ERA NENÊ TENTOU ME VENDER UMA PÁ DE VEZ
QUASE FUI CRIADO POR UM CASAL INGLÊS
OLHO ROXO, ESCORIAÇÕES, PORRA QUE FOI QUE EU FIZ
AO INVÉS DE TÁ BRINCANDO TÁ COLECIONANDO CICATRIZ
PORQUE NÃO PENSOU ANTES DE ABRIR AS PERNAS
FILHO NÃO NASCE PRA SOFRER, NÃO PEDI PRA VIR PRA TERRA
O SEU PAPEL DEVIA SER CUIDAR DE MIM
NÃO ME ESPANCAR, TORTURAR, MACHUCAR ME BATER
E NÃO PEDI PRA NASCER
MINHA GOMA É SUJA ROUPA SEM LAVAR
SERINGA USADA CAMISINHA EM TODO LUGAR
CABELO DESPENTEADO BAFO DE AGUARDENTE
É RARO QUANDO ELA ESCOVA OS DENTES
VÁRIAS ARMAS DOS OUTROS MUQUIADAS NO TETO
NA PIA MOSQUITOS, BARATAS DISPUTAM OS RESTOS
CENÁRIO IDEAL PRA CHOCAR A UNICEF
HABITAT NATURAL ONDE OS ASSASSINOS CRESCEM
EU NÃO QUERIA PLAYSTATION, NEM BICICLETA
SÓ OUVIR A PALAVRA FILHO DA BOCA DELA
OUVI O GRITO DA JANELA A COMIDA TÁ PRONTA
NÃO SER ESPANCADO PRA FICAR NO FAROL A NOITE TODA
QUALQUER UM HORA PRA DEUS PRA PEDIR QUE ELE AJUDE
TER DINHEIRO, FELICIDADE E SAÚDE
EU ORO PRA PEDIR CORAGEM E ÓDIO EM DOBRO
PRA AMARRAR MINHA MÃE NA CAMA
POR QUEROSENE E METER FOGO
Refrão: O SEU PAPEL DEVIA SER CUIDAR DE MIM
NÃO ME ESPANCAR, TORTURAR, MACHUCAR ME BATER
E NÃO PEDI PRA NASCER
OUTRO DIA INFÂNCIA DOMINOU MEU CORAÇÃO
GASTEI TODO DINHEIRO QUE EU GANHEI COM O ALBUM DO TIMÃO
EU QUERIA SER CRIANÇA NORMAL QUE NINGUÉM PUNE
QUE PULA AMARELINHA E JOGA BOLINHA DE GUDE
CANSEI DE SÓ OLHAR O PARQUE ALI PERTO
SENTI INVEJA DOS MULEQUE FAZENDO UM CASTELO
FODA-SE SE EU VOU MORRER POR ISSO
OBRIGADO MEU DEUS POR UM DIA DE SORRISO
A NOITE AS COSTAS ARDERAM NO CORO DA CINTA
TACOU MINHA CABEÇA NO CHÃO BATIA BATIA
ME FEZ ENGULIR FIGURINHA POR FIGURINHA
ESPETOU MEU CORPO INTEIRO COM UMA FACA DE COZINHA
OLHEI PRO TETO VI AS ARMAS EMBRULHADAS NUM PACOTE
SUBI NA MESA E CATEI LOGO A GLOCK

[39] Letra da música "Eu não pedi pra nascer" do grupo Facção Central

MÃE DEVIA TE MATAR MAS NÃO SOU IGUAL A VOCÊ
AO INVÉZ DE ME SUJAR COM O SEU SANGUE EU PREFIRO MORRER[40]...
O SEU PAPEL DEVIA SER CUIDAR DE MIM
NÃO ME ESPANCAR, TORTURAR, MACHUCAR ME BATER
E NÃO PEDI PRA NASCER

Acreditamos que a música "e*u não pedi pra nascer"* seja um bom exemplo do gênero do *rap*. Através deste exemplo, podemos visualizar a estética escrita deste estilo musical. Essa exposição contribui para estabelecermos relações entre as estruturas escrita, sonora e das idéias presentes no *rap*. O exemplo deste *rap* indica também que a maioria tem uma linguagem musical[41] na qual predominam letras extensas. O fato de sua execução levar cerca de sete minutos para ser cantada, revela ainda que essas músicas não são feitas para ser tocadas em veículos comerciais de comunicação que impõem uma duração mínima a cada música, mas em rádios comunitárias, ou seja, na chamada mídia alternativa.

Além das estruturas sonora e escrita, o *rap* também expressa um discurso de idéias pautado em uma crítica da atual sociedade. Assim, os próprios *rappers* vêem no canto com ritmo de fala um mecanismo que propicia um maior espaço na música para o conteúdo da letra. A oratória possui grande relevância para os *hip-hoppers*, compreendendo a presença de letras extensas. É por este motivo que os produtores procuram reduzir a participação de alguns sons instrumentais que possam se destacar em relação ao canto falado.

O modo como o conteúdo da letra ganha mais destaque no *rap* reflete a atitude sociopolítica dos seus produtores que se vêem como porta-vozes da periferia. Para os *hip-hoppers*, essa representação tem de ocorrer a partir de problemáticas visivelmente presentes na vida dos moradores das áreas carentes materialmente. Encontramos entre os *rappers e DJs* a concepção de uma realidade "dura" ,e, para eles, é isso que os sons e as idéias contidas no *rap* devem traduzir. Assim, os autores das letras e das musicalidades do *rap* evitam a presença de sons e saberes que possam propiciar um imaginário suave, tranqüilo e belo da vida.

A música que citamos como exemplo apresenta uma forma musical com versos curtos: bastante presentes no gênero do *rap*. Os versos escritos desse modo são ideais

[40] Neste momento aparece o som de uma arma disparando.
[41] Estamos chamando de linguagem musical a combinação entre as estruturas escrita, sonora e o conteúdo da letra do *rap.*

para a batida forte e seca, que usualmente se destaca nos *raps*. As músicas normalmente possuem um ritmo descontínuo que varia do tempo médio para o rápido.

Quase sempre os sons utilizados nos *raps* são acompanhados de um timbre de voz firme, forte e grosso. As vozes femininas mais finas são utilizadas, principalmente, nos refrões, que no contraste com a voz grossa ela suaviza, por alguns instantes, a narrativa principal da letra. As músicas costumam apresentar muitos efeitos sonoros, como choro de crianças, de mulheres, de tiros, som de granadas, de sirenes de ambulância, de polícia, gritos etc. É desta forma que se inicia a música "*eu não pedi pra nascer*". Neste *rap,* os efeitos sonoros contribuem para a criação de um cenário de violência familiar que os *rappers e DJ* do grupo querem expressar.

A música "e*u não pedi pra nascer*" começa com a mãe gritando e batendo no seu filho. Pode-se ouvir o menino chorando e pedindo para não ser espancado pela mãe. Na introdução dessa música, não existe a presença de nenhum som instrumental. Desta forma, existem poucas possibilidades para os ouvintes imaginarem e sentirem outras situações além daquelas que os integrantes do grupo querem transmitir. Vemos que, os cantores e músicos dispensam os sons de instrumentos, pois os efeitos sonoros humanos são suficientes e até mais adequados para tornar a cena violenta.

O gênero do *rap* obedece a uma ordem musical cujo ritmo é quebrado e forte. Isso contribui para a criação de uma musicalidade fragmentada. O ritmo do *rap* repercute, de certo modo, a realidade que os *rappers* vivem e querem expressar. Esta é uma realidade competitiva, cujo tempo é o da sociedade capitalista. É por isso também que os produtores de *rap* dispensam a presença de instrumentos que poderiam sugerir uma vida romântica e em harmonia social.

Para o leitor poder sentir as músicas do gênero do *rap,* sugerimos que ouça algumas dessas músicas. Apesar de o texto escrito valorizado na academia ser uma forma de se aproximar do *rap* e conhecê-lo, ele não possui os mecanismos essenciais para fornecer ao leitor os mesmos efeitos no seu psíquico e sentidos da mesma forma que quando se ouve uma música (Shursterman, 1998). Para os *hip-hoppers,* o êxtase no corpo originário dos sons pode transformar as pessoas, desde que as temáticas das letras propiciem o desenrolar de raciocínio intelectual.

O tipo de tempo musical, de voz, de temáticas existentes no *rap* e outros são um dos motivos pelos quais podemos dizer que o *rap* possui uma estética masculina

burguesa. É à expressão de um mundo idealizado e com sentimentalidades que um grupo de *rap*[42] de Marília procura se opor[43], como revela o seguinte trecho da música:

O clima aqui é tenso
é diferente da tela
não tem herói de filme
nem amor de novela
nota de zero a cem
aqui é mil grau
oh!!!!droga, prostituta
é prêmio opcional
mas cadê?
quem é que ganha uma par de lucro
ladrão
castelo não agüenta
tudo ilusão
se têm ganância por dinheiro
entrada pro inferno[44] *(...)*

A busca por amor e por dinheiro não passa de uma ilusão. O mundo das drogas, das prostitutas, dos ladrões é o mundo real, é isso que nos ensina o trecho acima. E é esse mundo que o próprio grupo pretende destacar para orientar os jovens a não fugir desta realidade: a vida certa seria mesmo uma vida sem sonhos. Compreendemos que na música existe a idéia de aceitação da rotina cotidiana e da posição social de cada um. Assim, para o narrador, ousar mudar é "ir para o inferno", ou seja, sinal de sofrimento.

Através da letra, os produtores pretendem questionar um tipo de representação dos jovens da periferia sobre o mundo. Esse imaginário seria aquele pautado em um ideário de ascensão social sem conseqüências destrutivas para os jovens. Aquilo que o

[42] Por uma questão de ética, não citarei os nomes dos grupos de *rap* de Marília. Quando eu pedi o nome das letras, este grupo me disse que ainda não tinha definido. É importante acrescentar que a maioria dos grupos de Marília não possui suas músicas gravadas em *CD*, e mesmo os que já gravaram não tiveram meios para distribuí-los nas lojas. As letras que encontramos em sites de *Hip-Hop* são principalmente de grupos de maior repercussão, o que tem dificultado meu acesso às letras de *rap* produzidas em Marília. Cheguei a combinar com alguns *hip-hoppers* dessa cidade um dia para eles me entregarem alguma música deles; mas, na maioria das vezes, aconteceu de os jovens não estarem em suas casas no dia combinado. E mesmo quando eu os encontrava em casa, eles me diziam que não tinham mais a letra e que ela se encontrava com outro integrante do grupo etc. No caso de um dos *CDs* gravados por dois grupos mais antigos da cidade, tentei obtê-lo com um dos seus integrantes, mas, depois de um certo tempo, ele me disse que não tinha mais uma cópia do *CD*.

[43] Consideramos que no *Hip-Hop* não é muito praticado a expressão de certos tipos de sentimentos e emoções como, por exemplo, demonstrar lágrimas, dor, proveniente de relações amorosas, fraqueza, derivada de um cansaço e falta de esperança na vida, e outros. E são os homens aqueles que são mais cobrados na sociedade capitalista burguesa para controlarem e esconderem esses tipos de emoções.

[44] Todas as músicas das quais citamos alguns trechos encontram-se completas em anexo. O objetivo é propiciar ao leitor uma forma de contato com o desenrolar das narrativas elaboradas pelos *hip-hoppers* na letra inteira.

narrador vê como "entrada para o inferno", vemos como sendo as relações sociais e econômicas do mundo moderno que cobra e impõe condições sociais não facilmente acessíveis aos jovens, dificultando-lhes, desta maneira, sua ascensão social.

Apesar de discutir as dificuldades sociais, a estrutura sonora desse *rap* mariliense que eu ouvi tem menos impacto na força e aceleração das batidas dos sons. Dois dos integrantes desse grupo de *rap* de Marília me disseram que procuram fazer uma sonoridade para suas letras mais fraca no impacto das batidas. Eles falaram que fazem as suas musicalidades dessa forma para não assustar muitos dos seus ouvintes. Além disso, complementaram que para criticar a sociedade nem sempre os *raps* precisam ter uma sonoridade agressiva.

Muitos produtores de *rap* no Brasil utilizam nas suas composições sonoras elementos do seu contexto social urbano mais próximo, como por exemplo, ritmos tirados e imitados de materiais derivados de processos tecnológicos. Os *hip-hoppers* utilizam essas técnicas para propiciar visibilidade às complexidades sociais e a determinados signos presentes no seu cotidiano.

Os jovens das periferias pertencem a uma sociedade permeada de sons originários de uma tecnologia formada de um conhecimento fragmentado. Tendo em vista esse tipo de saber e a crítica da sociedade capitalista pronunciada pelos *hip-hoppers*, vemos um dos motivos pelos quais a forma estética desenvolvida por eles, nos versos escritos e cantados dos *raps,* são curtos e suas sonoridades quebradas e fortes. Deste modo, há uma relação entre o modo e o ritmo sonoro dos *raps* com a representação da vida dos "manos" e "minas". Assim, podemos considerar o estudo de Cavalcanti sobre a temporalidade nos desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro, tendo a autora pesquisado que:

> *" Define-se, desse modo, um tipo de tempo com forte conteúdo simbólico. A antropologia batizaria mais tarde esse conceito de tempo estrutural, diferente da noção de tempo abstrata da física ou da matemática, ou mesmo da metafísica, e também do tempo que denominamos histórico. O tempo histórico é diacrônico, valoriza a sucessão de acontecimentos. O tempo estrutural é sincrônico, repetitivo, com conteúdos cognitivos e afetivos característicos. É um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização".(* Cavalcanti, 2001: 79)

Observamos a maneira como um número significativo de cantores e músicos de *rap* inclui na sonoridade tradicional desse gênero peculiar sons de instrumentos em outros estilos musicais. Entretanto, mesmo quando há a presença de diferentes sons, que formam outras estruturas rítmicas, nota-se a presença daqueles com os quais esses jovens estão mais familarizados, como sons próprios do samba, do *rock and roll* e até mesmo da música popular brasileira (MPB)[45]. Os instrumentos que normalmente encontramos neste gênero musical são apropriados pelos *rappers* como signo de juventude urbana (Vianna, 1997) e os do samba e da MPB como símbolos de identidade étnica.

No *rap* raramente pode-se ouvir o som de instrumentos clássicos, como por exemplo, o do piano. Este está mais distante do mundo social da maioria dos *rappers* e *DJs*. Porém, muitos grupos que dispõem de mais recursos técnicos, normalmente são os que possuem mais tempo de carreira, poderiam *samplear* os sons do piano. Todavia, este não traduziria simbolicamente a realidade difícil que muitos *hip-hoppers* buscam expressar. Assim, instrumento como este é, quase sempre, desconsiderado por muitos músicos como um meio para articular e comunicar o imaginário dos grupos de *rap*.

A realidade elaborada pelos cantores e músicos é marcada pela carência material. Para os *hip-hoppers,* a sonoridade extraída de poucos e determinados instrumentos é a representação dessa carência econômica. Percebemos a maneira como a base musical dos *raps*, elaborada com uma propositalescassez de sons instrumentais, está relacionada com o imaginário social dos seus produtores.

No entanto, analisamos o modo como os produtores mais velhos, ou seja, aqueles na faixa de idade de 30 anos tiveram mais tempo de experimentação musical, o que lhes propiciou um saber abrangente, particularmente, acerca dos critérios do *rap*. Esses cantores e músicos elaboram produções com diversas formas de variações, tanto na musicalidade como no conteúdo das letras. Deste modo, podemos encontrar músicas com sons de piano e até com outros instrumentos de ritmo suave como por exemplo, solos de teclado.

São nestas músicas que os produtores buscam acrescentar uma harmonia musical apropriada da sonoridade de matriz ocidental, que normalmente os *hip-hoppers* desconsiderariam por valorizar o ritmo presente nas musicalidades de influências

[45] Temos como artistas da música popular brasileira (MPB) cantores como Djavam, Gilberto Gil e outros.

africanas[46]. Porém, na maioria das vezes, os sons de instrumentos como piano e teclado não surgem isolados, mas juntamente com as sonoridades, vozes, temáticas que são tradicionais nos *raps*.

Usualmente os sons de piano e teclado aparecem para ressaltar um caráter melancólico nos *raps*. A melancolia propicia um sentido de tristeza, diminui o "tom" de raiva e, ao mesmo tempo, mantém uma perspectiva de questionamento social. Analisamos que, neste tipo de música, também é marcante a presença de um timbre de voz rouca, aveludada e profunda. Assim, os produtores continuam com a estrutura musical própria do *rap,* mas construída com técnicas sonoras presentes em gêneros como do *soul* e do *gospel*. Através desse tipo de trabalho musical, podemos observar uma recriação de idéias e sonoridades feitas pelos *hip-hoppers*, e ainda como eles articulam alguns elementos para obter a música desejada. As constantes transformações que ocorrem nas manifestações culturais são tratadas por alguns autores da seguinte forma:

> *"(...) a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados" (Cunha,1986:101).*

Os *raps* com forte influência do *soul* e *gospel* normalmente possuem um plano existencialista, afetivo e espiritualista[47]. Essas perspectivas tornam necessária uma musicalidade com técnicas sonoras que forneçam sons menos secos e fortes. Tanto a musicalidade como as temáticas das letras se complementam. Entretanto, os produtores mudam apenas o plano discursivo e a estética sonora. Os *hip-hoppers* ainda mantêm certos sons comuns do *rap* e temáticas dentro das experiências dos jovens das periferias, pois eles não objetivam deixar que a música seja desclassificada como parte do gênero do *rap*. Assim, vemos o modo como, nessas músicas, as recomposições rítmicas são construídas sem que os produtores de *rap* deixem de ter como referências sonoras e ideológicas, os significados mais conhecidos entre os "manos" e "minas".

---

[46] Para uma melhor compreensão acerca da harmonia e melodia musical nas sonoridades de tradição africana ver Silva (1998) e Oliveira Pinto (2001).

[47] Ver as seguintes letras em anexo :

Grupos :	*Músicas:*
SNJ	Pensamentos e Lá vou eu
Face da Morte:	Positivo/Negativo
Expressão Ativa :	Pacto

Os DJs pesquisam as musicalidades com o objetivo de aprender e selecionar os sons mais adequados para as letras. Mas isso não significa que a montagem da estrutura sonora ocorrerá primeiramente na formação de todas as músicas.

Em um dos eventos no espaço cultural da cidade de Marília, identifiquei que um dos cantores que haviam se apresentado para cantar neste evento usara a mesma base sonora já utilizada no mesmo tipo de evento no ano anterior. Quando eu perguntei o motivo pelo qual ele havia utilizado a mesma musicalidade nesses dois anos seguidos, esse fato me chamou a atenção porque os *hip-hoppers* sempre buscam modificá-la, ele me respondeu que era mais barato economicamente utilizar a mesma base musical dois anos seguidos.

Esse *hip-hopper* complementou sua reposta dizendo que a montagem de uma base musical depende de computadores e outras tecnologias às quais ele não tinha acesso facilmente. E aquela base sonora que ele havia tocado tinha sido gravada na casa de um amigo. Esse cantor ainda afirmou que ele construíra uma letra diferente daquela que ele apresentou no evento do ano anterior, pelo fato de a formação da letra depender apenas de técnicas que ele já possuía.

Notamos como a formação de uma música de *rap* depende de recursos tecnológicos e ter, ou não, acesso a eles interfere no processo de formação das músicas, mas como vemos não impede a sua elaboração.

Percebeu-se que o conteúdo das letras e a musicalidade do *rap* são uma forma de tradução e expressão do mundo que seus produtores estão vivenciando. Os sons de instrumentos utilizados em gêneros musicais sem muita relação social com a representação da realidade e a linguagem musical dos *hip-hoppers* dificilmente serão apropriados por eles no processo de produção dos *raps*. Desta forma, compreendemos a significativa relevância da investigação entre a arte musical, seus produtores e o meio social. E a partir desse ponto de reflexão analítica é que consideramos a discussão de Seerger (1997).

Segundo Seerger (1997), até por volta dos anos 70, muitos etnomusicólogos de orientação antropológica se interessavam principalmente pela relação entre a música e a sociedade que a produz. Porém, aqueles especialistas que não tinham essa orientação restringiam seus estudos na estrutura musical. Eles não consideravam o meio social de sua produção. Tendo como referência essas duas perspectivas, o autor elaborou um estudo sobre os índios suya. Nesta pesquisa, o autor segue como metodologia o estudo da música dos índios suya na sua dimensão sonora e social.

Seeger (1997) afirma que quando um índio suya se casa o contato com seus parentes consangüíneos diminui. Essa mudança de comportamento deve-se ao fato de o jovem marido ir morar na casa da família de sua esposa. Porém, os laços sociais com sua família de sangue não acabam. Segundo o autor, o homem suya utiliza o canto para reduzir a distância espacial e se comunicar com sua família. Para Seeger (1997), também podemos encontrar manifestações semelhantes nas sociedades ocidentais. Deste modo, o autor aponta para uma utilização da música como forma de diminuir distâncias espaciais e familiares.

Para mostrar as diferenças de comportamento do público nos dois espaços, Seerger (1997) descreve e compara um concerto de música clássica com um show de *rock and roll*. No primeiro, o público é mais calmo e comportado; no segundo, o público pula, grita, dança etc. O autor aponta para uma relação entre a estrutura sonora das músicas e as reações do público. Assim, as músicas e as manifestações dos seus ouvintes se formam em um determinado contexto e interação social:

> *" O contraste entre um concerto de música de câmara e um concerto de rock parece óbvio, mas as lições que dele se podem tirar talvez não o sejam. Se um grupo de rock se apresentasse vestido a rigor, sem movimentos dramáticos ou a comunicação verbal com o público e, se esse público permanecesse sentado em silêncio, manifestando-se apenas ao final de cada número, novas pressões se exerceriam sobre a música e ela já não seria mais a mesma. Um quarteto de cordas que tocasse em Woodstock também sofreria conseqüências, nem que fosse apenas pela insuficiência da amplificação mecânica e pela ausência dos habituais auxílios à concentração"(Seerge, 1997: 45)*

Considerando as discussões metodológicas de pesquisa, Silva (1989) contribui para os estudos sobre músicas ao seguir uma proposta muito parecida com a do Seerger. Essa proposta consiste em não desassociar a música do meio social em que foi produzida:

> *"(...)A prática musical que separamos por razões de ordem acadêmica é vivenciada pelos músicos no ato da criação em sua totalidade cultural. Por isso, a necessidade de preservá-la no processo de análise. Parece razoável, portanto, verificar em que medida as relações sociais marcam o discurso sonoro e de que modo no próprio discurso musical podemos redescobrir a sociedade como conjunto complexo e reelaborado" (Silva, 1989:27)*

Desde o início do século XX, as ciências sociais têm elaborado estudos acerca das manifestações artísticas. Algumas formas de como as pesquisas foram conduzidas são contempladas na análise de Silva (1989) sobre a arte africana. Essa autora ainda discute as mudanças que foram ocorrendo no modo de ver a arte européia quando se iniciaram os estudos das expressões artísticas africanas. Este processo foi acompanhado por um questionamento nas discussões científicas sobre o etnocentrismo europeu.

3.2- Concepção de talento para alguns *hip-hoppers*

Durante a pesquisa de campo eu freqüentei eventualmente ensaios de alguns *b-boys e b-girl* que se reuniam para ensaiar em centros comunitários próximos as casas desses jovens. Mas, nesses encontros não tinha ensaios dos *rappers* de Marília. Os treinos dos *rappers* aconteciam majoritariamente na casa de algum integrante dos grupos.

A preocupação dos *hip-hoppers* em produzir uma arte musical comprometida com a transformação material foi um dos pontos que a autora desta pesquisa observou no discurso de muitos *b-boys e b-girls* de Marília. A tese defendida por esses jovens é que os *hip-hoppers* não devem apenas dançar *break*; mas estar conscientes da trajetória do *Hip-Hop* e engajados com propostas de mudanças sociais presentes nesse movimento.

Entendemos que para os *b-boys* e *b-girls* a dança em si não possui uma capacidade de mudança. Assim, para muitos *hip-hoppers,* tanto as emoções como a diversão obtidas da música e da dança têm que conduzir os jovens ao plano racional. Para um número substancial de "manos" e "minas", a arte musical pode conter um plano de sensibilidade emocional, desde que ela seja instrumentalizada para servir como um meio de concretização material de ideais elaborados pelos *hip-hoppers.* Para os cantores, músicos e público do *rap,* apenas se eles transitarem pelo plano racional é possível uma transformação na vida individual e social dos jovens.

Analisamos que, muitos produtores de *rap* buscam através da música orientar os jovens, principalmente, a pensar de maneira racional. Perante essa preocupação desses *hip-hoppers,* notamos como eles diferenciam os que podem e devem orientar e os que precisam ser orientados. Neste caso, os artistas são os primeiros por se denominar como

aqueles que têm talento, e o público, ou seja, os que não têm talento, devem apenas ouvir.

Os cantores e músicos deixam em segundo plano determinadas emoções humanas. As sensações que estas composições musicais possam propiciar são, em primeiro lugar, para os jovens organizarem racionalmente propostas sociais.

A identidade entre artistas, obra musical e público ocorre pelo interesse dos *hip-hoppers* na transformação das emoções em uma materialidade formulada priorizando as variáveis do campo econômico. Podemos observar como aparece a relação entre emoções e afeto com o mundo material em trechos da música e "e*strada da dor 666"* do grupo "Facção Central":

(...) Dinheiro de crime é maldito
Fruto de desgraça
Vem com a cara do diabo (...)
(....) A sua coroa no ponto sozinha
Pedindo carona pro motorista pra te fazer visita
Quando seu corpo estiver se decompondo no matagal
Não espera um cu te cobrindo com jornal (...)
(...)Todas vacas dão o rabo
E pegam você pra ser seu amigo
Mas na UTI entubado
Cadê sua guangue?
Nem a puta que falou te amo
Vai doar sangue (...)

Pelo enfoque da letra já podemos supor que não há na música vozes femininas e nenhum som de instrumento mais suavizado, o que realmente ocorre. Na música, o cantor torna evidentes algumas hipóteses do que pode acontecer se um jovem da periferia entra na criminalidade. Vemos na letra o modo como a figura materna continua ao lado do filho, mesmo quando ele é preso e perde todo o dinheiro. O narrador vê nisso uma prova de amor verdadeiro. Entretanto, nota-se que a mãe permanece junto ao filho devido ao fato de o papel maternal ser de educá-lo, e com a educação recebida ele deve sobreviver na vida material.

Na letra os amigos e namoradas terminam seus laços afetivos com os rapazes que acabaram presos por terem se envolvido com a criminalidade. Para o narrador, essas relações afetivas terminaram porque aqueles com quem os personagens da letra tinham relações pessoais estavam interessados apenas no dinheiro derivado dos atos ilícitos. Na frase "*e pegam você pra ser seu amigo"*, o narrador passa toda a responsabilidade do início de um envolvimento amoroso para a mulher. Para ele, enquanto a moça está com

o rapaz ela é vista como "mina firmeza",[48] mas se torna "puta" assim que termina a relação com o parceiro quando o dinheiro dele acaba.

Quando a mulher não é a mãe dos rapazes, as categorias de "mina firmeza" e "puta" são muito utilizadas para expressar a forma como eles concebem o gênero feminino. E dificilmente encontramos nas letras de *rap* outros modos de "ser mulher". Nessa música, em relações que envolvam sexualidade, afeto e dinheiro, os rapazes possuem uma postura de passividade. Assim, em nenhum momento o narrador explora claramente as expectativas dos rapazes nos relacionamentos com as moças.

Apenas a situação econômica do homem é apresentada pelo narrador como a única explicação pelo fim de um relacionamento amoroso, sendo essa análise dos *hip-hoppers* justificada pela prevalência do campo econômico sobre os outros.

Na visão de muitos *hip-hoopers,* as transformações na vida material alteram a vida emocional. Por isso, é mais difícil encontrarmos uma letra de *rap* que contenha uma análise contrária, ou seja, a de que emoções afetivas e amorosas mudam o campo do econômico. E mesmo nas letras que trazem questões amorosas e econômicas, o enfoque no campo econômico possui o mesmo destaque que no emocional.

Para muitos *hip-hoppers,* sentimentos e emoções como sofrimento pela morte ou partida de uma pessoa querida, não têm muito espaço no mundo da competição material**,** e quem se render a eles certamente perderá as disputas sociais. Mas, também, consideramos o fato de os *hip-hoppers* não propiciarem muito destaque a certos tipos de sentimentos por serem freqüentemente mutáveis e indefinidos. E de acordo com esses "manos" e "minas", para haver significativas mudanças sociais são necessárias precisão e certezas. E eles vêem a racionalidade como aquela que pode oferecer isso. Desta maneira, os produtores de *rap* raramente elaboram *raps* que falem de sentimentos amorosos.

Analisamos que a pouca presença de dramas e expressões de amor nas letras de *rap* também está intrinsecamente ligada ao fato de a maior parte dos *raps* ainda ser produzido por homens. Contudo, vamos observar a letra de uma música intitulada "*meu filho, minhas regras"*, produzida e cantada por mulheres:

> *Há cinco anos e alguns meses atrás por aí,*
> *Conheci um cara que até pensei fosse certo pra mim*
> *A indiferença nestas horas passa sem perceber*

[48] O termo "mina firmeza" é utilizado entre os *hip-hoppers* para a moça que não demonstra interesse pelo dinheiro do parceiro, que fica ao lado dele mesmo quando o dinheiro acaba, quando ele é preso, que não o trai etc. A moça que não faz tudo isso pode ser denominada "puta".

Pra dizer, só o tempo, se eu soube ou não escolher (...)
(...) Ao amanhecer dei a luz a um menino
Meu sentimento é eterno (...)
(...) Ser mãe pela primeira vez
Me fez crescer
Eu não era mais, aquela mina que não tinha nada a perder
Sozinha, sem rumo, sem casa, sem razão pra viver
Minha vontade de crescer, vencer, era bem maior
O casamento era só, aparência mano, era só
Não demorou pra acontecer o que temia,
Voltar pra casa da mãe com um filho nos braços (...)
(...) Minha carreira pra mim a única esperança (...)
(...) Quando meu filho crescer vai entender e se orgulhar de mim (....)
(...) Cada uma tem um fato triste gravado em mente
Cada mãe uma estória, cada filho um pai diferente
Que foge com o cara e deixa pra trás
Estudo, emprego, família, e quando percebe é tarde demais (...)
(...) Nada é pra sempre
Se o cara cai fora é o primeiro fator
Quem vai te assumir com os filhos que ele deixou
(....) O pai filho da puta que só faz filho por fazer (...)
(...) Meu filho é minha luz pra sair deste escuro (...)

Nos trechos acima, a figura maternal tem um papel muito parecido com aquele presente na letra "e*strada da dor 666"*. A personagem é mãe e nesta condição tem de educar o filho para sobreviver no mundo material. Vemos que a constante participação das mães, descrita nas letras, na vida de seus filhos, deve-se à concepção de que na nossa sociedade, o fracasso ou o sucesso dos jovens no mundo econômico e na sua formação moral tem mais relação com a participação das mães do que dos pais. É o afeto de mãe para ensinar ao filho como buscar recursos para sua vida prática, não é o amor materno somente para os filhos usufruírem das emoções desse amor.

Na letra da música "m*eu filho, minhas regras",* as emoções, mais especificamente as decepções amorosas, serviram para agravar a situação socioeconômica da narradora, ou seja, elas afetaram a vida material dela. Mas, apesar disso, a autora não fala exclusivamente da sua desilusão amorosa.

