

CINTIA CAMARGO VIANNA

Movimento Hip Hop Paulistano: a produção artística dos Racionais MC's

Tese de doutoramento apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), na linha de pesquisa Poéticas de Identidade para o Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

**São José do Rio Preto
2008**

Universidade Estadual Paulista
Campus de São José do Rio Preto
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Vianna, Cíntia Camargo.
Teoria da Literatura: Poéticas de Identidade / Cíntia Camargo
Vianna. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.
137 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antonio Siscar
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teoria da Literatura. 2. Poéticas de identidade. 3. Cultura afrobrasileira. I. Siscar, Marcos Antonio. II. Vianna, Cíntia Camargo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Movimento Hip Hop paulistano: a produção artística dos Racionais MC's.

CDU -

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Para definição do(s) assunto(s), e atribuição do número CDU (Classificação Decimal Universal), entrar em contato com a Biblioteca / Seção Técnica de Aquisição e Tratamento da Informação (elaineap@ibilce.unesp.br) com o objetivo de adotar entradas padronizadas em índices.

À memória de meu bisavô, Pedro Inácio de Camargo, que como tantos outros, padeceu
os horrores do cativoiro.

À memória de meu avô, Capitão Carlos Augusto de Andrade, que me ensinou o gosto
pelos livros e a andar de bicicleta.

À minha mãe, Elizabeti, pela convicção da nossa condição de afrodescendentes e por ter-se ocupado ao longo de nossa vida de não nos deixar, a mim e aos meus irmãos, Mário e Marli, esquecermos quem éramos e de onde vínhamos realmente.

A meu pai, Milton Vianna, o meu amor, separado, mas junto sempre.

Ao meu amor Fábio, hoje pai de meus filhos Lenora e João José, companheiro de todas as horas, interlocutor interessado e inteligente.

A nossa amiga Roseclaire, na verdade, Rosicléia, que entrou em nossa família com nossa Lenora e permanece conosco até agora, sem ela, talvez pouco ou nada fosse possível.

Aos poucos amigos que compartilham das minhas convicções no que diz respeito à necessidade de discussão, estudo e reflexão no meio acadêmico acerca da vida e da cultura dos afrodescendentes no Brasil. Dentre eles, destaco Elias Ribeiro da Silva e Reinaldo dos Santos.

A orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

Ao financiamento da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, sem o qual a exequibilidade deste trabalho ter-se-ia prejudicado.

“Não sou folclorista. Me parece que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mas é indivíduo que, quando sinão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gosado, morto de curiosidade por tudo que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de ‘quase amor’. Isso me permite ser múltiplo e tenho até impressão que bom.”

Mário de Andrade, *Música, Doce Música.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - O rap brasileiro e os Racionais MC's	20
1.1 - Explicações sobre o Movimento Hip Hop	21
1.2 – O surgimento do Movimento Hip Hop nos EUA.	25
1.3 – A transplantação do Movimento Hip Hop para o Brasil - o Rap em São Paulo	30
CAPÍTULO II – Preto Tipo A ou Pardo Tipo A: alternativas para a instituição de uma a identidade étnico-cultural afirmativa.	53
2.1 – Formulações teóricas para a compreensão do processo de organização de identidades.	75
2.2 – A concepção do sujeito negro para os Racionais MC's: do negro puro ao pardo	84
CAPÍTULO III - Cada favelado é um universo em crise – o testemunho da violência como forma de se construir.	92
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	114
ANEXOS	117

Resumo: Racionais MC's é um respeitado grupo de *rap* paulistano. Um dos precursores do movimento *hip hop* no Brasil, os Racionais, como são conhecidos, podem ser considerados um grupo formador de opinião, que influencia comportamento e expressão artística de jovens afrodescendentes, habitantes das periferias não só da cidade de São Paulo, mas também das diferentes partes do país onde o Movimento *Hip Hop* foi difundido. Pretendi discutir a escritura dos Racionais MC's como espaço para a construção do afrodescendente brasileiro contemporâneo, que reivindica nova atribuição de valor; nesse caso, positivo, não só para o seu identificador étnico (a condição de negro), mas também para a sua expressão artística e para a sua cultura. Reivindica também visibilidade para a sua experiência num mundo branco, concretizada em diferentes formas de exclusão – geográfica, social, artística. Para tanto, os *raps* são lidos como manifestações identitárias e como *narrativas de testemunho*, testemunho de peculiar experiência de violência. Ao testemunhar, o *rapper*-narrador anseia pela inclusão do seu interlocutor em suas memórias violentas que, ao serem narradas, passam a ocupar a condição de experiência vivida e tornam o indivíduo capaz de, ao mesmo tempo, *construir-se e destruir-se*.

Palavras –chave: Rap, Racionais MC's, identidade negra, literatura de testemunho, escrita de violência.

Abstract: Racionais MC's is a respected paulistano rap group. One of the precursors of the hip hop movement in Brazil, "os Racionais", as they are known, can be considered a group that forms opinion, which influences behavior and artistic expression in African youngsters, not only inhabitants of the suburbs in Sao Paulo city, but also in different parts of the country where the Hip Hop Movement was broadcast. I discussed the deeds of Racionais MC's as a space for the construction of the contemporary Brazilian Afro descendent who claims for the allocation of positive value to their identity and their culture. The afro descendent youngster that the Racionais MC's want to represent in their lyrics, also claim visibility for their experience in a white world, experience which is made into different forms of exclusion - geographical, social, artistic. Moreover, the raps are seen as identity manifestations, witness valued, which gives the texts the condition of writing with a peculiar experience of violence.

Keywords: Poetics of identity, Rap, Racionais MC's, Black identity, Writing of violence.

Introdução

Introdução

O trabalho apresentado a seguir tem como principal objeto as canções produzidas pelo grupo de *rap* paulistano Racionais MC's. Grupo considerado um dos precursores do Movimento Hip Hop no Brasil.

No Brasil, o Movimento Hip Hop e o *rap* vão tomar feições particulares, próprias de demandas específicas apresentadas pelos afro-descendentes e pelo contexto brasileiro. Os *raps* podem ser entendidos como um tipo de apropriação que o *rapper* faz da palavra para poder tornar sua comunidade e suas histórias *visíveis*.

Para compreender a problemática resgatada pelos Racionais MC's em seus textos, é preciso refletir sobre a formação de identidade étnico-cultural dos afro-descendentes no Brasil, país que tem sua reflexão sobre raça e etnia permeada por formulações como a da existência de relações étnicas harmoniosas e simétricas. Diante disso, considere a possibilidade de uma identidade para o afro-descendente representado pelos *raps* dos Racionais MC's que se constitui a partir de um movimento de intercâmbio entre os identificadores negros e os identificadores brancos.

Vale observar, entretanto, que nesse trabalho constrói-se um percurso explicativo a partir das letras dos Racionais MC's ao longo de toda a sua produção na tentativa de mostrar que os *rappers* vão de uma concepção essencialista, em que a negritude se constitui pela exclusão do elemento branco para uma concepção mais complexa, na qual a figura do mestiço aparece como uma realidade e a necessidade de consideração da existência de pontos de diálogo entre brancos e negros é inevitável.

Os objetivos gerais de “Movimento Hip Hop paulistano: a produção artística dos Racionais MC's” é investigar a manifestação cultural produzida por afro-descendentes brasileiros jovens, a partir de um modelo importado (o movimento *hip hop* norte-

americano). Dentro do universo do movimento *hip hop* no Brasil, tomamos como objeto específico o grupo paulistano Racionais MC's e sua discografia, para investigar a condição de manifestos identitários e a natureza testemunhal dos raps produzidos pelo grupo.

Além disso, colocamos em questão a concepção de identidade étnico-cultural negra como vêm sendo representada pela literatura específica quer seja no campo das Ciências Sociais, da Antropologia ou da Literatura e buscamos formular considerações sobre uma identidade oscilante, de limites móveis, sob a qual se constituiria o afro-descendente e sua literatura, aqui representada pelos *raps* dos Racionais MC's.

A execução desse tipo de trabalho se justifica em virtude do pequeno número de trabalhos que versem sobre esse tema, principalmente, dentro dos Estudos Literários. Faz-se necessária a inclusão da manifestação artística com a palavra desse grupo no cerne das discussões acadêmicas atuais sobre literatura, trazendo à tona a problematização de conceitos como os de identidade racial e de nacionalidade no Brasil contemporâneo.

Outro fator que justifica a necessidade de execução desse trabalho é a necessidade de sistematização e reflexão acerca da manifestação cultural do afro-descendente brasileiro dentro de sua realidade de produção, tendo em vista as suas especificidades.

Para essa investigação é relevante refletir acerca da natureza atual da identidade étnico-cultural, especificamente, do jovem afro-descendente brasileiro. A premissa é a de que efetivamente haja um redimensionamento dos elementos que se associam a essa identidade, que não se constitui apenas a partir da delimitação do que é ser negro ou descendente de negros no Brasil de hoje, mas também a partir da auto-imagem desse indivíduo e, principalmente, como ele se representa nos *raps*. É preciso avaliar qual é o

saldo recebido pelo mestiço no Brasil, qual a identidade assumida por ele e como esses fatores determinam a sua produção artística.

É relevante verificar *como* o grupo étnico-cultural se concebe – qual é a visão que o afro-descendente apresenta de seu próprio grupo e como essa percepção particular está representada nos *raps*, que, em muitos momentos, podem ser considerados manifestos programáticos não só para a produção artística (caráter estético), mas também para a conduta social (caráter ideológico) dos *raps* determinando, assim, um projeto estético particular.

Um ponto importante é verificar como essa conceituação de si mesmo (a identidade étnico-cultural do afro-descendente) é organizada dentro da premissa de que as identidades culturais se estabelecem a partir de relações de alteridade entre os sujeitos. Dessa forma, pode-se dizer que os *raps* apresentariam um sentido sociologicamente, e não biologicamente, determinável como identificador de grupo.

O *rap* aparece como uma possibilidade para a construção pública de uma identidade sócio-cultural. A partir desse tipo de produção literária é possível travar um contato mais próximo com um sujeito e uma realidade por vezes obscurecidos. O objetivo é, pois, estabelecer, diante dessa disposição para a revelação de si mesmo, alguns protocolos de leitura que auxiliem na compreensão da significação peculiar que os *rappers* fazem de si mesmos e de sua comunidade.

É preciso considerar que, no cenário contemporâneo, diferentes identidades e elementos podem ser até mesmo antagônicos e contraditórios. É a possibilidade de articulação entre elementos distintos que torna viável a hipótese de que em muitos dos textos dos *rappers* pode-se verificar a coexistência de elementos que conduzem ao ideal de libertação da comunidade afro-descendente oprimida, obscurecida, e elementos que

conduzem à constituição de um perigoso discurso segregacionista às avessas, que se mostra intolerante e pouco disposto a conviver com a diferença, com o outro.

Dessa forma, o que interessa é verificar em que medida o *rap* (e os *rappers*) aceita essa que pode ser considerada uma exigência do mundo contemporâneo de constituição de identidade a partir da aceitação da alteridade, ou seja, o afro-descendente se afirma ou se constitui na medida em que interage, deixa-se contaminar e contamina o outro e não quando nega a presença do outro em si mesmo e em sua cultura.

Faz parte do movimento de afirmação de uma identidade étnico-cultural positivamente valorizada, levar o jovem afro-descendente a perceber-se na constituição da juventude que, eventualmente, polarizá-se a sua.

É justamente nesses espaços de articulação, um lugar de contaminação entre o branco e o negro, que se poderá verificar o surgimento de novas formas de identidade, baseadas em diferentes maneiras de significar e de conceber a subjetividade do indivíduo. Surgem, assim, *espaços* renovados de colaboração e contestação na tarefa de definir tanto a idéia de sujeito quanto a idéia de sociedade.

A partir da avaliação da discografia dos Racionais MC's, foi possível observar um movimento de transformação no teor das músicas, uma espécie de reformulação dos objetivos a serem alcançados com os *raps*. Dessa maneira, a produção do grupo Racionais MC's pode ser didaticamente dividida em três fases: a primeira fase entre os anos de 1989 até 1996, com a produção de discos como, por exemplo, *Holocausto Urbano* (1990) e *Raio X do Brasil* (1993), nos quais a tônica ou a principal preocupação do *rapper-narrador* é o estabelecimento ou o despertar de uma consciência positiva ou afirmativa de valores autenticamente negros; na segunda fase, marcada ou definida pelo disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) tem-se uma transformação no discurso do *rapper-*

narrador, afim de conduzir o seu interlocutor para a constatação da impossibilidade de desconsideração da condição mestiça do afro-descendente brasileiro e da condição de pobreza que faz com que os Cinquenta mil manos evocados por Mano Brown não sejam mais somente os negros, mas também pobres; e, finalmente, uma terceira fase, na qual o *rapper-narrador* tem plena consciência de sua condição mestiça, da impossibilidade de sua existência sem considerar que as semelhanças e as diferenças existentes entre os afro-descendentes e os não afro-descendentes não são exatamente distinções que impossibilitam o contato.

A partir da segunda fase as letras vão ampliar sua temática, deixando de ter com principal ponto a questão racial. O *rapper-narrador* passa a apresentar um universo mais complexo, no qual é possível verificar cruzamentos de outros problemas, como gênero, condição social e a questão racial. O foco das letras muda a partir da segunda fase. A questão racial que é a motivação central das primeiras letras vai dividir a cena com a questão da violência cotidiana e da frustração nas fases que se sucedem.

Para o bom desenvolvimento do trabalho, o texto apresenta-se dividido em quatro partes, a saber: Introdução, Capítulo I - O rap brasileiro e os Racionais MC's, Capítulo II - Preto Tipo A ou Pardo Tipo A: alternativas para a instituição de uma identidade étnico-cultural afirmativa, Capítulo III - Cada favelado é um universo em crise – o testemunho da violência como forma de se construir, além da Conclusão.

No Capítulo I - O rap brasileiro e os Racionais MC's, faz-se breve explicação dos principais elementos que vão integrar o movimento Hip Hop; elabora-se um percurso histórico da Hip Hop e do rap no Brasil a partir da história e das letras dos Racionais MC's, além de apresentar um panorama das principais preocupações expressas nas letras do grupo em suas três fases criativas.

No Capítulo II – Preto Tipo A ou Pardo Tipo A: alternativas para a instituição de uma identidade étnico-cultural afirmativa, trata-se a elaboração de uma identidade negra a partir de diferentes perspectivas teóricas, acompanhando o desenvolvimento da perspectiva do próprio grupo que vai de uma concepção de negritude autêntica, pura, para uma negritude mais complexa, perpassada por outros problemas como, por exemplo, a questão da pobreza. Além disso, é relevante também nesse capítulo a verificação dos diferentes tipos de encaminhamento para solução de problemas feita pelo *rapper-narrador* nas diferentes fases criativas do grupo.

No Capítulo III – Cada favelado é um universo em crise – o testemunho da violência como forma de se construir, discutem-se os conceitos de testemunho e de violência e sua relação com o *rap* nas segundas e terceiras fases da produção discográfica dos Racionais MC's, na tentativa de apontar uma mudança na perspectiva apresentada inicialmente pelo *rapper-narrador* – a identidade negra só é possível quando diametralmente afastada da interação com o branco.