Podemos observar na letra como o quadro econômico da narradora se complicou na medida em que percebemos o modo como ela criou expectativas financeiras e morais em relação ao companheiro, já que, como notamos na letra, ela esperava ser "assumida" por ele. O fato de a narradora acreditar que o pai do seu filho fosse sustentá-la, explicita a idéia de o homem ter de ser para ela uma espécie de tutor. Somente após o nascimento

de seu filho e perante o dever de educá-lo sozinha é que ela começa a obter conquistas profissionais e materiais.

Na música do grupo "Visão de Rua", analisamos que a mãe encontra no seu filho um motivo para reorientar sua vida. Assim, a narradora não abandona seu filho porque isso significaria desistir do seu próprio projeto de vida: ser mãe e cantora de *rap*.

Podem-se ver, nos *raps* e nas entrevistas concedidas por seus produtores, as constantes críticas pejorativas dos *hip-hoppers* para os gêneros musicais como o pagode, sertanejo e *funk*. Os dois primeiros basicamente pela ênfase dada às relações amorosas, e o *funk* para erotização da sexualidade. Mesmo os movimentos do corpo sendo formados dentro de práticas repressivas, Shuterman (1998) concebe como viável uma mudança na individualidade e no social através do corpo. Mas, somente se nos propusermos a ouvir suas percepções mais atentamente.

Os *hip-hoppers* brasileiros também expressam suas reivindicações e descontentamentos com posturas corporais que demonstrem seriedade. Além disso, buscam através do corpo se afirmar e se divertir dançando. Todavia, um corpo que evidencie sexualidade no cenário do *Hip-Hop* brasileiro não é muito difundido por ser percebido por muitos *hip-hoppers* como manifestação erótica e, neste caso, entendida por eles como impura.

Para um número relevante de *hip-hoppers,* sentimentos amorosos e o corpo erotizado não têm o potencial para transformar positivamente as pessoas. Mas, ao contrário, devem ser modificados pelo intelectual. Os artistas de *rap* também estão preocupados com a não conformação dos ânimos dos jovens da periferia sobre a vida material. Pela tradição ocidental, vemos certas emoções, as lamentações afetivas, a erotização do corpo, a sexualidade e outros, como esferas apenas do subjetivo, do particular, do vulgar, da corrupção, da alienação que imobiliza a vida coletiva. Eles condenam ou deixam em segundo lugar, pelo menos no cenário do *rap*, as experimentações desses planos.

Muitos produtores e o público de outros gêneros musicais atribuem ao *rap* um valor menor. Mas, eles também são criticados pelos produtores de *rap,* por notar nas canções de outros estilos uma ausência de um comprometimento com a base econômica da vida. Concebemos que esta visão decorre do modo como os *hip-hoppers* acreditam que para mudar a vida material só pode ser através de sua reflexão.

Os *rappers* e os músicos declaram o receio de que se os jovens ouvirem muitas músicas que falem sobre relações românticas, sexualidade e somente de festas, estes jovens passem a ignorar os problemas de ordem econômica.

O receio de os *hip-hoppers* em relação a outros gêneros musicais evidencia como os produtores e o público do *rap* raramente concebem a maneira como outros caminhos e experiências musicais também podem ter uma significativa repercussão no questionamento da desigualdade social existente na nossa sociedade.

Considerando que para os *rappers* apenas eles cantam a vida econômica como ela deve ser cantada; vemos a maneira como se público do *rap* parar de ouvir sobre o plano material como os *rappers* o representam, isso significará muitos jovens das periferias deixando de ouvir suas músicas, ou seja, suas visões de como viver. Desta forma, os *rappers* perderão muitos jovens que autorizam e fomentam sua imagem de artista com dom e talento. Assim, a diferenciação entre esses artistas e seu público, por meio do talento, não será viável.

Como já observamos, a produção artística do *rap* é marcada pela base econômica da vida. Quando eu perguntava em conversas informais para alguns *hip-hoppers* de Marília por quais razões eles acreditavam expressar a vida material escrevendo e cantando *rap,* eu obtinha respostas como: "é uma coisa que rola", "é uma inspiração que vem", "é uma coisa que sai", "é um barato que acontece", "é porque eu sinto na pele a pobreza e boto pra fora" e outras frases semelhantes.

Nota-se, pelas respostas acima dos jovens de Marília, que para muitos *hip-hoppers,* desenvolver narrativas explícitas e freqüentes acerca dos motivos pelos quais ocorre o processo da produção dos *raps* não faz parte das suas prioridades. Entretanto, persisti em saber mais dos *hip-hoppers* de Marília como eles pensavam as elaborações dos *raps,* pois observei que a construção dos *raps* está entrelaçada com a idéia de talento que os "manos" e "minas" dessa cidade me diziam que quem faz *rap* deve ter. Assim, solicitei a uma "mina" sua opinião a respeito de como os *raps* eram formados:

> *(....) Escrever algo que pensa, que sente, que vê, pode ser fácil para alguns e quase impossível para outros, que no caso encontram facilidade de se expressar cantando, falando, dançando ou até mesmo de outras formas. No meu caso tenho uma certa facilidade de escrever e além de tudo eu gosto disso (....) Acredito que além da falta de me conformar com tais problemas com o fato de vivenciá-los, o que se torna muito mais fácil passar para o papel, nos meus momentos de reflexões já me inspirei no meu patrão, sua ganância e exploração, e em diversos outros fatos que presenciei ou vivi. Estou certa que para fazer uma letra de rap não seja diferente, deve ter muita informação,*

> *facilidade de colocar seus pensamentos para o papel juntamente com rimas e musicalidade tudo num compasso e ritmo. E, além de tudo, entender de música e se dedicar, para que sua mensagem seja compreendida e não distorcida*[49].

Vemos que, para essa jovem, pode-se naturalmente utilizar-se da revolta, da escrita e do mercado de trabalho para compor uma letra de *rap*. Podemos dizer que a jovem vê a utilização de mecanismos do sensorial, do racional e do sobrenatural como componentes de um único processo que deve desembocar na elaboração de algo que ela quer comunicar. Mas, a utilização desses mecanismos deve ocorrer desde que o compositor transite por meio da norma mais presente para se compor *rap*: falar da vida econômica.

Narrar problemáticas da vida material no mundo dos compositores de *rap* não significa que estes jovens não utilizem o enfoque da vida material para também articular e expressar outros anseios como, por exemplo, busca ou manutenção da valorização do seu talento.

Notamos acima o modo como para a jovem a escolha do que vai ser escrito vem de uma habilidade pessoal que alguns têm e outros não. Essa habilidade é algo que já nasce com a pessoa, portanto, é natural e não construída socialmente.

O fato de esta jovem ter escolhido falar do seu patrão vem de uma inspiração, que é o momento de seleção do que vai ser escrito para ser cantado, e se ela enxergou a conduta dele é devido a um dom.

Vemos que, pela descrição nos *raps* e entrevistas sobre o dom, sugere-se que ele seja uma força espiritual que fornece às pessoas capacidade para se expressar escrevendo e cantando. Mas, possuí-lo não é suficiente, é preciso ter vivido e sentido na prática aquilo que vai escrever e não apenas ter imaginado. Assim, pessoas que moram em bairros, por exemplo, de classe média, e narram como é a vida nas áreas carentes materialmente, terão de conquistar sua legitimidade no *Hip-Hop* por outros meios. Entre os *hip-hoppers,* não basta conhecer a realidade a partir de reflexões teóricas, mas, essencialmente, por meio das experiências sentidas sensorialmente.

Vemos ainda nessa declaração da jovem que, como em um primeiro momento o material para escrever letras vem do campo dos sentidos, a inspiração depende da existência de um dom que por sua vez se deve ao espiritual. Em uma segunda etapa para

[49] Como a jovem trabalhava, eu tinha dificuldades em encontrá-la em casa. Por isso, deixei um recado por escrito pedindo se teria uma forma de ela escrever como via os motivos pelos quais os jovens compõem letras de *rap*.

expressar o que foi selecionado no plano dos sentidos, é preciso buscar conhecimento. No instante de tornar público o que foi sentido subjetivamente é necessário racionalizar. Assim, a execução daquilo que foi escolhido por um dom passa a depender do trabalho humano. Também podemos observar essa idéia do dom como uma dádiva do sobrenatural em um trecho da música do grupo "Visão de Rua" já citada anteriormente:

> *(...) O dom de compor, cantar, carrego desde criança*
> *Minha carreira pra mim a única esperança*
> *Eu não desisto aí sempre foi assim*
> *Enfim, Deus por todos e todos por um e eu por mim.*
> *Não tenho um terço do que tem meus irmãos,*
> *Casa própria, carro, tá limpo, eu só quero saúde e disposição,*
> *Pra lutar pra chegar até o fim.*
> *Quando meu filho crescer vai entender e se orgulhar de mim(...)*

Refletimos como o processo de transformação de sentidos pessoais selecionados pelo indivíduo devido ao seu dom e exteriorizados por causa do trabalho humano, é chamado de talento por vários *hip-hoppers*.

Pode-se ter o dom, mas se ele não for utilizado para a construção de letras e sonoridades seguindo os critérios básicos para sua elaboração, os produtores não terão reconhecimento social. Pois essas letras e sons são as expressões públicas do talento e, conseqüentemente, do dom. Este é o elemento que diferencia os que querem ser artistas e os que "nasceram para ser artistas", sendo um dos principais mecanismos para a formação do talento.

Podemos perceber o modo como é necessário o talento, ou seja, a organização e execução de certas técnicas e signos, para os *hip-hoppers* saberem "quem nasceu para ser artista", pois o talento é a exteriorização de mecanismos que permitem a eles admitir a existência do dom em uma pessoa.

Todavia, para os "manos" e "minas", se os cantores e *DJs* trabalharem para executar os elementos que o *rap* tem de possuir, mas se eles não nascerem com o dom e não tiverem inspirações, nunca serão considerados jovens com talento. Assim, observamos como para muitos *hip-hoppers* o trabalho humano cria certos mecanismos e técnicas para a formação do talento, mas não do dom. Deste modo, o dom existe sem o talento, no entanto, às vezes, só não podemos reconhecer sua existência porque não foi exteriorizado. Mas, o talento não existe sem o dom. Este é o único mecanismo que torna alguns jovens "especiais".

Considerando que para os *hip-hoppers* os motivos responsáveis pela exteriorização dos *raps* vêm, inicialmente, de um dom e como ele é algo dado não há muito que discutir explicitamente sobre isso. No entanto, podemos acrescentar que as discussões acerca das razões da elaboração dos raps estão diluídas nos debates entre eles sobre a escolha dos sons, vozes, temáticas das letras etc. que farão parte da performance dos grupos de *rap* e que formam a concepção de talento.

Vemos a maneira como não é comum esses jovens questionarem o sobrenatural, neste caso, de modo específico nos referimos ao dom, pois para eles o dom só existe por causa de uma existência superior aos homens e mulheres. Mas, o sobrenatural pode ser transformado. Assim, a partir do dom podem-se criar novos desdobramentos resultando, por exemplo, no talento.

Se entendermos certos sons, vozes, postura e outros para executar os *raps* como os *hip-hoppers*, ou seja, como dependentes das criações humanas, eles são mais fáceis de um jovem obter do que o dom. Esses mecanismos que compõem o talento permitem a articulação de identificações entre moradores das periferias, já que qualquer jovem pode trabalhar esses signos presentes no seu cotidiano**.** Entretanto, isso não significa que ele estará expressando os *raps* como se deve. Para os *hip-hoppers,* um jovem só executa um *rap* de modo correto se ele possuir o dom.

Diferentemente dos outros requisitos citados acima que ajudam a formar o talento, o dom é mais difícil de um jovem obter. Por isso, o dom permite aos seus possuidores se destacar como "pessoas especiais". Estas pessoas expressam e possuem "experiências especiais", ou seja, diferenciada das vivências de outros jovens: consideradas pelos detentores do dom como uniformes.

Ressaltamos que, para os *hip-hoppers* o modo de olhar o dom como algo dado pelo sobrenatural e não explorar claramente as razões pelas quais o divino escolheu somente alguns e não todos os jovens como detentores de um dom artístico, é garantir a possibilidade de se sentir diferentes por meio do dom. Como o dom é algo dado a um "escolhido" independentemente da vontade humana, ele não é acessível a todos os moradores das periferias. Assim, o dom permite a possibilidade da diferenciação em uma coletividade, neste caso, a periferia. Nesta área, existem signos semelhantes, por isso, a vivência de seus moradores tenderia à homogeneização.

Observamos ainda que se os *hip-hoppers* concebessem o dom como dependente da ação humana e construído socialmente como o talento, essa idéia eliminaria a possibilidade de os moradores se sentirem "especiais", ou seja, diferenciados dos outros

habitantes da periferia. Isto porque a idéia de dom como construção humana igualaria todos esses jovens e não permitiria a utilização do dom como um meio para transmitir a essas pessoas a sensação de estar vivendo, ou um dia viver, uma existência excêntrica.

Em uma sociedade desigual, a idéia do dom como meio para diferenciar as pessoas nos preocupa. Essa inquietação se deve à ocorrência de alguns desdobramentos que podem provocar uma diferenciação entre os jovens das periferias através de um dom natural.

Como os próprios *hip-hoppers* destacam, estamos vivenciando relações sociais permeadas pela indiferença social. E como notamos, vivemos em uma sociedade estruturada na idéia de mérito individual que propicia certos privilégios sociais somente a algumas pessoas.

Assim, vemos o modo como o dom pode contribuir para a manutenção das desigualdades sociais na medida em que provavelmente resultará em maior reconhecimento apenas a jovens que são vistos com dom para compor e cantar.

Desta forma, mesmo se considerarmos certos jovens sendo vistos pelos *hip-hoppers* como detentores de uma outra forma de dom, como por exemplo, o de construir casas, eles não terão o mesmo reconhecimento do seu dom como o do artista de *rap*.

Provavelmente o dom do pedreiro não lhe trará os mesmos privilégios sociais que um artista de *rap* com sucesso poderá receber. Pois em sociedades como a nossa, em que existe a concepção de que o artista seja "um escolhido", pode acontecer de o dom do artista ser visto como superior ao do pedreiro e, portanto, o cantor possivelmente receberá mais recursos econômicos. Isso é perceptível de ver quando encontramos um número significativo de jovens nas periferias dizendo que se pudessem escolher, prefeririam ser artista de *rap* a pedreiro.

Como estamos analisando, para os *hip-hoppers* o dom deve ser apenas uma parte do processo de produção dos *raps*, a outra é o trabalho humano. Silva (1998) observou em sua pesquisa como os *DJs* treinam para tocar. Embora quando os *DJs* tocam no palco esse ato pareça ao público algo natural e espontâneo, os *Djs* falaram para esse autor que treinam até anos para tocar dessa forma.

Mas, notamos a maneira como os treinamentos para tocar os sons do *rap* não eliminam as improvisações e algumas batidas sonoras não planejadas. Aliás, percebemos que no cenário do *Hip-Hop* seus participantes não têm pudor nenhum em enfatizar os improvisos, esses são até valorizados pelos *hip-hoppers* porque significa para eles originalidade. Todavia, assim como Silva (1998), o autor Oliveira Pinto (2001)

também destaca o modo como ocorrem os improvisos em outros gêneros musicais, mas que nos auxilia a pensar acerca do mesmo nos *raps*:

> *"(...) Cheguei à conclusão que aquilo que os músicos chamam de 'improviso' na verdade não tem nada de imprevisto, por obedecer às regras de combinação e relação entre as partes menores. Pode ocorrer, isso sim, um desenvolvimento inesperado, mas sempre dentro do previsto, determinado pela cultura musical do berimbau no Recôncavo Baiano. Entender esta peça musical, portanto, requer um conhecimento da música local como um todo. O grande mestre instrumentista e compositor é aquele que impõe sua versão pessoal, porém, sem ignorar o aspecto objetivo das regras musicais existentes."(Oliveira Pinto,2001:08)*

Para Silva (1998), o tempo musical presente nos *raps* tem que ser sentido, entendido e assim introjetado pelo músico. E é essa noção rítmica que o *DJ* tem de apreender, caso contrário, ele não será visto como um DJ de *rap* com legitimidade. Para o autor, o *DJ* não precisa se apropriar de todo o ritmo de uma música e obedecer à sua lógica do começo meio e fim. O *DJ* pode selecionar apenas uma parte que lhe interessou e construir a base desejada somente com este fragmento ou agregar outros a ele. É por isso que o autor diz que o tempo rítmico dos *rappers* é cíclico. Para explicar o motivo pelo qual o tempo musical no *rap* é cíclico, Silva (1998) afirma que isso ocorre devido à influência da sonoridade africana nos *raps*.

Entendemos então que o dom é utilizado para diferenciar pessoas das outras nas favelas e periferias. Assim, o dom é o único elemento que não pode ser aprendido por meio de treinamentos musicais. O dom é um presente dado pelo sobrenatural ao espírito de uma pessoa que ela traz ao mundo quando nasce.

Em contextos em que o narrador de uma letra dialoga com outros jovens da periferia, o *rapper e DJ* só podem se destacar como artistas dotados de um dom natural, se este for concebido como algo individual. Podemos observar como um grupo de *rap* de Marília articulou a concepção de talento em uma letra:

(...) encorajado superando o seu erro
derruba o terceiro
e o segundo
pra ser o primeiro
a teoria apodrece meu comportamento
modifica minha idéia
meu melhor talento
na estratégia eu enlouqueço
mas eu sei quem erra
quem joga cinza na favela

é quem provoca a guerra
mas não comigo
eu me livro do perigo
a luz da esperteza
fortalece meu amigo (...)

A realidade que o grupo quer tornar visível é a de uma sociedade competitiva, na qual os jovens da periferia estão em desvantagem. Na letra a "idéia" é originária do ato de pensar; portanto, fruto da ação humana. E por isso que o narrador a vê como seu talento. Este foi enfatizado pelo jovem porque a ação de pensar é cheia de qualificação de esperteza individual, assim, ele destacou o talento como aquilo que ele tem de melhor.

Se esse jovem entende que o talento é uma das suas principais características positivas, ele o utiliza para se destacar dos demais e, ao mesmo tempo, usá-lo contra aquilo a que ele se opõe na guerra cotidiana moderna. Por falta de meios econômicos para sobreviver à guerra urbana, o talento aparece como um elemento para esse narrador utilizar na busca por uma vivência social. Assim, vemos que para esse jovem, em uma guerra, o talento aparece como sua arma de luta.

Como observamos, de acordo com muitos *hip-hoppers,* o talento tem em sua constituição o dom. Assim, o talento permite aos artistas de *rap* se apresentar ao seu público como "únicos". Mas isso ocorre sem esses cantores serem vistos como os responsáveis por essa separação entre os "especiais", ou os artistas, e os "comuns": neste caso, o público.

A maioria dos cantores e *DJs* de *rap* não é vista como responsável pela divisão entre os que merecem receber determinados privilégios sociais e os que não merecem. Essa responsabilidade não é atribuída aos "manos" e "minas" pelo fato de diversos *hip-hoppers* pensarem o dom como existente por causa de um plano que está acima da vontade e ações dos homens e mulheres. Assim, a responsabilidade por essa separação é transmitida ao sobrenatural e não aos artistas de *rap*.

Se a realização dessa diferenciação entre o público do *rap* e seus produtores fosse atribuída a estes últimos, ficaria mais improvável esses artistas tentarem conquistar seu público pela divulgação de idéias como igualdade, irmandade, justiça social e coletividade. Pois esses valores contribuem para os produtores de *rap* conquistarem certos jovens da periferia que se opõem à separação social entre os moradores dos bairros de baixa renda.

A idéia de um cantor de *rap* interpretar a música de um outro não é bem vista entre os *hip-hoppers*. Entre os "manos" e "minas" é muito marcante a articulação de uma filosofia presente nas letras a partir das trajetórias pessoais dos envolvidos na produção das músicas.

As experiências individuais são admitidas pelos produtores de *rap* como únicas e singulares, uma vez que para os *rappers* e *DJs* nenhuma vivência pessoal é totalmente igual à outra, nenhum *rap* pode ser exatamente idêntico ao outro. Para os *hip-hoppers,* eles podem ter carência de um saber acadêmico e de bens materiais, mas sempre possuirão uma estória de vida que é só deles e, portanto, sempre diferente da trajetória daqueles que eles vêem como possuidores de poder econômico. Assim, esse é um dos principais requisitos para construir *raps* que os produtores reservam para eles.

Ao verem as sensações como derivadas de trajetórias pessoais únicas, os jovens do *Hip-Hop* criam critérios não acessíveis a todos os *hip-hoppers*, já que para eles ninguém sente as mesmas sensações para compor e cantar *rap*. Apenas quando os *rappers* buscam se diferenciar de outros jovens da periferia eles ressaltam as individualidades dotadas de sensações individuais e, segundo eles, obtidas naturalmente. Neste caso, vemos como esses jovens não levam muito em consideração os elementos sociais que influenciam a maneira como as pessoas sentem suas experiências pessoais.

Se os *hip-hoppers* considerassem somente as condições sociais compartilhadas por todos das periferias como formadoras das sensações humanas, eles teriam de admitir a existência de possíveis sentimentos comum a todos. E assim, as sensações pessoais não poderiam ser utilizadas na elaboração dos *raps* e, conseqüentemente, para diferenciar umas pessoas das outras, ou seja, aqueles que fazem *rap* com talento daqueles que elaboram essas músicas sem nenhum talento.

Considerando o fato de os *hip-hoppers* entenderem que os produtores têm de cantar suas experiências pessoais, dificilmente vamos ver no *Hip-Hop* um grupo cantando a música do outro. Assim, os compositores de *rap* têm de interpretar sua própria música. Entretanto, como vemos em algumas letras, os autores podem se utilizar da criação de personagens para construir uma narrativa. Mas, observamos ser este o meio pelo qual os compositores também expressam suas concepções pessoais.

Nos *raps* feitos por jovens residentes nas periferias, essas canções contêm certos mecanismos oriundos do contexto social desses compositores. Esses mecanismos

propiciarão o estabelecimento de imaginações sociais em jovens que também residem nas periferias.

Apesar de os *rappers* se apresentarem dizendo em seus discursos que para fazer *rap* e sucesso no cenário do *Hip-Hop* é necessário cantar estórias vivenciadas empiricamente por seus compositores, percebemos o modo como eles também exploram, quase na mesma proporção, a construção de personagens para divulgar suas concepções. Apesar de os jovens não terem vivido sensorialmente as experiências que eles atribuem aos seus personagens, as letras que utilizam deles também têm aceitação entre os *hip-hoppers*.

A utilização de personagens nos *raps* não é desprezada pelos ouvintes e nem pelos seus construtores. Isso pelo fato de esses personagens possuírem signos que propiciam aos seus ouvintes estabelecer conexões com acontecimentos possíveis entre o vivido empiricamente e o imaginado. Assim, embora um número significativo dos ouvintes do *rap* não tenha algum envolvimento com a criminalidade, com as drogas, com a prostituição e outros, presentes nas letras de *rap*, estas músicas podem ter plena aceitação entre esses jovens.

As músicas que narram estórias por meio de personagens também são reconhecidas pelo "manos" e "minas" porque quando eles ouvem as estórias narradas nas letras, seja por meio da experiência do narrador ou de personagens, esses ouvintes vivenciam na imaginação as problemáticas e sensações narradas nas músicas.

Dar destaque à carência material é uma das formas de os *hip-hoppers* alcançarem o objetivo de criar para o seu público mecanismos que mostram possibilidades de ocorrer na sua vida as experiências descritas em uma letra. Utilizar o mecanismo da escassez econômica contribui para os produtores realizarem um contexto para seu público criar uma relação entre o imaginado e o real. Isso se torna possível na medida em que quase todos os jovens vivem alguma carência econômica.

A escassez material é um elemento comum entre os jovens das periferias, e por isso ela pode ser articulada como causa de quase todos os seus problemas, como muitos deles afirmam. Desta forma, no cenário do *rap* não se admitem apenas letras construídas de experiências empíricas, mas, também imaginadas, desde que a segunda tenha relação com a primeira.

Ao estudarmos as reflexões de Contador (2004) [50] acerca das identidades juvenis e sua relação com as músicas, podemos ver como o autor apresenta o ritmo existente no *rap* como um meio de os jovens viverem no seu presente em uma África na qual eles nunca estiveram fisicamente, mas que os *hip-hoppers* podem viver no seu imaginário.

Mesmo que uma letra esteja narrando uma estória por meio de um personagem, mas se na sua sonoridade estiver, por exemplo, uma marcação sonora que enfatize o ritmo, essa letra tem grandes chances de ser aceita pelo público do *rap*. Segundo Contador, o ritmo, mesmo o sampleado e não somente aquele dos tambores africanos, tornou-se uma referência que se remete a um processo e memória de luta por justiça étnico-racial.

Para Contador (2004), o ritmo que é concebido como ruído para algumas pessoas, constituindo-se em música para outras. Isso pelo fato desse ruído ter sido transformado em símbolo de diversidade cultural e representar africanidade e negritude[51].

As representações sobre diversidade cultural conferem aos estilos musicais como o *rap,* autoridade, isso na medida em que retoma a África. A referência a esse continente é entendida por muitos grupos sociais como uma postura de não rendição ao modo de vida capitalista ocidental, afirma esse autor.

Deste modo, o ritmo de matriz africana significa um projeto político contra valores desumanos e mantém a possibilidade de um modo de vida anticapitalista, que Contador chama de "paraíso perdido na terra". Além disso, o ritmo musical é um dos fatores formadores da estética da negritude. Assim, analisamos como não somente as dificuldades materiais são um dos recursos para os *hip-hoppers* propiciarem para seu público o estabelecimento de conexões entre as estórias narradas nas letras com a vida dos ouvintes, mas vemos também como o ritmo sonoro também se tornou mais um desses recursos.

Segundo Contador (2004), o ritmo musical permite escolhas de referências de qualquer parte do mundo colocando-as em movimento, o mesmo ocorrendo com referências do passado no presente. Para o autor, no Brasil, o ritmo pode ter o sentido de africanidade, negritude e brasilidade.

---

[50] Contador, Antônio Concorda. Escravos, Canibais, Blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In.: Pais, José Machado; Leila, Maria da Silva Blass (organizadores). Tribos urbanas: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

[51] Para Contador (2004) uma forma de demarcar a fronteira entre música e ruído, são os significados atribuídos a eles.

Considerando a análise de Contador (2004), os *hip-hoppers* não precisam ter vivido fisicamente na África e ter a pele negra para vivenciar, mesmo na imaginação, as tensões e conflitos que os personagens presentes nas letras querem transmitir. Vemos o modo como certos recursos sociais e simbólicos são necessários nas músicas de *rap*, tanto quanto na vida dos ouvintes. E como determinadas referências permitem que a estória narrada por meio dos personagens também sejam possíveis de ocorrer na realidade do público dessas músicas.

Como os *hip-hoppers* valorizam letras construídas por meio de narrações das individualidades e isso significa originalidade, o *cover* é visto por eles como uma farsa, um imitador que apenas copia e não elabora nenhuma invenção musical.

Em nossa análise vemos como o intérprete de uma música composta por outros artistas é a figura que os "manos" e "minas" utilizam para mostrar como alguns têm talento e outros não. Considerar apenas algumas pessoas como detentoras de talento torna-se possível dentro de uma sociedade que elegeu a experiência individual transformada em música como sinônimo de talento. A produção de arte musical a partir de vivências pessoais ganha tal importância em culturas que valorizam a individualidade.

A elaboração de expressões humanas pode ser atribuída a apenas uma, a algumas pessoas ou a todo um povo, como discute Todorov (1999). Segundo este autor, entre sociedades tribais na América Central no período de sua colonização pelos europeus, as estórias contadas não tinham como seus autores(as) apenas uma pessoa, e quase não existia uma valorização das experiências pessoais nessas estórias, como vemos ocorrer freqüentemente nas letras de *rap*:

> *"(...) Não que inexistam identificações individuais no Codex Florentino. Vários guerreiros valentes são mencionados, assim como parentes do soberano, sem falar no próprio; evocam-se batalhas específicas, e o local onde ocorrem é precisamente indicado. No entanto, esses indivíduos nunca se tornam ' personagens': não possuem uma psicologia individual que seria responsável por seus atos e que os diferenciaria uns dos outros. A fatalidade reina sobre o desenrolar dos acontecimentos, e em momento algum, temos o sentimento de que as coisas poderiam ter ocorrido de outro modo. Não são esses indivíduos que, por adição ou fusão, formam a sociedade asteca; é ela, ao contrário, que é o dado inicial, o herói da história; os indivíduos são apenas suas instâncias." (Todorov,1999:144)*

Apesar de os *rappers* e *DJs* reutilizarem trechos de canções de outros músicos, em muitos casos esses fragmentos compõem um *rap* que propiciará visibilidade à própria vida dos seus produtores. A ação dessa recolagem é atribuída ao indivíduo, ou seja, aos próprios compositores. Isso principalmente quando um *rapper* e *DJ* direcionam seu discurso para outros jovens do *Hip-Hop*, porque todos estão no mesmo meio econômico.

Para os compositores das letras e das sonoridades dos *raps,* se os outros "manos" e "minas" estão em uma condição econômica semelhante à deles, ou seja, possuem elementos sociais para construírem os *raps*, e, no entanto, não transformam suas estórias em música, é devido a uma ausência de dom e talento. Desta maneira, às vezes, esses produtores buscam no talento um mérito e, conseqüentemente, reconhecimento individual.

Mesmo seguindo requisitos comuns para fazer os *raps*, os *hip-hoppers* pensam as músicas dos *rappers* que alcançaram reconhecimento como diferentes uma das outras, isso por serem elaboradas a partir de individualidades que possuem o dom como um elemento que as distingue das demais músicas. Neste caso, os *hip-hoppers* acreditam que nessas músicas residam as inovações por serem de "pessoas especiais". Além disso, outros mecanismos podem proporcionar para eles outras invenções musicais no *rap* como podemos notar entre os *hip-hoppers* de Marília.

A maioria dos grupos de *rap* de Marília declara cantar porque gosta e quer expressar suas idéias. Mas, eles também gostariam de poder viver economicamente só dessa atividade musical. Porém, falam que as dificuldades para tal realização são enormes, afirmando, por exemplo, que sofrem muito preconceito dos pais, de outras pessoas do lugar onde moram e dos responsáveis pelos veículos de comunicação.

O maior problema imediato apontado por eles para artistas que fazem *rap* no interior do estado de São Paulo é a falta de meios de comunicação para divulgar suas músicas. Esses *hip-hoppers* preferem veículos como rádios comunitárias como existem em São Paulo, já que elas tocariam só *rap* e seriam comandadas por pessoas das periferias ligadas ao *Hip-Hop*. Assim, o poder para controlar os veículos de comunicação que divulgariam suas músicas estariam entre os *hip-hoppers* e não no domínio de outros grupos sociais.

Pela falta de veículos de comunicação e outros meios para os *hip-hoppers* de Marília propagarem suas músicas, percebi durante minha pesquisa que eles não criam

muitas expectativas de viverem economicamente de fazer *rap*. A maioria deles concorda que deveriam se mudar para São Paulo para obterem esse objetivo, mas declararam que não possuem apoio da família para realizarem essa mudança. Além disso, os *hip-hoppers* me disseram que se distanciar de seus familiares e demais pessoas é uma opção difícil de ser realizada por eles. Deste modo, por estes motivos os "manos" de Marília deixam de intensificarem suas pesquisas sobre música.

Notei que como não há em Marília espaços freqüentes como em São Paulo para os *rappers* de Marília expor o *rap*, eles ensaiam suas músicas somente quando acontecerá um evento na cidade. Assim, podemos dizer que as produções dos *raps* realizadas em conjunto ocorrem apenas eventualmente.

Quando não há bailes/shows para os *hip-hoppers* de Marília apresentarem suas músicas eles passam a ocupar somente um papel de público do *rap*, já que eles continuam a comprar CDs e irem aos shows de *rap* em São Paulo e demais regiões do Brasil .

Entre os *hip-hoppers* de Marília, outros pontos como a inveja e a falta de união, que entendemos como expressões dos valores de rivalidade ou competividade, são os sentimentos responsáveis indicados por eles para que o movimento *Hip-Hop* não cresça na cidade como em São Paulo, ou seja, para que ocorram mais oficinas envolvendo os elementos do *Hip-Hop*, bailes/shows, projetos sociais etc. Nesse aspecto, a capital do Estado é o modelo de como o *Hip-Hop* em Marília deve prosseguir.

Acrescentamos que se ocorrem mais eventos de *Hip-Hop* em São Paulo provavelmente não é pela ausência de rivalidades. Apesar da falta de eventos de *rap* em Marília, os jovens me confidenciaram que utilizam certos mecanismos, como centralizar suas temáticas de letras e musicalidade nos acontecimentos de Marília, para que suas músicas não sejam cópias fiéis das produzidas na capital. Assim, lançar um olhar sobre outras elaborações musicais também é para eles produzir variações como divulgadores de idéias e de sonoridades.

Nos discursos dos *rappers* de Marília apesar de eles solicitarem ao seu público que não usem drogas e não entrem para a criminalidade, eles não fazem referências ao crime organizado com os *rappers* das capitais. Alguns "manos" me disseram que eles não objetivam e não podem cantar nas suas letras e falar nos palcos que vê pessoas morrendo em Marília todos os dias vítimas da violência urbana, como ocorre nas

capitais do país. Esses jovens possuem plena consciência que essa forma de violência urbana em Marília não é tão acentuada como em São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, eles cantam outras formas de violência como a da desigualdade social.

Mas, acrescento que os *rappers* quase não discutem na suas letras e nos bailes/shows uma forma de violência muito presente nas periferias de Marília, que merece mais atenção por parte dos *rappers* e dos pesquisadores: a violência doméstica.

Quando os *hip-hoppers* de Marília manifestam suas idéias considerando os produtores de São Paulo, o contexto social de Marília presente nas suas músicas é enfatizado. Esta cidade propicia temáticas que só podem ocorrer nela. Assim, tratar dos assuntos do local confere aos *hip-hoppers* marilienses originalidade pelas suas inovações temáticas em relação aos paulistanos. Mas, quando os compositores de Marília falam sobre seus *raps* comparando-os com a de outros jovens também de Marília, o dom é destacado como responsável por alguns produzirem *rap* original e outros não. Assim, como esses produtores e aos quais eles se referem moram na mesma cidade, o universo da periferia de Marília não pode mais ser utilizado como uma categoria que confere originalidade para apenas um desses jovens. Vejamos ainda como a idéia de dom aparece na música cantada pelo *rapper* Rapin Hood:

Não tenho toda malandragem de Bezerra da Silva
Nem o canto refinado de Paulinho da Viola
Só sou mais um neguinho pelas ruas da vida (...)
(...) Quando eu era garoto jogava bola no campinho
Dentro da escola guerra de aviãozinho
Do outro lado do muro
A vida na rua
Ninguém sabe de nada
Cada um na sua
Malandro é malandro
Mane é mané
Seu caminho quem faz é você
E baseado neste pensamento trilhei meu caminho
Filosofia de vida
Hip-Hop é o trilho
Curtir a vida, ser honesto, ter um procedê
Se Deus quis assim, assim que vai ser
Um neguinho magrelho
Com uma mancha no olho
Um microfone na mão pra instruir o seu povo
Não pretendo parar quero cumprir a missão
Pois foi o criador que me deu este dom(...)

O narrador demonstra que não trabalha sua forma de viver perante as dificuldades da vida como Bezerra da Silva e nem seu modo de cantar como Paulinho da Viola. Assim, ele não tem o talento dos dois cantores.

O narrador cita momentos da sua infância e sua etnia para contextualizar sua situação material. Nota-se que, para o narrador, apesar de ele não ter o talento dos dois cantores, e no seu meio social não haver muitos recursos materiais, e se apesar destas dificuldades ele canta *rap,* isso só pode ser por causa de um dom que ele possui. O cantor não tem o talento de Bezerra da Silva e Paulinho da Viola, mas, nessas suas comparações, possui o mesmo dom. Nesta análise do narrador o dom é igual em todos os que nascem com ele, e o talento é o resultado de modalidades diferentes de trabalho.

Percebemos nessa análise do cantor como o dom permite ao narrador estabelecer identificação com os outros dois cantores citados por ele, isso ocorrendo na medida em que o dom é apontado como algo comum entre eles.

Diferentemente do dom, o talento, especificamente o seu lado dos mecanismos criados socialmente, permite ao narrador articular diferenciações entre os três cantores, já que estes cantores cantam músicas de gêneros reconhecidos como diferentes. Assim, o narrador se aproxima e cria laços sociais com algumas pessoas por meio do dom e se distancia de outras por meio do talento, por exemplo, dos outros dois cantores. Deste modo, ele pode estabelecer novas identificações com outros artistas, possivelmente do gênero do *rap*. Desta forma, o cantor do trecho citado acima encontra no dom e no talento possibilidades de estabelecer ligações sociais e rompimentos com alguns grupos sociais.

Merece destaque o destino que o narrador deve dar para seu dom. Para ele, este dom deve ser para servir aos outros. Neste caso, o cantor deve trabalhar seu dom natural e individual para a coletividade, ou seja, o *Hip-Hop* e a periferia. Esse é um papel de artista muito semelhante à de um religioso, já que ambos devem cumprir aquilo que lhes foi designado por Deus. A conduta de artista que direciona um privilégio pessoal para pessoas com baixo poder aquisitivo é extremamente reverenciada pelos *hip-hoppers*. Essa é mais uma forma de os artistas de *rap* obterem legitimidade entre os jovens desse movimento.

Para continuarmos observando como o talento deve ser construído e utilizado para muitos *hip-hoppers*, é pertinente considerar o talento como aquele que contribui

para a expressão de músicas, portanto, uma forma de arte. Sobre a visão da arte como expressão de originalidade[52] como sendo a mais apreciada no mundo artístico, a elaboração dos *raps* e o papel a ser desempenhado pelos artistas desse gênero musical, Shusterman (1998), em um primeiro momento, comenta que:

> *"(...) Primeiramente, ela desafia o ideal tradicional de originalidade e autenticidade que durante tanto tempo escravizou nossa concepção de arte. O romantismo e seu culto ao gênio comparava o artista a um criador divino e defendia que suas obras deviam ser totalmente novas e exprimir sua personalidade singular. O modernismo, em seu compromisso com o progresso artístico e com a vanguarda, reforçou o dogma de que a novidade radical era a essência da arte. Ainda que os artistas tenham sempre sofrido influência das obras de outros artistas, este fato era geralmente ignorado ou mesmo implicitamente negado pela ideologia da originalidade, que impõe uma forte distinção entre a criação original e as obras derivadas de sua influência. A arte pós-moderna, como o rap, acaba com essa dicotomia, empregando e adotando de forma criativa sua apropriação temática, no intuito de mostrar que empréstimo e criação não são incompatíveis." (Shusterman,1998: 150)*

Mas, após analisar alguns *raps* produzidos nos Estados Unidos, Shusterman (1998) descobre nas letras discursos orgulhosos manifestados pelos *rappers,* acerca das suas músicas originais, que utilizam desse argumento para requisitar para suas obras a posição de arte.

Entendemos que a originalidade concebida como uma elaboração de obras a partir de sons e teorias que nunca foram materializados não ocupa um papel significativo no cenário do *rap*. No entanto, a originalidade, vista como transformação do que já existe, é muito enfatizada pelos *hip-hoppers.*

No *Hip-Hop,* a materialidade original não é aquela que representa a concepção de formação de músicas a partir de técnicas e saberes que nunca foram inventados, mas, sim, a manifestação de transformações do que já foi criado. Assim, originalidade para os *hip-hoppers* significa reinventar e recriar músicas já existentes. Esse olhar dos produtores de *rap* do que significam músicas originais, deve-se ao fato de os produtores de *rap* se sentirem comprometidos, com as questões sociais e não tanto com o

[52] Segundo Shusterman (1998), o que atualmente se tem utilizado para qualificar uma obra artística que merece atenção, ou não, é a presença de originalidade. Também ouvimos o termo originalidade sendo cobrado e reverenciado no nosso cotidiano quando o tema é criação artística. Esse termo é entendido, resumidamente, nesta área, como uma obra que traz algo de novo, ou seja, que nunca foi expresso antes.

totalmente novo. Deste modo, para discutir problemas sociais e resolvê-los, vale utilizar partes de musicalidades e idéias mais presentes em outros gêneros musicais.

Shuterman (1998) afirma que ainda é comum confundir o estético com o totalmente diferente, que nunca foi imaginado, materializado e cujas obras não se assemelham com outras já existentes. O autor comenta que nas artes clássicas e medievais não havia necessidade de as obras serem únicas para proporcionar satisfação e que a busca por arte essencialmente nova e individualista se desenvolveu no romantismo e no modernismo.

Segundo Shusterman (1998), os artistas românticos ao tentarem obter liberdade pessoal podem passar a depender exclusivamente da construção do novo, por meio da exaltação da sua própria individualidade, para se consolidarem como artistas. O autor concorda com Bourdieu (1974) por este ressaltar que os artistas ao enfatizarem sua individualidade não estão desprovidos de pressões sociais.

De acordo Shusterman (1998), no gênero do *rap* são mais importantes o processo de construção do objeto artístico e a possibilidade de sua reutilização para a formação de outros, do que a defesa de sua arte de sofrer apropriações. Assim, ser original no *rap* não é formar uma música que possa ser preservada, mas transformada em outras. E para ser arte, a apreciação de um objeto não precisa ocorrer década após década, ou seja, não precisa ser eterna, afirma esse autor.

Tendo em vista a concepção dos *hip-hoppers,* a elaboração musical produzida a partir de um dom deve ser trabalhada recriando os mecanismos da base material. Desta forma, observamos que o mundo do prazer emocional com um fim em si mesmo não é a principal referência dentro do ideário dos *hip-hoppers* de uma produção musical. É considerando principalmente a esfera material e racional que eles buscam realizar mudanças sociais.

No entanto, apesar de os *hip-hoppers* não darem a outros planos o mesmo destaque visível que conferem para a base econômica e ao lado racional para atingir mudanças coletivas e pessoais, vemos que eles não chegam a desprezar, por exemplo, a utilização do talento para obter essas transformações sociais. Isto porque essas mudanças estão entrelaçadas com a valorização social que os *hip-hoppers* buscam por meio do dom e do talento. Mas, da forma como vemos que os "manos" e "minas" concebem o talento, o seu reconhecimento só é possível de ocorrer no indivíduo. Por

isso, muitas dessas transformações que os *hip-hoppers* dizem objetivar não ocorrerão coletivamente.

Observamos que, apesar de os *hip-hoppers* refutarem a presença de prazer emocional na arte do *rap*, destacamos o modo como sua presença não está na contemplação do *rap*. Dentro da nossa sociedade, o autor das letras e das musicalidades de *rap* pode alcançar reconhecimento artístico e, conseqüentemente, prestígio social. Essa forma de valorização pode propiciar prazer pessoal e – por que não dizer - emocional a esses autores. Quando o grupo "Racionais MC's" diz "um brinde pra mim", vemos que ele comemora algo ligado ao prestígio social que alcançou, e essa frase desse grupo evidencia um certo prazer emocional por ter alcançado essa posição na sociedade.

O cantor ou *DJ* de *rap* que recebeu reconhecimento pelo seu talento pode utilizá-lo para se apresentar não só como diferente, mas também como "o melhor" perante determinados "manos" e "minas" da periferia. E apenas um jovem se sentir "o melhor" na periferia não é o tipo de mudança social que eles dizem querer conquistar para os jovens que moram nesses bairros. Assim, vemos que a idéia de modificações sociais para a sociedade é uma das preocupações dos *hip-hoppers*, mas sua articulação cotidiana esbarra em outras idéias dos próprios *hip-hoppers*, que não favorecem o desenrolar da primeira com maior freqüência.

Para os compositores das letras e das musicalidades do *rap,* a condição social deles e do seu público não contribui para a realização de uma arte apenas para ser contemplada e fornecer o prazer das emoções através dos sentidos. Segundo os produtores desse gênero musical, a arte para contemplação é um privilégio de pessoas que não precisam se preocupar com o econômico. Assim, elas possuem mais tempo e meios para usufruir desse estilo de arte.

Muitos artistas de *rap* declaram que suas músicas não transformarão qualquer classe e grupo social. São as pessoas com baixo poder aquisitivo que por possuirem uma vivência econômica reduzida assimilará e sentirá o discurso presente no *rap* da maneira como seus produtores objetivam: pensar sobre as razões da desigualdade social. Assim, as músicas desse gênero tendem a conscientizá-las para transformar seu modo de vida. Logo, uma modificação material e moral através do *rap* acontecerá, principalmente, com os jovens de baixa renda.

A utilização do plano racional que os produtores de *rap* dizem fazer, visa a manter alguns valores e a renovar outros já presentes no seu discurso direcionado para seu

público. Assim, os jovens terão como referência determinados princípios morais para atuar na sua vida prática. Esses valores são um meio para atingir um fim que é modificar o mundo econômico - como declaram os *hip-hoppers*.

Através das letras de *raps,* observamos o fato de os seus produtores possuírem o mesmo nível econômico dos jovens da periferia, não é uma garantia de terem suas músicas ouvidas por todos os *hip-hoppers*. Quando os cantores e músicos direcionam seu discurso para jovens do mesmo nível econômico que o seu, e alguns "manos" e "minas" aderem ao *rap* e outros não, as diferenças de princípios morais são acionadas pelos produtores dos *raps* como justificativas para que esse gênero musical faça sentido para determinados jovens e não para outros.

Os cantores e músicos se apresentam como representantes dos grupos de menor poder aquisitivo. Como artistas que representam uma parcela da população dos brasileiros comprometidos com mudanças materiais, para eles atingirem este objetivo, os produtores de *rap* concebem como essencial formular um discurso de valorização dos jovens de baixa renda. Assim, os *rappers* e *DJs* questionam o discurso existente na sociedade de que eles são produtores de músicas de menor qualidade.

Como vemos no desenvolvimento do *rap* no Brasil, apesar de ele ter transcendido o espaço das ruas e dos bailes black (Silva,1998), ainda é muito pouca e, em alguns casos nenhuma, sua presença em óperas, teatros, algumas redes de T.V., revistas etc. Além de muitos *hip-hoppers* não pretenderem freqüentar esses espaços, a pouca participação do *rap* nestes locais também é pelo fato de esse gênero ser visto por muitas pessoas como aquele que contém músicas para criminosos e, além disso, ser de "mau gosto".

Classificado com valores depreciativos, o *rap* não circula por todos os espaços sociais e, quando ocorre o contrário, é dentro de uma das categorias de música popular, ou seja, pouco pensada e elaborada. Deste modo, o *rap* seria uma manifestação espontânea, por ser uma expressão instintiva sem um condicionamento intelectual adequado. Vemos que a insistência de os *hip-hoppers* enfatizarem sua produção musical como uma manifestação que foi racionalmente construída por jovens talentosos tem como objetivo responder a esses discursos que dizem o contrário.

Desta maneira, identificamos a existência de idéias evolucionistas discutidas nas Ciências Sociais nas concepções de arte presentes na sociedade. Tendo em vista essa teoria de hierarquização das manifestações artísticas, os músicos e cantores do *rap*

criticam a visão de que todas as pessoas com baixo poder aquisitivo produzem e consomem, inevitavelmente, músicas desenvolvidas sem nenhum raciocínio.

A tese sobre etapas de evolução civilizacional é analisada por Wolff (2004) ao tentar compreender alguns conflitos culturais da modernidade. Para realizar seu estudo, o autor analisa alguns sentidos da civilização. Um destes significados é aquele que contém a idéia do civilizado como alguém que contempla determinada forma de arte. Isto demonstraria que ele tem alma e, portanto, não é um bárbaro.

Segundo Wolff (2004) o fato de muitos se enxergarem como civilizados leva-os a querer educar o "outro" tendo este que se tornar como aquele que educa. Porém, muitas vezes, em alguns contextos históricos, converter e assimilar não é suficiente. Por isso, pode ocorrer o extermínio físico de diversos povos e grupos, como mostrou Todorov (1999) no seu estudo acerca da colonização das Américas pelos europeus:

> *" A atitude de Colombo para com os índios decorre da percepção que tem deles. Podemos distinguir, nesta última, duas componentes, que continuarão presentes até o século seguinte e, praticamente, até nossos dias, em todo colonizador diante do colonizado. Estas duas atitudes já tinham sido observadas na relação de Colombo com a língua do outro. Ou ele pensa que os índios (apesar de não utilizar estes termos) são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção de seus próprios valores sobre os outros ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo. Estas duas figuras básicas da experiência da alteridade baseiam-se no egocentrismo, na identificação de seus próprios valores com os valores em geral, de seu 'eu' com o universo; na convicção de que o mundo é um." (Todorov,1999:50)*

Todorov (1999) ressalta que, apesar do massacre dos indígenas pelos espanhóis, muitas tribos forneceram formas de resistência física e simbólica durante a colonização da América. Algo semelhante às observações acerca de os produtores de *rap* também não incorporarem passivamente, durante o processo de compor a música *rap,* a estética artística produzida pelas elites brasileiras e mundiais.

De acordo com Wolff (2004), a história ocidental mostrou que, apesar do avanço tecnológico e do desenvolvimento dos "bons modos" defendidos pelo etnocentrismo

como sinônimo de humanidade, o pensamento de ver o "outro" como inferior, portanto, não digno do mesmo tratamento e, em alguns casos, de viver, permanece.

Segundo Silva (1989), nas sociedades negro-africanas a arte é uma forma de comunicação cujos sons e cantos são utilizados para transmitir emoções captáveis pelos sentidos. Para a autora, a arte apresenta-se nestas sociedades como capaz de estabelecer laços de solidariedade social. E esse ponto pode ser encontrado em sociedades fora do continente africano. Porém, a autora questiona a idéia de existir um único modo de produção de arte que tenha o mesmo valor em todas as sociedades. Entretanto, a ausência de um padrão artístico universal não impede que a forma estética de uma obra de arte seja contemplada. Mas, para essa pesquisadora, o conteúdo desta obra provavelmente será percebido de modo estranho por aqueles de fora do contexto social de sua produção.

O estudo da produção material artística dos povos africanos ainda recebe pouca atenção, observou Silva (1989). A existência de uma avaliação dessas expressões artísticas baseadas na teoria evolucionista contribui para a realização de poucos estudos da arte dos povos africanos.

Para questionar a maneira tradicional e universal de analisar a arte, Silva (1989) recorre a Menezes (1983). Este autor enxerga a produção de arte como formas e concepções estéticas. Contudo, ambas seriam aquelas em que as obras de arte criadas não são usadas de forma instrumental e prática, possuindo elas a capacidade de despertar um contato sensorial entre o observador e o mundo real. Tendo em vista estas considerações, Silva (1989) afirma que:

> *" A Sociologia nos auxilia a entender a arte, como campo do simbólico, se forma dentro de um sistema de produção social, e, que a definição do estético deve ser encarada menos como a propriedade de certos objetos - as obras – ou a caracterização de uma atitude de certos homens inspirados – artistas – do que o estudo das relações sociais entre os homens e os objetos e de como essas relações são estabelecidas através de instituições que determinam o " artístico": na Idade Média pela sua capacidade de revelar o divino; nos séculos XVII a XIX pela sua beleza; nas sociedades contemporâneas por nenhuma dessas razões, mas pelo prazer, pela originalidade, sensibilidade e imaginação."(Silva, 1989: 32)*

Notamos que entre os *hip-hoppers* existem algumas destas concepções de arte citadas no trecho acima. A última definição do estético é valorizada, principalmente a idéia de originalidade transformadora e não criada de uma origem. Entretanto, como

demonstramos, a espiritualidade, a beleza e a sensibilidade possuem um sentido particular para os "manos" e "minas", porque devem ser demonstradas juntamente com o mundo econômico.

Segundo Silva (1989), na sociedade moderna, a obra de arte é vista como a materialidade expressiva de um artista. A pessoa que produz uma forma de arte passa a ser vista como diferenciada de todas as outras, por ter conseguido criar uma expressão concreta, a partir da qual, muitos enxergarão um sentido nela: por isso o artista seria um "ser inspirado".

O termo um "ser inspirado" é entendido por nós como uma pessoa que percebe, sente e expressa sensações e relações sociais de um modo que as outras pessoas não o fazem. Vemos esse termo como quase sinônimo de "pessoa especial" que, até onde conseguimos notar, não é muito utilizado no mundo do *Hip-Hop*, mas que aqui denominamos desta forma aqueles que os *hip-hoppers* dizem ter dom e talento.

O artista do romantismo seria livre e puro por estar sem ligações econômicas com o sistema capitalista. Porém, Silva (1989) cita o estudo de Duquette (1983) sobre a arte africana dos Bijagó da Guiné-Bissau. Entre eles, a lógica de artistas como criadores livres de implicações sociais não é nem imaginada.

Segundo Bourdieu (1974), a idéia de uma cultura artística pautada somente no espírito humano de uma arte distanciada de questões materiais desenvolveu-se no romantismo burguês. Os artistas românticos enxergavam a arte como pura devido à sua perspectiva da total desvinculação do campo econômico do artístico. Assim, o objetivo destes artistas era manifestar uma disposição para a criação de bens simbólicos independentes da vida material[53]:

[53] Ao analisar em seu livro "Regras da Arte", os personagens de um romance, Bourdieu (1996) destaca um deles. O autor descreve como esse personagem que ele enfatizou foi construído pelo autor desse livro como uma pessoa que passou boa parte da sua vida tentando conciliar o universo da arte com o dos negócios. Esse projeto do personagem não obteve muito sucesso por ele buscar a realização desse seu projeto de vida em uma época em que eram construídos o mundo da arte e o dos negócios como espaços inconciliáveis.

Segundo Bourdieu (1996), para alguns artistas a arte deve ser apenas para despertar o sentir. Assim, os cientistas sociais não devem destruir o encanto da arte com suas análises racionais e sistemáticas, pois esse encanto permite às pessoas vivenciar o sentir. Enquanto muitos *hip-hoppers* querem manter o *rap* distante somente do campo do sensível emocional, muitos artistas querem manter sua arte distante da racionalidade e das análises científicas. Mas Bourdieu questiona estes últimos artistas. Segundo esse autor, a análise do cientista que se utiliza de sistemas para explicar racionalmente o que é sentido pelas pessoas não precisa destruir o sensível utilizado e despertado nas experimentações artísticas. As análises sociais podem fornecer outro modo de experiência dos objetos de arte, mesmo que o resultado seja um novo posicionamento dado para a arte. Para o autor, os cientistas sociais não eliminam a magia e a liberdade que a arte pode fornecer através do sentir, pois uma forma racional de conhecer a arte não precisa anular as outras sensações e experiências ligadas ao plano do sensível.

> *"Em conseqüência, todas estas 'invenções' do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da 'criação' livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo."(Bourdieu, 1974:104.)*

Shusterman (1998) questiona as manifestações de que o *rock and roll, funk, rap* proporcionem um prazer menor e sejam inferiores por serem produzidos e consumidos por grupos com grandes necessidades sociais. Ele discorda da visão de que para esses grupos, esses gêneros musicais[54] são adequados somente pelo fato de eles ainda não possuírem meios para fazer arte como os eruditos.

Alguns defensores das músicas que eles denominam de qualidade e que estão isoladas, por exemplo, nos museus e galerias, as vê como frutos de genialidades únicas, enquanto outros gêneros musicais estão sujeitos à industrialização e padronização que resultam em uma reprodução vazia. E se as pessoas consomem esse tipo de arte é porque são dominadas por ela. Desta forma, as artes produzidas fora das instituições consagradas privam homens e mulheres de usufruir de sensações e reflexões que os levarão a um grau de percepção e compreensão do mundo ainda maior. E somente as artes consagradas fornecem esse experimento; isso por serem as únicas corretas para as pessoas enxergarem a realidade e ter o "verdadeiro" prazer artístico.

Os gêneros de música como o *rap* tiram das pessoas as possibilidades intelectuais e espirituais de elas alcançarem o modo certo de viver a humanidade, além de impedir homens e mulheres de superarem seu estado atual para atingir um "gosto culto", porque esse tipo de arte os degeneram. É assim que pensam os adeptos da arte como elevação do espírito para sentir sensações que eles vêem como superiores.

Mesmo grupos sociais desenvolvendo meios e formas de expressão artística distantes em alguns aspectos das artes eruditas[55], mas que lhes proporcionam sensações

[54] Shusterman (1998) mantém o uso do termo "cultura popular" por pretender que durante sua defesa dessa cultura, a visão da cultura popular como a parte inferior da oposição com a arte erudita se desfaça. Assim, ele chama de cultura popular expressões como o *rap, o funk* e o *rock and roll*.

[55] "Arte erudita" é um termo utilizado por Bourdieu (2001) e Shusterman (1998) que significa, resumidamente, uma arte realizada a partir das regras dos músicos e cantores de academia de música clássica.

de liberdade, para muitos humanistas[56] isso só ocorreu porque eles estão imobilizados pelas músicas, por exemplo, do *rap*. E se esses grupos sociais afirmarem o contrário, para muitos defensores dessa visão humanista aqueles que ouvem muito *rap* não sabem o que estão dizendo. Assim, essas "vítimas cegas" da cultura capitalista devem ser encaminhadas para a "cultura superior" como defendem esses humanistas.

Pelas letras de *rap,* percebemos que seus compositores não estão passivos e não se isolam por temerem ser degenerados por todas as formas de arte. Ao contrário, como já ressaltamos, eles utilizam trechos delas para construir suas manifestações e propostas, mostrando, ao mesmo tempo, que possuem dom e talento para modificar o que desejam. Vemos que na idéia de talento reside o meio pelo qual eles articulam argumentos que se opõem à passividade atribuída a eles, já que o talento significa mobilidade, deslocamentos e transformações construídas através de discursos que eles incorporaram, ou não.

O reconhecimento das artes expostas e praticadas em centros consagrados de expressões artísticas "superiores" não considera que essas não estejam imunes e sem nenhuma conexão, tanto na sua formação como na sua objetivação final, mesmo de modo não planejado, com outras formas de músicas e vice-versa. A concepção de determinado tipo de música como separada das outras nega qualquer relação entre elas para garantir a crença na figura do gênio e o status dos que pensam desta maneira.

A arte do *rap* vista como aquela que propicia um prazer passageiro e por isso irreal é contestada por Shursterman (1998). Este autor afirma que o passageiro só significa momentâneo e não falsidade. Aliás, pode-se gostar exatamente do seu caráter efêmero, e isso também ocorre em outras manifestações musicais.

Devido à concepção de que a mesma obra de arte proporcionará o mesmo prazer para pessoas de séculos diferentes interfere no seu valor de mercado. E como se pensa que a arte realizada fora espacialmente das galerias de arte, dos teatros e de outros espaços físicos semelhantes não fornece essa mesma experiência, seus objetos serão mais acessíveis economicamente.

Uma essência intrínseca ao objeto de arte realizado por um gênio torna o artista, o processo artístico e a obra de arte partes de um todo sobrenatural visto como superior. Assim, eleva-se o preço da matéria artística, e seus admiradores a compram por acreditar que ela despertará neles sensações que os manterão distantes das necessidades

[56] Shusterman (1998) cita Theodor Adorno como um dos articuladores desta concepção humanista.

materiais da vida, enquanto eles estão até mais envolvidos no sistema capitalista que um comprador de shopping-center:

> *"(...) E Van den Haag entoa gravemente a mesma mensagem angustiosa: ' Quanto aos prazeres da vida eles não valem a pena serem buscados'. Assim, criticar a arte popular por oferecer apenas prazeres ilegítimos é menos uma defesa do prazer real do que uma máscara para a negação global de todo prazer mundano, uma estratégia adotada por mentes ascéticas que temem o prazer como um desvio de seus objetivos transcendentais, ou simplesmente como uma ameaça incômoda para sua moral fundamentalmente ascética." (Shursterman, 1998: 116)*

Apresentar artes musicais como o *rap* de vazias somente por seguir modelos, é desconsiderar que os elaboradores de outros estilos musicais também seguem padrões. Mas, os defensores dessa idéia de que o *rap* é vazio, concebem a sua própria arte como derivadas de uma origem que nunca existiu nada parecido com ela antes, pensando a ação dos artistas desprendida das relações sociais passadas e atuais com as outras pessoas. Além disso, acusar o *rap* de simplista e fácil é dividir as artes em hierarquizações.

Muitos eruditos também não entendem e não sentem nenhuma satisfação perante um show de *rap*, e dizem, quando se propõem a assistir, que o show foi ruim. É pertinente considerarmos não como uma questão de artes fáceis ou difíceis, boas ou ruins, mas de sentidos que são compartilhados, ou não, nas experimentações artísticas.

Shusterman (1998) elabora uma discussão acerca da definição da arte. Embora considere essa tarefa muito complexa, ele vê como necessário reformular suas teorias, principalmente, para uma arte que se pretende engajada politicamente, como a que ele defende. Dessa forma, o autor[57] recupera em seu livro a história da conceituação da arte.

Desde a cultura antiga de Atenas, a arte já se orientava pela contemplação separada da vida prática, afirma Shusterman (1998). Acreditava-se que essa apreciação das obras de arte gerava um prazer não alcançado na esfera do vivido materialmente, pois, neste período, a arte era uma combinação de beleza e sabedoria. O autor descreve que na época de Sócrates e de Platão havia um descrédito da filosofia pela arte. Mesmo quando isso diminuiu as tentativas de definir o que é arte permaneceu, porém:

[57] No prefácio do seu livro, Richard Shusterman deixa claro que sua discussão sobre arte segue uma tendência filosófica, mas seu estudo é relevante para pesquisas empíricas, etnográficas e metodológicas das obras de arte.

> *"(...) Nenhuma delas, no entanto, satisfez a tradicional exigência filosófica de definir a arte como uma categoria especial de objetos e de refletir sua essência singular. Nenhuma chegou a proporcionar uma essência que fosse peculiar e, ao mesmo tempo, comum a todas as obras de arte. Nenhuma chegou a oferecer as condições necessárias e suficientes para justificar o 'status' de obra de arte, distinta de um objeto comum. Concentrando-se nas propriedades salientes das obras, essas definições falham por ser ora muito vagas, ora muito restritas." (Shusterman , 1998: 24)*

Shusterman (1998) analisa o fato de terem existido aqueles que chegaram a defender a idéia de abandonar os esforços de definição da arte. Esses a pensavam como algo abrangente e mutável demais para limitá-la a uma única essência. Para refutar essa argumentação, foi proposto não mais buscar as propriedades particulares da arte, mas, sim, seu processo e contexto de elaboração. Além disto, procurou-se considerar o que confere aos objetos um valor maior ou menor de obra de arte.