Na última parte, a Conclusão, retomo a possibilidade do rap como a manifestação de certa perspectiva para a constituição da identidade negra. Reitero a força do *rap* enquanto texto que auxilia na investigação e sistematização dos identificadores mobilizados pelo afro-descendente hoje, que sejam de natureza étnica, cultural ou social.

Neste trabalho, o *rap* é lido como uma espécie de *narrativa testemunhal*, na qual o *rapper-narrador* vai aparecer como um relator das experiências de violência cotidianas. Por isso, é uma premissa que a produção dos Racionais MC's seja, a um só tempo, uma forma de registro identitário e de registro da experiência de violência.

Para entender, em parte, o tipo de aproximação que faço dos *raps* produzidos pelo grupo Racionais MC's é preciso fazer uma breve explicação da natureza do

narrador como é definido por Walter Benjamin (1994), pois é a partir dessa formulação que foi possível vislumbrar essa voz narrativa que ficará identificada ao longo do trabalho como *rapper-narrador*. É o *rapper-narrador* que vai selecionar as memórias, os acontecimentos, as informações que vão fazer parte dos relatos que se concretizam na forma dos *raps* e que tornam possível a circulação da experiência da comunidade em nome da qual esse *rapper-narrador* enuncia.

Para Walter Benjamin (1994) quando se descreve uma entidade da narrativa como “narrador” não significa que o colocaremos em uma posição mais próxima de nós. Na verdade, ao contrário disso, ele ficará ainda mais distante. No caso dos *raps*, vale destacar que é como se, por vezes, ele se posicionasse como observador daquilo que relata e, por vezes, fosse parte integrante de suas observações. Ao manter certa distância do narrador, é possível observar-lhe os traços característicos com mais facilidade, os traços que se destacam nele¹.

Narrar, dentro da formulação benjaminiana, seria intercambiar experiências. Benjamin(1994, p.198) afirma que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Nesse ponto, tem-se a definição do autor para o que seria o material “ideal” para a construção de uma narrativa “autêntica”, seria aquela que de alguma maneira tocasse na “profundeza” do que Mário de Andrade denomina em sua formulação sobre a nacionalidade da arte brasileira como anônimo coletivo (VIANNA, 2000).

¹ Segundo o Benjamin (1994, p.197): “Ou melhor, esses traços aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação”.

No caso do *rapper*, ao narrar, torna pública a experiência de violência que não é só dele, mas é também do anônimo coletivo que ele representa, daqueles a quem a voz é negada em virtude de sua condição. Nesse caso, o *rapper* aparece na condição de sacerdote (GILROY: 2001).

Para Benjamin, dentre os narradores anônimos há dois tipos que merecem destaque e que se interpenetram no momento de narrar. Um dos narradores é aquele que acredita estar distante, é aquele que vêm de longe para contar o que viu, o que viveu; o outro é aquele que conta suas histórias, aquelas que viveu onde está, no seu lugar.

É preciso observar ainda que essa distância constitutiva do narrador pode ser espacial ou temporal. Dessa maneira, pode-se afirmar que quando um *rapper*, como no caso de Mano Brown, se posiciona entre as diferentes periferias, vai em busca não só de suas semelhanças, mas vai também em busca de suas diferenças, em busca de ampliar a sua visão/concepção de violência e da experiência dessa violência.

Dentro da formulação benjaminiana, narradores natos são marcados por senso prático. Para o *rapper* é uma preocupação chamar a atenção de seu interlocutor para questões da vida prática (comportamentos, por exemplo, qual deve ser o proceder). Os *raps* apresentam o que se pode denominar como dimensão utilitária (de envolvimento direto com a resolução de impasses presentes na realidade prosaica).

Benjamin(1994, p.205) afirma que:

Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.

Com esse tipo de postura, o narrador deixa suas marcas/seus vestígios naquilo que narra, quer seja na condição de quem viveu quer seja na condição de relator. Assim,

pode-se afirmar que o rapper-narrador deixa suas marcas, em alguns momentos seus julgamentos, no que narra, quer seja aquilo que apresenta traços biográficos, como é o caso do indivíduo descrito em “Negro Drama”, do CD *Chora agora, Ri depois*, que é o próprio Mano Brown, ao mesmo tempo que é a representação de todos os demais afro-descendentes que vivem na mesma condição ou em condições semelhantes ou naqueles *raps* que se apresentam como relatos da experiência do outro como é o caso de “Diário de um Detento” (1997).

Ainda sobre a natureza do narrador benjaminiano, é importante destacar a importância da experiência ou da proximidade da morte (o luto e melancolia, o trauma) para que ele possa narrar, para que sua vivência seja passível de narrativização e se torne assim experiência. Benjamin (1994, p.207) que: “Ora é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”

Ao morrer, ou aproximar-se da morte, todos possuem a “autoridade da morte”. Por isso, o *rapper-narrador* pode falar em nome de seu grupo, pois ele vive numa região “limite” entre certo tipo de vida e certo tipo de morte (morte dos traços que constituem a humanidade). É a experiência de violência cotidiana do contato com a morte, quer seja representado pela miséria, pela violência policial ou pelo violentamento do racismo, que autoriza o rapper-narrador a falar.

O *rapper-narrador* construído pelo grupo vai colocar a necessidade de aceitação da condição de negro, a exaltação da cultura negra e, finalmente, a consciência da alteridade constitutiva existente entre brancos e negros que impossibilita a existência de uma identidade negra “pura”, isolada do contato ou da contaminação pela cultura branca e vai também tornar pública a vivência de violência cotidiana de toda a comunidade negra, periférica que ele representa.

Além disso, é preciso apresentar o conceito de Literatura de Testemunho que é usado aqui para compreender mais profundamente a natureza dos textos dos Racionais MC's.

É preciso verificar a existência de estilhaços de fatos que são resgatados para a construção de cenas traumáticas nos *raps*. Considerar-se-á o fato de que, na maioria dos casos, não houve uma experiência concreta de situações como, por exemplo, a escravidão ou a vida na África e que a real experiência surge a partir de certo tipo de violência atual, que *evoca* a *memória* daquele que seria um *trauma original ou originário*.

No caso, então, especial, da representação de cenas traumáticas, não se pode mais encarar a representação no sentido tradicional de *mimesis*. Entretanto, segundo Seligmann-Silva (1998), não se pode abandonar (totalmente) a noção de ficção e a construção da cena traumática.

Diante disso, cabe indagar se nos *raps* o autor/compositor *escreveu* ou *narrou*? O afro-descendente se vê calado diante da violência a qual é condenado? Dessa forma, quais seriam os elementos que mediarão a tradução dos fragmentos (de memória ou de acontecimentos) que constituiriam o *rap* – tradução do testemunho em palavras.

É preciso considerar que as experiências que aparecem representadas nos *raps* são *experiências-limite*, que escapam à realidade cotidiana de simbolização. No caso das periferias e dos jovens afro-descendentes a onipresença da violência e da eminência da morte fazem com que a linguagem utilizada torne-se mais concreta – os acontecimentos/eventos nesse espaço social são literais (SELIGMANN-SILVA, 1998).

Poder-se-ia dizer, então, que o *rap* tenta mostrar como, na periferia, o povo afro-descendente é exposto a condições de confronto com o limite do humano – exposto a situações de severa brutalidade.

Nesse tipo de paradigma de literatura testemunhal podem ser considerados os *raps*. Vão ser lidos como textos que apresentam experiências traumáticas e que funcionam também como espaço para a construção de identidade.

Dentro do contexto da produção do s Racionais MC's, pode-se afirmar que Mano Brown sempre reivindica para si (e para a comunidade, de certa forma) a condição de *sobrevivente* da experiência traumática². Ao reivindicar essa condição, daquele que se sacrifica pelo outro e pela causa, o *rapper* desarma a possibilidade de incredulidade³, a possibilidade de que suas palavras que, por vezes, parecem mais severas ou maiores do que a realidade que representam sejam entendidas como inverdades.

² Vale indagar se o rapper reivindica para si também a condição de mártir e de representante da casta sacerdotal a qual Gilroy(2001) faz alusão.

³ Segundo Seligmann-Silva (2003, p.380): “Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras.”

Capítulo I – O rap brasileiro e os Racionais MC's

Capítulo I – O rap brasileiro e os Racionais MC's

Nesse capítulo far-se-á uma breve explicação de alguns elementos e estruturas compositivas do Movimento Hip Hop e do *rap*. Além disso, construir-se-á um percurso histórico da trajetória dos Racionais MC's, fazendo a apresentação de suas principais preocupações nas suas três fases criativas.

1.1 - Explicações sobre o Movimento Hip Hop

O Hip Hop é um movimento cultural, marcado por aflições próprias das comunidades mais pobres dos grandes centros urbanos, no caso dos Estados Unidos e do Brasil, comunidades marcadas pela presença bastante representativa de população afro-descendente. Além de espaço para o entretenimento, o movimento também é uma forma de reação às adversidades enfrentadas pelos jovens da periferia.

Ao tratar de movimentos juvenis como a cultura *Hip Hop*, é preciso considerar que, mesmo em um determinado contexto social, há uma multiplicidade de condições juvenis a serem expressas (ABRAMO: 1994). Assim, o *Hip Hop* surge como fonte de formação para uma identidade alternativa e de *status* social para os jovens de determinada comunidade.

É preciso considerar ainda que o movimento juvenil apresenta-se também como movimento de caráter cultural, que vai pleitear a implementação de novos valores e concepções culturais. Vale ressaltar também que no contexto dos movimentos juvenis, como é o caso do *Hip Hop*, o valor contestador acaba por ocupar uma posição secundária, pois nesse contexto, contestar é meio para concretizar a produção cultural (ANDRADE: 1996).

Dentre as principais preocupações que vão determinar a produção artístico-cultural dos participantes do movimento Hip Hop, vale destacar a discriminação social e racial e a violência cotidiana - a denúncia de situações de exclusão. Nos EUA, o Movimento Hip Hop encontra nos guetos o lugar adequado para se solidificar e quando imigra para o Brasil, encontra solo fértil inicialmente entre os jovens das periferias de São Paulo.

Para entender a organização do movimento *Hip Hop* que chega ao Brasil é preciso ainda compreender como o sistema se organizou nos EUA. Algumas figuras foram responsáveis pela introdução das festas mecanizadas que dariam origem aos elementos que compõem o *Hip Hop* – o *rap*, o grafite e o *break*.

O DJ (disc jôquei) Koll Herc introduz os *sound systems* nos EUA. É uma estrutura de festas de rua, voltada, principalmente, para os jovens. Ele traz da Jamaica esse tipo de organização para a festa e passa a preparar eventos que tomavam conta das ruas do *Bronx*. Por volta de 1973, o jamaicano organiza as primeiras festas em um espaço recreativo do *Bronx*, e torna-se uma figura conhecida. Essas festas de bairro⁴ se proliferam pelos guetos de Nova York. Além de sua grande capacidade de improvisação e domínio de equipamentos, *Koll Herc* traz um outro importante elemento da Cultura Hip Hop para a cena: os dançarinos de *break*, chamados *b.boys*⁵.

Grand Master Flash cria os *scratches* e improvisos orais, acompanhando o ritmo das músicas – a esses improvisadores dá-se o nome de *rappers* ou os MCs (Mestres de Cerimônia). Vale destacar ainda que o DJ *Grand Master Flash* criou uma ampliação da técnica de recorte e reorganização das bases. A técnica não vai mais se reduzir ao

⁴ As chamadas “festas de bairro” que acontecem no contexto norte-americano podem ser entendidas como um equivalente para as festas ou bailes *blacks* que acontecem ainda hoje na cidade de São Paulo, promovidas por equipes de som com a *Black Mad* e a *Chic Show*.

⁵ Segundo SANTOS (2002, p.43) sobre os dançarinos a concepção de dançarinos de break apresentada por Herc break “o que ele chamava de *Herculords*, ou seja, o minimalismo acidental das quebras ou dos *break beats* ou *b-beats* que consistia no isolamento de um fragmento musical onde as vozes desapareciam e davam lugar a um solo da seção rítmica.”

cutting (mudança de uma música para outra sem perder a batida), *phasing* (manipulação da velocidade dos toca-discos) e *back-spinning* (voltar o disco manualmente para uma breve repetição de um trecho de música).

O DJ e o MC são figuras fundamentais na organização das festas e na produção do *rap*. O DJ tem um papel central, pois ele conhece o *rap* e os outros estilos musicais – o *rap* é construído, principalmente, a partir de um procedimento de *apropriação musical*, ou seja, corte e colagem de fragmentos de outras músicas, no caso, músicas que façam parte da tradição musical negra (esses trechos da tradição musical negra vão oferecer ao *rap* veracidade, valor de verdade). Esse procedimento de fragmentação e colagem é um traço característico do *rap*.

O DJ é mais do que um operador de equipamentos no *rap*, é um músico. É aquele que fragmenta e reorganiza pedaços da tradição da música negra para dar origem a um novo som que servirá de trilha para as letras criadas pelos MCs. Para esse trabalho de *re-composição* das chamadas bases para a construção de novos *raps*, o DJ utiliza as *pick-ups*.

O *rap* pode ainda ser entendido como a junção do *dubbling* – construção de uma linha rítmica a partir dos fragmentos das bases selecionadas – e do *talk-over* – discussão, ato de falar ou simplesmente conversação, gerando um processo inovador de junção de uma forma nova de musicalidade e o desencadeamento de uma concepção contemporânea de oralidade⁶.

A figura do DJ é fundamental na construção dos *raps*, porque é ele que vai procurar a harmonização entre as batidas e as letras compostas pelos rappers. Essa é

⁶ SANTOS (2002, pp.38-39) afirma: “Ocorre aqui uma desconstrução musical rompendo todas as formas de construção musical tradicional (da composição, do arranjo, da melodia, da harmonia) da chamada cultura erudita, aquela forma de produção cultural, científica ou não necessariamente dirigida à classe dominante e produzida para alguns deste setor, ou seja, tudo aquilo que é visto pela ordem social como sendo de bom gosto, sofisticado, alto nível.”

uma atividade que exige dele um vasto conhecimento da tradição da música negra de um modo geral e, no caso do *Hip Hop* brasileiro, não só da tradição nacional, mas também da tradição afro-americana do *Hip Hop*, do *Funk*, do *Soul* e do *Jazz*.

O DJ também é o responsável por dois outros elementos tradicionais do *rap*: os *samplers* (espécie de colagem musical dos fragmentos das bases selecionadas), que funcionam como citações da tradição, que vão dar ao *rap* validade. Vão misturar o passado e o presente, fazendo uma fusão de temporalidades. Já o *scratch* é uma espécie de rasura nos discos, que são girados ao contrário, provocando sonoridades distintas.

Por basear-se em *fragmentos* da música negra tradicional, o *rap* ocupa-se da tradução de todos os estilos da *Black Music* norte-americana – reduz esses estilos ao estado mais bruto. Sendo assim, o movimento *Hip Hop* não introduz somente uma nova forma musical, mas também um novo comportamento, uma nova estética.