Shusterman (1998) também menciona Arthur Danto. Para este, o que confere status de arte depende da aceitação do meio artístico, mas também da história da arte e de sua teoria, que forneceriam uma base para interpretarmos em um objeto uma obra de arte. Entretanto, recentemente, a concepção de arte como prática sociocultural tem sido muito utilizada, e não se busca mais apenas encontrar a essência dos objetos:

> *"(...) a definição da arte como prática estende-se para além das obras artísticas. A noção de prática ressalta as ações humanas, assim como reconhece os produtos de suas realizações. Portanto, definir a arte como um conjunto de práticas não compreende apenas os objetos artísticos, mas também seus agentes, os que sustentam a prática: os produtores e os receptores das obras de arte."(Shusterman,1998: 32).*

Uma teoria que represente a essência da arte, formada somente da reflexão do cotidiano, tinha plena aceitação quando o empírico não era visto como parte da definição de arte: fato que vem mudando, segundo Shusterman (1998). Em seu livro, o autor se propõe a esclarecer o que é a arte vista como experiência. Para esse autor, esta orientação da arte não deixa de ser vaga e genérica, mas pertinente para ser discutida. Assim, se a arte provoca satisfação e proporciona bem-estar, isso é uma experiência estética.

Se por um lado podemos notar o modo como os *raps* propiciam satisfação e bem-estar para seus compositores e cantores na medida em que trazem reconhecimento do seu talento; por outro lado esse reconhecimento passa a existir quando os *rappers* e *DJs* constroem músicas com narrações de uma realidade permeada pela violência para

provocar o seu público. Isto porque uma das intenções dos *hip-hoppers* é tirar as pessoas da sua sensação de bem-estar.

Como já observamos, os *hip-hoppers* por conceberem a vida como uma guerra e para se opor àqueles que produzem uma arte da beleza, eles buscam a valorização por meio da estética da agressividade. Esta para eles não possui um sentido negativo e sim positivo, na medida em que para eles se pretende através da música agressiva mudar as relações sociais para alcançar um bem-estar real e não ilusório como o que existe. Assim, a experiência estética no *rap* entendida como aquela que fornece satisfação não está na música em si, mas no reconhecimento social que ela traz para seus autores. Desta forma, não é a música exclusivamente que confere satisfação para seus compositores, mas ela na sua relação com a sociedade.

A arte como experiência estética engloba todos os planos, já que as obras de arte fornecem satisfação para o corpo, para o emocional e intelectual. A experiência estética ainda é resultante de uma interação de significados e valores obtidos de vivências entre a obra de arte e o seu receptor. Para Dewey, arte não é apenas a matéria moldada, mas também a experiência sentida na relação com os objetos artísticos.

Para Dewey[58], as sensações despertadas no público e expressas na obra de arte envolvem não apenas o emocional e o intelectual, mas também o biológico, ou melhor, as vontades vitais do corpo. O autor afirma uma relação entre corpo, emoção e intelecto que, muitas vezes, é deixada de lado no campo da arte. Tal fato ocorre por se acreditar que as necessidades da natureza do corpo humano, que resultam na preocupação com a vida utilitária, distanciam homens e mulheres da "cultura sofisticada" e os aproximam do "inculto" e "selvagem".

Mas Dewey vê a arte como parte de todos os planos da vida e assim as construções artísticas podem influenciá-los. O artístico é a expressão da vida das pessoas, e a ela deve ter utilidade, inclusive para as necessidades e insatisfações materiais e corporais, comenta Shusterman (1998) sobre este autor.

É típico da sociedade moderna dividir o trabalho industrial e a produção material do mundo das artes. Mas, para Shusterman (1998), as obras de arte também podem ter fins práticos. O autor critica a visão de Platão e Kant sobre a arte, para os quais o artístico

[58] Shusterman (1998) observa na proposta de Dewey, de buscar entender a vida relacionada a todos seus planos, uma disposição em se opor às fragmentações e especializações das atividades humana, e ele viu na arte esse caminho. Shusterman declara que isolar a arte de uma funcionalidade econômica era para protegê-la das regras da concorrência do mercado capitalista, pois os românticos temiam que ela fosse corrompida nessa dinâmica perdendo seu papel de sagrada. Além disso, eles queriam garantir seu público e seu status social.

não pertence à vida sociopolítica. Por isso, o artista passou a ser considerado uma pessoa deslocada do mundo real e perdido nos seus próprios devaneios.

Shusterman (1998) explica como o modo de ver a arte como experiência estética admite uma relação entre a obra, o artista, o público e a contemplação. Uma das dificuldades desta teoria é como comunicar a experiência estética imediata fornecida por uma obra de arte. Mas, apesar dos problemas presentes na tese da arte como experiência, Shusterman (1998) utiliza-se dessa teoria de Dewey. Esse autor se apropria das reflexões de Dewey sobre a arte por enxergar nela contribuições que permitem um reconhecimento mais democrático das artes elaboradas fora das instituições legítimas, já que todo objeto pode provocar satisfação, produzido ou não, nos centros acadêmicos de belas-artes.

Shusterman (1998) solicita uma concepção de arte que valorize do mesmo modo expressões musicais como o *rap.* Mas, no seu empenho para reforçar um olhar e uma participação mais democrática para esse gênero musical, o autor não considera, talvez por estar mais preocupado em incluí-lo do que saber o que os *rappers* pensam dessa sua idéia, que entre os próprios *hip-hoppers* não exista uma proposta democrática para todos os estilos musicais. Assim, como objetivam os próprios *hip-hoppers,* o autor visa a incluir o *rap* no rol de obra artística, enquanto esses pretendem reduzir o reconhecimento de algumas formas de arte como o *funk*, pagode e outros. E para isso os produtores de *rap* utilizam algumas justificativas que são dadas a eles pelos chamados eruditos.

Parece-nos pertinente ressaltar que a busca e a manutenção da legitimidade artística através da repressão de outros modos de fazer música perpassam tanto a visão de alguns participantes de outros gêneros musicais como dos *hip-hoppers*. Todavia, enquanto os primeiros almejam conquistar reconhecimento por meio da idéia de música como forma de obter satisfação com um fim em si mesmo; os segundos dizem que visam a modificar alguns aspectos da vida econômica através das expressões musicais. Mas, nós consideramos que os *raps* também são elaborados porque conferem prestígio social[59] para o indivíduo, por sua construção estar ligada à idéia de dom.

[59] É válido ressaltar que esse prestígio social, ou seja, ser admirado, cobiçado pelas "minas", ter espaço nos palcos para divulgar suas idéias e, quando vende muitos CDs, ganhar mais dinheiro que a maioria dos moradores das periferias, se realiza em um universo específico como o da periferia, e isso em relação, por exemplo, a um pedreiro. Escolhi a profissão de pedreiro para comentar nesta nota por eu ter notado na minha vivência nas periferias que essa profissão é uma das poucas cobiçadas pelos jovens, assim como

Os *rappers e DJs* declaram, e também observamos nas suas letras, que não fazem questão de manter uma distância do mundo material. Deste modo, a estética do *rap* refuta a idéia de um não envolvimento com o plano econômico. A separação entre arte e produção material é para Shusterman (1998) uma manifestação da visão moderna de pureza contida na concepção de arte ocidental. Essa forma de olhar evita envolver-se com as elaborações artísticas produzidas por todos os grupos sociais por temerem ser contaminada por elas.

Para diversos jovens do *Hip-Hop*, somente depois de satisfeitas as necessidades materiais das pessoas, elas estão livres para satisfações sensíveis. Não é bem visto no cenário do *Hip-Hop* comemorar o sentir de prazeres emocionais sem o mundo material estar contemplado. Por isso, o mundo da sensibilidade afetiva é para uma elite econômica, na visão de diversos *hip-hoppers*.

Compreendemos que estes jovens concebem as demonstrações de certas emoções e, principalmente, sem estabelecer relações com o viés racional, como sinal de fraqueza. Esta característica aparece presente em muitas letras de *rap* na figura do *boy*. As emoções como dor sentimental, isoladamente, não devem ter tanto espaço nos *raps* pelo fato de na guerra das rivalidades que muitos *hip-hoppers* enxergam estar vivenciando, e na qual a presença do "estranho" visto como inimigo é latente, o jovem sairá como perdedor se der vazão às suas emoções. Por isso, é preciso não ressaltar os sentimentos, e quando possível, transformar as emoções em um discurso racional. Assim, os *hip-hoppers* acreditam estar mostrando resistência e não fraqueza.

Apesar da vertente pragmática dos *hip-hoppers* na música, podemos questionar a existência de uma proposta clara entre eles em utilizar a música como um caminho para confrontar a fragmentação de todos os planos da vida, pois notamos que os *hip-hoppers* não conferem o mesmo valor participativo para o racional, emocional e o corpo para conquistas de transformações sociais.

---

faxineira, coletor de lixo e outros. Percebi que profissões como vendedora em loja, caixa de supermercado, porteiro, operário e outras semelhantes são mais almejadas pelos jovens do que estas últimas. Isto nem sempre ocorre somente pelo salário e leis trabalhistas que elas propiciam, mas também pelo prestígio social que confere ao trabalhador (a) perante muitos moradores das periferias. Afinal, essas profissões desejadas trazem para o imaginário desse coletivo que seus trabalhadores estão mais próximos do "centro" do capital. Isso por serem profissões exercidas em espaços limpos, perto de recursos tecnológicos, com roupas formais e outros. Depois destas últimas profissões citadas, vêm aquelas que os jovens consideram mais improváveis de acontecer em suas vidas, como aqueles trabalhos que só podem ser exercidos depois da obtenção de um diploma universitário e o de artista, que mesmo tendo nascido com dom, os jovens sabem que precisarão de certos espaços sociais e recursos materiais para ser reconhecidos como tal.

Na tentativa de questionar a idéia da sua produção cultural como de menor valor, os *rappers e Djs* enaltecem sua capacidade de manifestação artística. É o que podemos observar em um trecho da resposta de Marcos, integrante de um grupo de *rap* de Marília:

> *(...) é, isso há sim, tipo assim, é meio complicado de explicar meu, é uns quer ser mais que o outro aqui. Tipo, se meu grupo sobe no palco, agente canta bem, tem uma letra da hora, aquele grupo que tá lá embaixo, não vai bater palma pra gente. Tipo assim: nossa letra sendo boa, nossa performance sendo boa, vai ter aquela rixa, né meu? As vezes ele reconhece nosso talento né? tal, igual eu reconheço o talento de vários grupos por aí. É, aqui em Marília tem bastante grupo que não quer o bem pro outro(...).*

O Marcos deixa claro que percebe a rivalidade ou a competição existente no cenário do *rap* de Marília. E pensamos que é pelo fato de o Marcos ter esta consciência que ele procura na letra mostrar como seu grupo e, conseqüentemente, ele próprio, estão na frente nessa competição. Notamos que esse jovem demonstra isso elogiando seu grupo por ele ter executado os critérios necessários para fazer *rap*.

O entrevistado do trecho acima destaca seu comportamento fora do palco, e se coloca como alguém que tem um senso de altruísmo por reconhecer o talento dos outros. Mas, percebemos o modo como ele declara seu senso de coletividade denunciando a ausência do mesmo nos demais do grupo.

O reconhecimento dentro do cenário do *Hip-Hop* do dom do artista e do seu trabalho para torná-lo uma expressão musical do *rap* consagra a existência do talento. Como os requisitos do *rap* são compartilhados socialmente, aqueles que não são escolhidos pelo meio são vistos como sem talento.

Quando cantam para a sociedade em geral, os *rappers* e *DJs* buscam manifestar as condições sociais e anseios dos moradores das periferias. Neste ponto, o artista de *rap* se diferencia de um artista pautado nas premissas do romantismo. A arte de fazer *rap* procura proporcionar mudanças nos modos de vida das pessoas. Para isso, as letras de *rap* são direcionadas quase sempre em um "tom agressivo"a alguém, normalmente àquele visto como rival ou inimigo. Ressaltamos que esses jovens cantam de modo agressivo para conquistar espaço como fortes e para estar sempre prontos para participar de uma sociabilidade formada por uma guerra urbana, e para eles ninguém vai para uma guerra com um sorriso no rosto.

A intencionalidade de determinar quem é "o diferente" e "o igual" é discutida por Seyferth (2002). A autora analisa que mesmo antes do evolucionismo, no ocidente

do século XIX as diferenças culturais já eram enxergadas como sinônimos de desigualdades sociais, ou seja, se existem pessoas diferentes é por serem inferiores culturalmente. Segundo Seyferth, no mundo cristão medieval a inferiorização do "outro" não transitava pelo biológico. O que era avaliado era o comportamento daqueles que não tinham as mesmas crenças e o modo de viver do europeu cristão. Além disto, outros meios para uma classificação hierarquizada foram sendo criados, como por exemplo, as divisões geográficas, a estética artística, a moral e outros. Todos essas dimensões até hoje são utilizadas como justificativas que naturalizam as desigualdades sociais e o tratamento discriminatório com o "outro":

> *" Na verdade, o diferente dificilmente é reconhecido como igual, e até mesmo as distinções culturais podem ser reduzidas à incômoda posição de anacronismos ou subsumidas a uma apreensão depreciativa do folclore" (Seyferth,2002:38)*

Desta maneira, na cultura ocidental a relação com o "outro" foi sendo construída com base em comparações no sentido de estabelecer distinções valorativas através de diversas categorias criadas socialmente. Mas vejamos uma letra na qual o narrador direciona seu discurso para o *boy*, aquele diferente economicamente e visto como um representante do poder, a letra é "*homem de aço"* do grupo DMN:

> *(...) Igual a todo playboy que está no poder*
> *Não sabe quanto que custa um pão pra sobreviver*
> *Não sabe o que é difícil*
> *Nem dificuldade*
> *Não sabe o que é viver distante da cidade*
> *Eu sei*
> *O quanto é difícil suportar*
> *Derramo o meu suor e sei valorizar*
> *E no limite da humildade*
> *Faço o meu espaço*
> *Me considero um H. Aço(...)*
> *Me chamam de marginal*
> *Não sou o mal*
> *Tomo geral*
> *Neguinho normal*
> *Não pago pau pra playboy de canal*
> *De olho azul*
> *Mitsubishi azul*
> *Vai tomar no cu*
> *Playboy ri da sua roupa e tenta copiar*
> *Marginal tem estilo*
> *Ninguém consegue imitar*
> *Fala mal da favela*
> *Dos pretos que vive nela*

Na letra, o narrador descreve como a humildade, a força e a originalidade são suas qualidades pessoais construídas numa oposição ao *boy*. O contexto socioeconômico do "mano" foi sendo elaborado na letra, para mostrar como ele é esperto e resistente psicologicamente por ter conseguido sobreviver perante condições socioeconômicas tão reduzidas.

Diante da escassez financeira, as qualidades do narrador não foram adquiridas apenas individualmente e não são naturais. A força psicológica e espiritual está no indivíduo, mas desenvolvida principalmente por um meio social que o obrigou a se tornar um "homem de aço". Nesta forma de análise, a dor e o sofrimento, oriundos da carência material não amorosa, trouxeram para o narrador consciência para uma valorização existencial. A importância que o narrador passa a dar para a vida que possui, deve-se ao fato de ele ter transformado, sozinho, seu sofrimento em força psicológica. O narrador não tem fraquezas perante o sistema e o diabo. Neste caso, o coletivo tornou o indivíduo forte como um aço, um dos símbolos de uma sociedade capitalista industrial.

Os materiais urbanos feitos com aço produzem sons arranhados, duros e gritados que os produtores de *rap* procuram reproduzir nas suas musicalidades. Se a sociedade enfatiza o impenetrável, os sons irão representá-lo, assim como a força presente nos objetos materiais e nos seres humanos.

A imagem do *boy* construída na letra permite ao narrador enfatizar suas virtudes. Todavia, o narrador busca seu valor inferiorizando o "outro", o mesmo raciocínio que o narrador diz que o *boy* pratica.

Ao mesmo tempo em que o narrador enaltece suas virtudes pessoais em detrimento do "outro", ele se vê como humilde. Para muitos, estas duas visões podem parecer contraditórias, porém, para o narrador não há conflito entre elas, pois a valorização de suas qualidades ocorre por meio da inferiorizarão do *boy*. O jovem com maior poder aquisitivo é visto pelo narrador como o opressor, que também inferioriza os "manos" e seu contexto social. Por isso, para o narrador, enaltecer suas qualidades diminuindo o *boy* não significa ausência de humildade, mas a busca de valorização e justiça social.

Notamos que quando os *rappers e DJs* direcionam seu discurso para o *boy,* eles também buscam se diferenciar dele. No entanto, a diferenciação em relação ao *boy* não

é apenas pela individualidade, mas principalmente como membro de uma coletividade: as favelas e periferias, que forneceram sua força para viver.

A idéia dos *hip-hoppers* de tornar evidente que eles estão representando uma coletividade é também para mostrar para "os de fora" que não reivindicam melhores condições sociais apenas para si próprios, mas também para outras pessoas da periferia. Deste modo, é principalmente na comparação com os representantes do poder que os produtores de *rap* buscam realizar mudanças que favoreçam o maior número possível de pessoas moradoras das periferias. Neste caso, a luta contra aqueles que não residem nas periferias favorece que o sentimento de coletividade, mesmo que ele não chegue a efetivar mudanças estruturais abrangentes, prevaleça sobre o sentimento de sucesso individual por meio do talento para fazer músicas. Mas, como já enfocamos, o contrário também pode ocorrer.

Para o narrador da letra "*homem de aço"*, o *boy* não tem a mesma força pessoal que o "mano" porque não há no seu contexto social desafio para obtê-la. E apesar de possuir o poder econômico, o coletivo tornou o *boy* um fraco psicologicamente, moralmente e sem originalidade. Segundo os *hip-hoppers,* para ser original é preciso ter dificuldades econômicas e o *boy* não as tem.

Como podemos observar na letra, a representação social do *boy* participa na elaboração da identidade do "mano". Na sociedade moderna, o "outro" pode servir para a construção de uma identidade, mas também pode agredir as pessoas na medida em que elas se sentem pressionadas e vigiadas. Isto se deve ao fato de a vigilância nem sempre funcionar como proteção e solidariedade.

Em sociedades fundamentadas em padrões de modo de vida moral, pressionar uns aos outros acaba funcionando como um julgamento de valores e, conseqüentemente, como uma violência para muitas pessoas. Além disto, simultaneamente, esse julgamento reforça a repressão de formas específicas de sociabilidade. Assim, diferentes formas de viver podem questionar umas às outras simplesmente pela sua existência, tornando-se, muitas vezes, uma ameaça. (Enriquez, 2002)[60]. Assim, essa explicação de Enriquez (2002) contribui para entendermos um dos motivos pelos quais alguns *boys* enxergam os "manos" como inimigos e vice-versa.

Algumas letras de *rap* são direcionadas para as instituições e seus agentes, como vemos na letra do grupo Facção Central. Este grupo é considerado por muitos jovens de

[60] Enriquez,Eugéne.O outro, semelhante ou inimigo? In.: Novaes,Adauto (org.). Civilização e Barbárie.Companhia das letras.Rio de Janeiro:2002.

Marília, como um dos grupos de *rap* que mais falam de violência, de um modo agressivo. Notamos abaixo um trecho da música "*um gole de veneno*" desse grupo. Ela despertou a atenção da autora desta pesquisa pela sua variação no enfoque do conflito, já que normalmente o Facção Central costuma tratar de uma violência macrossocial.

"(...)Foi na época de escola que ele mais me batia
Puta sol de manga comprida
Escondendo as feridas
Até que um dia
Por mais que fosse constrangedor
Mostrei os machucados pro professor
Na esperança que alguém me livrasse do pulgatório
Que o juiz tomasse a guarda e eu fosse pro reformatório
Reunião dos pais, expectativas, não pegou nada
Chaveco, blá, blá, blá, abraçaram, lágrimas falsas
Não esperei a próxima surra, fugi de casa (...)"

Quase sempre o grupo Facção Central forma uma estrutura musical sem muitas variações sonoras, sendo a música acima um exemplo. Em uma conversa informal com um *DJ* de um grupo de *rap* de Marília, ele falou que conseguiremos ouvir todas as músicas dos Racionais MC's em apenas um dia, pois elas possuem uma base sonora cadenciada. Mas as músicas do Facção Central, dificilmente conseguiremos ouvi-las da mesma maneira, já que elas possuem uma musicalidade "muito crua". Para aqueles que não estão diretamente ligados ao *Hip-Hop,* todo *rap* pode parecer assim, como ouvi de algumas mães dos jovens de Marília, porém, para os *DJs* do Movimento existem diferenças visíveis na base musical dos *raps*.

Notamos que no último CD dos Racionais[61]é muito presente a idéia de passar orientações para os jovens através da música. Para o grupo sugerir conselhos, suas músicas não precisam de um som mais duro e arranhado. Já na letra "*um gole de veneno"* a principal intenção é narrar uma cena de violência familiar. Desta forma, observamos a necessidade de o grupo precisar construir uma estrutura sonora que propicie a imaginação desta cena.

A letra "*um gole de veneno"* mostra a omissão da escola por não interferir em um assunto considerado pelos seus agentes como pertencendo apenas ao âmbito familiar do personagem da letra. Assim, o grupo de *rap* evidencia uma responsabilidade social fragmentada na formação dos adolescentes.

[61]O último CD dos " Racionais MC's" chama: "*Nada como um dia após o outro dia".*

O saber escolar oficial pretende-se universal, juntamente com uma visão do mundo social como esferas separadas na sociedade moderna. A escola é uma representante deste tipo de teoria que concebe a fragmentação social como essencial para a sociedade (Bourdieu, 2001). Desta forma, existe entre diversos agentes da escola a idéia de que nela não é lugar para agilizar atitudes sobre os conflitos familiares enfrentados pelos jovens com baixo poder aquisitivo: isso também ocorre em relação a muitos pais e mães. Estes pais não se sentem com a responsabilidade de adquirir conhecimento acerca das experiências dos seus filhos no ambiente escolar, pois eles também vêem que as responsabilidades sociais devem ser sempre fragmentadas.

No discurso dos *rappers,* o fracasso ou o sucesso da escola, em manter o jovem interessado nela, pode interferir na procura deles pela criminalidade. Quando os jovens realizam atividades ilegais, a escola é uma das instituições responsabilizadas pelos *rappers*, pois a escola não oferece o devido espaço ao saber, e as práticas artísticas que são obtidas por esses jovens em outros meios. As teorias derivadas de experiências familiares e socioeconômicas da juventude de baixa renda não têm a mesma relevância na escola quando comparadas com o saber acadêmico. Os centros de estudos legalizados são vistos como os únicos espaços que produzem um saber merecedor de credibilidade para formar os alunos. Deste modo, os *rappers* questionam as pessoas dentro das instituições indiferentes ao saber provido das experiências da juventude de baixa renda.

Na letra vemos uma vergonha moral sentida pelo adolescente por ser vítima de uma violência doméstica. Ele se sente constrangido por se ver como o único responsável pela resolução do seu conflito. Na música, a personagem resolve pedir ajuda ao professor e ao juiz. Na letra estas duas pessoas participam como representantes do poder público. Percebemos o modo como os produtores montaram a personagem pedindo ajuda social para esta instância, auxílio que não acontece. Desta maneira, o narrador pode denunciar um Estado ausente, indivíduos isolados com seus próprios conflitos, e a fragilidade da responsabilidade social. Este tipo de fragilidade é constitutivo das instituições modernas como a família, a escola, o poder judiciário etc.

O narrador evidencia uma descrença nas instituições como o Estado. Para justificar essa idéia, o adolescente aparece como a única pessoa para resolver seu próprio problema. Assim, o desfecho da música acaba com o filho matando o próprio pai e sendo preso. Só com o término do conflito realizado desta maneira é que a idéia do narrador, de indivíduos isolados com seus próprios dramas e um Estado apenas para

punir e não para educar, ganha sentido. Observamos neste quadro uma sociedade pautada no dilema de traçar limites entre o espaço público e o privado e entre o pessoal e o coletivo.

O questionamento de indivíduos sozinhos nos centros urbanos e abandonados pelas instituições públicas é muito presente nas letras de *rap*. Contudo, os *rappers* também exploram as narrativas dessa forma de sociabilidade para se conceber como sobreviventes no sistema capitalista, portanto, merecedores de valorização artística e de participar igualmente dos bens materiais e culturais produzidos pela sociedade. Para uma compreensão deste quadro, vamos observar a letra *"a vida é desafio"* dos Racionais MC´s:

(...) é necessário sempre acreditar que o sonho é possível
que o céu é o limite e você truta é imbatível (...)
(...)no mundo moderna
as pessoas não se falam
ao contrário
Se calam
Se pisam
se traem
se matam
embaralham as cartas da inveja e da traição
o que é bom é pra si
o que sobra é do outro(...)
(...) acreditar que sonhar sempre é preciso
é o que mantém os irmãos vivos (...)

A imagem construída na letra é de relações sociais estabelecidas por pessoas individualistas. Nesta forma de sociabilidade, o jovem pode até ter uma recompensa, mas apenas se ele resistir ao mundo real. Nota-se, assim, a idéia de alcançar o bem-estar somente após um sofrimento. As recompensas recebidas pelos jovens vão desde ambições pessoais até uma outra sociedade. Mas, de qualquer forma, um sofrimento no tempo presente trará uma recompensa no futuro, demonstrando um viés de uma visão cristã.

Na letra existe a possibilidade de as premiações se tornarem reais aqui na terra mesmo, adquiridas pelo esforço individual do próprio homem e não dada por um Deus. É neste ponto da visão de mundo do narrador que notamos um acréscimo de vontade humana na concepção cristã de obter recompensas apenas depois da morte.

Na letra, as conquistas sociais são como uma antecipação de uma recompensa por causa de um esforço individual. Assim, o indivíduo pode interferir no seu destino traçado por Deus. Mas, de acordo com a letra, observa-se que para jovens de baixa

renda, a única certeza é a de que os sonhos vão ajudá-los a viver melhor, por lhe dar esperança de mudança. No entanto, a sua concretização é apenas uma remota probabilidade e não uma certeza.

Os *rappers* acreditam que para mudarem efetivamente o mundo social, eles não podem deixar de ter como prioridade refletir acerca das condições atuais e se entregar às ilusões futuras, da mesma forma que uma arte emotiva só pode estar em um primeiro plano para pessoas de renda alta, os sonhos também.

No discurso da letra dos "Racionais *MC's",* percebemos uma idéia de indiferença social presente nas relações sociais que pode ser vista como uma característica da modernidade. A sociabilidade no espaço urbano atual, pautada em um isolamento dos indivíduos que têm dificuldades em perceber neles interesses e uma existência em comum, é discutida pelos *rappers* em suas músicas. Estes cantores utilizam a música para expressar como vivenciam o isolamento na sociedade moderna e a rivalidade entre as pessoas.

Os *hip-hoppers* declaram o modo como não desejam que a competição social esteja presente na interação entre as pessoas. Mas, sugerimos que a maioria deles enxerga e critica a competição mais no âmbito econômico do que no campo da arte, pelo fato de eles utilizarem, principalmente, razões materiais para explicar as relações sociais atuais. Por isso, propomos que muitos *hip-hoppers* não percebem claramente que o modo como o talento é utilizado pode fortalecer essas relações de rivalidades que eles tanto repudiam.

A solidão e a competição nas metrópoles são pontos enfatizados pelos grupos de *rap*, e também são temas tratados por alguns autores das ciências sociais, um deles é Simmel (1987).

Segundo Simmel (1987), na sociedade moderna, principalmente nas grandes metrópoles, a liberdade dos indivíduos em relação às instituições como Estado, igrejas, partidos políticos etc. não trouxe conforto emocional e até contribuiu para um distanciamento entre as pessoas. Essa relação de estranhamento é reforçada por uma especialização do trabalho humano que, apesar de ser atividade profissional dentro de uma rede de dependência devido ao fato de o trabalho das pessoas estar interligado, é um vínculo em que as relações sociais e o ritmo de vida na metrópole não permitem muito espaço para as pessoas explorarem intensamente o subjetivo, o coletivo e o emocional. Deste modo, é construída uma rede de indiferença, de medo e desconfiança entre os moradores dos centros urbanos.

Relações societárias marcadas pela indiferença e desconfiança são criticadas em algumas letras de *rap*. Essas críticas podem ser direcionadas tanto para o *boy*, o político, a madame, o empresário, como para outros "manos" e "minas" da periferia que demonstram despreocupação com o coletivo. Isso porque é comum os compositores distinguirem as pessoas para ser criticadas pelos valores que elas tornam evidentes e não somente pelo seu poder de renda e características físicas. Muitas pessoas da periferia também são provocadas pelos *hip-hoppers* na sua forma de viver, devido ao fato de o questionamento dos *rappers* ser para um modo de vida e não, em todas as situações, para aqueles que ocupam determinada posição socioeconômica:

> *"Em parte esse fato psicológico em parte o direito a desconfiar que os homens têm em face dos elementos superficiais da vida, tornam necessária nossa reserva. Como resultado dessa reserva, freqüentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E é esta reserva que, aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados. Na verdade, se é que não estou enganado, o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas mais freqüentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado. (Simmel,1987:17).*

Percebemos em muitas músicas de *rap* uma concepção de sociabilidade marcada por indivíduos isolados na sua rotina e com seus próprios interesses. Dessa forma, entre muitos *rappers,* desenvolve-se um sentimento de raiva por se sentirem ignorados pelos representantes do poder; mas, em alguns casos, por outros moradores da periferia. Assim, existem muitas possibilidades de qualquer pessoa se tornar inimiga.

De acordo com essa lógica existente entre os "manos" e "minas", não se pode ser simpático e sensível perante um estranho. Logo, deve-se cantar *rap* com uma expressão corporal e facial sérias, como vemos, por exemplo, nas capas dos CDs. Nelas, os *hip-hoppers* sabem que seu trabalho vai ter uma circulação maior e até chegar a ser visto pelas pessoas com maior poder de compra. (Guasco, 2001). Mesmo quando a música é para um outro jovem da periferia, os produtores também utilizam uma expressão corporal de seriedade. Afinal, concebemos que apenas a representação da identidade dos outros "manos" e "minas" é familiar, e o jovem da periferia, na sua individualidade, também pode ser um estranho até mesmo para os artistas de *rap*.

Percebemos a maneira como para os *rappers* demonstrarem sua mentalização de um mundo real, eles elaboram, tanto nos discursos presentes nas letras e na estrutura

sonora, diálogos comparativos com elementos constitutivos de idealizações sociais que, normalmente, encontram em outros gêneros musicais da nossa sociedade. A referência ao campestre que está na letra *Vida Loka parte II*, por exemplo, é mais freqüente em músicas caipira, sertaneja e da MPB (música popular brasileira). Este fato contraria algumas afirmações de como os *rappers e DJs* não possuem uma capacidade para sentir outras formas de sonoridades mais utilizadas pelos elaboradores das demais vertentes musicais.

Observa-se acima a maneira como os produtores de *rap* percebem as músicas dos outros estilos. Um exemplo disso é que elas são utilizadas como referências para esses cantores e músicos demonstrarem nas suas composições artísticas aquilo que possui, ou não, sentido para eles.

Perante uma sociedade que não atribui ao *rap* o mesmo valor estético como aquele dado a outros gêneros musicais, os *rappers* utilizam as comparações com algumas referências de outras músicas para construir o *rap* e, ao mesmo tempo, reivindicar valor artístico.

A formação e a comunicação musical se realizam em uma sociedade com relações sociais fragmentadas que contribuem para um estranhamento ameaçador entre as pessoas. Assim, muitas músicas não são respeitadas por diversas pessoas que aprenderam a ter essa postura apenas com as canções que lhes propiciam emoções e reflexões prazerosas. E ainda por acreditarem que se elas gostam de determinadas músicas é porque são as melhores.

Em uma sociedade com grandes desigualdades sociais, a linguagem musical pode refletir, questionar ou contribuir para a manutenção de hierarquizações artísticas. Em uma entrevista com um grupo de *rap* da cidade de Marília, em determinado momento conversávamos sobre o fato de alguns jovens de classe média cantarem e ouvirem *rap*, um dos integrantes deste grupo me disse:

> *"(...) É, praticamente o Gabriel Pensador é rap pra boy, aquela linguagem que todo mundo conhece (...)"*
> *"(...) Ele nasceu numa comunidade mais bem sucedida né meu? a língua dele vai ser bem melhor, bem melhor não, bem melhor entre aspas né? Vai ser uma coisa diferente."*

O jovem identifica a posição social do cantor pela sua linguagem, que não são apenas as palavras utilizadas na letra, mas toda a musicalidade. O jovem trocou a palavra melhor por diferente, pois se dissesse que a linguagem do Gabriel é melhor,

poderia sugerir que a dele é pior. Assim, ele estaria contrariando uma das idéias presentes entre os *rappers:* buscar questionar certos padrões sociais, inclusive as normas do português oficial, e essa não era sua intenção. As regras do padrão gramatical não são todas utilizadas pelos *hip-hoppers*, já que eles também vivenciam e priorizam outras experiências e expressões. As flexibilizações na comunicação oral e os preconceitos que os cercam são discutidos por Silva (1999)[62]:

> *"Os lingüistas sabem que o objetivo último da comunicação é ser entendido. Os rappers utilizam expressões e termos que possuem um sentido preciso na periferia, e não poderia ser diferente, pois este é seu universo de referência. É nesse espaço que a música e a poética precisam ser compreendidas. Em função do atual momento vivido pela educação, cabe às autoridades educacionais entender as práticas discursivas e expressões artísticas dos jovens da periferia que hoje se encontram majoritariamente nas escolas públicas. Ou essa aproximação se processa e a relação dialógica se consolida, ou os muros escolares permanecerão como os principais divisores entre a escola e a rua". (Silva,1999:36)*

Destacamos na fala desse *rapper* de Marília o modo como ele tenta definir o tipo de música a ser produzida para determinado grupo, a partir da origem social do cantor e compositor. Para o jovem, a maneira como Gabriel Pensador utiliza uma estética diferente é por causa da sua posição econômica privilegiada. Por isso, sua música será mais reconhecida em determinados espaços sociais do que uma música produzida por um jovem da periferia.

Entendemos a maneira como a idéia de as pessoas ouvirem apenas as músicas elaboradas por artistas que tenham a mesma origem socioeconômica do seu público não considera que, atualmente, muitos sambas, pagodes e mesmo alguns *raps* são consumidos por pessoas com diversos poderes aquisitivos da nossa sociedade. No entanto, isso não significa que elas conferirão a mesma posição de obra de arte a todos os gêneros musicais.

A posição econômica das pessoas não é o único fator que determina como as músicas serão construídas e nem as pessoas que irão ouvi-las, como destacou o jovem. Afinal, temos nas periferias o maior público do *rap*, mas também temos nestes locais um número significativo de pessoas que não gostam de *rap* e nem da sua linguagem oral.

---

[62] Silva, José Carlos Gomes. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip-Hop Paulistano.In: Elaine N. de Andrade (org.) Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus,1999.

O *rap* do Gabriel Pensador não está sendo aceito pelo próprio entrevistado, postura semelhante à de outros músicos e cantores dos demais gêneros musicais. Esse jovem conhece, mas não se reconhece na música do Gabriel Pensador, e a linguagem é um dos motivos para isso acontecer. Fato esse que dificilmente ocorre nas músicas de *rappers e DJs* da periferia. Portanto, o sentido estabelecido e o seu prazer estético não são os mesmos frente a esses dois tipos de *rap*.

A relação de um sentido social entre os artistas e o público é uma das observações centrais da análise de Magnani (1984). Em sua pesquisa sobre o circo, o autor procurou compreender o processo de produção das artes circenses. Ele considerou todos os elementos presentes nas apresentações no circo como ruídos, o jeito de representar, as pausas etc. e não apenas o que está implícito no discurso. Magnani (1984) estudou as condições de produção, recepção e o espaço social em que tais discursos circulam. E ainda analisou a capacidade desta arte em despertar e manter o interesse do público.

Magnani (1984) procurou entender os motivos pelos quais um discurso faz sentido para os receptores do circo. O autor identificou que para isso ocorrer deve haver uma margem de identificação e representação dos significados presentes no discurso realizado para os seus receptores.

Se o produtor utilizar muitos outros recursos fora do padrão circense, dificilmente chamará a atenção do público, completou Magnani (1984). Mas, para este autor, a adesão por parte dos artistas a um padrão não os impossibilita de tentar renovar sua arte, mesmo utilizando regras de outros gêneros. Porém, sua prática artística deve continuar sendo reconhecida pelo público. Desta forma, determinado tipo de arte se torna reconhecida se for construída com mecanismos que propiciem uma relação explícita com a realidade do seu público.

O público já tem interiorizado algumas regras de um determinado gênero artístico. Vemos algo muito próximo dessa análise de Magnani (1984)quando alguns "manos" e "minas" de Marília direcionavam algumas críticas ao grupo Pavilhão Nove. Segundo esses *hip-hoppers,* este grupo reunia, nas suas músicas, muitos sons do *rock and roll* com os do *rap*. O Pavilhão Nove estava sendo comparado com temáticas e sons de outros grupos já conhecidos e aceitos por muitos "manos" e "minas" de Marília**.** Segundo Magnani (1984), entre os emissores e o público é necessário existir um "acordo", o mesmo lastro social e visões de mundo semelhantes:

> *"(...) Se a verossimilhança, do ponto de vista de sua produção, é o resultado de mecanismos que operam no interior do discurso, é bom lembrar que a condição de sua realização, para o receptor, é a existência de uma relação de conformidade entre as significações expressas e o sistema de representações como já foi afirmado, um discurso será verossímil para aqueles que de uma forma ou outra compartilham suas premissas"* (Magnani, 1984:55).

Considerando esta discussão, vemos que o grupo "Pavilhão Nove" tem sua música rejeitada por alguns "manos" e "minas" de Marília, pelo fato de a estrutura sonora e a temática das letras dessas músicas não propiciarem uma rede de significados, que estejam explicitamente ligados à concepção de princípios morais, à busca de igualdade social, de diferenciações e outros, presentes entre muitos jovens da periferia.

Muitas formas de arte possuem seus espaços de produção e consagração, como universidades, teatros, televisão, casas de shows, bares etc. Esses são reconhecidos socialmente dentro de uma hierarquia em que muitos manifestam suas idéias discriminatórias pautadas em cultura de "bom gosto" e "mau gosto". Essa divisão analítica é discutida por Bourdieu (2001). Para este autor, o fato de os humanistas reivindicarem que a "arte erudita" seja universal, ocorre por ser essa a estética dos próprios humanistas. Assim, as outras estruturas sonoras não terão significado para este grupo social. Portanto, serão julgadas negativamente pelos humanistas como uma musicalidade sem nada para comunicar e sem relevância artística.

Quase sempre, as músicas adequadas para todas as pessoas são aquelas do gosto do próprio indivíduo, do grupo ou sociedade de que ele faz parte, e as músicas que devem ser desprezadas são aquelas ouvidas pelas demais. Trata-se de um tipo de mentalidade que contribui para manter uma ordem social que inferioriza as diversas práticas culturais, ou só as reconhece dentro de determinados espaços, sendo produzidas e consumidas por grupos sociais específicos.

Quando o *rap* é classificado como merecedor de reconhecimento apenas dentro da categoria de música popular, ele não concorre com as formas artísticas consumidas pelas pessoas que o denominam desta forma, ou seja, não questiona a convicção delas de que a sua opção artística é a mais "culta".

Bourdieu (2001) analisa o modo como o universalismo estético é uma ilusão. Segundo o autor, universalizar o juízo de gosto silencia, porque vê como natural as condições sociais que forneceram possibilidades para realização desse juízo. Para o

autor, existe uma tendência em se naturalizar a sensibilidade, ou seja, a faculdade de sentir, como se ela fosse um exercício puro e fora das regras do jogo social.

A estética artística como algo universal é uma concepção que se constitui na filosofia de um prazer livre de implicações sociais. De acordo com essa visão, todos os homens e mulheres devem sentir a mesma sensação perante todas as obras de arte. A capacidade de sentir o mesmo prazer artístico frente a uma obra exposta em um museu, por exemplo, não é universal, acrescenta Bourdieu (2001). É uma realização daqueles que têm acesso às mesmas condições sociais.

No museu, aqueles que têm oportunidade para freqüentá-lo experimentarão um tipo de prazer estético, que seu meio, preparação e trajetória social permitem. Mas é apenas uma experiência estética que não será sentida e nem usufruída por todas as pessoas de qualquer lugar do mundo. Desta forma, as obras de arte e as sensações que elas propiciam, são frutos de produções e condições específicas.

Para Bourdieu (2001), diferentes formas de arte e de saber obedecem a princípios coerentes que não estão presentes na estética que se pretende universal:

> *"(....) É a mesma preocupação que estimulava William Labov em seu esforço por demonstrar que a linguagem dos adolescentes dos guetos negros pode conter análises teológicas tão requintadas como o discurso eruditamente palavroso e eufemizado, por vezes impenetrável, dos estudantes de Harvard." (Bourdieu,2001:92)*

Analisamos como as manifestações artísticas realizadas fora dos espaços consagrados por jovens com poucas condições socioeconômicas não possuem o mesmo reconhecimento e autoridade social que outros bens culturais. Desta forma, a exaltação das práticas culturais de diversos grupos sociais, chamada por muitos de respeito ao povo, não faz sentido para Bourdieu (2001), já que essa comemoração não traz mudanças significativas para a arte de grupos carentes materialmente. O autor comenta que essas mudanças não ocorrem porque na realidade, não existe um mesmo valor social atribuído a todas as experiências artísticas.

Os *hip-hpppers* sabem que em certos espaços sociais o *rap* não tem o mesmo valor artístico que outras músicas produzidas e ouvidas por diversos grupos sociais. Os cantores e músicos do *rap* imaginam que a sua condição material influencia no tipo de valorização atribuído pela sociedade às suas músicas. Essa visão desses jovens não é forjada apenas pelos *hip-hoppers*, pois eles vivem em uma sociedade na qual a posse material também é extremamente valorizada como critério para qualificar, se relacionar e tratar as pessoas e suas produções.

Embora os *hip-hoppers* tentem dar ênfase ao talento para que ele seja considerado nas relações sociais e não somente ao poder econômico, este não desaparece de repente das sociabilidades existentes. E mesmo quando esses jovens acreditam que estejam em uma situação de nivelamento econômico, como observei nas festas de *rap* de Marília, e que o dinheiro não pode ser utilizado para segregar as pessoas, o talento aparece como aquele que também pode ser utilizado para esse mesmo fim.

Os jovens do *Hip-Hop* que pretendem explicitar seu dom poderão encontrar muitos empecilhos para alcançar esse objetivo. Esses obstáculos existem pelo fato de o *rap* não receber o mesmo valor em todos os espaços sociais, mesmo por aqueles que acreditam na existência do dom. Afinal, como sugerimos, os artistas de *rap* precisam tornar público que receberam o dom, e para isso, eles têm de trabalhar as técnicas, os símbolos e as idéias, ou seja, precisam adquirir talento e desenvolvê-lo.

O talento é a vitrine por meio da qual seu público poderá reconhecer que o *hip-hopper* é um "escolhido" e, por isso, merece ganhar destaque em relação aos outros jovens.

O narrador da canção *"artistas ou não"* é esclarecedor ao explicitar os problemas e conflitos vivenciados pelos artistas de *rap.* Ao enumerar algumas formas de como os *hip-hoppers* são tratados, ele deixa claro que possui consciência de como sua produção de arte é vista por muitas pessoas. E por esses motivos, vamos transcrever aqui a letra inteira. Além disso, destacamos abaixo a frase na qual o narrador utiliza a palavra "talento" para mostrar que ele se percebe como um dos escolhidos, mas a sociedade não está reconhecendo seu talento como ele gostaria:

Se não bastasse a humilhação já sofrida todo dia,
tinha que acontecer também na tal vida artística,
tinha de ser fudida como é a nossa
otários sempre na frente,os melhores sempre na bosta
um mundo tão filha da puta quanto é o normal
uma panela constante,pilantragem capital
"*talento aqui até existe só que não importa"*
sem o dinheiro ou influência baterão sempre as portas
ignorados pela mídia sempre a piada
na música nacional passa em branco não é nada
apenas é considerada música de ladrão
diversão de menores, artistas sem expressão
pouco estudo sem dinheiro apenas bom assunto,
mas pouco importa pra boy se pobre vive absurdo
gostam de ver a burguesia se acabando na guitarra

falando de porra nenhuma se drogando enchendo a cara
e tem tv e tem jornal revista pra burguês
no rap nacional é só merda não tem vez
disco gravado bom trabalho,mês e carta promoção
o público apoiado nos esquece puta ingratidão
fã clube de ninguém sem autógrafo também
vivo muito bem sem isso mas qualquer roqueiro tem
artistas desconsiderados pelo público,
e no final de semana só curte rap que ridículo que discriminação
que decepção se não nos acham artistas americanos é que também não são
e é por essas e outras que vem a tona a questão
cantor de rap nacional artistas ou não.
(refrão)
Artistas de um mundo que não existe,
é música de ladrão,
de um mundo que não existe,
a discriminação,
de um mundo que não existe
artistas ou não,
artistas de um mundo que não existe
sem consagração,
de um mundo que não existe,
um sonho todo em vão,
de um mundo que não existe
artistas ou não.
Programas de televisão algo impossível
falar de drogas de polícia inadmissível
acham legal diversão,muito esporte,novela
realidade informação de rua não interessa
e outra porta se fecha por causa de dinheiro
se o tivesse era horário nobre um mês o ano inteiro
um rapper brasileiro origem pobre na sua maioria
piada entre playboys ignorante pra mídia
um movimento desunido falso moralista
te põe no céu pela frente por trás arranca sua vida
informação de qualidade e orientação
sem recompensa fica foda um objetivo em vão
uma censura de rua que liberdade de expressão
polícia intocável,forte crítica é caixão
é conseqüência da desvalorização que nós sofremos
se fôssemos considerados artistas pelo menos nós teríamos respeito
a própria proteção
pois um artista assassinado tem forte repercussão,mas não
no dp o bicho pega e pega legal
já fui em cana por nada eu só cantei a real
não teve compreensão, nem consideração
artista porra nenhuma muita porrada e o silêncio então
que consideração, que valorização
cantor de rap nacional tapa na cara que premiação.
(refrão)

Enrolação de gravadora prazo estourado
um estúdio meia boca e o trabalho está gravado
apropriado pro seu gosto? "não" sem reclamação
será lançado e se der sorte primeira posição
500 cópias, duas mil se marcar até dez mil
cassete,nem cd é lamentável só vinil
e o contrato que parece um boletim de ocorrência
promessas impensadas, muita idéia, indiferença
um tratamento recebido tipo, polícia e bandido
artistas na parede qualquer merda dando tiro
e não ser reconhecido não ter consagração
desperdício de talento um sonho todo em vão
então porque continuar se o caminho é desvantagem
resposta muito simples não tem boi pra pilantragem
quero ver dignidade, um movimento de verdade
e os manos estão ligados que temos capacidade
existem boas gravadoras muita gente interessada
então vão se foder aqueles que não tão com nada
que atrapalham o movimento
impedem seu crescimento
só pensam em dinheiro
em bons investimentos
que só fiquem no esquema os que são profissionais
que valorizam os artistas,os rappers nacionais
e dessa forma será assim essa questão
cantor de rap nacional artista ou não.
(refrão)

Pelo fato de o *rap* ser considerado uma arte inferior, essa concepção repercute em todo o processo de produção e divulgação desse gênero, conforme nos mostra o narrador da letra acima. Nas suas análises, o cantor transforma as características depreciativas atribuídas à sua música em idéias para expressar seu posicionamento político. O narrador utiliza a concepção negativa do *rap* para descrever a letra citada acima. Mas ele modifica essa visão depreciativa do *rap* para compor argumentos com valorização pessoal e social dos artistas desse gênero musical.

Na sua narrativa, o cantor transforma aquilo que ele percebe que os representantes do poder pensam dele e de seu trabalho e o utiliza para contrariá-los. E ao mesmo tempo, para manifestar suas opiniões e propostas. Processo igual à recriação dos sons presentes nos *raps*.

O cantor demarca seu campo e modo de atuação como artista, tendo em vista o tratamento desigual que recebe. Ele deixa explícito como atua de forma diferente de

muitos artistas que, segundo ele, não têm motivos relevantes para se revoltar contra a vida, pois não enfrentam problemas de escassez econômica.

O narrador ainda questiona os modelos de artistas que são comparados com o dele. Ele elabora esse questionamento porque nessa comparação muitas pessoas negam seu status de artista. E para o narrador, obter a posição social como artista é possuir respeito e ter recursos materiais que garantam sua vivência.

O anseio do narrador em ser artista para obter valorização evidencia um hábito de diversas pessoas de tratar com respeito somente os que se destacam como possuidores de um dom, ou seja, aqueles que já nasceram para ter um destino com mais recursos materiais e políticos do que outros jovens das periferias.

Ao se perguntar por qual razão continuar cantando *rap* apesar dos obstáculos encontrados, o cantor fornece como resposta que o trabalho do *rap é* direcionado para desconstruir essas mesmas dificuldades sociais. Assim, o narrador reformula para si próprio e para seu público seu projeto de ser um artista que trabalha para as periferias. Além disto, ele renova sua convicção no seu modo de fazer arte e seu reconhecimento frente ao seu público. Porém, no final da letra, o cantor destaca como também quer valorização para os artistas de *rap* por parte das pessoas que não moram nas periferias e favelas. No entanto, nem todos nessas áreas são considerados artistas. Assim, o cantor delimita um grupo em particular de dentro da periferia para receber respeito, estando ele também incluído neste grupo.

Novamente temos nessa letra um exemplo do mesmo ponto que já analisamos na letra dos "Racionais MC´s", que contém a frase *"um brinde pra mim*". Também na letra "*artistas ou não"* o narrador mescla uma visão de transformações para a coletividade com o de reivindicar mérito individual. Como já destacamos esse último discurso é freqüente no *rap* e até aceito, mas desde que o narrador ressalte também a coletividade. Assim, vemos o modo como essas letras evidenciam uma sociedade formada por pessoas que transitam e criam estratégias para viverem o coletivo e o individual.

Segundo Clastres (1990) nem todas as sociedades valorizam a dimensão individual como a nossa. Na sociedade dos guaiapi que esse autor estudou o caçador não pode se alimentar da carne de sua caça, ela deve ser dividida com as outras pessoas da tribo. No entanto, o doador também receberá uma porção da caça dos demais.

A troca de caça entre os guaiapi é para Clastres (1990) um modo deles criarem laços de reciprocidade que estará acima da vontade individual do caçador de ficar com a caça somente para si, desta maneira o autor analisa que:

> *“ Na realidade essa proibição alimentar possui também um valor positivo, já que opera como um princípio estruturante que funda como tal a sociedade guaiaqui. Estabelecendo uma relação negativa entre cada caçador e o produto de sua caça, ela coloca todos os homens na mesma posição, uns com relação aos outros, e a reciprocidade do dom de alimentação se mostra a partir daí não apenas possível, mas necessária: todo caçador é ao mesmo tempo doador e recebedor de carne. O tabu sobre a caça aparece então como o ato fundador da troca de alimentação entre os guaiaqui, isto é, um fundamento da sua própria sociedade. Outras tribos conhecem sem dúvida esse mesmo tabu. Mas ele se reveste, entre os aché, de uma importância particularmente grande pelo fato de que remete justamente à sua fonte principal de alimentação. Obrigando o indivíduo a se separar de sua caça, ele o obriga a confiar nos outros, permitindo assim que o laço social se ligue de maneira definitiva; a interdependência dos caçadores garante a solidez e a permanência desse laço e a sociedade ganha em força o que os indivíduos perdem em autonomia. (Clastres,1990:81)*

Percebemos o modo como existem no gênero do *rap* mecanismos que podem ser articulados para os *hip-hoppers* estabelecerem laços de solidariedade e de consciência coletiva e, ao mesmo tempo, poder trazer para seus produtores reconhecimento individual, uma vez que o talento se baseia na idéia de dom. Assim, o *rap* é um meio para jovens das periferias terem seus anseios contemplados tanto na arena do social como do pessoal.

Considerando as análises pejorativas que observamos durante a pesquisa de campo que muitos produtores de *rap* de Marília fazem entre eles, desenrola-se um conflito entre a realização da esfera social e pessoal desses jovens. Deste modo, na busca para a concretização de um reconhecimento do seu talento, os produtores vivenciam um conflito de interesses e conquistas nesses dois planos. Isto ocorre na medida em que eles almejam seu talento reconhecido, visto que existem grandes chances de essa diferenciação em relação aos demais se tornar uma força para o acirramento das rivalidades e assim estabelecer quem é o melhor ou o pior e não somente o diferente. E vemos a maneira como essa competição entra em conflito com a proposta de tornar a sociedade mais igualitária.

Para realizar uma idealização do que seja um artista, os cantores e músicos concorrem entre si. E nessa disputa, os interesses individuais, muitas vezes, impedem a realização daqueles que deveriam compor as relações entre os *hip-hoppers* em todos os espaços e contextos sociais. Se por um lado, a rivalidade entre os artistas pode ter múltiplas repercussões, sendo uma delas a inovação de perspectivas sociais no *rap;* por

outro lado, a rivalidade para ser um artista admirado por um público pode reduzir as possibilidades de conquistas sociais a ser compartilhadas por um número grande de jovens moradores da periferia.

Percebi no contexto das festas de *rap* que presenciei em Marília que existe uma competição entre os próprios cantores e músicos pelo reconhecimento como artista de *rap*. Especificamente nestes locais dos bailes*/shows* de *rap,* essa situação deve-se ao fato de que esses "manos" e "minas" estão em um nível econômico muito próximo, e o poder aquisitivo não é argumento para diferenciá-los.

Propomos que, nesses espaços dos eventos de *rap,* a idéia de talento seja ressaltada para os produtores se destacarem dos seus "iguais". Mas, para isso ocorrer, primeiramente, esses jovens precisam estar entre outros *hip-hoppers* que possuem elementos em comum com eles, neste caso, o poder aquisitivo, para posteriormente esses jovens buscarem signos que não são semelhantes entre eles, por exemplo, o dom; e, assim, por meio do dom, esses "manos" poderem se diferenciar uns dos outros. Se esses jovens tivessem muitos atributos diferentes e desiguais entre eles, ficaria mais difícil para eles vivenciarem esse tipo de distinção.

Assim, esses *hip-hoppers* têm à sua disposição o campo do econômico para criar identificação e o talento para se diferenciar dos demais jovens desse mesmo meio econômico em que eles circulam. Desta maneira, se em uma festa de *rap,* por um lado o jovem pode ser um "igual"; por outro, ele pode ser um "diferente".

É comum, por parte de alguns representantes da imprensa e demais intelectuais, o questionamento acerca da existência de um projeto político no *Hip-Hop*. Observamos nessas declarações desses representantes, uma cobrança para os jovens do *Hip-Hop* articularem estratégias para atender os interesses do coletivo.

A afirmação de jovens do cenário do *rap* como desprovidos de capacidade intelectual para elaborar um programa político remonta aos primeiros estudos sobre juventude no Brasil. Estas pesquisas focalizavam principalmente o movimento estudantil em que era apontada mais sua atuação político-institucional do que as manifestações socioculturais (Abramo,1994). Os jovens de baixa renda que estavam se concentrando cada vez mais nas áreas periféricas da cidade, nem eram vistos como parte do cenário moderno:

> *"(...) A intensa incorporação ao mercado de trabalho e de consumo, a ampliação do contato com a escola e a intensificação da relação com os meios de comunicação são processos que, durante os anos 70, concorreram para compor uma nova vivência,*

com atividades e aspirações peculiares, entre os jovens de famílias urbanas de baixa renda" (Abramo,1994:56).

Abramo (1994) reflete acerca das comparações feitas por alguns comentadores entre a geração dos anos 50 e 60 e a geração mais jovem. Para esse estudioso, os jovens dos anos 80 e 90 não possuíam projetos transformadores como a geração passada, constituindo-se numa geração passiva e conformista. Mas, segundo a autora, este tipo de comparação pode contribuir para o surgimento de um modelo ideal de comportamento juvenil. Assim, a juventude que não se articula de acordo com esse paradigma é considerada como desviante. Abramo (1994) levanta ainda que podemos destacar outras possibilidades para se pensar sobre a categoria juvenil :

> *"(...) considerei necessário ressaltar as dimensões sociais e históricas das condições e das expressões juvenis, a fim de tornar perceptíveis as peculiaridades das manifestações atuais, não como confirmação ou desvio de um conteúdo essencial e universal da juventude, mas como respostas vinculadas ao contexto social em que se realizam."(Abramo,1994:13)*

Com a participação da música no lazer juvenil, as festas e shows, por exemplo, tornaram-se uma das dimensões mais significativas da juventude dos anos 80. A opção por um gosto musical pode indicar para os jovens todo um conjunto de referências culturais e políticas. Pode-se pensar que no caso do *Hip-Hop,* a música desenvolve um papel central de contestação, de sociabilidade, identidade individual e de grupo. A música é uma das formas construídas pelas quais os jovens da sociedade atual tentam discutir questões públicas, realizar questionamentos e intervir nos acontecimentos de seu tempo, afirma Abramo (1994).

Uma diferença presente no *Hip-Hop* em relação a outros movimentos sociais é a ausência de uma prática política desenvolvida através de uma instituição. Além disto, uma vez que seus integrantes vêem um país fragmentado pela desigualdade social, não lhes é prioritário articular melhorias socioeconômicas para todas as estratificações nacionais. (Herschman,2000).

Ao discutir a trajetória dos *rappers* paulistanos, Silva (1998) analisa a grande dificuldade deles em se articular com algumas organizações como escolas públicas, universidades, partidos políticos, posses, instituições anti-racistas e outros. Segundo o autor, as eventuais e complicadas parcerias dos *rappers* com essas instituições ocorrem, entre outros fatores, por causa de divergências de concepções entre os próprios grupos de *rap* e dos *hip-hoppers* com os freqüentadores das demais organizações. De acordo

com Silva (1998), um exemplo de uma conflituosa parceria entre *hip-hoppers* e uma instituição foi o caso da Geledés, instituto criado para defender a mulher negra. A instituição trabalhava questões ligadas à sexualidade e era a favor do aborto, mas muitos "manos" e "minas" são contrários a ele. Assim, essa temática causou uma grande polêmica entre esses *hip-hoppers*.

Segundo Silva (1998), no período de 1990 a 1994, muitos *rappers* realizaram alguns projetos com algumas organizações sociais. Porém, o autor destaca que após o trabalho realizado com o Geledés, o desenvolvimento de atividades socioculturais com outros setores do movimento negro não teve muita continuidade. No entanto, alguns dos representantes dessas instituições reconhecem o alcance dos *rappers* frente à juventude das periferias:

> *" As transformações produzidas pelo movimento hip hop na auto-estima dos jovens da periferia têm sido mediadas pela estética ou estilo e por um tipo de discurso formalmente diferente da retórica política. O questionamento do mito da democracia racial permanece comum, mas os rappers falam em uma linguagem poética-musical". (Silva,1998:107)*

Os *hip-hoppers* raramente fazem uma separação entre o cantor e o músico atuando na mídia e em outros espaços sociais. Praticamente não existe muita desvinculação entre vida pública e privada na avaliação do público do *rap* sobre seus artistas. Isto se deve ao fato de o artista de *rap* ter de ser um representante da periferia e uma referência para os jovens.

Podemos questionar até que ponto esse modelo de artista de *rap* como articulador de mudanças coletivas funciona nas relações sociais cotidianas, já que, constantemente, ouvi muitas críticas dos jovens de Marília a respeito dos artistas desta cidade, de São Paulo e de outras localidades do Brasil. Desta forma, o artista sempre coloca em seu trabalho argumentos, sons, idéias e outros que mostrem para o público, sua adesão aos critérios do *rap.* Quando há mudanças nos *raps*, elas têm de ser justificadas. Os *hip-hoppers* têm que explicar para seu público que as modificações nas músicas são para a manutenção ou o desenvolvimento dos princípios do *rap* e para o bem-estar da periferia**.** Assim, o reconhecimento e a legitimidade de um artista de *rap* têm de ser sempre renovados.

Se por um lado pode-se questionar a existência de um projeto político no *Hip-Hop* no modelo de outros movimentos sociais; por outro lado, vemos o desenvolvimento de uma intencionalidade forjada pelos os *hip-hoppers* para um

comprometimento com a articulação de questionamentos e transformações sociais. Esses questionamentos perpassam pela festa, pela música, pela moral, pelos conflitos entre o individual e o coletivo e pela busca, através do talento, de um reconhecimento legítimo ora pessoal ora de grupo.

Entretanto, percebe-se que para os jovens concretizarem relações sociais que atendam os interesses dos outros em uma sociedade marcada por valores de virilidade, a rivalidade, a inferiorização, a agressividade e outros têm sido uma das principais problemáticas para diversos *hip-hoppers*.

Assim, notamos o modo como esses jovens têm encontrado extremas dificuldades em articular suas visões e percepções ao recriar sonoridades e idéias para não se transformarem em ódio social que contribuam e, por vezes, reforcem as relações e estruturas sociais já existentes, que eles também criticam em suas letras.

Mas, como já dissemos, sugerimos que uma quantidade expressiva desses *hip-hoppers* não possui clareza de que a noção de talento como vem sendo utilizada contribui para a inferiorizarão até mesmo daqueles jovens que eles chamam de irmãos. E os *hip-hoppers* que têm essa percepção como parte do seu cotidiano, responsabiliza apenas as outras pessoas como aquelas que direcionam seus atos para o acirramento das rivalidades. Notamos a maneira como o talento é utilizado dessa forma por estar distante da criação de um modo de esses jovens articularem as diferenciações sem que elas se desenvolvam para competições.

Todavia, tem ocorrido por parte dos *hip-hoppers* a realização de um modo específico e atuante de produção musical, que recorre, como observamos nas letras citadas neste texto, à miséria, à dor, à violência, à indiferença, à diferença, à solidariedade e a outros, tornando evidentes outros modos de pensar e existir.

Apesar de os *hip-hoppers* enfatizarem sua crítica, principalmente em relação à desigualdade social, e desconsiderarem os valores desiguais atribuídos a todas as formas de arte produzidas na sociedade, mesmo assim, eles terminam por questionar concepções que reivindicam apenas para determinados gêneros musicais o reconhecimento de fazedores de expressões artísticas legítimas. Esse é o modo de ver as expressões humanas que, muitas vezes, vêm disfarçadas em termos como “culto”, “chique”, de “bom gosto”, de “classe” e tantos outros conceitos semelhantes que vemos sendo pronunciados diariamente.