É preciso ressaltar ainda que com o crescimento das festas de rua nas periferias nova-iorquinas, acontece uma solidificação dos elementos do *Hip Hop*: *break* (a dança) e *graffite* (expressão plástica).

O *break* se estabelece como uma arma da/para a briga e seus movimentos são referências aos negros mutilados na Guerra do Vietnã.

Já o *graffite*⁷; apresenta um caráter *pedagógico* ou de *resistência*. É um instrumento utilizado para fazer-se presente em áreas nobres – é uma maneira de tornar pública a realidade das populações segregadas (negros e hispânicos). O *graffite* era uma espécie de *invasão simbólica* das áreas mais ricas, usado também como veículo de informação, para divulgar festas e outros acontecimentos em bairros negros.

Assim, tem-se que o *Hip Hop* é um movimento integrado por, ao menos, quatro elementos – o *break*, o *graffite*, o *rap* e a consciência. Esses elementos ou fundamentos

⁷ O grafite é uma forma de expressão plástica, que geralmente acontece em muros ou em locais públicos.

vão tratar de temas relevantes para a compreensão da cena social a partir da qual o movimento surge, valendo destaque para os problemas dos jovens negros, suas necessidades, seus problemas, sua organização social e cultural, além de sua perspectiva política.

1.2 – O surgimento do Movimento Hip Hop nos EUA.

A música afro-americana constrói-se em torno da idéia de conservação da tradição oral e da crença na presença de uma tradição africana, conservada, ainda que inventada (HOBSBAWN: 1990). Esse procedimento é instrumento para *resistência* (CASTELLS: 1999).

No caso do contexto norte-americano, essa idéia de existência de uma tradição africana e de sua conservação é um dos fatores que vão tornar possível o surgimento de manifestações culturais capazes de conectar as populações afro-descendentes dispersas no *Atlântico Negro*⁸.

Em seus primórdios, nos guetos de Nova York, o Movimento *Hip Hop* utiliza produtos tecnológicos e o contexto social para a formação de um espaço para a diversão e para a resistência em pleno coração da decadência urbana. Por causa do grande crescimento e desenvolvimento econômico e tecnológico, verifica-se uma espécie de privatização dos espaços públicos, fenômeno que causa um acirramento da segregação racial.

⁸A expressão *Atlântico Negro* surge para designar a produção cultural dos representantes afro-descendentes dos negros da Diáspora Africana na América do Norte e Caribe. A expressão é cunhada por Gilroy (2001, p.35), que define Atlântico Negro como: "(. . .)as formas culturais estereofônicas, bilíngües ou bifocais originadas pelos – mas não propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro."

Historicamente, os anos de 1970 nos Estados Unidos são marcados por uma diminuição do crescimento e início de uma crise econômica. Os efeitos dessa crise são sentidos principalmente nos bairros industrializados e no mercado de trabalho. É preciso observar que as transformações tecnológicas não atingiram igualmente todas as camadas sociais.

As camadas privilegiadas ficaram protegidas das transformações do espaço urbano e, também, do desemprego, ao passo que as populações pobres tiveram suas vidas fortemente modificadas pelas transformações próprias da cidade pós-industrial na qual Nova York se transformou.

Esse novo contexto sócio-cultural tornou ainda maior o abismo existente entre as diferentes comunidades que compunham Nova York, abismo esse que vai se refletir também na maneira como vão se organizar as relações raciais.

Com a crise dos anos 1970 há um fortalecimento da segregação geográfica⁹. As classes operárias ficaram relegadas a pequenas áreas residenciais, havia pouco trabalho e, além disso, houve também um grande corte das verbas federais para os serviços sociais. Assim, a população de Nova York sofre uma grande crise habitacional.

Com a diminuição de áreas destinadas à moradia das classes menos favorecidas, negros e latinos passam a ocupar áreas superpovoadas. Em 1977, a população do *South Bronx* (bairro que se fortalece no período da crise) se revolta contra o descaso do poder público em relação à situação das populações pobres.

A partir desse momento, as concentrações populacionais de negros e latinos passam a ser conhecidas como *territórios sem lei*¹⁰. Essa rebelião foi marcada por uma

⁹ Trabalhar com o conceito de segregação geográfica é importante para a compreensão de músicas como Fim de Semana no Parque e Pânico na Zona Sul, por exemplo, que são construídas tendo como premissa o sentimento de pertença local, a “quebrada”, em detrimento do pertencimento nacional.

¹⁰ *Territórios sem lei* são locais em que a regulação exercida pelo Estado não chega ou é pouco eficaz.

forte interação entre a forma de vida das pessoas e formas de expressão artística, nesse caso, mediadas pela dança – o *break*.

Essas manifestações artísticas auxiliam a população a resgatar a vitalidade desses guetos, considerados culturalmente mortos, inertes. As populações pobres de bairros como o *South Bronx*, por exemplo, estavam criando saídas criativas e agressivas para expressar-se e também construir formas de identificação que as diferenciavam dos identificadores para o sujeito negro já estabelecidos.

Os jovens descendentes de contextos coloniais como, por exemplo, os negros, os porto-riquenhos, os caribenhos, jamaicanos passam a *reformular* suas identidades nesse contexto urbano e hostil, multiétnico e tecnologicamente transformado. Dessa forma, pode-se dizer que a movimentação gerada pelas novas manifestações culturais surgidas no *South Bronx* vão re-colocar o jovem na condição de sujeito histórico.

Desse modo, é possível afirmar que para a população afro-descendente a década de 1970 nos EUA é marcada pela busca da autenticidade *black* (o resgate ou o estabelecimento do Orgulho Negro), ou seja, a busca da afirmação de certa concepção para a identidade negra. Identidade que, nesse momento, é baseada em elementos julgados exclusivos da população negra, considerados *autênticos* e que se oporiam diretamente ao que se poderia denominar elementos autênticos da cultura branca.

Nesse sentido, a concepção de Orgulho Negro estaria apoiada na existência de uma tradição. Para Gilroy (2001), a relação que se estabelece entre o discurso negro e a idéia de tradição seria uma maneira de enquadrar a diversidade da qual se compõe a experiência cultural negra.

A busca de elementos tradicionais pode representar a tentativa de sedimentação de certa perspectiva para um *ser negro*¹¹ tanto nos EUA quanto no Brasil. Nesse caso, a

¹¹ Ser negro é expressão utilizada para designar a projeção feita pelo indivíduo ou pelo grupo étnico para a constituição e a compreensão do que seja *ser negro*, *ser branco*, *ser mestiço*.

tradição aparece como um *elemento* de natureza *essencial, fixo*, necessário para o sujeito negro não se perder de si mesmo e eficaz no estabelecimento de valores positivos para a cultura e para o sujeito negros.

A busca por elementos e estruturas que representassem a tradição negra é um procedimento comum a populações afro-descendentes originárias da Diáspora Africana, as oriundas do processo colonial (os negros africanos trazidos para as Américas para serem escravizados) quanto do movimento pós-colonial. Trata-se da busca de elementos estabilizadores, encontrados em fragmentos que remetessem a uma África inventada (Hall: 2003).

Nesse contexto, de busca de estabilização, o *rap* se torna possível em virtude de uma espécie de destruição de bases musicais escolhidas na tradição de música negra. No caso dos Racionais MC's, essas bases vão ser escolhidas, por exemplo, dentre canções de nomes representativos da tradição musical negra brasileira como Jorge Benjor e Tim Maia, além de nomes da tradição musical afro-americana.

É preciso dizer, entretanto, que no caso *rap* verifica-se também uma preocupação com o tratamento de *temas universais* (temas que atinjam às populações negras, e mais amplamente, as populações pobres de todos os lugares do mundo). Essas universalidades tornam possíveis as associações entre a população negra diaspórica e a população hispânica no caso dos Estados Unidos e entre negros e pobres, negros e não negros, no Brasil.

Apesar disso, é preciso observar que o *rap* se constitui como música do gueto, da periferia, da favela, tendo como raízes o compromisso com os problemas próprios das áreas habitadas pelas populações negras, sendo nesse caso, a pobreza uma categoria complicadora para a compreensão da produção de cultura afro-descendente.

Nessa relação de forte vinculação à área geográfica onde tem destaque o despertar de um outro tipo de sentimento de pertença - ao bairro e não mais propriamente à nação – o *rap* é orgulhosamente local. É preciso observar que como a pertença à nação é negada, na medida em que essa população é segregada não só racialmente, mas socialmente, geograficamente, culturalmente.

Diante desse contexto, pode-se afirmar que os *rappers* buscam o estabelecimento de uma outra unidade em torno da qual as populações periféricas pudessem se organizar. Essa outra unidade tem como prerrogativa a relação que se estabelece entre o *rapper-narrador* e o território que ele ocupa (CARRIL, 2000).

Nos EUA existem pelo menos dois estilos de *rap* – o *rap de atitude* ou *rap consciente* e o *gangsta rap* (rap de gângsteres). O *gangsta* vai rimar sobre a sua experiência e a de sua comunidade com as armas, as drogas, a violência e sexo. Alguns dos grandes representantes desse estilo são os *rappers Ice-T, Snoop Doggy, 50 Cent*.

Os *rappers* de *gangsta* são fichados, falam com orgulho da violência e da criminalidade em suas vidas. Para ser *gangsta* é preciso ter experiência nessas áreas. O *gangsta* está distante dos objetivos primários do *Hip Hop* – levar informação e despertar consciência social e racial. No Brasil, essa forma de *rap* é pouco aceita, quase não foi difundida.

O *rapper* Thaíde¹², um dos pioneiros do movimento *Hip Hop* no Brasil afirma sobre o *gangsta*: “não tem nada a ver com a realidade, não podemos incentivar a violência, esses caras não têm com nada. A música *gangster* não pode deixar problemas pessoais intervirem na cultura *hip hop*.” (Consciência Negra, 1998).

O *rap consciente* tem como grandes representações nomes como, por exemplo, a *rapper Queen Latifah* e o grupo *Public Enemy*, da primeira geração de *rappers*. Nessa

¹² Thaíde é um importante rapper da chamada Primeira Geração ou Velha Guarda do Hip Hop no Brasil. Integrava a dupla Thaíde e DJ Hum, que compunha dentro da linha chamada “Rap consciente”. Hoje, segue carreira solo e continua a produzir e cantar esse estilo de rap.

linha de produção de *rap*, o que se verifica é a construção de letras para a manutenção de fragmentos da tradição africana trazida pelos negros africanos na Diáspora que parte, principalmente, do contexto de violência vivido na escravidão, violência essa que resvala nos afro-descendentes até hoje.

No Brasil, o *rap* consciente tem como alguns de seus principais representantes Thaíde e DJ Hum, Rappin Hood e os próprios Racionais MC's. As músicas também vão ser marcadas por uma associação com a herança escravocrata, concretizada na expressão do racismo e da violência que vitimiza as populações afro-descendentes até hoje.

Essa manutenção de uma tradição africana é motivada pela preocupação com a construção de uma identidade afro-americana que, em certa medida, se opusesse a idéia de identidade branca superior.

Esses *rappers* fazem referências à luta dos Panteras Negras pelos direitos civis, a Malcom X e ao líder muçulmano Louis Farrakhan, entre outros representantes da resistência negra, dessa linha mais contestadora.

1.3 – A transplantação do Movimento Hip Hop para o Brasil - o Rap em São Paulo

No contexto do *rap* produzido no Brasil, o *rap* paulistano apresenta maior filiação ao *rap consciente* ou *crítico*, pois o principal objetivo dos grupos de *rap*, pelo menos nos primeiros quinze anos do movimento, foi a elaboração de certa concepção para *consciência negra*, que era baseada em valores positivos para o homem e a cultura negra. Por isso, grupos dessa linha são considerados lideranças de um segmento da juventude negra que habitava bairros periféricos na capital de São Paulo.

Dessa forma, vale a reflexão sobre como e por que a população negra e pobre de São Paulo recebe, aceita, modifica e se apropria do *rap*, o que faz com que o Movimento *Hip Hop* e o *rap* especificamente sejam manifestações que devam ser analisadas dentro de seu contexto ou cenário característico.

Em virtude de seu alcance quase mundial, o *rap* deve ser entendido como fenômeno musical de grande amplitude. Pelo menos no âmbito de alcance dos países nos quais haja representação de populações negras diaspóricas o *rap* aparece como manifestação cultural singular e contemporânea (HALL: 2003).

O *rap* apresenta posicionamentos contrários a representações e significações dominantes, chegando a constituir um mercado próprio, com selos, estúdios, produtoras, rádios livres, todas pertencentes ou ligadas a grupos de *rap*.

Segundo Andrade (1996), no início da década de 1990, no Brasil, é quando os grupos de *rap* têm crescimento significativo na cena musical nacional, principalmente aqueles que seguem a vertente do *rap consciente*, pregando o resgate ou o estabelecimento do Orgulho Negro.

Os grupos de *rap* contribuíram não só no que diz respeito à organização dos jovens negros em torno de objetivos políticos e culturais, mas também no que diz respeito à busca de instauração de uma imagem positiva para as camadas sociais onde se encontra maior concentração de negros pobres.

É preciso destacar que na primeira fase da produção discográfica dos Racionais MC's, a identidade negra é entendida a partir de uma perspectiva essencialista, ou seja, a identidade negra se constituiria a partir de uma relação de polarização entre elementos fixos que representassem o branco e o negro. Nesse caso, o *rap* seria entendido a partir de uma chave de leitura baseada em uma oposição entre um tipo homogêneo de algoz branco e o negro vitimizado.

No trecho abaixo transcrito de “Fim de Semana no Parque” de Raio X do Brasil (1993)¹³, o *rapper* – *narrador* projeta o desejo do menino negro pobre que habita o Parque Santo Antonio, extrema zona sul de São Paulo, região marcada por um violento estado de pobreza. Esse desejo esbarra ou se polariza com o que a realidade oferece para o branco de classe média, que é o algoz padrão do negro dessas músicas.

Eles também gostariam de ter bicicleta/ De ver seu pai fazendo Cooper, tipo atleta/ Gostam de ir ao parque e se divertir/ E que alguém os ensinasse a dirigir/ Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho/ Fim de semana no Parque Santo Antonio/ Vamos passear no parque, deixa o menino brincar

Não é possível nesse momento da produção do grupo perceber que há mais complexidade por trás da constituição de seu discurso que, na verdade, aponta para o surgimento de uma forma contemporânea para a compreensão do sujeito negro, constituída pelo *deslizamento* de seus identificadores e dos identificadores ditos brancos, num movimento de eventuais trocas¹⁴.

Por isso, é possível afirmar que para a compreensão da produção artística do Racionais MC's e sua ligação com o contexto no qual surge é preciso lançar mão não só de um aporte teórico a partir do qual as identidades do sujeito são entendidas como um complexo de identificadores sempre prestes a se transformar, a se reorganizar a se redefinir. Para entender o trabalho dos Racionais MC's também é necessário entender alguns dos elementos por eles mobilizados a partir de uma perspectiva essencialista do sujeito, que se construiria, nesse caso, a partir de identificadores fixos e que se

¹³ Todas as letras apresentadas em fragmentos ao longo de todo o trabalho aparecerão ítegralmente transcritas na sessão Anexos dessa dissertação.