Ao contrário de certos discursos acerca da ausência e inferioridade de elaborações intelectuais e sensíveis entre os *hip-hoppers*, no decorrer desta pesquisa

tivemos a oportunidade de observar como eles articulam elementos constitutivos do plano do sobrenatural, do sentido, da razão, da ciência, do individual, do coletivo para reivindicar visibilidade e participação social.

Considerações Finais

Foram os *hip-hoppers* de Marília que me apontaram como eles percebem as diferenças de reconhecimento atribuídas às produções artísticas formadas em espaços e através de outros modos de produção além daquelas elaboradas nos centros de belas artes.

Ao questionarem a utilidade e o papel dessa minha pesquisa, os *hip-hoppers* criaram margem para uma reflexão acerca da desigualdade de autoridade que nossas produções recebem na nossa sociedade. Assim, eles me indicaram como eu e o meu texto acadêmico podem reproduzir relações de poder na medida em que eles só serão ouvidos em certos espaços sociais se for por meio desse meu texto.

Diversos "manos" e "minas" de Marília enfatizavam como essa visão de discriminação pejorativa das músicas mantém a lógica de inferiorização de jovens das periferias. E eles me mostraram como vivem esses valores nas suas relações cotidianas e nas suas produções musicais. Além disso, os *hip-hoppers* reivindicavam a necessidade de valorização artística para uma mudança social.

Perante o medo, o ódio, o sofrimento, os *hip-hoppers* buscam transformá-los, isso através do processo de recolagem das músicas, que se constitui como um canal artístico e nem por isso menos expressivo e construtivo.

Os *hip-hoppers* de Marília e de outras regiões do Brasil tentam renovar por meio do *rap* mecanismos de solidariedade que como eles demonstram, muitas vezes, não se efetiva em todos os planos da vida.

A concepção de construção artística pautada na idéia de talento individual propicia diferenciação entre os jovens das periferias. O talento oferece campo para os jovens não se verem diluídos na uniformidade, mas, ao mesmo tempo, acirra as rivalidades. Vemos que os *hip-hoppers* objetivam transformarem o coletivo, mas sem deixarem de buscar destaque individual e usufruírem do retorno social dessa forma de reconhecimento.

Os *hip-hoppers* buscam, sim, uma valorização de jovens vistos pela sociedade como produtores e consumidores de uma arte inferior, e essa é uma das suas batalhas da guerra que eles concebem estar vivendo.

Tive a oportunidade de olhar como não é suficiente criar um *rap* que não contenha alguns signos considerados essenciais para os *hip-hoppers;* assim, é preciso que o *rap* seja elaborado seguindo alguns critérios como por exemplo, o artista

demonstrar humildade, falar da vida pessoal, usar o ritmo africano, falar de desigualdade e igualdade social, orientar o público sobre que escolhas deve fazer e outros. Este último requisito é importante pelo fato de no cenário do *rap* a letra sozinha não ser suficiente para os *rappers* e os *DJs* darem uma demonstração de que possuem talento.

Perante todos esses requisitos, além daqueles que não observamos nesta dissertação, comentamos que, mesmo o jovem ter nascido em um contexto ou com características físicas como, por exemplo, ser da periferia e negro, já favorecendo seu reconhecimento como artista de *rap*, ele precisará ter muito, com ou sem dom, talento, ou seja, trabalho.

Ao sair para uma pesquisa de campo nas periferias de Marília para conhecer outras pessoas, era raro eu pensar que conheceria a mim mesma e, conseqüentemente, meu meio social de um modo diferente do qual tinha vivenciado até então. Mas foi o que aconteceu.

Todos os *hip-hoppers* de uma forma ou de outra me orientaram tanto quanto os textos acadêmicos e outras pessoas para onde eu deveria olhar. E em parte penso que eu atendi ao pedido não dito diretamente desses "manos" e "minas". Imagino ainda que ao mesmo tempo fiquei perto das minhas outras preocupações intelectuais. Agora vejo o modo como esse era o desafio e espero ter chegado pelo menos próximo de seu desenvolvimento. Agora concluo esta dissertação, o que não quer dizer que tenha resolvido essa problemática e a discussão acerca do talento. Obviamente nem era essa a intenção.

Fico com a impressão de que o desafio da pesquisa de campo e a teórica tenham uma coisa em comum com os outros desafios: a pessoa se envolve e passa a maior parte do tempo com a sensação de que está perdida, girando dentro de um labirinto, mas, por vários motivos, termina por encontrar um caminho. Que não significa um fim, uma verdade, uma resposta, ou uma saída! Apenas um outro caminho!

GLOSSÁRIO:

B-Boy: Os jovens usam este termo mais precisamente quando se referem aquele que dança o break.

B Girl: **-** as mulheres que dançam o *break*

Break: a dança do *Hip-Hop* que consiste em movimentos "quebrados", giros de pernas de cabeça para baixo e piruetas.

DJ : *Disck-Jockey* ou discotecário. O profissional que coloca os discos para as pessoas dançarem

*Hip-Hop***:** nome dado a cultura adolescente originária dos guetos negros norte-americanos, contendo elementos como o *rap*, o *break*, o grafite, versão anos 80.

Grafite: desenhos coloridos e densos, feitos nos espaços públicos das cidades. Os grafiteiros fazem questão de enfatizar que sua produção nada tem a ver com a pixação de rua, para eles é uma expressão artística.

Funk: termo taxado nos negros norte-americanos, que se refere a algo sujo, ofensivo, fético etc., (um estereótipo transformado em símbolo de identidade e de orgulho negro). É o *soul* versão anos 70, com ritmos mais pesados e melodias mais repetitivas. Nomes: James Brown, George Clinton e Earth, Wind and Fire.

Rap: iniciais de *rythm and poetry*. Tipo de música falada e rimada, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samplers* controladas por um DJ.

MC: o cantor de *rap*.

Sampler: instrumento que grava digitalmente qualquer som, acompanhada geralmente pela bateria eletrônica ou de um computador. Os *hip-hoppers* usam freqüentemente o *sampler* para "piratear" sons de discos, como já faziam com o *scratch.*

Scratch: a utilização dos toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou literalmente arranhando (daí o nome *scratch*).

Soul: a união do *rhythm and blues* com o *gospel*. Nomes: James Brown, Aretha Franklin e Irma Thomas.

REFERÊNCIAS:

ABRAMO, Helena W. *cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*.São Paulo: Página Aberta, 1994.

ADORNO, Theodor W. c*ultura e sociedade.* Lisboa: Presença,1970.

AMORIN, Lara Santos de. cenas de uma revolta urbana: Movimento Hip-Hop na periferia de Brasília. In: *Anais do XXI Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu (M. G.) realizado de 21 a 25 de outubro de 1997.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *movimento negro juvenil:* um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; São Paulo, 1996.

ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

BARBOSA, Irene Maria Ferreira. s*ocialização e relações raciais: um estudo de famílias negras em Campinas.* São Paulo, FFLCH/USP,1983.

BIRMAN, Patrícia. (Org.) religião e espaço público. São Paulo**:** Attar Editorial. 2005.

BOAS, Franz. Introdução. In.: Castro, Celso Celso (Org.). Tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar. 2004.

BOURDIEU, Pierre. meditações pascalianas. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *a economia das trocas simbólicas*. Sergio Miceli. São Paulo. Ed.: Perspectiva, 1974.

_____.*as regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário.Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO,Carlos Rodrigues. *a cultura na rua*.Campinas: Papirus,1989.

_____. (Org.). repensando a pesquisa participante. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *diário de campo:* a antropologia como alegoria. São Paulo: Brasiliense,1982.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. a presença do autor e a pós-modernidade em antropologia". *Novos Estudos*, São Paulo, n º 21, p. 134- 157. jul. 1988 .

CAVALCANTI, Maria L. V. de castro. o rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca, p.(75-91). In.: *Fazendo Antropologia no Brasil*. Esterci, Neide; Fry, Peter; Goldenberg, Mirian (Organizadores). Rio de Janeiro: DP&A,2001.

CARDOSO, Ruth. (Org.) *a aventura antropológica.* Teoria e Pesquisa. 2° ed. São Paulo Editora Paz e Terra, 1988.

CLASTRES, Pierre. "o arco e o cesto". In.: *a sociedade contra o estado.* pp. 71-89. Pesquisas de Antropologia Política. Rio de Janeiro. Editora: Francisco Alves, 1990.

CLIFFORD, James. sobre a autoridade etnográfica. In.: Clifford, James. a experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX. Org. e revisão técnica: Gonzalves, José Reginaldo Santos. Rio de Janeiro: Editora UFRS, 1998.

CHANG, Jeff. A fulgurante odisséia do hip-hop: a cultura hip-hop nasceu nas chamas da revolta, em meados da década de 1970. Saída do Bronx, conquistou o mundo inteiro para tornar-se a voz de uma geração. In.: UNESCO/ O Correio, Brasil, Ano 28 – nº 9/10. Set./ Out. 2000.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *antropologia do Brasil*: mito, história, etnicidade.São Paulo: Brasiliense(Editora da Universidade de São Paulo), 1986.

FERNANDES, Florestan. *o negro no mundo dos brancos.* São Paulo: Corpo e Alma do Brasil, 1972.

_____. a *integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus , 1965.

ELIAS, Nobert. *o processo civilizador*: uma história dos costumes. Vol I. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão e Apresentação: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____.Scotson, John L. *os estabelecidos e os outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Süssekind;apresentação e revisão técnica de Frederico Neiburg. Rio de Janeiro: Zahar , 2000.

GEERTZ,Clifford. a i*nterpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____*nova luz sobre a antropologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GOHN, Maria da Glória. *a força da periferia.* Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

GUASCO, Pedro Paulo M. Num país chamado Periferia: identidade e representações da realidade entre os rappers de São Paulo. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, defesa realizada em 24-04-2001.

HALL, Stuart. a *identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A,2001.

HERSCHMANN, Micael. o funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de janeiro: Editora UFRJ,2000.

HIKIJI,Rose Satiko Gitirana. etnografia da performance musical – Identidade, Alteridade e Transformação. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre. Ano 11,nº 24, p. 155-184. jul./dez. 2005.

IDARGO, Alexandre Bergamo. *elegância e atitude: diferenças sociais e de gênero no mundo da moda.*In.: Heloisa Pontes (org.). Cadernos Pagu: O risco do bordado. Revista Semestral do Núcleo de Estudos e Gênero. Universidade Estadual de Campinas.2004.

LARA, Paulo Corrêa de. Marília, sua terra, sua gente.1º Marília, Editora: Iguatemy de Comunicações Ltda,1991.

LÉVI- STRAUSS, Claude. *o pensamento selvagem*. Tradução de Maria C. C. Souza e Almir O. Aguiar. 2ª ed. São Paulo : Companhia Editorial Nacional, 1966.

LINS, Paulo. c*idade de deus*. São Paulo: Companhia das letras,1997.

DA MATTA, Roberto. *relativizando: uma introdução à antropologia social* .6ª Ed. Rio de Janeiro Editora: Rocco. – 2000.

MADEIRA, Felícia. os jovens e as mudanças estruturais na década de 70: questionando pressupostos e sugerindo pistas. *Caderno de Pesquisa.* São Paulo: Fundação Carlos Chagas, nº.58, agost., 1986.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *festa no pedaço, cultura popular e lazer na cidade.* São Paulo: Brasiliense,1984.

MUGGIATI, Roberto. Rock, *o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura,* 2ª. Ed., Petrópolis: Vozes, 1973.

MALINOWSIK, Bronislaw Kasper. *os argonautas do pacífico ocidental:* um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri. Revisão de Eunice Ribeiro durham. .(Os pensadores) 2º ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NOVAES, Adauto (org.). *civilização e barbárie*. Companhia das letras. Rio de Janeiro:2002.

ORTIZ, Renato. *cultura brasileira & identidade nacional.* São Paulo: Brasiliense,1995.

PAIS, José Machado, (Org.); BLASS, Leila Maria da Silva(Org.). Tribos Urbanas: produção artística e identidades. Organização: Machado Pais e Leila Maria da Silva Blass. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

PERLMAN, Jonice E. o mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia. Vol. 44, nº 1. São Paulo, 2001.

SAHLINS, Marshall. i*lhas de história.* Tradução de Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Zahar,1990.

SEYFERTH, Giralda. "o beneplácito da desigualdade: breve digressão sobre racismo".In.: Seyferth, Giralda. Racismo no Brasil. (p.17-43). São Paulo, Editora Fundação Petrópolis, 2002

SEEGER, Anthony. por que os índios suya cantam para suas irmãs? In.: Velho, Gilberto(org.) *Arte e Sociedade.* Ensaios de Sociologia da Arte. (p.38-63) Rio de Janeiro. Zahar, 1977.

SILVA, Dilma de Melo. arte afro-brasileira: origens e desdobramentos. Dissertação (Livre Docência em Artes) Faculdade de Filosofia e Letras - Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 1989.

SILVA, José Carlos Gomes. rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Dissertação (Doutorado em ciências sociais) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, Campinas,1998.

SHUSTERMAN, Richard. *vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke.1ª ed. São Paulo: Editora: 34,1998.

SIMMEL, George. a metrópole e a vida mental. In.: Otávio Velho(org.). o fenômeno Urbano. Tradução de Sergio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SOUZA, Patrícia Lânes Araújo. mulheres jovens e hip-hop: percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina. In.: Anais do 30º Encontro anual da ANPOCS. Caxambu (M.G.)24 a 28 de out. ,2006

SPOSITO, Marília P. A. sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *tempo social,* Ver. Social, USP: V.5, n.1-2, p. 161-178, 1993.

TRAVASSOS, Elisabeth. modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Zahar,2000.

TODOROV, Tzvetan. a *conquista da américa*: *a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIANNA, Hermano. *o mundo funk carioca.* Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANNA (Org.). Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1997.

ZALUAR, Alba. *a máquina e a revolta.* Rio de Janeiro: Paz e Terra,1985.

_____. c*ondomínio do diabo*.Rio de Janeiro: Revan (UFRJ),1994 .

Eccos Revista Científica (Cultura e identidade) -V.3,n.1, junh. 2001).São Paulo: Centro Universitário, Nove de julho, 2001.

KALILI, Sérgio. Mano Brown, líder dos Racionais MC's. A periferia vai à guerra, *Revista Caros Amigos.* São Paulo, Ano 1, nº 10, Jan. p. 32, 1998.

MENDES, Rodrigo. DE MAIO, Alexandre. Realidade Cruel. Realidade nua e crua. Revista Rap rima. São Paulo. ano 1, nº 5, maio, p. 32,2001.

Folha Ilustrada. Pág. E1. São Paulo. Segunda-feira, 25 de junho de 2001.

Folha de São Paulo - Mais. Pág. 5-11. *O norte-americano Clifford Geertz discute o futuro e deveres de sua disciplina.* São Paulo. Domingo, 18 de fevereiro de 2001.

UNESCO/ O correio. Música: a juventude marca o ritmo. ano 28 – nº 9/10 – Brasil, set./out., 2000.

ANEXOS:

Uma configuração do *Hip-Hop* nos Estados Unidos

Por volta de 1930 o *blues* era o estilo musical criado principalmente pelos músicos negros norte-americanos. O *blues* teria se formado nas canções de trabalho dos escravos nas fazendas do Sul dos Estados Unidos. Com as migrações dos negros para os centros urbanos houve o contato com a harmonia da música européia. Para Muggiati (1973), o *blues* representava os conflitos sociais tendo influência direta no surgimento do *rock and roll* dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos. Os músicos utilizavam as canções para falar de experiências comuns dos negros. Através da música eles cantavam sua própria vida levantando questões sobre a segregação racial e as desigualdades sociais.

O *blues* e o *jazz* foram tomando outras formas. Os negros que migravam para as grandes cidades após a abolição, como Chicago e Nova York, tentaram revigorá-lo no novo ambiente, acrescentando em suas músicas um som mais elétrico e agressivo. Desta sonoridade derivou o *rhythm and blues*. O *jazz* abriu as portas para a difusão da música negra norte-americana, fenômeno associado à popularização do rádio e ao desenvolvimento da indústria fonográfica. Porém, muitos músicos recusaram-se a gravar e ver sua música sendo reproduzida dentro do formato estético das gravadoras:

> *"(...) Essa música, transmitida por famosos programas de rádio, encantou os adolescentes brancos – como veio a acontecer com Elvis Presley – que, passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros." (Vianna,1988: 19).*

Desde a década de 50, as grandes gravadoras utilizaram o mercado *rhythm and blues* e o estilo dos negros norte-americanos. Aquilo que era visto como símbolo de algo pejorativo foi apropriado por outros grupos e pelas gravadoras, embora a situação sócio-econômica dos músicos negros não mudasse de forma significativa. A condição social dos músicos permaneceram praticamente a mesma pelo fato do reconhecimento destes estilos ocorrer principalmente quando foram recriados por músicos brancos. Isso explicita às concepções discriminatórias nas relações étnicas dos norte-americanos.

O *rhythm and blues* não agradou alguns músicos negros que acharam o ritmo, entre outros, "vulgar". Achavam que as novas características nunca tinham feito parte nas formas mais antigas do *blues*. A tradição vocal do *blues* sempre foi marcante, mas

com o acréscimo de instrumentos elétricos a voz do cantor tinha de ser gritada para ser ouvida. A maioria dos músicos negros, com algumas exceções, partiu para novas experiências musicais. Segundo Vianna (1997), a junção do *rhythm and blues* com o *gospel*, música protestante negra, resultou no desenvolvimento do *soul*.

Nos Estados Unidos, durante os anos 60 e 70, o *soul* manteve-se ligado ao movimento de direitos civis dos negros e na luta pela sua maior valorização, tendo como líderes Martin Luter King e Malcon X. As idéias desses líderes começaram a ser conhecidas no Brasil alguns anos depois. No campo musical um dos seus representantes mais conhecido foi James Brow que influenciou muitos artistas do estilo *black power* nos Estados Unidos e no Brasil.

De acordo com Vianna (1997), por volta de 1968 o mesmo que havia acontecido com *rhythm and blues* acontece com o *soul* e posteriormente com um novo estilo: o *funk*. Este termo tinha um sentido pejorativo em relação aos negros, mas que eles adotaram transformando-o numa forma de auto-afirmação. O *funk* foi sendo construído logo após o *soul* para ser também um símbolo de orgulho e identidade negra. Mas, para se diferenciar o *funk* continha um ritmo mais pesado. Ambos passam por um processo de comercialização; a inserção do *funk* em um cenário mais comercial torna-o mais alegre e vendável. Este fator propicia para que o funk, por volta de 1977, seja muito tocado nas discotecas tanto dos Estados Unidos como do Brasil. Permaneceram apenas alguns artistas deste gênero musical no Brasil como: Tim Maia e Tony Tornado.

Podemos dizer que enquanto o *soul* e o *funk* tornavam-se mais leves nos dois países. A base musical desses estilos musicais, principalmente do *funk,* juntamente com as idéias sociais, estavam sendo utilizadas nas músicas de um novo movimento sócio-cultural. Este vinha sendo elaborado por jovens norte-americanos dos bairros mais carentes. Movimento que passou a ser conhecido como *Hip-Hop*

Pode ser motivo de controvérsia dizer exatamente aonde o *Hip-Hop* começou a desenvolver-se. Já que podemos encontrar os elementos que viriam a compor o *Hip-Hop* em mais de um local e país. Entretanto, a tese mais legítima entre pesquisadores e *hip-hoppers* é que o movimento formou-se nos Estados Unidos. O que contribuiu para essa formação foi a trajetória social e musical de muitos negros neste país.

Pode-se dizer que, nos Estados Unidos, no final dos anos 70, começaram a se destacar sinais as manifestações artísticas que juntos formariam o movimento *Hip-Hop*. Sua configuração ocorreu nos bairros mais carentes de Nova Iorque, mais precisamente no bairro do Bronx. Segundo Chang (2000), após a Segunda Guerra Mundial, o Bronx

foi o bairro da esperança para as famílias afro-americanas, porto-riquenhas, irlandesas, italianas e judias. Porém, nos anos de 1960, quando os empregos industriais começaram a deixar este local para concentrar-se nos bairros do norte da cidade, ficaram os moradores que tinham poucos recursos financeiros, ou seja, permaneceram no Bronx principalmente os negros e com restritas oportunidades de emprego.

Por volta de 1975, o valor imobiliário despencou. Os proprietários contrataram jovens para atear fogo aos imóveis desvalorizados, com o intuito de expulsar os locatários pobres e receber milhões de dólares do seguro. Por isso, num sentido metafórico, Chang (2000) afirma que o *Hip-Hop* nasceu das chamas. Desta maneira a trajetória social de muitos negros e latinos serviu como aglutinadora dos elementos, idéias e propostas do *Hip-Hop*.

De acordo com Chang (2000), nesta mesma época, cresceu o empobrecimento das famílias dos negros e latinos, o que dificultou o acesso dos jovens a uma educação musical mais dispendiosa. Além disto, foram canceladas as verbas destinadas para programas sociais que atenuavam a situação desta população. Foi este um dos contextos e conflitos que o movimento *Hi-Hop* começaria a representar.

Também com o intuito de valorização racial e de canalizar para a arte a energia dos jovens depositada na violência gerada pelas gangues nas disputas por territórios, muitos jovens afro-americanos e hispânicos desenvolveram as práticas culturais do *Hip-Hop*.

Tendo em vista o quadro social e cultural da população afro-descendente em países como Porto Rico, Jamaica e Estados Unidos, Guasco (2001) observa que, quando se trata de cultura, a procura de uma origem do *Hip-Hop* pode conduzir a diversas direções. Assim, o autor analisa a formação do movimento como resultado de interações e transformações culturais que se encontraram no Bronx. O *Hip-Hop* pode ser considerado um movimento com significados culturais compartilhados coletivamente (Geertz,1978)**.**

Muitos trabalhos científicos e os produzidos pelos próprios participantes do *Hip-Hop* contêm basicamente três elementos como aglutinadores do *Hip-Hop:*o *break*, o grafite e o *rap*. O *break* é a dança do movimento. Ela consiste em movimentos quebrados e robóticos; também existem giros com a cabeça para baixo, com os pés e as pernas rodando de forma flexionada. Conta-se que estes movimentos se originaram da tentativa dos jovens americanos de imitarem as hélices dos helicópteros utilizados na guerra do Vietnã. Além disto, tentavam reproduzir, como protesto, movimentos dos

corpos debilitados dos soldados que retornavam da guerra. Também existem no *break* acrobacias circenses, cultuadas por porto-riquenhos, e a presença de movimentos de lutas marciais difundidos pelo cinema. Nesta dança menciona-se inclusive a influência de movimentos da capoeira. A dança exige muito esforço físico e, normalmente, até hoje, inicia-se com a formação de um ou mais círculos constituídos por jovens que se revezam, indo até o centro para apresentar sua performance. A foto abaixo é um exemplo:



Foto tirada de uma roda de break realizada em uma escola pública de Marília/S.P.

Os grafites são desenhos coloridos, redondos e com traços densos que passaram de simples grafia encontrada nos muros e trens das cidades americanas, para desenhos que retratavam o cotidiano urbano da época. Estes desenhos começaram a significar para os desenhistas uma disputa simbólica entre eles. Os grafiteiros também pretendem simbolizar, através da imagem, acontecimentos da realidade dos jovens de baixa renda.

Ultimamente os grafites podem significar uma forma de apropriação das áreas nobres das cidades por aqueles que vivem socialmente e geograficamente distantes do centro econômico. Herschmann (2000) afirma que no *Hip-Hop* o grafite tem menos prestígio do que o *break* e principalmente o *rap*. Esta diferença é mais visível no *Hip-Hop* do Brasil do que no norte-americano**.**

Além do bairro do Bronx, os jovens norte-americanos iniciaram a realização das práticas artísticas do *Hip-Hop* em outros guetos de Nova Iorque e de Los Angeles. E foram nestes locais que começaram a ocorrer festas de rua produzidas por equipes de baile.

Segundo Chang (2000), desde os primeiros bailes de *rap,* os espectadores abandonavam a posição de espectador, para estabelecer um verdadeiro diálogo com o *DJ*. O discotecário logo recorreu aos *MC's* para "esquentar" o público. Posteriormente o próprio *MC* tornou-se a principal atração. Ele cantava poemas conhecidos ou improvisava outros; assim passou a representar os espectadores em cena.

Enquanto o cantor rimava, o público reagia ao fluxo das suas palavras, ria de suas piadas, compartilhava a tristeza de seus lamentos. Ele ainda revestia os ritmos com suas rimas. Essa interação entre cantores e público, assim como a presença de rimas faladas passaram a ser uma das principais características do *rap*.

Consta-se que é uma tradição dos negros da África Ocidental a predominância do vocal. Para Silva (1998) a oralidade presente nas músicas na músicas de tradição africana permaneceu mesmo durante os deslocamentos forçados de povos da África para a América sobressaindo-se até diante as junções com a música ocidental. O vocal com o *scratch,* e a bateria eletrônica deram origem ao *rap*. Uma música de batidas fortes e de um ritmo dançante.

A técnica do *scratch* consiste em extrair sons arranhando os discos de vinil com a agulha da pick up. Essa técnica, que também é conhecida como "quebra ritmo", foi levada dos bailes da Jamaica para os Estados Unidos pelos *DJ´s* jamaicanos, como Hool Herc e Africa Bambaataa (Silva, 1998). Os *DJ's* são aqueles que fazem o *scratch*, as mixagens, ou *samplea* as músicas. Mixar consiste basicamente em arranhar os discos de músicas já gravadas. Assim, o uso da tecnologia musical é feito pelos *DJ's* que descobriram artesanalmente os dispositivos eletrônicos disponíveis como o *sampler*. Eles criavam novas montagens sonoras com as bases norte-americanas. Algumas pessoas atribuem ao trabalho do *DJ* um papel de destaque no gênero do *rap*. Dessa forma, seu trabalho seria o quarto elemento do *Hip-Hop*.

Segundo Chang (2000)**,** estes *DJs* e cantores não imaginavam tornar-se profissionais e muito menos conquistarem tantos jovens e terem prestígio principalmente na sua comunidade. Isto devido ao fato de nunca terem estudado oficialmente canto ou por terem pouco recurso de voz. As características de improviso e reutilização de materiais sonoros têm sido até hoje um dos aspectos cruciais no desenvolvimento do *Hip-Hop*.

Com o tempo, os *MC's* "endureceram" os sons e suas palavras. Buscaram viver nas festas momentos em que pudessem escapar da violência das ruas e cantá-la nas suas músicas. Assim, podemos dizer que o *Hip-Hop* tornou-se a expressão de problemas

sociais de alguns grupos nos Estados Unidos. Vemos a existência de conflitos desta mesma ordem no Brasil.

Referências Discográficas das Músicas Citadas:

Grupo: Thaíde e DJ Hum, **Música:** Apresento Meu Amigo, **CD:** Assim Caminha a Humanidade-2000

Grupo: Racionais MC´s, **Músicas**: Vila Loka Parte II, Negro Drama e A Vida é Um Desafio, **CD:** Nada Como Um Dia Após Um Outro Dia-2005.

Grupo: Facção Central**, Músicas:** Eu Não Pedi pra Nascer, Estrada da Dor 666, Um gole de Veneno. **CD:** Direto do campo de Extermínio- 2002/03

Grupo: SNJ, **Músicas**: Lá Vou Eu e Pensamentos, **CD**: Show Deve Continuar- 2003

Grupo: Face da Morte, **Música:** Positivo/Negativo, **CD**: Feito no Brasil-2003

Grupo: Balanço Negro, Música: Assim Será a Paz, **CD:** Coletânea Rima Forte-1999

Grupo: Código Penal, **Músicas**: Sobre o Amanhã Não Sei e Não Sou Perfeito, **CD**: Extrema Unção-1999

Grupo: Visão De Rua, **Música**: Meu Filho Minhas Regras, **CD:** Ruas De Sangue-2000.

Cantor:Hapin Hood, **Música**: É tudo no meu nome, **CD**: Coletânea Hip-Hop Cultura de Rua. Volume 2.-1999

Grupo: DMN . **Música:** H.Aço. **CD:** H. Aço - 1998

Grupo: Facção Central, **Música:** Artistas ou não, **CD**: Juventude de Atitude, 1996.

Letras de *rap* citadas:

Thaíde & Dj Hum

Apresento Meu Amigo

EU NÃO POSSO MAIS ANDAR COM VOCÊ, PORQUE TÁ EMBAÇADO
SEUS ATOS MALICIOSOS, MALDOSOS, TÃO FILMADOS
PELA RAPAZIADA DO MAL, DO BEM, NÃO VEM QUE NÃO TEM
EU TÔ ESPERTO TAMBÉM
EU AVISEI PRA SEGURAR SUA ONDA, QUER SABER?
AGORA OS MANOS TÃO TUDO EM CIMA DE VOCÊ
PEDIRAM PRA EU DIZER PRA VOCÊ NÃO COLAR MAIS NA ÁREA
A SITUAÇÃO TÁ PRECÁRIA, TOMA VERGONHA NA CARA
SE PREPARA, VIVE ALUGANDO OS OUTROS
AGORA TEM QUE PAGAR DIÁRIA
XAVECO PRA TE AJUDAR JÁ NÃO MAIS EXISTE
EU SEMPRE TE DOU UM TOQUE MAS VOCÊ INSISTE, PERSISTE
E QUEIMA O MEU FILME COMO DE COSTUME
COMETE O MESMO ERRO MAS NUNCA ASSUME
MAIS QUE MENOS SEU VENENO
ESSE TOQUE COMO APELO VACILOU, FICOU PEQUENO
PODE ACREDITAR
A VACILAÇÃO É TAMANHA... FAÇA COMO O LEÃO DA MONTANHA
SAÍDA PELA DIREITA ANTES DE EU TE APRESENTAR

REFRÃO

APRESENTO MEU AMIGO
DA ONDE QUE ELE VEIO?
DE LÁ DA MINHA QUEBRADA
O QUE É QUE ELE MERECE?
PAGAR PELA MANCADA!