¹⁴ Para Bhabha (1998), é preciso refletir sobre as “posições do sujeito” do ponto de vista das categorias identitárias relevantes no mundo moderno. Deve-se considerar os “limites” entre estes “locais identificadores” para que se possa observar o tipo de articulação que acontece entre as diferenças culturais.

polarizariam a outros igualmente fixos, excluindo um ao outro, assim é branco aquele que não é negro e vice-versa.

A expansão do *rap* se deu motivada por alguns elementos, dentre os quais se pode destacar os novos grupos sociais ligados à juventude negra e pobre; o nascimento de uma nova forma de representação política transnacional, que dá enfoque a diferença e não a igualdade consensual, que colocará em risco o Mito da Democracia Racial no Brasil, ou seja, a certeza de que o país é uma espécie de paraíso racial, no qual todas as raças convivem pacificamente, sem que as relações raciais aconteçam baseadas em desigualdades motivadas por racismo.

Com isso, o Hip Hop e o *rap* criam contexto para a construção de uma identidade de *resistência*, que poderia propiciar uma reação coletiva por parte da comunidade pobre e negra. É preciso destacar que a mobilização de forças para a resistência é um procedimento que o *rapper-narrador* dos Racionais MC's vai adotar em todas as fases da produção do grupo.

O *narrador* dos Racionais MC's comporta-se como um recolhedor de fragmentos de memórias, de histórias, de experiências que motivem seu interlocutor a desejar reconhecer-se como afro-descendente.

Para Castells (1999) por *identidade de resistência* pode-se entender uma identidade que é criada por indivíduos que estão em posição desfavorável (em relação à dominação) ou estigmatizada, com a finalidade de resistir e sobreviver tendo em vista a existência de princípios outros que não os institucionalizados. Isso fica claro na abertura de “Fim de Semana no Parque”, de *Raio X do Brasil* (1993), em que o *rapper-narrador* afirma que contar para informar é um dos poucos direitos que a sociedade brasileira ainda permite que a juventude negra exerça.

1993, fudidamente voltando, Racionais/ Usando e abusando da nossa liberdade de expressão/ Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país/ Você está entrando no mundo da informação, auto-conhecimento, denúncia, diversão/ Esse é o Raio X do Brasil/ Seja bem vindo (até aqui é o Ice Blue)/ A toda comunidade pobre da Zona Sul

O ato de resistir aparece como elemento organizador da maior parte dos *raps* produzidos pelos Racionais MC's. Assim, pode-se afirmar que o afro-descendente cantado por eles se constitui, entre outras coisas, pela necessidade de resistir.

Na primeira fase da produção do grupo, o *rapper-narrador* vai mobilizar suas experiências ou suas impressões sobre as experiências de outros, a fim de lutar, resistir, para sobreviver ao convívio ou a simples presença do branco e de sua cultura. Assim, pode-se afirmar que na primeira fase do grupo o *rapper-narrador* conclama seu interlocutor a resistir para poder manter-se negro.

Nesse caso, o sentimento de pertença organizar-se-ia em torno de uma identidade coletiva de resistência e não do pertencimento a unidade nacional propriamente dito. É preciso observar ainda que o *rap* e, numa perspectiva mais abrangente, o movimento Hip Hop pode ser entendido como fruto de uma ação coletiva para a resistência não só pelo objetivo de bater-se contra a segregação, a marginalização, mas também por causa de sua associação com o resgate de certa tradição de africanidade. Dessa maneira, o *Hip Hop* não é só a organização de resistência do *ser negro* (entender-se como um sujeito negro que, por isso partilha de um ideário étnico-cultural próprio), mas é também a manutenção de certa concepção para *ser negro* (o que se entende como parte integrante desse ideário étnico-cultural).

Para Tella (2000) o *rap* pode ser entendido como espaço para o registro de memória nacional. O *rap* pode ser entendido também (e, talvez, principalmente) como espaço para a construção de *memória coletiva* e parte do imaginário popular. A importação do movimento *Hip Hop* aponta para a possibilidade de elaboração de novos

paradigmas para a organização de uma memória de grupo para o afro-descendente brasileiro, que colocará em questão juízos já convencidos sobre a cultura e o sujeito negros.

Juízos negativos como, por exemplo, a idéia de inferioridade intelectual, de tendência para um maior afluência da sexualidade, que são concepções baseadas em princípios biológicos, que já foram cientificamente descartados, mas que continuam permeando a imaginação das pessoas.

Nos anos 1980, o *rap* chega ao Brasil, especificamente à cidade de São Paulo, e encontra um cenário que já tinha sido marcado pela presença do *funk* e do *soul*. É nessa época que se estabelece uma primeira distinção entre o que seria posteriormente produzido em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, há, por parte dos DJs, a escolha de uma batida mais rápida, com influência eletrônica. Seu principal divulgador será o DJ Malboro, conhecido como o maior responsável pela difusão e até pela internacionalização do funk carioca, atualmente, com músicas produzidas por artistas como Tati Quebra - Barraco e Daisy Tigrone, que têm muito alcance entre os negros pobres, habitantes das favelas cariocas, mas que também são festejadas pela classe média alta branca de todo o país.

Já em São Paulo, há uma opção por batida mais pesada o *rap* é mais politizado, configurando uma vertente menos festeira e que, por isso, não tinha muita aceitação no Rio de Janeiro. Assim, a partir dessa opção tem-se o surgimento de uma nova cultura juvenil. Tella (2000, p.88) afirma:

Como consequência desse fenômeno musical, emerge no cenário urbano uma nova cultura jovem, a partir de representações e modelos gerados pelo rap. Este é um terreno fértil e propício para o desenvolvimento de novas relações pessoais, de grupos, de camadas da sociedade ou coletividade, que buscam a conscientização étnico-social. Com o intuito de se organizarem, para resistir e reagir criticamente, questionando o status quo de uma determinada sociedade.

Segundo Thaíde (Alves: 2004, p.34), o primeiro *rap* gravado no Brasil foi uma versão de *Rapper's Delight*, do *Sugarhill Gang*, gravada pelo comediante Mielle, intitulada o Melo da Tagarela. Dessa maneira, pode-se entender que o *rap*, no Brasil, aparece primeiro como uma forma particular de contar, falar e informar sobre a batida.

No trecho abaixo transcrito de “Fim de Semana no Parque”, de *Raio X do Brasil* (1993), ao introduzir o contexto no qual surge seu relato, o *rapper-narrador* delimita suas atividades, seus interesses e seu público-alvo. Apesar de essa ser uma música da primeira fase do grupo, ao dirigir-se a “toda comunidade pobre da Zona Sul”, o *rapper-narrador* aponta para seu interlocutor, um público que não é composto apenas por afrodescendentes, por isso, em dado momento da produção do grupo, suas letras vão ter que extrapolar o limite da discussão puramente racial:

1993, fudidamente voltando, Racionais/ Usando e abusando da nossa liberdade de expressão/ Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país/ Você está entrando no mundo da informação, auto-conhecimento, denúncia, diversão/ Esse é o Raio X do Brasil/ Seja bem vindo (até aqui é o Ice Blue)/ A toda comunidade pobre da Zona Sul.

Nesse caso, os pobres são uma categoria que não é composta apenas por afrodescendentes, mas também os não-negros que vivem em condições iguais, em mesmo contexto de exclusão e violência que a Zona Sul de São Paulo representa.

Desde o princípio, o *rap* vem acompanhado de uma grande necessidade de difusão de *informação, formação e conhecimento*. O *rap* é um espaço fértil para a construção da memória e de uma história não-oficial para a periferia (Benjamin: 1994).

Em artigo intitulado “Funk: a essência do rap” (1993), DJ Hum apresenta uma definição original para o *rap*. Para ele, esse gênero surge tendo como base musical a

batida do *funk*. Segundo ele, suas letras versam sobre as dificuldades sociais, tanto no plano coletivo quanto no individual.

Para DJ Hum, ao apropriar-se desse tipo de temática, o *rap* transforma em *poesia rimada*, ou crônica em verso, o cenário de violência, tráfico de drogas, discriminação étnico-social, que atinge aos jovens negros habitantes da periferia de São Paulo.

Em virtude do acesso restrito à informação que marca a vida da população pobre no Brasil, desde o início, o *rap* apresenta como uma de suas principais tarefas a transmissão de informação, na tentativa de *incluir* o povo que é representado nos *raps* no contexto da cidadania nacional branca.

Observe o trecho transcrito abaixo de “Negro Limitado”, de *Escolha seu Caminho* (1992) da primeira fase da discografia dos Racionais MC’s:

*Diga qual a sua origem, que é você?/ Você não sabe responder/ Negro limitado/ Dê-nos ouvidos (2x)/ Escolha o seu caminho (2x)/ Então, cêis que fazem o rap aí e tal/ São cheio de ser professor, falar de droga, polícia e tal/ E aí, mostra uma saída, mostra um caminho então/ Cultura, educação, livros, escola/ Crocodilagens demais/ Vagabundas e drogas/ A segunda opção é o caminho mais rápido e fácil/ A morte percorre a mesma estrada / É inevitável/ **Planejam nossa extinção/ Esse é o título/ Da nossa revolução/ Segundo versículo: leia, se forme, se atualize e decore/ Antes que os racistas otários, fardados, de cérebro atrofiado/ Com seus miolos estourem os cara tudo acabado/ Cuidado/ O Boletim de Ocorrência com o seu nome/ Em algum livro/ Em qualquer distrito/ Em qualquer arquivo/ Caso encerrado/ Nada mais que isso/ Um negro a menos contarão/ Com satisfação/ Porque é a nossa destruição que eles querem/ Física e mentalmente o mais que puderem/ Você sabe do que eu estou falando/ Não são um dia, nem dois, são mais de 400 anos***

Essa tentativa de despertar a comunidade para uma atuação social determinada pela consciência da condição de homem negro e de vitimização em virtude do despreparo para gozar da cidadania branca vai fazer com que o *raper-narrador* que aparece em “Negro Limitado” enuncie a necessidade de se instruir para se defender do branco predador que aflige a população negra desde a escravidão. Com isso,

subliminarmente, tem-se a sugestão do resgate do que o negro era antes de ser escravizado.

Além disso, o *rapper-narrador* aparece no trecho destacado com uma função que vai além de só entreter, ele tem uma função didática, deve informar seu povo a respeito de coisas que a escola oficial não informa. É preciso que o afro-descendente brasileiro descubra quem ele é, qual a sua importância e se reposicione e redefina seu papel no mundo no qual está inserido.

No trecho abaixo transcrito de “Fim de Semana no Parque”, de *Raio X do Brasil* (1993), o *rapper-narrador* insiste na exposição de sua real função, de seu papel na e para sua comunidade:

*1993, fudidamente voltando, Racionais/ Usando e abusando da nossa liberdade de expressão/ Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país/ **Você está entrando no mundo da informação, auto-conhecimento, denúncia, diversão/ Esse é o Raio X do Brasil/ Seja bem vindo (até aqui é o Ice Blue)/ A toda comunidade pobre da Zona Sul***

O *rapper-narrador* conduz seu interlocutor para uma incursão no universo do marginalizado, outra vez, não só o afro-descendente, mas o pobre.

Como dito acima, o *rap* pode também ser compreendido como uma forma de transformação da realidade do jovem negro da periferia em uma forma de crônica urbana. Esses textos seriam frutos da mobilização de fragmentos de experiências de natureza variada dentro do contexto de pobreza ao qual a população negra está limitada. Esses fragmentos resgatados pelo *rapper-narrador* podem estar relacionados à reconstrução de memórias de experiências de violência, de sexo, de perseguição racial, de abandono filial, governamental¹⁵.

¹⁵ Essa compreensão do *rap* como forma ou manifestação de escrita de violência será tratada no capítulo 3.

O primeiro elemento do movimento *Hip Hop* a ser trabalhado em São Paulo foi o *break*. Tanto os Racionais MC's quanto Thaíde e DJ Hum, por exemplo, começaram e se conheceram nos ensaios de *break*, no centro da cidade de São Paulo¹⁶.

O primeiro dos elementos a se implantar no cenário brasileiro é o *break*, aparecendo quase como uma evolução natural do espaço antes ocupado pela dança *funk*, desenvolvida e difundida há algum tempo por Nelson Triunfo e seus seguidores (ALVES: 2004).

Dessa maneira, pode-se observar que o centro da cidade é o local para o qual os negros e seus descendentes continuam a se dirigir, desde a abolição da escravidão, para trocarem informações, conhecimentos e também para se divertir.

Além dessa relação com o centro da cidade, que vai funcionar como espaço para o encontro dos participantes do Movimento Hip Hop, é preciso destacar também a relação com a periferia, com a *quebrada*, que o *rapper-narrador* dos Racionais MC's vai relatar em quase todos os *raps*.

Somente no ano de 1983 acontece a primeira apresentação de uma manifestação artística do movimento que depois ficaria conhecido como Movimento Hip Hop. O primeiro local escolhido para as apresentações foi na frente do Teatro Municipal de São Paulo, com exibições do grupo Funk & Cia, liderado por Nelson Triunfo. Nesse local, o grupo encontrou problemas com a repressão policial e se transferiu para a Praça Ramos de Azevedo, também no centro da cidade.

¹⁶ Sobre a relação que o Movimento Hip Hop estabeleceria com o centro da cidade e, especificamente, com os significados que se passaria a atribuir à Galeria 24 de Maio como reduto da negritude, Tella (2000, p.91) afirma: *A Galeria 24 de Maio já era um ponto de encontro e uma referência dos adeptos do funk e soul de São Paulo. Hoje, no subsolo da mesma galeria, ainda permanecem alguns salões de corte de cabelo, agora chamado afro. A galeria continua sendo o ponto de encontro dos rappers, dos dançarinos, dos grafiteiros, dos DJs e das pessoas que querem encontrar peças de roupas e, principalmente, muitos CDs de funk, soul, rap e algumas variações de rap como jazz-rap e acid-jazz. É o local para se obter qualquer informação ou novidade do rap nacional. É o local para se obter qualquer informação ou novidade do rap nacional. Sobre eventos e shows que estão acontecendo na cidade.*

O grupo encontra problemas com o espaço físico – o chão era muito acidentado – e o grupo acaba por ensaiar os movimentos do *break* na esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros, na capital paulista. Essa esquina, com o passar do tempo, torna-se um ponto de encontro para outros dançarinos e equipes de *breakers*.

Em 1984 houve uma espécie de popularização da dança *break* por causa dos clipes de Michael Jackson apresentados na televisão. É importante ressaltar a importância da apresentação do grupo de Nelson Triunfo na abertura da novela Partido Alto, da Rede Globo de Televisão.

Com essa exposição, o *break* surge para o grande público como mais um modismo. Entretanto, é preciso observar que esta exposição não é só negativa, mas também tem um lado positiva, pois colabora para a difusão dessa expressão artística entre os jovens da periferia de São Paulo.

A partir desse momento, os jovens da periferia verificam a necessidade de se organizar para absorver essa cultura nova que estava aparecendo e que vinha importada dos guetos norte-americanos.