VEJA BEM SE TEM CABIMENTO
O SEU CABRITO BERROU
E ATRAPALHOU O MOVIMENTO
TEM POLÍCIA LÁ PRA CIMA, POLÍCIA AQUI EM BAIXO
QUIS MOSTRAR APETITE, DEIXOU O MAIOR ATRASO
AINDA BEM QUE A RAPAZIADA ME CONHECE
AINDA BEM QUE O MEU RESPEITO PREVALECE
MALANDRAGEM DÁ UM TEMPO, SEI BEM O QUE PRETENDO
SEMPRE ESPERTO E CAUTELOSO, NÃO ME ARREPENDO
VAIVÉM NAS CONVERSAS SEMPRE DEIXA BRECHA
DE OLHO NA MULHER DOS OUTROS, QUE ATITUDE É ESSA?
ATÉ ACREDITEI NA SUA PESSOA
QUASE ME CONVENCEU QUE ERA GENTE BOA
AGORA NÃO TEM JEITO, VAI TER QUE SE DAR MAL
SE CASOU COM A MORTE E ESSE É SEU ENXOVAL
PILANTRAGEM É O JOGO QUE VOCÊ APITA
E, DESSE JEITO, PODE CRER QUE NÃO É NÓIS NA FITA
TOMOU UM COURO SERVIDO DA MARIA CHIQUINHA
VIU QUE LUGAR DE MULHER NÃO É MAIS NA COZINHA
BOTEI MÓ FÉ EM VOCÊ
MAS NÃO TEVE PROCEDER
AGORA TODO MUNDO QUER TE PÔR PRA CORRER

REFRÃO

OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE
VÁ BUSCAR REFÚGIO NO SEU INCONSCIENTE
CONTE PRA GENTE COMO SE SENTE

SENDO IMPRESTÁVEL, NADA EFICIENTE
NÃO FAÇO QUESTÃO DE SER SEU INIMIGO
MAS VOCÊ TRAIU A CONFIANÇA DE UM GRANDE AMIGO
CADÊ OS VINTE CONTO DO MANO LÁ DA ESQUINA?
CADÊ O BUJÃO DE GÁS DA DONA JOSEFINA?
VÁRIAS QUEBRADAS QUEREM QUEBRAR SUAS PERNAS
É O MIDAS DO CRACK
TUDO QUE TOCA VIRA PEDRA
ROUPA, SAPATO, RELÓGIO, TELEVISÃO
ATÉ OS DISCOS, RARIDADES DO SEU IRMÃO
APRONTA TODAS E MAIS ALGUMAS
EM TODO LUGAR QUE FREQÜENTA
É UM CARA MUITO ESPERTO MAS NÃO USA DE INTELIGÊNCIA
DECADÊNCIA FAZ PARTE DE SUA HISTÓRIA MALIGNA
VACILA TANTO QUE JÁ CRIOU UM ESTIGMA
DEPOIS DESSE SOM É MELHOR VOCÊ DAR PINOTE
SAI FORA, QUEIMA O CHÃO, RALA OS PEITOS
SAI DE FINA, VÊ SE EU ESTOU LÁ NA ESQUINA
PORQUE COM CERTEZA A VIDA TE ENSINA
O QUE É RESPEITO

REFRÃO

Participação especial:
Sombra (SNJ) – Vocal

Grupo: Racionais Mcs
Música: Vida Loka II
Album: Nada como um dia...

Deixa eu fala, procê,
Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão,
Logo mais vamo arrebentar no mundão,
De cordão de elite, 18 quilate,
Põe no pulso, logo um brait,
Que tal, tá bom,
De lupa bouchilon, bombeta branca e vinho,
Champanhe para o ar, que é pra abrir nosso caminhos,
Pobre é o Diabo, eu odeia a ostentação,
Pode rir, ri, mas não desacredita não,
É só questão de tempo, o fim do sofrimento,
Um brinde pros guerreiro, Zé povinho eu lamento,
Vermes que só faz peso na Terra,
Tira o zóio,
Tira o zóio, vê se me erra,
Eu durmo pronto pra guerra,
E eu não era assim, eu tenho ódio,
E sei o que é mau pra mim,
Fazer o que se é assim,
VIDA LOKA, CABULOSA,
O cheiro é de Pólvora,
E eu prefiro rosas,
E eu que...E eu que...

Sempre quis um lugar,
Gramado e limpo, assim verde como o mar,
Cercas brancas, uma seringueira com balança,
Disbicando pipa cercado de criança...
How...How Brown
Acorda sangue bom,
Aqui é Capão Redondo Tru,
Não Pokemon,
Zona Sul é invés, é Stress concentrado,
Um coração ferido, por metro quadrado...
Quanto mais tempo eu for resistir, Pior
Que eu já vi meu lado bom na U.T.I,
Meu anjo do perdão foi bom,
Mais ta fraco,
Culpa dos imundo do espírito opaco,
Eu queria ter, pra testar e vê,
Um malote, com Glória, Fama,
Embrulhado em pacote, Se é isso que ceis qué,
Vem pegar,
Jogar num rio de merda e veio vários pular,
Dinheiro é Foda,
Na mão de favelado, é mó guela,
Na crise, vários pedra 90, esfarela,
Eu vou jogar pra ganhar,
O meu money, vai e vem,
Porém quem tem, tem,
Não cresço o Zóio em ninguém,
O que tiver que ser,
Será meu,
Tá escrito nas estrelas,
vai reclamar com Deus,
Imagina nóis de Audi,
Ou de Citroen,
Indo aqui, indo ali,
Só Pam,
De vai e vem,
No Capão, no Apura, vou colar,
Na Pedreira, no São Bento,
Na Fundão, no pião,
Sexta-Feira,
De teto Solar,
O luar representa,
Ouvindo Cassiano, AH
Os gambé não guenta,
É mais se não dé,
Nego,
O que é que tem,
O importante é nóis aqui,
Junto no que vem,
E o caminho,

Da felicidade ainda existe,
É uma trilha estreita,
É em meio a selva triste,
Quanto se paga,
Pra vê sua mãe agora,
E nunca mais ve seu Pivete,
Embora,
Da a casa, da o carro,
Uma Glok, e uma Fhal,
Sobe cego de joelho,
Mil e cem degrau,
Quente é Mil Grau,
O que o guerreiro diz,
O promotor é só um homem,
Deus é o juiz,
Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a Cruz,
Um canalha fardado,
cuspiu em Jesus,
Hó...
Aos 45 do segundo arrependido,
Salvo e perdoado,
É DIMAS o bandido,
É loko o bagulho,
Arrepia na hora,
Ó
DIMAS primeiro VIDA LOKA da história,
Eu digo,
Gloria...Gloria...
Sei que Deus ta aqui,
E só quem é,
Só quem é vai sentir,
E meus guerreiro de fé,
Quero ouvir....Quero ouvir...
E meus guerreiro de fé,
Quero ourvir....Quero ouvir irmão...
Programado pra morre nóis é,
Certo é certo é dê no que der...
Firmeza
Não é questão de luxo,
Não é questão de cor,
É questão que fartura,
Alegra o sofredor,

Não é questão de Presa,
Negô,
A idéia é essa,
Miséria traz tristeza, e vice-versa,
Inconscientemente,
Vem na minha mente inteiro,

Uma loja de tênis,
O olhar do parceiro,
Feliz de poder comprar,
O azul, o vermelho,
O balcão, o espelho
O estoque, a modelo,
Não importa,
Dinheiro é puta,
E abre as porta,
Dos castelo de areia que quiser,
Preto e dinheiro,
São palavras rivais,
É,
Então mostra pra esses Cu,
Como é que faz,
O seu enterro foi dramático,
Como o blues antigo,
Mas de estilo,
Me perdoe de bandido,
Tempo pá pensar,
Qué para,
Que se qué,
Viver pouco como um Rei,
Ou muito, como um Zé,
As vezes eu acho,
Que todo preto como eu,
Só qué um terreno no mato,
Só seu,
Sem luxo, descalço, nadar num riacho,
Sem fome,
Pegando as fruta no cacho,
Ae truta, é o que eu acho,
Quero também,
Mais em São Paulo,
Deus é uma nota de 100,
VIDALOKA.
PORQUE O GUERREIRO DE FÉ NUNCA GELA,
NÃO AGRADA O INJUSTO, E NÃO AMARELA,
O REI DOS REIs, FOI TRAÍDO, E SANGROu NESSA TERRA,
MAS MORRER COMO UM HOMEM É O PRÊMIO DA GUERRA,
MAS Ó,
CONFORME FOR, SE PRECISAR, AFOGA NO PRÓPRIO SANGUE SERÁ,
NOSSO ESPÍRITO É MORTAL, SANGUE DO MEU SANGUE,
ENTRE O CORTE DA ESPADA E O PERFUME DA ROSA,
SEM MENSÃO HONROSA, SEM MASSAGEM.
A VIDA É LOKA NEGÔ,
E NELA EU TO DE PASSAGEM,
ADIMAS O PRIMEIRO,
SAUDE GUERREIRO.
DIMAS...DIMAS...DIMAS..

Grupo: Racionais Mc's –
Negro Drama

negro drama,
entre o sucesso, e a lama,
dinheiro, problemas,
inveja, luxo, fama,
negro drama,
cabelo crespo,
e a pele escura,
a ferida a chaga,
a procura da cura,
negro drama,
tenta ver,
e não vê nada,
a não ser uma estrela,
longe meio ofuscada,
sente o drama,
o preço, a cobrança,
no amor, no ódio,
a insana vingança,
negro drama,
eu sei quem trama,
e quem tá comigo,
o trauma que eu carrego,
pra não ser mais um preto fudido,
o drama da cadeia e favela,
tumulo, sangue,
sirene, choros e vela,
passageiro do brasil,
são paulo,
agonia que sobrevivem,
em meia zorra e covardias,
periferias,vielas e curtiços,
você deve tá pensando,
o que você tem haver com isso,
desde o inicio,
por ouro e prata,
olha quem morre,
então veja você quem mata,
recebe o mérito, a farda,
que pratica o mal,
me vê ,
pobre, preso ou morto,
já é cultural,
histórias, registros,
escritos,
não é conto,
nem fabula,

lenda ou mito,
não foi sempre dito,
que preto não tem vez,
então olha o castelo irmão,
foi vc quem fez cuzão,
eu sou irmão,
dos meus truta de batalha,
eu era a carne,
agora sou a propria navalha,
tim..tim..
um brinde pra mim,
sou exemplo, de vitorias,
trajetos e glorias,
o dinheiro tira um homem da miséria,
mais não pode arrancar,
de dentro dele,
a favela,
são poucos,
que entrão em campo pra vencer,
a alma guarda,
o que a mente tenta esquecer,
olho pra traz,
vejo a estrada que eu trilhei,
mó cota
quem teve lado a lado,
e quem só fico na bota,
entre as frases,
fases e varias etapas,
de quem é quem,
dos manos e das minas fraca,
hum..
negro drama de estilo,
pra ser,
e se for,
tem que ser,
se temer é milho,
entre o gatilho e a tempestade,
sempre a provar,
que sou homem e não covarde,
que deus me guarde,
pois eu sei,
que ele não é neutro,
vigia os rico,
mais ama os que vem do gueto,
eu visto preto,
por dentro e por fora,
guerreiro,
poeta entre o tempo e a memória,
hora,
nessa história,

vejo o dólar,
e vários quilates,
falo pro mano,
que não morra, e também não mate,
o tic tac,
não espera veja o ponteiro,
essa estrada é venenosa,
e cheia de morteiro,
pesadelo,
hum,
é um elogio,
pra quem vive na guerra,
a paz
nunca existiu,
num clima quente,
a minha gente soa frio,
e um pretinho,
seu caderno era um fuzil,
um fuzil,
negro drama,
crime,futebol, música, caraio,
eu também não vo consegui fugi disso ae,
eu só mais um,
Forrest Gump é massa,
eu prefiro conta uma historia real,
vô conta a minha....
dai um filme,
uma negra,
e uma criança nos braços,
solitária na floresta,
de concreto e aço,
veja,
olha outra vez,
o rosto na multidão,
a multidão é um monstro,
sem rosto e coração,
em,
São Paulo,
terra de arranha-céu,
a garoa rasga a carne,
é a torre de babel,
família brasileira,
2 contra o mundo,
mãe solteira,
de um promissor,
vagabundo,
luz,
câmera e ação,
gravando a cena vai,
um bastardo,

mais um filho pardo,
sem pai,
ei,
senhor de engenho,
eu sei,
bem quem é você,
sozinho, se num guenta,
sozinho,
se num guenta a pé,
eu disse que era bom,
e a favela ouviu, la
tambem tem
whiski, e red bull,
tênis nike,
fuzil,
admito,
seus carro é bonito,
hé,
eu não sei faze,
internet, video-cassete,
uns carro loco,
atrasado,
eu to um pouco sim,
to,
eu acho sim,
só que tem que,
seu jogo é sujo,
e eu não me encaixo,
eu so problema de montão,
de carnaval a carnaval,
eu vim da selva,
so leão,
so demais pro seu quintal,
problema com escola,
eu tenho mil,
mil fita,
inacreditável, mais seu filho me imita,
no meio de vocês,
ele é o mais esperto,
ginga e fala giria,
giria não dialeto,
esse não é mais seu,
hó,
subiu,
entrei pelo seu rádio,
tomei,
se nem viu,
nóis é isso ou aquilo,
o que,
senão dizia,

seu filho quer ser preto,
rhá,
que irônia,
cola o pôster do 2 pac ae,
que tal,
que se diz,
sente o negro drama,
vai,
tenta ser feliz,
ei bacana,
quem te fez tão bom assim,
o que se deu,
o que se faz,
o que se fez por mim,
eu recebi seu tic,
quer dizer kit,
de esgoto a céu aberto,
e parede madeirite,
de vergonha eu não morri,
to firmão,
eis me aqui,
você não,
se não passa,
quando o mar vermelho abrir,
eu sou o mano
homem duro,
do gueto, brow,
obá,
aquele loko,
que não pode errar,
aquele que você odeia,
ama nesse instante,
pele parda,
ouço funk,
e de onde vem,
os diamante,
da lama,
valeu mãe,
negro drama,
drama, drama.
ae, na época dos barraco de pau lá na pedrera onde vocês tavam?
o que vocêis deram por mim ?
o que vocêis fizeram por mim ?
agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
agora tá de olho no carro que eu dirijo
demorou, eu quero é mais
eu quero é ter sua alma
aí, o rap fez eu ser o que sou
ice blue, edy rock e klj, e toda a família
e toda geração que faz o rap

a geração que revolucionou
a geração que vai revolucionar
anos 90, século 21
é desse jeito
aí, você saí do gueto, mas o gueto nunca saí de você, morou irmão
você tá dirigindo um carro
o mundo todo tá de olho ni você, morou
sabe por quê?
pela sua origem, morou irmão
é desse jeito que você vive
é o negro drama
eu não li, eu não assisti
eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
eu sou o fruto do negro drama
aí dona ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha
mas ae, se tiver que voltar pra favela
eu vou voltar de cabeça erguida
porque assim é que é
renascendo das cinzas
firme e forte, guerreiro de fé
vagabundo nato!

Letra de *rap* do Grupo de Marília

Não é pra ser lembrado
que eu to na luta me arriscando
Trago na rima o respeito
Que tava faltando
Só passo um pano
Atropelando sobre os inimigo
O que é certo pra mim
não é errado pros bandido
A consciência me preserva
No melhor caminho
Indiferente do gatilho
Contra o raciocínio
Se for pra ter
Tem que vê
Pra ficar esperto
Cê eu to no mau caminho
É porque eu não gostei do certo
No dialeto
Na idéia eu to bem informado
Sem impressão de improviso
Ou texto decorado
Encorajado superando o seu erro
Derruba o terceiro

E o segundo
Pra ser o primeiro
E a teoria apodrece meu comportamento
Modifica minha idéia
Meu melhor talento
Na estratégia eu enlouqueço
Mas eu sei quem erra
Quem joga cinza na favela
É quem provoca a guerra
Mas não comigo
Eu me livro do perigo
A luz da esperteza
Fortalece meu amigo
Quem representa que pensa na fita
No álcool, família, no pó e na mídia
A consequência, respeito
Influência
Agir de forma certa
Ligeiro é quem pensa
Na pilantragem
Quem vasila
Não sobe
Na rua só os fortes
Com ajuda só a morte
Difícil é explicar
A verdade
Sobre o rap
Aqui
Só quem se envolve
De verdade que conhece
É bem mais fácil
Dizer que o problema é seu
É como diz o ditado
Antes você do que eu
Pudi subir
Vários degraus
Sobre o preconceito
Pra ver na mão do promotor
Queimando meus direitos
Na cobertura leva sério
Vê quem acredita
Papai-noel
Bixo-papão
Na tal de justiça
Faço uso fruto
Da palavra
Na simplicidade, eu sou,
Isolado, vencedor
No jogo da verdade
Mas o que vale minha vontade

Sem ter um sentido
De que sofrimento
No domingo
Te deixou mais vivo
Sofrer é
Pra quem vem tentar mudar
Tem que ter o dom de criticar
Pra não desesperar
Na trilha espinho só Jesus com
A mente feita
Pra representa a santa Antonieta
Refrão: Sofrer é só o começo
Chorar é só o começo
Na guerra pela paz
Seu sangue não tem preço
Só quem é e tem fé
Permanece em pé
Permanece em pé aqui
Só que é
Sofrer é só o começo
Chorar é só o começo

Permanecer de cabeça erguida
Mesmo perante a morte
Pra ser visto como vencedor
Lembrado como homem forte
O caminho
Certo arranca sangue
Mas não desiste
Você está vivo
Se fosse fácil Jesus não tinha morrido
Em cada letra
A verdade do meu verso
Rima, pedir resposta
É a paz que eu acelero
O tempo que eu espero
É pouco pela recompensa
De vê
Os aliados de respeito
E o maior orgulho
De ter
Olhar pra traz
Reconhece quem têm talento
Quem representa e traz
Orgulho ao movimento
Eu sei
Você sofreu com a represaria
Do sistema mas se
esconder no baseado
Não tira o problema

No sue vacilo
Sentido do seu proceder
Pra dar valor na vida
Primeiro tem que sofrer
Aproveitando mando um salve
Pra quem ta trancado
Só regenera quem respeita
E quem ta preparado
Do viciado ao mendigo
Uma missão comum
Tem que enfrentar o mundo inteiro
Pra não ser mais um
Ter juízo eu busco
a base do próprio sucesso
memorizando cada idéia
cada letra
e cada verso
difícil é entender
e se fingir de surdo
não enxergar um palmo
em frente do nariz
do mundo parabéns pra quem fez
o tremor na massa
provou algema retirou
o efeito da mordaça
provou que a raça
é bem mais forte que qualquer quilate
sem qualquer interferência
sem qualquer disfarce
a pilantragem, ganância, o dinheiro, e o poder
me lembra o que sobe
também faz descer
o requisito pra ser forte
é a inteligência
nenhum motivo é preciso
pra sua sentença
o sofrimento
tortura pra bolar meus planos
fazer com que paz nas ruas
seja mais que um sonho
Levar pra cama moral de ter feito minha parte
Independente de quem me critica ou me aplaude
Pra mim o som vai mais além
Do simples debate
Tem que entender e resolver
O problema de verdade
O efeito da simplicidade
Vai bem mais além
Vai despertar no mais cruel
A semente do bem

No vai e vem menosprezo
Tipo os covardes
Tipo que finge ser maluco
pra ganhar destaque
minha estória é cada passo
dado pela rua
pensa bem o que te traz
um cano na cintura
qualquer besteira
é bem melhor
que um tiro aqui na guerra
pra ficar na idéia, vantagem
que a esquina presa
pra ser malandro não precisa
ter peito de aço
é só firmar o raciocínio
e partir para o arregaço
provar pros trouxa que a revolta
aqui se faz sem tiro
que a inteligência dos manos
superou o gatilho
não vai ser fácil, nunca foi
mas não esquece
tudo o que sofreu, tudo passa fortalece
um tempo bom
dar um gole, risada
vasilão, então peão
pela quebrada,
pare e v agora quem agüenta fique em paz
o sistema, o gambé e até satanás
Não importa se é contra o que eu mereço
Eu sei o preço,
Sofrer é só o começo,
Refrão: Chorar é só o começo, na guerra pela paz....

Grupo: SNJ –
Pensamentos...

Pensamentos... voam como o vento,
Pra se livrar não lembrar de maus momentos,
Gostar... gostar de alguém, se preocupar, querer o seu bem.
2x
Pensamentos, parei para escrever os meus pensamentos,
Olha só pra você ver o que, que escrevi .
Me encontro em momentos de dificuldade,
Conflitos em meio a sociedade.
Da casa pro trabalho, do trabalho para casa,
Assim todo dia rotina que desejada, mas vamos lá,
Vamos lá não pode desistir e não pode desanimar.
Aquela voz me avisando, me alertando,

E eu já daquele jeito na rua observando,
Falo isso sempre com muito carinho, meus pais,
Que graças a deus ainda vivos.
Necessidade pra gente já é normal,
A gente sabe desse jeito até o final.
Só que viveremos com dignidade,
Pois somos ricos de pensamentos sonhos de verdade.
Pobres, de onde viemos vielas e becos,
São milhares que nascem, morrem no gueto,
O coração aperta o bem ambicioso na vida nada se leva
Enquanto vai deixar pros outros,
Acredito em deus assim vou continuar obrigado meu pai
Pelo meu rap em cantar,
Lá no rio, 2001, um preto emocionado,
E derrepente um lindo desabafo,
Parado, reto, de cabeça erguida, mostrando para gente
Como a vida nos ensina,
Com os braços levantados as mãos fechadas ao decorrer
Das suas palavras dos olhos caiam lagrimas.
Toni tornado não esquecerei desse momento que nascemos
Verdadeiros e desse jeito morreremos.
Eu católico, apostólico e romano ele dá valor a isso,
Sei amar todo ser humano.
Pensamentos... voam como o vento,
Pra se livrar não lembrar de maus momentos,
Gostar... gostar de alguém, se preocupar, querer o seu bem.
2x
Parei para refletir, e viajei,
Fatos do passado vários que não acreditei,
Como é bom guardar na recordação.
Independente de tudo aprender a lição sonhos,
Muitas vezes não realizava, lágrimas no rosto, decepção amarga,
Mas mesmo assim algo dentro de mim me dava forças,
E eu continuava que eu consiga no rap ir até o fim,
É como meu filho vinicios que faz parte de mim,
Olhar as pessoas que respeito e me orgulhar,
Ter a minha mãe ao lado pra me espelhar.
Felicidades, tristezas pelas duas chorei,
E no entanto, na caminhada eu continuei.
Da menina da escola, a mina que sobe no palco e rima,
Se tem um objetivo lute que deus ilumina.
As discriminações que já sofri, quem me olhou com os maus olhos,
Não pode nem pedir, pois eu repito viajo em meus pensamentos,
E aprendi que tudo tem o seu momento.
Pensamentos... voam como o vento,
Pra se livrar não lembrar de maus momentos,
Gostar... gostar de alguém, se preocupar, querer o seu bem.
2x
Quem nunca na vida imaginou, que um dia, o tempo parou.
Pensamentos...

Voam como o vento...
Pra se livrar não lembrar de maus momentos,
Gostar... gostar de alguém, se preocupar, querer o seu bem.
O primeiro sorriso, a primeira palavra,
Não desgasta não a grana que paga.
Tudo isso faz parte da vida, força pra subir, coragem na
Decida.
A senhora, agradecida, por alguém atravessar com ela a esquina.
O vovô triste isolado, no asilo não sendo visitado.
Uma pessoa gorda, quase obesa, vendo a novela cheia de
Incerteza.
O mano sem as pernas em cima do skate,
Os outros cansados encostados na parede.
Tudo que vai... volta,
Sorrindo com a vitória, chorando na derrota.
Pensa, relembra, talvez se arrependa,...dessa vez aprenda.
Quem perdoa será perdoado, quem magoa será magoado.
Sei que é difícil parar e escutar, assumir um erro tentar
Concertar.
Ódio e amor próximos vão vivendo.
Nada mais nada menos, pensamentos...

Grupo: SNJ –
Lá Vou Eu

Ah que saudade
Que eu tenho dos tempos de moleque
Nossa como o tempo passa e a gente cresce
E de lá pra cá muita coisa aconteceu
Com quem vivi desde criança
No crime se envolveu
E ai é só lamento
E como eu lamento
Por aqueles que da vida se deixou levar
Sentimento isso é sentimento
Foi o que vivi na minha infância o meu momento
Ia pra escola de roupa usada não pegava nada
E até me orgulhava
Porque minha mãe lavava com muito carinho
E falava
Tem que ser pobre mas andar limpinho
E na rua assim fui me criando
Só observando
O que os caras mais velhos estão falando
E graças a Deus eu vou seguindo
aqui vou eu
Só observando as coisas boas que Deus me deu
A minha vida, minhas filhas, minha família

Abençoado seja o pai, o pão de cada dia
Que nos traiu hoje nos desculpe das ofensas
Meu jeito de ser talvez seja essência
De viver em paz, ter amizades transparentes
Não atrasar ninguém
Pelo contrario vamos gente
Isso não é difícil
Feche os olhos com vontade
Pense nas coisas boas
Fé em Deus muita coragem
Lá vou eu
Levando a vida que Deus me deu
Lá vou eu
Tipo um guerreiro
Lá vou eu
Um lutador
SNJ eu grupo
É código
Cabeça
Pra mim nada foi fácil
Se hoje eu me alegro
Eu chorava no passado
Não tinha o que comer
Não tinha o que vestir
A honra de um homem
Batalhador não pode pedir
Pois bem
O sonho de cantar eu cantei
Pois bem
O sonho de gravar eu gravei
Eu sei, conquistei
Foi no suor
Reclama da vida que vai de mal a pior
Não vai pra escola
Não quer saber de estudar
Não procura um trampo
Trabalhar nem pensar
Vai se acomoda
Reclama da vida
o vento passa voado
Como passa a brisa
É difícil ter
Mas eu pude conhecer
He mó proceder
Pessoas de caráter
Sinceras, humildes
Vivência, história, missão, virtude
Sentimento ao crescer
Entre rosas e espinhos
E o tempo foi passando

E com eles os amigos
Que na viagem
Demarcava o seu destino
Queria brincar das mesmas
Coisas com seu filho
Perguntas sem respostas
Salgadas são as lágrimas
Ardendo cicatrizes os olhos esconde as mágoas
Ausência dos meus pais
Mais to ligado
Que meu caráter é espelho deles no passado
Casa mal acabada de madeira e concreto
Sustenta uma cruz
O livro da vida sempre aberto
Pé de anjo sempre preciso ser bem aventurado
Nas costas o meu presente
Na mente o meu passado
Lá vou eu
Levando a vida que Deus me deu
Lá vou eu
Tipo um guerreiro
Lá vou eu
Um lutador
SNJ eu grupo
É código
2 horas da tarde, e eu indo pro estúdio
WJay no volante ganhando o mundo
Pista quente
É a Dutra
Sai de Aruja, passa em Guarulhos
Me lembrei da costa norte
Começo de tudo
Miltão acredito
Beethoven elogio
KLJ gosto
ED Rock convido
Nem a má recordação
Do dia da foto
Impediu que eu dissesse
Há eu posso
Da mina que te ama
E não se preucupa com a fama
Você não percebe
Várias vezes desanda
Do cara que me cobra
Em frente do baile
Você é do Yacult
Tomar breja não vale
Fecho os olhos pra não ver passar o tempo
Sinto falta de vários momentos

Do sentimento da música
Que sai do fundo
Na humildade
Vamos conquistar o mundo
Lá vou eu
Levando a vida que Deus me deu
Lá vou eu
Tipo um guerreiro
Lá vou eu
Um lutador
SNJ eu grupo
É código

Grupo: Face da Morte
Positivo e Negativo

Hoje a vida, nos prega varias fita.
Essa por exemplo hum c nem acredita
O barato é tipo eletricidade
É positivo e negativo a polaridade
Positivo nasceu com a lua
Negativo com o solsão na nuca
É mal sabiam q o barato ia ser doido
Um dia se trombariam na cena do loco
He o mesmo sangue também os mesmos pais
Só os pensamentos q nunca foram iguais
Veio maioridade junto com a maturidade
E a formatura trouxe logo a verdade
Positivo recebeu o seu canudo
Hobim hood versão novo mundo
Negativo também se formaria
Mas a serviço do rei com a farda cinza

REFRÃO

O Hobim hood da favela eu sou
Minha floresta tem barraco e dor
Mas a esperança ainda emana seu brilho
Sempre em frente firmou positivo
Eu sou da guarda real irracional destrutiva
Sou o perigo de farda canhão distintivo
Na ação não existe parente ou amigo
Sou o carrasco de cinza eu sou negativo
Caminhos definidos destinos traçados
E o positivo já foi dando o primeiro pro alto
Não foi a esmo e teve rumo certo
Já destruiu o circuito de câmera interno
Capuz na cara eu só quero o dinheiro
Vai já tranquei playboyzada no banheiro

Mas sobrou um escondido no balcão
Rapidamente os alarmes soaram não
Não demoro e já colo uma viatura
"Então vou porta dos fundos que já da na outra rua"
"Fui meti o pé pra sai rapidamente"
"Já dei de cara com o gambé na minha frente"
"Gritando, correndo vinha em minha direção"
"Foi desesperado, então tomo um escorregão"
"Caiu na minha frente sem nenhuma reação"
"He veja só como as coisa são"
"Olhei pra cara dele vi que era meu irmão"
"Pode se levantar vai rapa logo daqui"
"Sou o teu irmão te considero mesmo assim"
REFRÃO
O Hobim hood da favela eu sou
Minha floresta tem barraco e dor
Mas a esperança ainda emana seu brilho
Sempre em frente firmou positivo
Eu sou da guarda real irracional destrutiva
Sou o perigo de farda canhão distintivo
Na ação não existe parente ou amigo
Sou o carrasco de cinza eu sou negativo
Positivo agora é fuga no Santana prata
E o negativo já passo pelo radio a placa
Tome cuidado ele ta totalmente nervoso
Também armado e é muito perigoso
Já deu a fita para todos que estavam na ativa
Era seu irmão, mas falou mais alto a farda cinza.
Negativo então parou e ficou a pensar
Aonde é que o vagabundo a de estar
E se lembrou das brincadeiras de quando criança
O sonho do irmão era mora no esperança
Bairro pequeno fica logo ali em frente
Mas positivo sempre quis ajudar essa gente
Já deu um tapa no moleque gritou ameaçou
Pois o oitão na cara e não teve como falou
Negativo já foi logo enquadrando e viu
Uma mulher com uma criança no colo chorando
Mão pro alto seis ta preso eu to falando serio
Passa logo a arma antes que te mande pro cemitério
Positivo levantou estava bem tranqüilo
Imaginou que seu irmão nunca faria isso
Então correu para a porta dos fundos
Mas não tem jeito a policia é a pior raça do mundo
REFRÃO (BIS)
O Hobim hood da favela eu sou
Minha floresta tem barraco e dor
Mas a esperança ainda emana seu brilho
Sempre em frente firmou positivo
Eu sou da guarda real irracional destrutiva

Sou o perigo de farda canhão distintivo
Na ação não existe parente ou amigo
Sou o carrasco de cinza eu sou negativo

Grupo: Expressão Ativa
Pacto

Um isqueiro,um cachimbo,e uma pedra,o menino acendeu.
Lá se vai sua inocência,a delinqüência agora o dominou.
Amigo,eu não acreditei,ao te ver assim.
Você é só mais um dos muitos,que morrem em vão,
Pensando ser ladrão,com um tiro no coração.
Volta,lembra da nossa infância,
Lembra de Deus.
O pacto sagrado que você e eu,juramos,
Só amar (só amar),nosso Deus (nosso Deus).
Mas o tempo não para menino,não pensa amigo,
Que cresceu,e se esqueceu de Deus.
O pacto foi quebrado,
Eu vi o moleque bem louco ligado
Um maluco se PA...
Ele já não pensa,
Suas idéias já não constam,
Seus amigos se afastam,
ele não sorri.
Se os nóias te chamarem não vá,
Resgata, sua vida, sai fora.
Não num caminho triste.
Não vá, não vá.
Que tal se falarmos de DEUS,
Que não deve ser esquecido.
A verdade o motivo,à razão,pelo qual estamos vivos,
Não vire não dê as costas,não baixe a sua cabeça,
Agindo desta forma mostrará sua fraqueza.
Um dominado,viciado,escravo da droga.
Entrou de embalo,vacilou,pensando que era moda.
Talvez um dia tenha sido,hoje é obsessão.
O maluco viaja naquela overdose,
Até estourar a veia do teu coração.
Procuro a solução,eu quero é sobreviver.
Eu também quero queimar uma guiba,cheirar uma coca,
Eu não consigo me conter.
Você se lembra quando me dizia:
Cuida da sua vida,e vê se deixa a minha.
Ham... vida? Que vida é essa irmão?
Vida de cão,vira lata caminha sozinho na noite.
Assim sem dono e na escuridão.
Correndo atrás de pó,
Fugindo do crack PA.
Você se causa dó, mas não quer se tocar.