No ano de 1985, passada a atmosfera de modismo instaurada pela produção de Michael Jackson e pelo Funk & Cia na abertura da telenovela, os *breakers* se viram novamente sem um lugar adequado para se encontrarem. Alguns *breakers* se encaminharam para a Estação São Bento do Metrô, onde começaram a ensaiar.

Nelson Triunfo e sua companhia se encaminham também para esse ponto e surge, assim, o local onde o *break* e o Movimento Hip Hop, não só na dança, mas também em seus outros fundamentos, se consolidaria.

Esse local foi o ponto de encontro dos jovens da periferia até mais ou menos meados de 1988. Segundo Silva (1998, p.60):

na São Bento o espaço era dividido pelas gangues. Cada grupo exercia o controle simbólico do seu espaço por meio da dança e formação das respectivas rodas em torno do box¹⁷. Quando alguma diferença precisava ser acertada promoviam os 'rachas', rivalizando-se em disputas por meio da dança. Entretanto, o conflito que deveria ter sua resolução no plano da arte, por vezes transformava-se em conflito real, mas obviamente não era este o motivo central pelo qual os breakers ali se reuniam, ao contrário, a expressão artística acabou sendo colocada em primeiro plano.

No final dos anos 1980, a Estação São Bento do metrô já não era um domínio exclusivo dos *breakers* e nesse momento já havia jovens se ocupando da produção de letras de *rap*.

Diferentemente do que acontece nos EUA, que o Hip Hop surge nos bairros periféricos, como manifestação da maioria negra; no Brasil, o movimento organiza-se no *centro da cidade*, que é de fácil acesso para todos, propiciando o encontro de jovens de diferentes partes da cidade que, possivelmente, não se encontrariam se permanecessem em seus bairros.

O encontro dos integrantes dos Racionais MC's, por exemplo, oriundos da Zona Norte e da Zona Sul da cidade, só foi possível por causa dos ensaios na Estação São Bento do metrô. Além disso, tornar o centro da cidade ponto de encontro, dá ao movimento Hip Hop, então, em formação, visibilidade.

O centro antigo da cidade de São Paulo não era ponto de encontro apenas para os jovens negros, outros jovens, participantes de outros movimentos juvenis também se encaminhavam para essa região, dentre eles, vale destacar a presença dos punks, dos metaleiros, dos *skinheads*, além das torcidas organizadas de futebol. Havia uma relação de interação entre os *punks* e os *rappers*, apesar de os primeiros já não freqüentarem mais o lugar com assiduidade. Os poucos que ainda apareciam por lá, dispunham-se a

¹⁷ Termo utilizado pelos breakers para designar o aparelho de som que reproduzia a música em fita cassete.

dar informações que obtinham em revistas e fanzines importadas, sobre o que acontecia em outras cidades¹⁸.

Com o desenvolvimento dos demais fundamentos da cultura Hip Hop, surgem os primeiros grupos de *rap*, dentro da vertente chamada consciente ou contestadora e de protesto, como, por exemplo, Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13, Credo.

Nas letras da primeira fase da produção dos Racionais MC's é possível verificar o trabalho com a apresentação do cotidiano e da experiência dos jovens da periferia.

Observe o trecho abaixo transcrito de “Pânico na zona sul” (1990):

Racionais vão contar a realidade das ruas/ Em nome de outras vidas, a minha e a sua,/ Viemos falar que pra mudar temos que parar/ De se acomodar e acatar o que nos prejudica

Nesse trecho, o *rapper-narrador* não fala sozinho, ele está com seus companheiros, outros sujeitos que também vivem a violência e se dirige a sua comunidade,. O *rapper-narrador* avisa a que veio: para avisar e alertar. É preciso observar que esse alerta é dado para que a comunidade se mobilize para resistir à realidade violenta e ao medo.

Em “Fim de Semana no Parque” (1993), o *rapper-narrador* destaca:

Os manos se esquecem,/ Na minha não se crescem/ Eu tô assim, tô legal/ Até me leve a mal/ Malicioso e realista, sou eu, mano Brown/ Me dê 4 bons motivos pra não ser/ Olha o meu povo nas favelas e vai perceber/ Daqui eu vejo uma caranga do ano/ Toda equipada e um tiozinho guiando/ Com seus filhos ao lado, estão indo ao parque

¹⁸ Sobre o público que freqüentava os ensaios, Tella (2000, pp.97-98) afirma: *Segundo depoimento de Nelson Triunfo, o público que freqüentava as rodas de break era, em sua grande maioria, formado por negros e moradores dos bairros periféricos da cidade. Estes jovens trabalhavam no centro de São Paulo em pequenas lojas comerciais ou em escritórios, como auxiliares e office-boys. O centro da cidade era o local onde jovens de diversas partes da cidade se encontravam e trocavam informações sobre tudo que acontecia: festas, bailes, músicas.*

Nesse caso o *rapper-narrador* e Mano Brown se tornam a mesma voz. A experiência do narrador é a de Brown e representa a comunidade. Ele observa de seu lugar o que está acontecendo.

Essas primeiras letras são embriões do *rap de protesto* ou *rap consciente*, voltado para as questões da população negra, dentre as quais se destacam a pobreza, o preconceito racial, a violência.

É preciso observar que a possibilidade de essas *letras-relato* extrapolarem os limites de seu público mais óbvio – jovens afro-descendentes ou não da periferia – e atingirem também os não-marginalizados é algo que interessava ao grupo, pois tornaria possível retirar do plano da naturalização aquela experiência de violência cotidiana que era considerada parte integrante do dia-a-dia dessas pessoas.

Essa intenção de ser popular, entretanto, deve ser entendida dentro de uma chave de ambigüidade em relação ao nível de exposição fora do próprio grupo social.

É preciso considerar qual é a preocupação do *rapper-narrador* que seleciona os fatos que vão fazer parte das composições. Mano Brown e seus parceiros constroem seus *raps-relatos* a partir de posições que podem variar ou não ao longo de sua produção. Inicialmente, o *rapper* se dirige exclusivamente aos seus iguais, excluindo desse grupo os não-negros. No trecho de “Júri Racional” (1993), da primeira fase do grupo, o *rapper-narrador* afirma que aqueles negros que não se orgulham de sua condição são uma vergonha, enfraqueceram, pois tentaram ser brancos, mesmo diante da impossibilidade de que esse desejo se concretize:

Você não tem amor próprio fulano, nos envergonha/ Pensa que é o maior/ Não passa de um sem vergonha/ Seus atos, por si só define sua personalidade/ Mas é inferioridade que você sente no fundo/ Dá aos racistas imundos razões bastante para prosseguirem nos fodendo como antes/ Ovelha branca da raça, traidor/ Vendeu a alma ao inimigo/

Renegou sua cor/ Mas nosso júri é racional, não falha/ Por quê?/ Nós somo(s) funk, canalha (2x)

Esse é um posicionamento bastante explícito nas letras e que vai de encontro às convicções do próprio *rapper* como se pode perceber nos trechos de entrevistas citados anteriormente.

Vale ressaltar que mesmo nesses momentos em que o *rapper* afirma uma identidade que se definiria pela polarização em relação à cultura branca, tem-se momentos de ambigüidade próprios da condição de mestiço do brasileiro.

Note-se no trecho de “Racistas Otários” (1990)

Racistas otários nos deixem em paz/ Pois as famílias pobres não aguentam mais/ Pois todos sabem e elas temem/ A indiferença por gente carente que se tem/ E eles vêm/ Por toda autoridade o preconceito eterno/ E de repente o nosso espaço se transforma/ Num verdadeiro inferno e reclamar direitos / De que forma/ Se somos meros cidadãos/ E eles o sistema/ E a nossa desinformação é o maior problema/ Mas mesmo assim enfim/ Queremos ser iguais/ Racistas otários nos deixem em paz

Nesse trecho, o *rapper-narrador* coloca algumas das questões que vão permear toda a produção do grupo, concretizando-se de maneiras distintas. Dentre elas, vale ressaltar o estabelecimento de distinção entre *eu* e *ele* – somos cidadãos e *eles* o sistema. Esse *rap* é da primeira fase do grupo em que ser *eu* – afro-descendente – é não ser *eles* – brancos.

Nesse caso, o *rapper-narrador* tem uma concepção mais simplória para a constituição do sujeito negro no Brasil. Não está considerando que existem diferenças, mas também existem semelhanças inevitáveis entre negros e não-negros em um contexto como o brasileiro. E o *rapper-narrador* revela “Queremos ser iguais”. Nesse caso, “ser iguais” não se refere apenas as condições sócio-econômicas que privilegiam

os brancos. “Ser iguais” passa também pelo desejo de *ser* como o branco (COSTA: 2003).

Ainda que no discurso do grupo a constatação da mudança de perspectiva seja evitada, as letras evidenciam essa transformação. De uma fase para a outra, a percepção da constituição do indivíduo afro-descendente é transformada, pois vai ser relacionada a outros fatores ou categorias. Aliadas as questões raciais (a vitimização do racismo), aparecerão com igual relevo as questões sociais.

Em muitos momentos, o “preto favelado” passa a ser apenas o favelado, negro ou não, aumentando assim, o alcance dos relatos do *rapper-narrador* dos Racionais MC’s. Em Negro Drama (2002), *rap* da terceira fase do grupo, tem-se a representação de todas essas variantes e o *rapper* aparece ocupando todas as possibilidades do narrador autêntico idealizado por W. Benjamin (1994).

Assim, tomando para si o papel de porta-voz dos seus iguais, o *rapper* desempenha além da função artística, uma função política, informando sobre a situação, os problemas e os direitos, inicialmente, somente dos negros e, com o passar do tempo, também dos não-negros, pobres.

Para Gilroy (2001), músicos como os *rappers* dariam suporte para a formação de uma casta distinta, por vezes, sacerdotal. Esses indivíduos apresentam-se como guardiões temporários de uma sensibilidade diferente e politicamente interessada, que funciona ao mesmo tempo como recurso político (atuação no cotidiano no caso brasileiro) e filosófico (reflexão sobre si mesmo, sua constituição e sua situação).

Em entrevista concedida à revista Td teoria e Debate (2001), Mano Brown, líder do grupo Racionais MC’s fala da importância de Milton Sales na construção de sua trajetória: “Milton Salles, esse cara marcou o meu *rap*. O que ele passou pra mim quando eu estava começando eu não esqueci nunca. Foi minha primeira mudança, onde

eu aprendi 60% da visão que eu tenho hoje do mundo – os outros 40% eu tirei minhas conclusões”.

Na mesma entrevista Mano Brown fala da sua relação com a escola e do papel da instituição em sua vida: “Eu estudava mais pra fazer uma preza pra minha mãe. Nunca curti escola. Fui fazer eletrônica, aí era muita conta, nunca fui bom de matemática, química, biologia, aquelas contas doidas. Falei: “mano, ou eu sou burro pra caralho, ou vou ser ladrão!” Não aprendia, truta! Comecei a ficar complexado.”

É importante observar que além de papel social e político, o *rap* desempenha também o papel cultural de ampliação de horizontes e de entretenimento, sendo em muitos bairros a única forma de diversão apresentada.

Em Júri Racional (1993), o *rapper-narrador* tenta despertar seu interlocutor para a necessidade do afro-descendente se conhecer, conhecer sua história, conhecimento esse que não passa apenas pelos bancos da escola oficial, para poder se valorizar e não se submeter ao juízo de valor do *outro*:

*Então, olhe pra você e lembre dos irmãos/ Com o sangue espalhado fizeram
muita notícia/ Mortos na mão da polícia/ Fuzilados, de bruço no chão/ Me causa
raiva e indignação/ A sua indiferença quanto a nossa destruição/ Mas nosso júri
é racional, não falha/ Nós somo(s) funk, canalha (4x)*

E o *rapper-narrador* continua enunciando a necessidade de fortalecimento de valores positivos para o homem e para a cultura negra e afirma:

*Do que vale a negritude se não colocá-la em prática /A principal tática/
Herança da mãe África /A única coisa que não puderam roubar /Se soubessem
o valor que a nossa raça tem/Tingia a palma da mão pra ser escura
também/Mas nosso júri é racional, não falha/ Nós somo(s) funk, canalha (3x)/
Querem nos devolver o valor que a outra raça tirou/ Esse é o meu ponto de
vista/ Não sou racista, morou*

Nos negritos destacados no trecho, o valor positivo para o negro é uma herança ou um elemento da tradição africana a qual os afro-descendentes devem se reportar para ter valor positivo.

Além disso, a constatação de que, no caso desse *rap*, da primeira fase do grupo, o *outro* que se opõe ao negro e a negritude é a “outra raça”, o branco de quem o negro deve se proteger e essa é uma percepção que aparece marcada pelos vestígios da experiência do narrador e da sua percepção para a condição do negro que, nesse momento, ainda se entende separado da cultura branca.

As letras de *rap* apresentam um novo olhar sobre o cenário periférico, um olhar que parte de dentro para fora, ou seja, que parte daqueles que também fazem parte do contexto e não de observadores externos que nem sempre têm plena consciência de como as coisas se dão nesse meio. Além disso, o *rap* tem como objetivo primário, tornar o maior número de jovens negros da periferia dotados de uma visão crítica de sua própria realidade e capazes de valorizar seus pares e seu próprio espaço.

Pode-se afirmar, assim, que o *rap* tem como objetivo reverter um quadro de desvalorização do povo e da cultura negra, por meio do resgate do orgulho negro e da construção de uma memória positiva para o povo negro, construída pelos próprios negros e não pelo branco e pela história que ele constrói para o negro e sua cultura – a história oficial.

Esse objetivo justifica então a organização em grupos para a discussão e proposição de atitudes de resistência por parte dos jovens negros estigmatizados. Essa militância coloca em questão o senso comum da sociedade brasileira em relação ao negro, a sua cultura, a sua aparência, à sua música.

Nos *raps* produzidos pelos Racionais MC's verifica-se como uma das principais intenções ou obrigações do *rapper-narrador* a organização de experiências, fatos, memórias que conduzam seu relato para um ponto de encaminhamento, ou seja, um momento em que o narrador proponha soluções ou caminhos para a resistência. Vale ressaltar que resistir vai mudar de significado ao longo da produção dos *rappers*, visto que aquilo contra o que se resiste vai se transformando.

Em “Pânico na Zona Sul” (1990), o *rapper* esclarece:

Ei Brown!/ E aí cara, você acha que o problema acabou?/ Pelo contrário, ele apenas começou!/ Não perceberam que agora se tornaram iguais./ Se inverteram e também são marginais./ Mas, terão que ser perseguido e esclarecido/ Tudo e todos, até o último indivíduo./ Porém, se nós queremos que as coisas mudem./ Hei Brown, qual será a nossa atitude?/ A mudança estará em nossa consciência/ Praticando nossos atos com coerência/ E a consequência será o fim do próprio medo./ Pois quem gosta de nós somos nós mesmos!/ Te cuide porque ninguém cuidará de você./ Não entre nessa à toa, não de motivo pra morrer

Nesse *rap*, o *rapper-narrador* está relatando o cotidiano de violência policial e, como sugere Benjamin (1994), o encaminhamento proposto pelo narrador nesse caso é a tomada de consciência. É como se o *rapper* jogasse um foco de luz na realidade na qual os sujeitos negros estão submersos, na tentativa de que houvesse uma

tomada de consciência ou que a realidade obscurecida pela banalização da violência passasse por um alumbramento.