Que a noite esta se acabando,
E sua vida só começou.
Te ofereceram a morte você abraçou,
Se esqueceu do nome de Deus,Contrariou seus princípios,
Pra você cair no abismo,não foi nada difícil.
Se atolou,se afogou,no beco sujo do vício.
Endividado até o pescoço não pagou desde o inicio.
Mistura,farinha,maconha,pedrinha,
O estomago entoja seus olhos se afundam
Com a sua cova...
Volta...
E lembra da nossa infância,Lembra de Deus
Um pacto sagrado que você e eu,juramos
Só amar "só amar",nosso Deus"nosso Deus".
Mas o tempo não para menino não pensa amigo,
Que cresceu, e se esqueceu de deus.
O pacto foi quebrado,
Eu vi o moleque bem louco ligado
Um maluco se PA...
Ele já não pensa,
Suas idéias já não constam,seus amigos se afastam
Ele não sorri.
Se os nóias te chamarem não vá,
Resgate, sua vida, sai fora.
Não num caminho triste.
Não vá, não vá, não vá.
Não vá, não vá, não vá.
Não vá, não vá, não vá.
Neste caminho não.
Pelo amor de deus.
Não vá, não vá, não vá.
Não vá, não vá, não vá.
Não vá, não vá, não vá.
E ae maluco?
Nessas horas eu queria participar das suas ilusões.
Entrar na sua mente,e poder te salvar.
Te resgatar,pro mundo real novamente.
A sua mãe está tão triste,mas tão triste
com a sua pessoa.Que ela prefere morrer.
Ao invés de ver seu filho assim,desse jeito.
Para um momento e pensa ta bom!!!!
Em deus!!
Pelo amor de Deus!!!!

Grupo: Facção Central

Estrada da dor 666

Na minha infância quis um Kart, não tive nenhum
só boy vira piloto de fórmula 1

todo pivete quer ser bombeiro, eu tinha outro sonho
catá o vigia da Preserv recarregando caixa eletrônico
não usei minha inteligência em prol de nenhuma empresa
só pra pôr micro-câmera pra gravar sua senha
deixar a vítima surpresa no telefone
"seu saldo disponível é zero"
perfeição no clone
detonei a dona da joalheria com explosivo
fiquei dois anos aguardando julgamento no distrito
pra ver que não dá lucro, magnata viúvo chorando
de Bvlgari, óculos escuro
não valeu perder os dentes no taco de Beisebol
choque no pinto, matar por um banho de Sol
ser quase extorquido pelo bolo podre da carceragem
que inventa dívida pra te matar, na crocodilagem
é raro ter um no crime com sitio no bairro elegante
com esconderijo subterrâneo com foguete anti-tanque
no crime o prêmio é ser mais um defunto apodrecido
outro relatório na prancheta do perito
não quero parente no IML atrás de mim
nem minha mãe vendo meu caixão e achando que foi melhor assim
tô pendurando a Carabina e a granada Holandesa
tirei meu carro da estrada da dor 666

[REFRÃO]:
Na estrada da dor...
é só caixão descendo nas cordas
na estrada a dor...
é só necropsia, rota, sangue, vítima morta (2X)

[Eduardo]:

Ninguém mete um B.O. e se regenera no lucro
termina com o P.M. vigiando no muro
o ciclo vicioso corrói sua alma
quanto mais dinheiro entra, mais eu compro arma
sempre pensando na planta do plano seguinte
se a porta do cofre cai no maçarico ou na dinamite
a banca quer ir pro baile no pião do Sábado
virou uma caixa de sapato de santinho guardado
devia ser exemplo papelão do caixão preto
o trator te levando pra cova de qualquer jeito
mas sempre a gente pensa, na nossa vez é diferente
eu vou entrar, matar o gerente e sair, livremente
queria imitar o Michal J. Fox no De volta para o Futuro
voltar no tempo e evitar muita dor e luto
campo minado de ato covarde
outro paraplégico por um par de Nike
no passado o baralho, Banco imobiliário
hoje é recurso pra segunda instância no judiciário

na rua não quer ser a mão de obra barata
pra no X ser a mão que faz bola de graça
que que adianta seu fuzil, relógio de platina
se nem por milagre chega a vinte cinco de vida
mesmo rico pedindo, punho encravado na cabeça
vou pro desvio da dor, 666

[REFRÃO]:
Na estrada da dor...
é só caixão descendo nas cordas
na estrada a dor...
é só necropsia, rota, sangue, vítima morta (2X)

Quanto vale seu Honda Civic equipado
na garagem do seu advogado
dinheiro de crime é maldito, fruto de desgraça
vem com a cara do Diabo na marca d'água
que porra de quadrilha, que mano lado a lado
ó seu parceiro no tático, com dedo apontado
ó sua coroa no ponto, sozinha
pedindo carona pro motorista pra te fazer visita
quando seu corpo tiver se decompondo no matagal
não espera, se quer um cu te cobrindo com jornal
vão correndo dar os pêsames pra sua viuva
pra chavecar arma bombeta, morto não usa blusa
de Mustang Metson, 32 tiros
todas as vacas dão o rabo, pegam senha pra ser seu amigo
mas na UTI entubado, cadê sua gangue?
nem a puta que falou "te amo", vai doar sangue
o jogo é claro, sanguinário, objetivo
ou vou ser escravo de um patrão ou número no presídio
a única coisa de valor é sua liberdade
não deixa pra ver, tomando facada atrás das grades
não tem preço ver as crianças brincando na praça
por mais humilde que seja poder voltar pra sua casa
o crime é a estrada da dor, 666
é um filme de terror dirigido pelo Capeta

[REFRÃO]:
Na estrada da dor...
é só caixão descendo nas cordas
na estrada a dor...
é só necropsia, rota, sangue, vítima morta!

Grupo: Visão de Rua
Meu filho minhas regras

> Há cinco anos e alguns meses atrás por ai
> Conheci um cara que eu até pensei fosse certo pra mim

A indiferença nestas horas passa sem perceber
Pra dizer, só o tempo, se eu soube ou não escolher
Sou Dina Dee, a personagem central desta estória
De dor e traição, traição na memória
Um pesadelo que parece não ter fim
Que tire minha vida e não meu filho de perto de mim
Paro no silêncio e começo a lembrar
De cada contração que eu sentia o soro, os pontos da sala de sirurgia
Na sala de pré parto eu ia tentando me acalmar,
O efeito dormente da rack é um baque
Aí eu já não vi mais nada
Nem dor, a não ser, o corte no abdome, os pontos da cesariana
Ao amanhecer dei a luz a um menino
Meu sentimento é eterno, aquela noite de inverno, eu já mais vou esquecer
Depois de nove meses de espera
Ser mãe pela primeira vez
Me fez crescer
Eu não era mais, aquela mina que não tinha nada a perder
Sozinha, sem rumo, sem casa, sem razão pra viver
Minha vontade de crescer, vencer, era bem maior
O casamento era só, aparência mano, era só
Não demorou pra acontecer o que temia,
Voltar pra casa da mãe com um filho nos braços ,
No fim eu sabia, sem condição, o procedimento era um só,
correria, deixar com a vó é bem melhor do que com qualquer companhia
O dom de compor, cantar, carrego desde criança
Minha carreira pra mim a única esperança
Eu não desisto aí sempre foi assim
Enfim, Deus por todos e todos por um e eu por mim.
Não tenho um terço do que tem meus irmãos,
Casa própria, carro, tá limpo, eu só quero saúde e disposição,
Pra lutar, pra chegar, até o fim.
Quando meu filho crescer vai entender e se orgulhar de mim
Eu tinha um sonho, eu me dediquei, a minha profissão.
Hoje eu só posso ver meu filho através do portão
Refrão: Eu quero vê o meu filho crescer,
Aí você que só quer me fazer o mal,
Vou dizer que não há, além de Deus o que me faça parar,
Não há, derrote aqui, derrote alguém que nasceu pra vencer
É como se eu fosse uma ameaça como muitas são
Que mata que leva o próprio filho para destruição.
É como se eu tivesse um procedê nem conduta.
Alcoólotra, drogada, jogada,uma prostituta e daí,
Um dia desses eu parei para pensar
Se meu advogado é bom falta dois meses pra mim confirmar
Deixa pra lá por enquanto eu nem me envolvo,
Mas se a lei não resolver eu mesma resolvo
Cada uma tem um fato triste gravado em mente
Cada mãe uma estória, cada filho um pai diferente
Mina nova que foge, casa, com o cara e deixa pra traz

Estudo, emprego, família, e quando percebe é tarde demais
Cada cem mulheres, só dez pensam no próprio futuro
Independente de ter alguém ou não
Nada é pra sempre
Se o cara cai fora é o primeiro fator
Segundo quem vai te assumir com os filhos que ele deixou
Terceiro seu pai já se foi e você não tem mais ninguém
Pra conta, pra trampa, só se for de doméstica
Aí que tá você não é a única da fila
Creche não tem uma vaga tão já
E seus filhos pivete vai ficar com quem?
O crime é mal, mas passar fome é bem pior
No desespero a mãe nem pensa se vem fácil ou com suor
Agora uma criança chora
Solidão e o resultado
A mãe atrás das grades
Seus irmãos jogados
Seu pai jogado
Cada um pedindo esmola pra comer
Sozinho, sabe lá Deus que caminho ele vai seguir
Sem ninguém, FEBEM, droga e polícia
A mãe tá lá sem notícias
Canalha nem quer saber
O pai filho da puta que só faz filho por fazer
Refrão
Pela primeira vez falando para o poder
Um passe, um passe em falso coloco tudo a perder
Seu juiz, meu filho é minha luz pra sair desse escuro
Eu trabalho, minha luta, minha ausência é pelo seu futuro
Eu corro atrás, faço o que eu faço
Por amor eu conquistei o meu espaço
Não moro mais de favor
Custe o que custar
No meu lugar ninguém vai ficar
Se eu fui mulher pra parir
Sou muito mais pra criar
Eu sei que tem na vida é o que mais tem
Uma par de atrasa lado que não quer ver o meu bem
Pra quem quer ver meu mal vou dizer não há
Derrote aqui, derrote alguém que nasceu pra vencer
Refrão

Letra do grupo de rap de Marília

O clima aqui é tenso, é diferente da tela
Não tem herói de filme
Nem amor de novela
Nota de zero a cem

Aqui é mil grau,
O!!! droga, prostituta
É prêmio opcional
Mas cadê?
Quem é que ganha uma par de lucro
Ladrão, não
Castelo não agüenta
Tudo ilusão
Se tem ganância por dinheiro
Entrada pro inferno
Ganhou o que pediu
Caiu de olho aberto
Piveti de 11 anos
Dedo mole é normal
Só mais um na correria
Estilo bandido mal
Dia-a-dia embasado aqui
Pra quem não tem
Mas na hora do aperto
Nem superman, também,
Vida cabulosa
Eu tô na cinta no sufoco
Vinte quatro hora
Muito louco
No sufoco
Vinte quatro hora tô na fita o tempo todo
PM é mais de cem
Vem que vem tem é pra mim
Mas este privilégio
Faz Lúcifer sorrir
Auto consumação
Dinheiro pilantragem
A noite vem pesada
Em 18 quilates
Sonho de consumo
É o que todo mano quer
Carro importado,uma mansão com mulher
Corrente no pescoço
Anel de prata e ouro
Role pela quebrada tipo nike cabuloso
Só o sonho tolo passa o tempo e já era
Tudo se resume o sofrimento na cela
Ato criminoso aí parceiro nem me liga
Nem por um milhão financia minha vida
Quem é que têm o dom
Mete a cara quero ver
Alguém de terno preto
Tá olhando pra você
Então define crime
Glória no caixão

Feliz daquele mano
Que ouviu a oração
Então eu tenho fé
Aí truta eu busco a fé
Preso sem saída
Mas aí seja o que Deus quiser
Olha pra mim tô cem droga
E sem calibre
No Vietnã moderno ainda to firme
O que vale mais sua vida sem problema
Um doze
O réu com a sentença
Caminho é estreito pra quem é pra quem faz
Pra quem tem luto enxuga o olho e pede paz pô!!!
Por um minuto eu só queria ser feliz
Viver a minha vida como agora e sempre quis aí
Eu peço força pra sair desse sufoco
Mas tem sangue na calçada
Cocaína até o osso
Eu não tô louco aí parceiro deste tipo eu to esperto
Mente consciente pra não entrar pra esse inferno vai por mim
Eu tenho uma pá de exemplo e tipo assim
Dor e sofrimento no quarto da U.T.I.
Só dor e não morra quem vê felicidade então bem e o mal é quem te faz
Nesta passagem
De coração peço paz pra zona norte, leste, oeste, sul
Guerreiro firme
Também sofre
Quem é que tem amor
Um minuto acende a vela
Pelo seu filho pingo branco da aquarela
Quanto vale a vida eu já nem sei por aqui
um real, uma dose de uísque
Tipo pesadelo aqui real e cruel
Sou mais um que fecha os olhos pra tentar sonhar com o céu
Dinheiro, status, glória
Sentimentos eufóricos
Tudo tem um preço moro
Não existe rei no castelo de ilusão
Talvez a tal felicidade ilusória
Mas aí tudo o quem fácil vai fácil
E não se encontra a verdadeira vitória
Porém, o verdadeiro malandro é aquele
Que permanece com a mente sã
Longe do crime da droga
Do egoísmo, permanecendo vivo
Uma vida com dignidade só depende de você
Drogas, dinheiro aí, dama de vermelho
Fruto da ganância, perdi vários parceiros,
Dor e sofrimento na seqüência tem mais

Talvez, um pacote contém a maldade por trás
Eu também sonhei
Me diz quem não sonhou por um momento
Mas quem está no X
Quem caiu me deu exemplo
Preso na rotina mas sei de qual que é
Pra subir vai na fé
Mas pra descer qual que é
Sou tipo igual a você
Também sonhei com varanda look de frente pro mar
Merece aplausos, aquele que provou ser melhor
E não trocou sua vida por uma grama de pó,
Se for pra crê, tem que vê
Então já vi deixa quieto
O crime é sem futuro
Carreira sem sucesso
Dou valor na vida até o último segundo
Guerreiro até o fim
Parceiro não me iludo
Calor humano tem
Pra quem vem de mil grau
Pra quem vê é mundo cão
Pra quem é , é natural
Nunca fiz o mal me orgulho em dizer
Porém, desculpa mãe se um dia eu te fiz sofrer
Também não vou negar que eu nunca me empolguei
Em ter casa, dinheiro, BRG, banho de piscina,uísque, caipirinha
vinho velho do bom, só eu e minha linda
Mas a tentação não deixei me levar, tô firmão, tô de pé, então, deixa como tá
Uma par de vida, cego surdo e mudo no caixão, sem flor, sem vida e sem orgulho
A guardalupe está lotada e eu sei disso
Vi mano que também passou da água pro vinho
Gosto e admiro e eu prefiro assim
Então, Deus aqui por nós e do contra pode vir
Nesse momento alguém pode tá chorando por você tá ligado?
Talvez seu pai, sua mãe, seu filho, sua mina
Trazer de volta sua vida
Dinheiro fácil, sem chances, é pura ilusão
Financia sua morte
Na seqüência, só dor, lágrimas e caixão
Pra exemplo, tem vários moro
É mais ou menos assim oh!!!!
Pronto pra morre, louco até umas horas, cadê.
Eu quero ouvir conta aqui sua estória
Ajoelha e chora
Eis ali o bandido que deixou de herança
Tristeza pro seu filho
Tô quente ainda estou vivo
Nessa eu não entro, não vô fazer minha vida
Sufocada e sofrimento

Partir pro arrebento, quantos pensam assim
Se o crime, o poder,.....enfim me diz
Quantos já morreram
Quanta mãe chorou
Sem felicidade no olhar de amor
Então, um brinde a quem restou aí
Isto eu reconheço, dignidade e fé num caminho perfeito
Fácil nunca foi, tentação a vida inteira
Tipo a pilantragem que te pega de bobeira
Passa na peneira que te quer bem assim
Usa da razão, se pensar, pra ganhar no fim
Traz aqui pra mim o que te faz ser feliz
Um malote até a boca de dólares com rubins
A vida por um tris,
Diz pra mim se vale a pena pra ter algema
Ser fruto de um problema
Creio que na vida
Só quem quer
Mas um que vai somar
Cem por cento de fracasso
O crime é mais podre e sujo
Amargo como féu
Como, mas fecha os olhos pra tentar sonhar com o céu

Cantor: Rappin Hoody

É tudo no meu nome

Não tenho toda malandragem de Bezerra da Silva
Nem o canto refinado de Paulinho da Viola
Só sou mais um neguinho pelas ruas da vida
Que quer se divertir
Fazer um som e jogar bola
Rappin Hoody, sou eu
Sujeito homem, eu tô com o microfone
É tudo no meu nome
Pose Mente Zulu
Se liga no som
Eu sou Negrão
Certo sangue bom
Quando eu era garoto jogava bola no campinho
Dentro da escola guerra de aviãozinho
Do outro lado do muro
A vida na rua
Ninguém sabe de nada
Cada um na sua
Malandro é malandro
Mane é mané
Seu caminho quem faz é você

E baseado neste pensamento trilhei meu caminho
Filosofia de vida
Hip-Hop é o trilho
Curtir a vida, ser honesto, ter um procedê
Se Deus quis assim, assim que vai ser
Um neguinho magrelo
Com uma mancha no olho
Um microfone na mão a instruir o seu povo
Não pretendo parar quero cumprir a missão
Pois foi o criador que me deu este dom
Para levar a toda gente mensagens positivas
Pode crê, Rappin Hoody, voz ativa
Um peregrino pelas ruas, morros e favelas
Um palavra amiga, a animar a galera
Na subida do morro, lágrimas na estrada
Quem é de lá, sabe que é barra pesada
Heliópolis no gueto você pode crê
Esse é o meu jeito não há como mudar
Pra sempre aquele neguinho da vila Arapuá
Refrão: Aí, eu to com o microfone
É tudo no meu nome(bis)
Rappin Hoody, o Junior,
Palhaçada é a miséria
Muita gente morrendo de fome
Enquanto você consome
Cadê a honra de um homem
Gente morrendo de fome
E você nada faz
Aí! Político incapaz
E esse meu sentimento
Compartilhado por todos
Caiu na roda é bobo
E esse bobo é o povo
E o povo somos nós
Então irmãos soltem a sua voz
Demoro, eu falo a verdade
Essa é minha atitude
Não tô nem aí
Rappin Hoody
Refrão
Tenho certeza não venha me corrigir
Com essa conversa que racismo não existe
Porque todos nós sabemos o quanto o negro sofreu aqui
Sua história destrutiva e não tem museu
Pois vemos todos os dias menores nas ruas
Passando fome ao relento
Pra sobreviver
Filhos de Deus irmãos, como eu e você
Felicidade, alegria e muita liberdade
Saco de cola na mão é o dono da cidade

E o seu único destino é ir pra Febem
Por que o governo o que é que tem
E a criança é estuprada, violentada
Encontrada morta, ao fim da madrugada
E não ache ruim o seu triste fim
Pois isso é só o começo do que está por vim
Todos brigando por um simples prato de comida
E uma droga será a razão da sua vida
E se você critica a nossa Mente Zulu, otário
Aproveitando, mandando um recado para os meus inimigos
Na paz e no perigo Jesus Cristo está comigo
Essa é a mensagem que mando à você
Fique de olho no lance pra você não perder
Expresso meus ideais
Pra toda juventude, negritude, plenitude
Refrão
È fácil me encontrar, dando um role pela minha área
Camisa do Corinthians, é minha cara, conheço 157,12121
Mas meu artigo é o rap
Esse é o pai e bum
Preto de atitude, sempre na correria
Armado de rimas assim é o meu dia-a-dia
Correndo atrás da fita sem atrasar ninguém
Fugindo dos atrasa lado
Que é o que mais tem
Nos meus 25 anos já vi coisa demais
Agora eu corro atrás
Busco minha paz
A noite é uma criança
Eu também tô na dança
Hip-Hop é minha cara desde minha infância
Estágio supervisionado
São Bento, bacharel formado
Rap autêntico
Lealdade, humildade e procedimento
Sou gaviões da fiel, muito respeito
É Rappin Hoody pondo a boca no trombone
Refrão
Não deixo pra depois o que quero falar
Assim sou eu ninguém vai me calar
Pois isso é o rap, é coisa de atitude
Se lembra desse nome porque o rap é Rappin Hoody
1999 a invasão do Hip-Hop
De norte ao sul
Demorô, mas aí, Posse Mente Zulu e a banca
Chegou a hora do bum
Rappin Hoody mas um da quadrilha
Direto do gueto, o rap é a trilha
Se corre o bicho pega se ficar o bicho come
Eu to saindo fora, mas aí

Tudo no meu nome
Refrão

Grupo: DMN,
Música: H.Aço

Aumente o som e se ligue nessa aqui
Eu não vou mentir
Falo sério pra quem quiser ouvir
Escorreguei mas não vacile pra não cair
Da malandragem destrutiva sobrevivi
E dela aprendi a parte boa
O respeito fundamental a minha pessoa
Não quero viver a toa de cara ou coroa
A minha sorte é ter saúde
Maluco é ter saúde
Pra me esquivar de todo o mal
Refletir nesse inferno e tal
Fazer a minha parte bem
Ser um espelho também
Pra quem está chegando pode contar com alguém
O caminho na verdade é difícil eu sei
Quem não sabe levou por escolher um atalho
Onde a trairagem insiste
O amor próprio não existe
Feliz o preto que chega até os vinte
O mesmo que destrói a sua base
Família e quando está na pior diz que é uma fase
Mentira, está sempre de olho no quintal do vizinho
Se tiver que trampar lutar não é seu caminho
Culpa os pais por ser assim
E diz vocês fizeram muito pouco por mim
Só queria ter de tudo pra não dar valor
E ver o mais pobre te chamar de senhor
Igual a todo playboy que está no poder
Não sabe quanto que custa um pão pra sobreviver
Não sabe o que é difícil
Nem dificuldade
Não sabe o que é viver distante da cidade
Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei valorizar

E no limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H. Aço(...)
Me chamam de marginal
Não sou o mal
Tomo geral
Neguinho normal
Não pago pau pra playboy de canal
De olho azul
Mitsubishi azul
Vai tomar no cu
Playboy ri da sua roupa e tenta copiar
Marginal tem estilo
Ninguém consegue imitar
Fala mal da favela
Dos pretos que vive nela

Grupo: Facção Central
Um Gole de Veneno

Hediondo premeditado nem sei o artigo
só sei que eu tô feliz vendo meu pai ali caido
prometi pra coroa o fim, do olho Roxo
da agressão verbal ematomas no corpo
cansei do garoto propaganda da Ipioca
escravizando ela exigindo posição erótica
era foda ser o filho da piada do bairro
tomando Alcool Zulu pé de cana graduado
toda madrugada duas três horas
vizinha acendendo a luz com ele, chutando a porta
quebrando a casa corte no supercílio
mexia com a mulher dos outros era socado pelos maridos
no começo eu até comprava, saia com revolver
vi que eu tava sendo loque
deixei esse cu trombar a morte
toda mão alguém descolava um emprego
só que quem passa a noite bêbado não acorda cedo
quando eu trazia ele do bar vomitando pelo corpo
como eu queria tá morto ter ido no aborto
dava vontade de esmagar o crânio dele na guia
e deixar no meio da rua pro caminhão passar por cima
cuzão eu só queria você sóbrio sem ressaca
pra não ter mais bituca apagada, na minha cara
como você não foi homem trocou sua familia pela garrafa
morreu com o mesmo Oitão que me dava coronhada
[REFRÃO]: De bar em bar, mais um gole de veneno,
no duelo entre o copo e a vida, o Alcool acabou vencendo (2X)
Domingo cedo e ninguém tá indo pra missa
a velha com a biblia tá indo buscar o marido na delegacia
queria fiado, só que bebeu primeiro

tomou uma pá de garrafada e acordô preso
cliente preferencial do Garra
de vez em quando a injeção de Glicose, era no Pau de Arara
café amargo comigo só no meio da cara
pra queimar o globo ocular pra não ver mais a cachaça
preferia nem colar, no banho gelado
se não na privada eu matava ele afogado
foi na época de escola que ele mais me batia
puta sol de manga comprida escondendo as feridas
até que um dia por mais que fosse constrangedor
mostrei os machucados pro professor
na esperança que alguém me livrasse do purgatório
que o juiz tomasse a guarda e eu fosse pro reformatório
reunião dos pais espectativa não pegou nada
chaveco bla bla bla abraçaram as lágrimas falsas
não esperei a proxima surra, fugi de casa
queria uma noite sem caco de vidro louça quebrada
mas me senti covarde, deixei minha mãe sozinha
abri precedente pra ela ser queimada viva
fugiu um menino inofencivo voltou um homem agressivo
convicto quero um duelo e só um saia vivo
[REFRÃO]: De bar em bar, mais um gole de veneno,
no duelo entre o copo e a vida, o Alcool acabou vencendo (2X)
7 Horas acordei pra ir pro trampo
precentimento ruim clima pesado estranho
tchau mãe, catei a bolsa com a marmita
meu pai no chão da cozinha, passei por cima
outro dia ficou doente parecia até um sonho
no hospital falou dos alcoolicos anonimos
mas bastou receber alta ver, que não era grave
pra ele ir pro balcão encher o cu de Conhaque
nada difere o fabricante de bebida do de arma
os dois vende velório na caixa, lucram com a sua desgraça
vejo o denarq prender o vendedor de Cocaina
e deixar livre o de Ferrari que te mata com pinga
cheguei feliz do trampo, até abrir a porta
foi quando eu vi no sofá minha coroa quase morta
pra catar o dinheiro da luz bateu com tijolo
fez um buraco na testa de uns trinta pontos
me acalmei liguei um vizinho com Voyage
pra enfermeira dei o àlibi, caiu da lage
voltei passei Kaol no Oitão com a flanela
pus 6 no tambor esperei na janela
chegou de madrugada pediu perdão pra mim
cuspi na cara tirei e ri quando vi ele cair
mesmo indo pra cadeia sinto um puta alivio
aí se teu pai te trocou pelo Alcool abre o peito dele com um tiro
[REFRÃO]: De bar em bar, mais um gole de veneno,
no duelo entre o copo e a vida, o Alcool acabou vencendo (4X)

Grupo: Racionais Mc's –
A Vida é Desafio

"eu sempre fui sonhador
é isso que me mantém vivo
quando pivete
meu sonho era ser jogador de futebol, vai vendo
mas o sistema limita a nossa vida de tal forma
que tive que fazer minha escolha sonhar ou sobreviver
os anos se passaram
e eu fui me esquivando do circulo vicioso
porém o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido
acredito que o sonho de todo pobre é ser rico
em busca do meu sonho de consumo
procurei dar uma solução rápida e fácil
pros meus problemas o crime
mas é um dinheiro amaldiçoado
quanto mais eu ganhava mais eu gastava
logo fui cobrado pela lei da natureza
vixi..... quatorze anos de reclusão
o barato é loko"
é necessário sempre acreditar que o sonho é possível
que o céu é o limite e você truta é imbatível
o tempo ruim vai passar é só uma fase
e o sofrimento alimenta mais a sua coragem
que a sua família precisa de você
lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder
falo do amor entre homem filho e mulher
a única verdade universal que mantém a fé
olhe as crianças que é o futuro e a esperança
que ainda ñ conhece, não sabe o que é ódio ganância
eu vejo o rico que teme perder a fortuna
enquanto o mano desempregado, viciado se afunda
falo do enfermo, falo do são
falo da rua que pra esse louco mundão
que o caminho da cura pode ser a doença
que o caminho do perdão as vezes é a sentença
desavença, treta e falsa união
a ambição como um véu que cega os irmão
que nem um carro guiado na estrada da vida
sem farol no deserto da trevas perdida
eu fui orgia ego louco mas hoje ando sóbrio
guardo o revólver quando você me fala em ódio
eu vejo o corpo a mente a alma espírito
ouço o refém e o que diz la no ponto lírico
falo do cérebro e do coração
vejo egoísmo preconceito de irmão pra irmão
a vida ñ é o problema é batalha desafio
cada obstáculo é uma lição eu anuncio

é isso ai você não pode parar
esperar o tempo ruim vir te abraçar
acreditar que sonhar sempre é preciso
é o que mantém os irmãos vivos
várias famílias vários barracos
uma mina grávida
e o mano ta la trancafiado
ele sonha na direta com a liberdade
ele sonha em um dia voltar pra rua longe da maldade
na cidade grande é assim
você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim
no esporte no boxe ou no futebol alguém
sonhando com uma medalha o seu lugar ao sol porém
fazer o que se o maluco não estudou
500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou
"desespero ai, se não adulo,
invadiu o mercado farinhado armado e mais um pouco"
isso é reflexo da nossa atualidade
esse é o espelho derradeiro da realidade
não é areia, conversa, chaveco
porque o sonho de vários na quebrada é abrir um boteco
ser empresário não dá, estuda nem pensar
tem que trampar ou ripar pros irmãos sustentar
ser criminoso aqui é mais prático
rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático
será extinto ou consciência
viver entre o sonho e a merda da sobrevivência
"o aprendizado foi duro e mesmo diante desse
revés não parei de sonhar fui persistente
porque o fraco não alcança a meta
através do rap corri atrás do preju
e pude realizar meu sonho
por isso que eu afrox nunca deixo de sonhar"
conheci o paraíso e eu conheço o inferno
vi jesus da calça bege e o diabo vestido de terno
mundo moderno, as pessoas não se falam
ao contrário, se calam se pisam se traem se matam
embaralho as cartas da inveja e da traição
copa, ouro e uma espada na mão
o que é bom é pra si e o que sobra é do outro
que nem o sol que aquece, mas também apodrece o esgoto
é muito louco olhar as pessoas
a atitude do mal influencia a minoria boa
morrer ato demais, matar a toa demais
ser presa a toa , sonhando com uma fita boa
a vida voa e o futuro pega
quem se firmo falo
quem não ganho o jogo entrega
mais um queda em 15 milhões
na mais rica metrópole suas varias contradições

é incontável, inaceitável, implacável, inevitável
ver o lado miserável se sujeitando com migalhas, favores
se esquivando entre noite de medo e horrores
qual é a fita treta cena
a gente reza foge continua sempre os mesmo problemas
mulher e dinheiro ta sempre envolvido
vaidade ambição munição pra criar inimigo
desde o povo antigo foi sempre assim
quem não se lembra que abel foi morto por caim
enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém
quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém
o certo é certo na guerra ou na paz
se for um sonho não me acorde nunca mais
roleta russa quanto custa engatilhar
eu pago o dobro pra você em mim acreditar
"é isso ai você não pode parar
esperar o tempo ruim vir te abraçar
acreditar que sonhar sempre é preciso
é o que mantém os irmãos vivos "
geralmente quando os problemas aparecem
a gente está desprevenido né nãoerrado
é você que perdeu o controle da situação
perdeu a capacidade de controlar os desafios
principalmente quando a gente foge da lições
que a vida coloca na nossa frente
você se acha sempre incapaz de resolver
se acovarda moro
o pensamento é a força criadora
o amanha é ilusório
porque ainda não existe
o hoje é real
é a realidade que você pode interferir
as oportunidades de mudança
ta no presente
ñ espere o futuro mudar sua vida
porque o futuro será a conseqüência do presente
parasita hoje
um coitado amanha
corrida hoje
vitória amanha
nunca esqueça disso