Com essa ruptura com a banalização da condição do negro, os Racionais MC's trabalham para o estabelecimento de novas representações – nesse caso, positivas, para interpretação do sujeito negro e daquilo que possa ser sua representação. Os *rappers* buscam a construção de sua própria memória, oral, musical, que vai, em certa medida, opor-se a memória oficial, a história oficial instituída para o homem negro e sua cultura no Brasil.

Diante dessa concepção de que o *rap* possibilitaria a construção de uma história mais real para o afro-descendente e sua cultura, como afirma o próprio Mano Brown, é preciso considerar que o *rap* não é o resgate da história africana. Na verdade, pode-se dizer que o *rap*, assim como outras manifestações expressivas da cultura negra diaspórica, vai apropriar-se de alguns elementos ou idéias do passado africano que permaneceram como parte do imaginário do homem negro brasileiro, como a convivência com violência constante, com a eminência da morte desde o tempo da escravidão, que constituem uma tradição negra inventada, e que são, de alguma forma, importantes para a construção dessa nova forma de olhar o sujeito negro e sua cultura.

Feitas essas observações sobre a natureza do Hip Hop e do rap no contexto brasileiro, é preciso refletir mais detidamente sobre a posição dos Racionais MC's nesse cenário.

Os Racionais surge em 1989, na coletânea Consciência Black¹⁹ com duas canções: Pânico na Zona sul e Tempos Difíceis, sua primeira gravação. Antes da

¹⁹ Primeiro disco do selo Zimbabwe.

formação do quarteto, Mano Brown e Ice Blue, da Zona Sul da capital, já se apresentavam juntos, como uma dupla de MC's em casas como, por exemplo, o histórico Asa Branca, também conhecido como Asa de Pinheiros, no bairro de Pinheiros, na Zona Oeste da cidade, lugar onde Mano Brown cantou pela primeira vez.

O nome Racionais MC'S foi sugerido por Mano Brown, porque remetia a raciocínio, reflexão que, na sua opinião, tinha relação direta com o conteúdo e a intenção das letras produzidas pelo grupo. Segundo Edi Rock, em entrevista concedida à Revista Raça, o nome foi imediatamente aceito: “. . .vem de raciocínio . . .Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar.”²⁰.

Para os integrantes do grupo, o nome Racionais MC's era adequado, pois remetia ao teor das letras e deixava evidente a diferença que existia entre os objetivos e a produção dos Racionais MC's e o que os outros grupos produziam.

Assim que surgiram os Racionais MC's já causaram grande impacto. Suas letras impressionavam pelo conteúdo. O grupo mostrava sua realidade, apresentava seu cotidiano, a experiência com a violência, a segregação em diferentes níveis, a convivência com a criminalidade e a miséria. *Relatavam* em suas letras/manifesto a sua experiência particular que, ao ser relatada, passa a representar a experiência de sua comunidade.

Com esse procedimento, o *rapper-narrador* que aparece nas letras dos Racionais MC's constrói-se na posição de porta-voz de seu grupo social, de sua etnia. Não relata somente o lado negativo da vida dos afro-descendentes da periferia, mas têm também como objetivo resgatar a história do passado da cultura e do homem negro, essas, sim,

²⁰ Revista Raça, Edição Especial Black Music, ano I, nº 1, p.12.

memórias com valor positivo. Dessa maneira, pode-se afirmar que os Racionais MC's são a expressão da necessidade de tornar conhecido o passado e, por extensão, o presente do sujeito negro (HALL: 2003).

Sobre o papel a ser desempenhado pelos Racionais MC's, Mano Brown afirma em entrevista concedida para a Revista Pode Crê, em março de 1993²¹:

. . .rap é o maior veículo de comunicação. Ele faz o que nenhum outro veículo faz: conta a verdade como ela é, e aponta soluções. É direcionado ao povo negro, apesar de muitos brancos ouvirem. Mas em sua essência é uma música negra, para negros. Diante do contexto político, é a nossa história, é a nossa segunda escola, porque a escola conta a história parcial e nós contamos a real”

Com essas afirmações, Mano Brown define os propósitos, o público e o papel social do *rap* no contexto nacional.

O *rap* dos Racionais MC's assume uma postura contestadora do estabelecido, o que gera uma relação conflituosa com a história e a memória oficiais. Responsabilizam-se pela produção de uma história alternativa, feita por aquele que é historicamente colocado à margem.

Em 1990, os Racionais lançam seu primeiro disco, intitulado Holocausto Urbano. Esse trabalho coloca o grupo diante de alguns obstáculos com os quais se depararão ao longo de toda a sua história sem, no entanto, retroceder em relação à sua postura ideológica e criativa.

²¹ Revista Pode Crê, fev./março de 1993, p.13.

Quando do lançamento de Holocausto Urbano, as canções foram consideradas agressivas demais pela gravadora, que sugere ao grupo uma suavização das letras para a posterior gravação. Seu principal opositor nesse momento foi William Santiago, que era um dos principais dirigentes da equipe de som Zimbabwe.

Para Ice Blue, o que havia era resistência ao estilo de *rap* – consciente – produzido pelos Racionais MC's, e o *rapper* afirma em entrevista concedida à revista Hip Hop Culturas de Rua, em janeiro de 2000:

. . . as pessoas ainda não estavam muito preparadas para ouvir música de consciência, as pessoas estavam ainda querendo brincar e só ouvir música de festa. Ninguém queria apostar em um disco como esse, botar dinheiro em uma história dessas. Na época, a única que aceitou foi a Zimbabwe, que era uma promotora de bailes e que acabou virando gravadora por causa dos Racionais. Com o Holocausto Urbano a gente fez muito barulho...

Assim, os Racionais aparecem no cenário discográfico paulistano causando estranhamento e chamando a atenção da audiência, afro-descendentes e os não-afro-descendentes, para a realidade violenta na qual estavam aprisionados.

Nos anos que se seguiram, 1991, 92 e 93 os Racionais se dedicaram àquilo que eu chamo de difusão do seu pensamento. Participaram do projeto “Rap...ensando a Educação”, promovido pela Secretaria da Educação do Município de São Paulo. Eles cantavam algumas músicas e depois realizavam palestras para os professores e alunos de escolas públicas, tratavam de temas como, por exemplo, a violência policial, a discriminação racial, a miséria, o tráfico de drogas. Esse projeto repercutiu nos meios de comunicação, jornais, televisão e, principalmente, nas comunidades onde as atividades aconteciam.

Assim, o grupo se torna formador de opinião entre os jovens afro-descendentes, moradores da periferia. Passam a ocupar o posto de representantes de seu povo, representantes de seus “guerreiros de fé”.

Mano Brown afirma em entrevista à Revista DJ Sound:

...eu acho que nós falamos as coisas (nas letras das músicas), que o pessoal tem vontade de falar, mas não tem oportunidade de expressar. Tipo, nós somos o porta-voz do nosso público, que sofre exatamente as coisas que a gente fala nas letras. Acreditamos que o nosso público se identifica com a verdade das letras das músicas. O crédito pelo trabalho, vem naturalmente.

Em 1992 lançam o disco *Escolha seu Caminho*, com as faixas *Voz Ativa* e *Negro Limitado*, que são ainda mais fortemente marcadas pelo discurso do Orgulho Negro. Entretanto, a concretização do sucesso do grupo é alcançado realmente com o lançamento do terceiro disco em 1993, intitulado *Raio X Brasil*, cujas letras são a expressão de uma postura bastante radical no que diz respeito à constituição do Orgulho Negro e de como o sujeito afro-descendente deve se comportar em relação ao branco e a sua cultura.

Em 1996, após quatro anos sem lançar nenhum trabalho, os Racionais MC's voltam à cena com o disco *Sobrevivendo no Inferno*. Esse disco já lançado pelo selo próprio do grupo, o *Cosa Nostra*. Com isso, os Racionais alcançam total autonomia na produção de seu trabalho, sem ter de se submeter às possíveis restrições de gravadoras e distribuidoras. Com o próprio selo, o grupo além de se produzir poderia também se dedicar à produção e lançamento do trabalho de outros grupos de *rap*.

Em 2002, os Racionais MC's inaugura aquela que eu denomino com terceira fase de sua produção com o lançamento do disco duplo intitulado *Nada como um dia após o outro dia*. Nesse disco é possível verificar uma transformação no discurso do grupo. Um deslocamento da posição ideológica antes assumida – de total polarização entre o sujeito e a cultura negra e o sujeito e a cultura branca. Nesse disco, nota-se a disposição do *rapper-narrador* para a consideração da possibilidade de que o sujeito negro e o sujeito branco se *contaminem* por interação, além de aparecer com mais força a categoria pobreza como um aglutinador de indivíduos. A condição social supera as questões raciais.

É importante observar que os outros *rappers* têm uma relação de respeito e, em alguns momentos, quase de veneração, pelo papel desempenhado pelos Racionais MC's diante da comunidade afro-descendente e da população em geral.

O MC²² Thaíde, contemporâneo dos Racionais MC's no surgimento do movimento Hip Hop, em sua biografia, fala da importância do grupo no contexto geral do Hip Hop (ALVES: 2004, pp.13-124):

Eles são o número um. Não tem pra ninguém. Quer queiram, quer não, os Racionais MC's são o maior grupo de rap do Brasil, e merecem respeito. São diferentes da dupla Thaíde e DJ Hum, surgiram para desenvolver um novo segmento no nosso rap. Criaram uma poesia forte e de uma dureza que só conhece quem viveu na periferia. Transformar o lado cruel da vida em poesia é algo que poucos sabem fazer. Eu os admiro muito. Não concordo com tudo que eles dizem, mas também acho que eles não devem concordar com tudo o que eu digo. O importante é que os lados se respeitam e eles são grandes amigos. (. . .)Mano Brown desenvolveu um estilo de rimar que faz dele um dos maiores cronistas urbanos de nossa história, com letras que muitas vezes chocam. Mas o rap está aí para isso mesmo, para chocar. Ice Blue e Edy Rock completam o time e também são boas pessoas. Grandes guerreiros do rap nacional.

²² Mestre de Cerimônia. Nesse caso, é aquele que canta os *raps*.

E conclui sobre a importância do grupo:

Os Racionais MC's possuem uma importância histórica fundamental, pois foram eles que ajudaram a consolidar a indústria fonográfica independente, com suas vendas milionárias. E para isso contaram apenas com o boca a boca e a força das rádios independentes. Muito do poder que o rap nacional adquiriu nos últimos dez anos se deve ao trabalho dos Racionais MC's.

**Capítulo II – Preto Tipo A ou Pardo Tipo A:
alternativas para a instituição de uma identidade
étnico-cultural afirmativa**

Capítulo II – Preto Tipo A ou Pardo Tipo A: alternativas para a instituição de uma identidade étnico-cultural afirmativa

Neste capítulo, trato de questões concernentes à concepção para a identidade negra que aparece amparada por diferentes parcerias no falar do *rapper-narrador* construído pelos Racionais MC's.

Os textos que têm essa tônica são construídos em torno da denúncia de situações de segregação racial, social e geográfica, da vitimização pela violência policial e da condição de miséria e abandono. É relevante também para a compreensão mais abrangente desses *raps* a discussão sobre a enunciação da natureza do novo afro-descendente proposta pelo *rapper-narrador* dos Racionais MC's.

São textos principalmente da primeira fase da discografia do grupo (período compreendido entre 1990 e 1994), apesar de haver também representação dessas preocupações nas outras duas fases criativas do grupo.

2.1. Formulações teóricas para a compreensão do processo de organização de identidades.

Contemporaneamente, as identidades ou identificadores apresentam-se como realidades fragmentadas e que se relacionam por meio de um movimento de *interação* – seriam as identidades *deslocadas*. Sendo assim, não é mais possível conceber a constituição da identidade afro-descendente apenas a partir de uma relação binária do tipo *branco X negro*.

Verifica-se, assim, a possibilidade de compreender a identidade étnica negra dentro de uma chave de *deslocamento de limites*, que proporcionaria a interação entre o

ser negro e o *ser branco*. Não se pode perder de vista a necessidade de considerar o *ser brasileiro* como mais um dos determinantes desse sujeito afro-descendente. Na verdade, esse sujeito se constituiria nos momentos de *intersecção* entre os elementos tradicionais da cultura afro-descendente e elementos da cultura branca.

A partir da formulação de Bhabha (1998) fica possível falar em espaços intervalares dos identificadores. Nesses espaços de articulação é possível verificar o surgimento de novas formas de identidade²³.

Esses espaços são os entre lugares ou interstícios apontados acima. É nesse lugar que ocorre um processo de sobreposição e o *deslocamento* de domínios de diferença. É preciso dizer que nesses lugares são negociados os valores intersubjetivos – a identidade negra e a identidade branca – e coletivos – valores para a nação, nacionalidade e cultura, por exemplo.

Uma vez identificadas essas diferenças e a possibilidade de seu intercâmbio, é preciso refletir sobre como elas se conjugariam para a formação de um novo sujeito – o afro-descendente brasileiro contemporâneo. Entretanto, não se pode perder de vista que esse intercâmbio, entre o que é ser negro e o que é ser branco, nem sempre é benéfico, e podendo ser negativo e funcionar como elemento gerador de conflitos, de antagonismos.

Dessa forma, a grande questão a se levantar é qual é o limite entre a *interação da diferença e o desrespeito* – baseado na destituição étnica e na vitimização social. A diferença entre os sujeitos e os grupos étnicos aos quais pertencem não pode ser avaliada como reflexo de traços culturais ou étnicos pré-concebidos no cerne da

²³ Para Bhabha (1999, p.22): “Esses ‘entre lugares’ fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”.

tradição. Essa tradição reinscreve-se por meio das necessidades e contrariedades que regem a vida das minorias²⁴.

É preciso considerar que os negros e seus descendentes no Brasil são em grande número, não configuram uma minoria estatística, mas são uma minoria ideológica, destituída de representação e poder para representar – o *rapper-narrador* se vê minoria.

Dessa forma, penso que, ao evocar os tempos de cativo, além de filiar o sofrimento ou a vida violenta contemporânea do afro-descendente a um passado violento, uma espécie de violência inaugural, o *rapper-narrador* faz esse trabalho de “reinscrição” do passado no cerne do presente.

É preciso ressaltar ainda que os *raps* da primeira fase do trabalho do grupo são marcados pela polarização *branco X negro*, na segunda e terceira fases, além dessa concepção essencialista para a negritude, há também esse processo de *deslocamento* destacado acima. Nesse caso específico, é o intercâmbio que passa a significar a destituição étnica, a vitimização social.

No plano das minorias, no qual devem ser entendidas ou investigadas a cultura e a identidade negras, as diferenças já se encontram “fendidas” a partir do momento em que se articulam coletivamente. Para Bhabha (1998), é preciso “experienciar” a diferença dentro do “projeto” de construção e reconstrução do sujeito social. Essa relação com a *diferença* possibilitaria para o sujeito uma *ida* “além”²⁵ (que pode ser o passado ou o devir) de seus próprios limites e, por extensão, um retorno às “condições políticas” com “espírito de revisão e reconstrução”.

²⁴ Para Homi Bhabha (1998, p.21): “O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação”.

²⁵ Para Bhabha (1998, p.23): “além” é uma distância que nunca marca progressão, oferecendo idéia de futuro. Ele afirma que: “O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural”.

Assim, para a “sobrevivência” do passado, de uma espécie de memória identitária, que adviria desse lugar temporal é preciso que se considere a existência de *interstícios* de uma grande variedade de práticas. A “libertação” do *continuum* do tempo que se estabelece entre passado e presente, para Bhabha (1998), acontece quando ocorrem “momentos de explosão” para fora dessa linearidade (o *continuum*). É necessário observar que o sujeito está em ininterrupto processo de (auto)criação e, por isso, ele se possibilita extrapolar os “limites” de atuação impostos pela história. Nesse caso, o afro-descendente “romperia” com os limites de atuação determinados culturalmente para o presente e poderia estabelecer práticas afirmativas para sua cultura no presente e projetar para o devir.

No caso do afro-descendente brasileiro, em nome do qual o *rapper-narrador* construído pelos Racionais MC’s fala, vale ressaltar que a luta pela libertação acontece na ânsia de encontrar e determinar um passado próprio, determinação essa que levaria ao estabelecimento de um *presente* pautado na consciência da diferença ou alteridade em relação ao *outro* e no estabelecimento de uma realidade de fato liberta do passado de segregação racial (e, conseqüentemente, social).

Dessa forma, o homem negro e seus descendentes, no Brasil, se estabeleceriam enquanto sujeitos histórico-sociais atuantes. O negro deixaria de estar *na* e *à* margem, para participar da história cultural do lado de dentro.

Nesse cenário de transformação para as concepções já estabelecidas para identidade, o *rap*, e mais amplamente o movimento *Hip Hop*, busca estabelecimento de um *sentido pleno* para o sujeito negro.

Ainda que, em muitos momentos, pareça que o que o *rapper-narrador* deseja para a sua comunidade é o estabelecimento de identidades essenciais que trouxessem a sensação de estabilização, de tradicionalização para a cultura negra, não se pode perder

de vista que há no cerne da constituição desses textos a verificação da impossibilidade desse isolamento. Ainda em “Júri Racional”(1993), o *rapper-narrador* afirma:

*Estou falando sobre a nossa auto-estima/ Você despreza seu irmão/ Não dá a mínima/ Mas nosso júri é racional, não falha/ Nós somo(s) funk, canalha (4x)/ Aqui é o Mano Brown, descendente de negro atual/ Você está no júri racional/ **E será julgado, otário, por ter jogado no time contrário**/ O nosso júri é racional, não falha/ Nós somo(s) funk, canalha/ Prossiga mano Ed Rock e tal/ Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee, Zumbi, um grande herói, o maior daqui/*

O *rapper-narrador* afirma que o mal-negro, aquele que está sendo julgado por não aderir ao Orgulho Negro (negrito) é aquele que “joga no time contrário”, ou seja, que foi seduzido e corrompido pelo universo branco. Nesse caso, a interação entre os dois grupos raciais – brancos e negros – é inevitável e vitimizou o sujeito negro. E o *rapper-narrador* continua:

*Mas você ri e dá as costas/ Então, acho que sei da porra que você gosta/ **Se vestir como playboy/ Frequentar danceteria/ Agradar as vagabundas/ Vê novela de todo dia/ Que merda/ Se esse é seu ideal é lamentável/ É bem provável que você se foda muito/ Você se auto-destrói/ Também quer nos incluir***

Note-se que, nesse caso, o *rapper-narrador* assume a idealização (negrito) pela qual passa o universo branco e com a qual os negros inevitavelmente vão ter contato – o consumo, a vida social, a mídia. Esse universo idealizado causa no sujeito negro um estado de frustração que, por vezes, pode ser fatal – ele vai se auto-destruir. Por isso, nesse momento, para o *rapper-narrador* dos Racionais MC’s, o importante é resgatar ou criar o orgulho de ser negro – mudar a forma de se auto-conceber-, pois só a partir dessa conscientização é possível sobreviver, *resistir*.

Para Gilroy (2001, p.370), a função desse contar e recontar, desempenhada pelo *rapper-narrador*, significa organizar socialmente a consciência social do grupo racial, “. . .afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa – as diferentes

práticas cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar , manter e renovar a identidade”.

Tradição, nesse caso, não é um termo usado para identificar passado perdido nem nomeação para cultura de compensação que tornaria novamente possível acessar o passado. Não é também termo que se oponha à modernidade.

Dessa maneira, a tradição pode ser entendida como um espaço de trocas e a música, o lugar onde estas trocas ou contaminações aparecem mais claramente. Para Gilroy (2001), talvez a música ocupe esse lugar por não ser um vernáculo marcado pela passividade; é também o mais duradouro dos africanismos culturais do Atlântico Negro. Isso pode ser constatado pela centralidade que a música ocupa nessas culturas²⁶.

O executante das músicas assume papel semelhante ao do *contador de histórias* do qual Benjamin (1994) trata em seu texto sobre a natureza do autêntico narrador²⁷, pois tanto um quanto o outro deixaram de existir dentro da ordem social que organiza a rememoração de sentidos novos – o dom de ouvir perdeu-se e a comunidade ouvinte já não existe mais.

A música, no plano profano ou no plano sagrado, oferece situações propícias para intervenções de resgate na cultura vernacular tradicional. É preciso observar, entretanto que as histórias são contadas com ou sem música, mas é importante notar que o conteúdo dessas histórias é dominado pelo ato ritual da narrativa.

No que diz respeito ainda ao papel desempenhado pela música dentro da formação cultural negra, nota-se que essa manifestação artística recua, principalmente diante das “culturas visuais” (os videoclipes, por exemplo). Gilroy (2001, p.379) afirma:

²⁶ Ainda sobre o papel desempenhado pela música Gilroy (2001, p.373) afirma: “Uma relação de identidade é instituída no modo como o executante se dissolve na multidão. Juntos colaboram em um processo criativo presidido por regras democráticas formais e informais.”

A cultura emergente da imagem negra não oferece nenhuma experiência comparável de execução com a qual enfocar a relação ética crucial entre artista e multidão, participante e comunidade.

Entretanto, a música e o ritmo de vida interrompido (pela experiência de violência, seja a vinda da escravidão, seja a cotidiana e contemporânea) importam por outra razão: as histórias de amor (das músicas) são um espaço cultural no qual o “vernáculo negro” tem conseguido preservar e cultivar uma relação diferente com a presença da morte que vem da escravidão. A este estado “ontológico” Gilroy (2001) chama “ser em estado de dor”²⁸ – é uma “tradição para amargura”, o lamento e a queixa.

Diante disso, é possível afirmar que o *rap* aparece no contexto de construção de uma tradição baseada no resgate ou no não-esquecimento de um estado permanente de dor. O sujeito negro se constituiria, assim, entre outras coisas, por sua condição de sofrimento.

Ainda tratando dos textos da primeira fase dos Racionais MC’s, vale ressaltar que o que mais se destaca, além, é claro, de sua natureza testemunhal²⁹, é que, de modo geral, o *rapper-narrador* vai apresentar uma espécie de caminho para escapar de um destino que ele julga socialmente determinado.

Esse estado afirmativo de representação simbólica e prática de negritude, que pode ser classificado como Orgulho Negro, serve para restabelecer uma condição plena de humanidade, para que os afro-descendentes se organizassem cultural e politicamente e, principalmente, para atribuir valor positivo a tudo aquilo que está diretamente relacionado ao homem e a cultura negra.

Para tanto, parto do conceito benjaminiano de narrador. Para Benjamin (1994, p.198), grosso modo, narrar é *intercambiar* experiências. Sendo assim, entendo que o

²⁸GILROY: 2001, p.379: “Ser em estado de dor abrange tanto um registro radical e personalizado do tempo como uma compreensão diacrônica da linguagem cujos efeitos mais permanentes são os jogos que os negros em todas as culturas ocidentais jogam com os nomes e a nomeação”.

²⁹ Tratarei da condição de testemunhos dos raps no capítulo III.

rapper-narrador, ao narrar sua vivência de violência, *troca* experiências com aquele que ouve e torna esse interlocutor participante dessa vivência que, nesse movimento de circulação, torna-se efetivamente uma experiência³⁰.

Ao pensar no narrador benjaminiano, é preciso ter em mente um narrador que trabalha com material comunicável e que, para Benjamin (1994), estaria desaparecendo frente à impossibilidade de comunicar experiências, própria da vida moderna, pós-guerra.

Nesse sentido, o *rapper-narrador* emergiria do plano do incomunicável criado, no caso da população afro-descendente e pobre, pelo contexto de segregação e violência, para *falar/narrar* sua experiência que, ao ser *dita/intercambiada*, se tornaria também representação da experiência de quem ouve – ganhando, assim, amplitude coletiva.

Em “Capítulo 4, versículo 3” (1997), da segunda fase do grupo, o *rapper-narrador* formula:

Mas quem sou eu pra falar/ De quem cheira ou quem fuma/ Nem dá/ nunca te dei porra nenhuma/ Você fuma o que vem/ entope o nariz/ Bebe tudo o que vê/ faça o diabo feliz/ Você vai terminar tipo o outro mano lá/ Que era um Preto Tipo A/ e nem entrava numa.

Nesse trecho, o *rapper-narrador*, apesar de tentar se eximir da responsabilidade, tenta *intervir* na realidade relatada – a intervenção é uma outra característica do narrador benjaminiano. O *rapper-narrador* alerta seu interlocutor, sua comunidade, sobre a necessidade de não se deixar seduzir pela oferta do outro lado – objetos que representam o universo branco, que vão aparecer nesse contexto como representação de corrupção moral. E o *rapper-narrador* continua:

³⁰ Para Costa (2001), as experiências só são validadas quando compartilhadas (transferidas ou trocadas), pois o que se *compartilha* pela experiência é aquilo que não está posto para o reconhecimento e, sim, aquilo que não é entendido, não aparece como representado.

“*Mó estilo/ de calça Calvin Klein/ e tênis Puma/ Um jeito humilde de ser/ no trampo e no role/ Curtia um funk/ jogava uma bola/ Buscava a preta dele no portão da escola/ **Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope**/ Mas começou colar com os branquinhos do shopping/ "Aí já era"/ ih mano outra vida, outro pique/ só mina de elite/ balada, vários drink/ Puta de boutique/ toda aquela porra/ Sexo sem limite/ Sodoma e Gomorra”*

No trecho destacado em negrito na citação, o *rapper-narrador* define, categoriza como seria um *Preto Tipo A* e o tipo de sentimento que ele despertaria em sua comunidade. É óbvia também a necessidade de manter-se afastado do contexto ou universo de objetos e representações simbólicas brancas para poder *sobreviver no inferno*, como afirma o título do disco.

O que não aparece explicitamente, pois entendo como um *lapso* do narrador, é que o *Preto Tipo A*, na verdade, viveria dividido, ou estabeleceria uma relação ambígua, descontínua, com o universo de consumo branco. Vale observar que o indivíduo-exemplo que o *rapper-narrador* usa é respeitado entre os seus iguais, entre outras coisas, porque *possui objetos desejáveis* – calça *Calvin Klein*, tênis *Puma*; objetos que estariam envolvidos com a projeção que o indivíduo negro faz para a construção de um corpo branqueado. Dessa maneira, é possível afirmar que o *rapper-narrador*, a um só tempo, *repudia* e *deseja* aquilo que no trecho citado aponta como perigoso.

Os textos são marcados, inicialmente, pela necessidade de resistir e de se organizar para escapar do racismo e de suas armadilhas sociais. Na sociedade brasileira, as questões raciais e os problemas sócio-culturais que delas advém tendem a ser atenuadas, quando não apagadas, pela ilusão de convívio harmônico entre as raças, que faz com que as mais diferentes camadas da sociedade brasileira acreditem e reproduzam a inexistência de conflitos baseados na racialidade. A raça brasileira seria, assim, entendida como uma espécie de *oásis racial* ou de *paraíso racial*.

Segundo Rezende & Maggie (2002), a partir de 1992, retoma-se o questionamento sobre a validade de afirmações sobre a existência de uma democracia racial no Brasil. Nas décadas de 1970 e 1980, no entanto, os olhares voltam-se mais para as diferenças culturais do que para as sociológicas.

Os estudos sobre as diferenças apontavam para a defasagem cultural entre brancos e negros. Diante da constatação dessas diferenças, inicia-se a busca por uma cultura que fosse essencialmente negra. Entretanto, verificou-se que, apesar da origem africana, de um passado tradicional, havia uma cultura que não era uma exclusividade negra, no caso brasileiro, em que as estruturas e elementos próprios da manifestação cultural negra são naturalmente entendidos como parte de uma cultura nacional mestiça. Com isso, há uma tentativa de relativização da defasagem social verificada.

Nos anos 1990, com o desenvolvimento da antropologia no Brasil, toma-se consciência de que a identidade, seja racial ou nacional, é uma construção. Surge o conhecimento sobre o fato de que a desigualdade não é apenas resultado das diferenças de classe, mas também há a determinação de diferentes posições sociais causadas pelas diferenças de raça.

Nesse sentido, pode-se dizer que a já citada associação ou filiação a um passado africano, além da filiação à experiência no cativo, em contextos como o do *rap*, por exemplo, viria a propósito do resgate/fortalecimento da humanidade dentro de uma sociedade racista como é a brasileira.

Ojo-Ade (1999, p.37) faz uma reflexão que vai além da associação da cultura e da vida dos negros brasileiros ao passado africano na tentativa de instaurar esse relacionamento no plano contemporâneo de atuação cultural – a ligação entre os negros da diáspora e seus pares em África. O autor afirma: “Ouço, nessa palavra, que a África

não deve fazer parte do futuro dos brasileiros que, todavia, estão desejando e precisando da presença africana para exercer sua humanidade dentro de uma sociedade racista.”.

Para Ojo-Ade (1999), a África teria, no Brasil, o papel de observador. No esteio dessa categoria de observador, vale lembrar que, para muitos, a distância que se mantém, ou se procura manter, entre africanos e afro-brasileiros é adequada. Diante disso, vale a indagação sobre quem seria, nesse caso, o estrangeiro³¹.

É relevante pensar na questão da alienação dos laços existentes entre africanos e afro-brasileiros. Talvez essa alienação seja um mecanismo que auxilia na manutenção do Mito da Democracia Racial que rege as relações raciais no Brasil, fazendo com que aquele que observa as relações raciais aqui acredite que há total harmonia entre os indivíduos, configurando o que se pode chamar de paraíso racial.

Se há paraíso racial no Brasil, depende do que se entende como *paraíso* e de *quem* pensa sobre isso. Pode-se afirmar, assim, que a conceituação vai depender do *intelectual* envolvido na reflexão – se o intelectual tem como premissa o valor de verdade absoluta ou não do conceito de Democracia racial.

Ao pensar na condição dos afro-brasileiros, deve-se ter em mente a questão da herança comum para africanos, afro-americanos e também afro-brasileiros. A consciência da existência de uma herança, ou não, que seria responsável pelo estabelecimento de liames entre os africanos dispersos, seus descendentes e os africanos da África, deve-se ao maior ou menor grau de consciência da negritude dos indivíduos.

É preciso considerar que nos *raps* dos Racionais MC's, tanto os da primeira fase – mais conservadora, mais radical – quanto os de transição e os mais recentes, há uma total refutação da existência de qualquer possibilidade de democracia racial. O *rapper-narrador* trabalha sempre com abismos existentes na vida prática ou no plano

³¹ E sobre essa condição Ojo-Ade (1999, p.37) pergunta: “E como descrever o brasileiro que olha a condição do negro de maneira estrangeira?”

simbólico, resultantes das relações que se estabelecem entre as raças na organização da sociedade brasileira – entre brancos e negros, no caso dos *raps*.

Dentro de uma perspectiva de recusa do mito da democracia racial, pode-se afirmar que os *raps* trazem como temática a *vingança* – do homem negro contra o homem negro e do homem negro contra o homem branco. Ao ler esse tipo de temática, é preciso considerar a questão do branqueamento que aparece conjugada com a assimilação étnica. Seria um procedimento de limpeza da raça.

Entretanto, se há por parte do intelectual algum tipo de problematização das relações raciais na sociedade brasileira, a consideração da existência de desnivelamento em todos os planos da organização social, além, é claro, do racismo que também permeia todas as relações sociais no país, a possibilidade do “paraíso racial” cai por terra e o que resta para o afro-descendente é tentar “sobreviver no inferno” como aponta simbolicamente o *rapper-narrador* em “Sobrevivendo no Inferno” (1997).

A busca do “acerto” das relações raciais por meio do branqueamento é uma realidade que aparece inclusive nas denominações existentes para os afro-descendentes como, por exemplo, a denominação *negro*, *preto*, *moreno*, que classifica diferentes “níveis” de “escuridão” para a pele, considerando que os “mais claros” vão ser socialmente mais valorizados.

Diante da emergência da conscientização, Ojo-Ade (1999) fala da necessidade de organizar uma nova negritude e condena a imagem do negro divertidor. Mano Brown também condena esse negro na maioria de seus textos e apregoa a necessidade de fortalecimento do orgulho de ser negro. Para Mano Brown, somente com essa mudança de postura é que o afro-descendente vai conseguir sair da “beira” da vida.

Assim, escolher a denominação “negro” em detrimento dos atenuantes de cor usados no Brasil deve trazer a certeza da expressão de orgulho da cor, da África e da

cultura afro-brasileira. Mano Brown fala da necessidade de o afro-descendente se intitular “preto”.

2.2 – A concepção do sujeito negro para os Racionais MC’s: do negro puro ao pardo

Ao tratar de questões como, por exemplo, a segregação racial, a segregação geográfica, a vida violenta na periferia, os Racionais MC’s colocam em questão uma discussão mais abrangente sobre a constituição do sujeito negro no Brasil contemporâneo. Em alguns momentos, essa é a principal preocupação ou tônica das letras, em outros, aparece como coadjuvante de outras preocupações.

A identidade negra concebida pelo *rapper-narrador* em textos como, por exemplo, “Pânico na Zona Sul” (1990), “Racistas Otários” (1990), “Negro Limitado” (1992), “Júri Racional” (1993), “Fim de Semana no Parque” (1993), não têm o *deslocamento* (Bhabha: 1998) de identificadores como premissa, ou seja, partem de certezas ou verdades estabelecidas para o sujeito negro que se opõem e excluem o que faz parte do universo branco (GILROY: 2001).

Entretanto, para compreender o tipo de identidade que é enunciada pelo *rapper-narrador* é preciso considerar que existem condições inevitáveis de relacionamento entre o sujeito branco e o sujeito negro e suas representações, mesmo que, em muitos momentos, essa não seja uma realidade explícita no dizer dos *rappers* dos Racionais MC’s como, por exemplo, no trecho abaixo transcrito de “Pânico na Zona Sul” (1990):

*Pânico!!!/ Então, quando o dia escurece,/ Só quem é de lá sabe o que acontece./
Ao que me parece prevalece a ignorância/ E nós, estamos sós, ninguém quer
ouvir a nossa voz/ Cheios de razão, os calibres em punho/ Dificilmente um
testemunho vai aparecer,/ E pode crer, a verdade se omite/ Pois quem garante o
meu dia seguinte?/ Justiceiros são chamados por eles mesmos/ Matam um milhão
e dão tiros a esmo/ E a polícia não demonstra sequer vontade/ De resolver ou
apurar a verdade/ Pois simplesmente é conveniente/ Por que ajudariam/ **Se nos
julgam delinqüentes/ E as ocorrências/ prosseguem sem problema nenhum/
Continua-se o pânico na zona sul!/ Pânico na zona sul (pânico!)***

Como ressaltado no Capítulo I, apesar de a concepção para o sujeito negro proposta nos *raps* da primeira fase ser construída dentro de uma perspectiva essencialista, baseada em oposições binaristas e relações de exclusão pela diferença, é possível verificar um movimento de consideração de possíveis semelhanças que uniriam todas as pessoas habitantes da periferia.

Isso acontece quando as relações propostas pelos *raps* são avaliadas dentro de um contexto de pobreza e não somente dentro do contexto das relações raciais. Nesse caso, todos ficariam juntos, partilhando da mesma experiência de violência policial e isso é sugerido nos momentos em que o *rapper-narrador* fala em “nós” sem especificar quem, se brancos ou negros, como nos negritos do trecho acima.

Essa necessidade de ora avaliar as proposições do grupo a partir de uma perspectiva, ora a partir de outra não gera um impasse metodológico. É antes fruto da necessidade de adequar a reflexão conceitual ao objeto. Quando a identidade negra é formulada pelo *rapper-narrador* a partir de verdades absolutas que se opõem e, principalmente, excluem elementos considerados do universo branco, vê-se com mais força as afirmações de vitimização por parte do sujeito negro e a necessidade de elaboração de um projeto de resistência (CASTELLS: 1999) que fortalecesse a identidade negra, que se construiria protegida do branco e isolada de sua cultura, atribuindo valor positivo à manifestação cultural negra (WOODWARD: 2000; HALL: 2001; COSTA: 2003).

Ao passo que, quando a identidade negra extrapola o universo da estrita atribuição de significado para o homem negro que não é o homem branco e passa, por exemplo, para o plano do homem negro inserido no universo da pobreza, é incluída na discussão a condição de *mestiço* do afro-descendente no Brasil. Nesse caso, o elemento

branco passa a ser entendido como contaminador inevitável (BHABHA: 1998; MUNANGA: 1999; HALL: 2001 e 2003).

Diante desse panorama, é preciso observar que, contemporaneamente, as identidades não se constituem mais na busca de sentidos estáveis para o sujeito, mas, sim, no *deslocamento* dos limites dos identificadores, na verificação dos elementos tomados pelo sujeito como representativos de si e de quais são os elementos, ou os fatos, que o sujeito tem interesse em tornar públicos e representativos de si.

Dentro de uma concepção *não-essencialista*, as identidades são entendidas a partir de um movimento de focalização nas diferenças e nas similaridades, dentro da própria etnia (grupo) e também entre o grupo e outros grupos étnicos, verifica-se também um foco na transformação, ao longo do tempo, das identidades.

Assim, trabalhar a partir de uma perspectiva *não-essencialista* implica em considerar que alguma coisa muda ao longo do tempo – a história, nesse caso, não aparece como verdade imutável.

Já dentro de uma concepção *essencialista*, a partir da qual os *rappers* dos Racionais MC's, pelo menos nesse primeiro momento de sua produção, vão enunciar, parte-se da existência de um conjunto autêntico de características que não se alteram ao longo do tempo, uma espécie de ideário para a negritude que uniria o passado escravo e a vida contemporânea. Veja exemplo abaixo transcrito de “Júri Racional” (1993):

Existe um velho ditado do cativo que diz que o negro sem orgulho é fraco e infeliz/ Como uma grande árvore que não tem raiz/ Mas se assim você quis, terá que pagar/ Porém, agora, aos playboy/ Querem mais é que se foda/ Você e a sua raça toda/ Eles nem pensam em te ajudar/ Então, olhe pra você e lembre dos irmãos /Com o sangue espalhado fizeram muita notícia/ Mortos na mão da polícia/ Fuzilados, debruço no chão/ Me causa raiva e indignação/ A sua indiferença quanto a nossa destruição/ Mas nosso júri é racional, não falha/ Nós somo(s) funk, canalha (4x)

No trecho acima destacado, o *rapper-narrador* estabelece uma ligação com a experiência de violência vivida pelos escravos no cativeiro. Com isso, une a temporalidade passada – a escravidão – e o momento contemporâneo da vida dos afro-descendentes da periferia, sem, no entanto, considerar as transformações que porventura possam ter acontecido com o contexto e a próprio indivíduo afro-descendente.

Essa associação é uma tentativa de estabelecimento de sedimentação para a própria constituição cultural. Se considerarmos que o escravo africano é alguém que entra forçosamente na constituição do panorama étnico-racial brasileiro e que é sistemática e violentamente destituído de sua condição de humanidade, de sua cultura e, por assim dizer, de sua identidade nesse momento histórico, associar a experiência de violência contemporânea ao sofrimento e à dor do cativeiro é oferecer verdade e profundidade ao relato do *rapper-narrador*.

Por isso, conceber o homem negro e sua manifestação cultural como elementos compostos apenas por uma idéia fixa e essencialista de identidade pode ser algo equivocado, principalmente no contexto brasileiro, que se explica histórica, social e racialmente pela idéia de mestiçagem, além de ser um país marcado por severas desigualdades sociais que vão vitimizar a população independentemente de sua etnia.

Observe os trechos abaixo transcritos de “Racistas Otários” (1990):

Ninguém se preocupa/ Pois em todo caso haverá sempre uma desculpa/ **O abuso é demais/** Pra eles tanto faz/ Não passará de simples fotos nos jornais/ **Pois gente negra e carente/ Não muito influente/ E pouco freqüente nas colunas sociais/** Então eu digo meu rapaz/ Esteja constante ou abrião o seu bolso/ E jogarão um flagrante num presídio/ qualquer/ **Será um irmão a mais/** Racistas otários nos deixem em paz / (. . .)/ E há muito tempo tem sido assim/ Nos empurram à incerteza e ao crime enfim/ Porque aí certamente estão se preparando/ Com carros e armas nos esperando/ E os poderosos/ me seguram observando/ **O rotineiro Holocausto urbano/ O sistema é racista cruel/ Levam cada vez mais/ Irmãos aos bancos dos réus/ Os sociólogos preferem ser imparciais/ E dizem ser financeiro o nosso dilema/ Mas se analisarmos bem mais você descobre/ Que negro e branco pobre se parecem / Mas não são iguais/ (. . .)/** Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos/ **O preconceito e desprezo ainda são iguais/** Nós somos negros também temos nossos ideais/ Racistas otários nos deixem em paz/

(. . .)/ 50 anos agora se completam/ Da lei anti-racismo na constituição/ Infalível na teoria/ Inútil no dia a dia/ Então que fodam-se eles com sua demagogia/ **No meu país o preconceito é eficaz/ Te cumprimentam na frente/ E te dão um tiro por trás/ "O Brasil é um país de clima tropical/ Onde as raças se misturam naturalmente/ E não há/ preconceito racial. Ha,Ha....."**/ Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos/ **O preconceito e o desprezo ainda são iguais/ Nós somos negros também temos nossos ideais**

O rap “Racistas Otários” (1990) organiza-se em torno de uma concepção essencialista para a identidade negra, baseada na certeza do passado escravo e da negritude que dessa condição advém.

Nesse caso, o *rapper-narrador* denuncia a situação de abuso policial que vitimiza os habitantes negros da periferia. Afirma que os negros são alvos de desconfiança independente de sua atuação social. O *rapper-narrador* denomina a situação da população negra da periferia brasileira como *Holocausto*, fazendo referência à perseguição dos judeus pela Nacional-Socialista de Hitler.

Essa referência não é gratuita, visto que a perseguição dos judeus teve como uma de suas principais justificativas por parte do regime Nazista a necessidade de higienização racial e é dentro desse signo de perseguição que o *rapper-narrador* quer que sejam entendidas as relações raciais no Brasil. Ele afirma literalmente que o sistema é racista e cruel, que persegue os pobres negros mais que os brancos pobres.

Nesse ponto, o *rapper-narrador* enuncia que negros e brancos são diametralmente diferentes, mesmo quando estão colocados em situação social igual. Para ele, neste momento, as relações raciais são superiores à condição social.

Nesse rap vê-se o registro de uma identidade negra que se constitui pelo sofrimento e pela vitimização racial de maneira idêntica ao que acontecia quando os negros eram escravos no Brasil. Com isso, o *rapper* estabelece um liame entre essa duas temporalidades: a vida do negro no Brasil contemporâneo e a vida do negro no Brasil-Colônia.

Como já disse anteriormente, o *rapper-narrador* vê uma identidade que não se transformou, mas permaneceu estática ao longo da história do afro-brasileiro e, diante disso, propõe que uma transformação só será possível quando o sujeito negro assumir a constatação de que o Brasil não é o paraíso racial no qual todas as raças se misturam e convivem harmonicamente³².

Nesse caso, a sobrevivência aconteceria baseada na eliminação do convívio com o branco e do que ele representa.

Note-se que o sujeito negro e sua cultura, no Brasil, construíram uma trajetória pautada na *transitoriedade*, na necessidade de constante modelação/adequação às condições que a sociedade que os estava recebendo oferecia (HALL: 2003).

Foram alijados de suas características definidoras como, por exemplo, língua, religião, valores para a definição de beleza, condição de humanidade. Dessa maneira, pode-se dizer que o constituir-se dentro da negação de si mesmo é uma das motivações para um discurso marcado, por exemplo, por um tom de ressentimento por parte do *rapper-narrador* ao narrar suas experiências e as de sua comunidade.

Talvez por isso, nas primeiras letras do grupo, nega-se o contato/interação com o branco, pois ele é historicamente o vitimizador. O *rapper-narrador*, nesse caso, vai colocar-se do lado de certa concepção para o sujeito negro e enunciar daí, a partir da possibilidade de uma identidade negra pura, livre da ascendência branca.

No trecho abaixo transcrito de “Júri racional” (1993), o *rapper-narrador* fala sobre a postura que o negro deve assumir diante do elemento cultural branco:

*Querem nos devolver o valor que a outra raça tirou/ Esse é o meu ponto de vista/
Não sou racista, morou/ Escravizaram sua mente, muitos da nossa gente/ Mas*

³²Para Ojo-Ade (1999, p.42), o paraíso racial é, a um só tempo, uma utopia para os privilegiados e um pesadelo para os negros. Segundo ele: “A miscigenação tem matado a consciência de muitos negros; o observador seria espantado pelo nacionalismo brasileiro de muitos negros.”

você, infelizmente, sequer demonstra interesse em se libertar/ Essa é a questão, autovalorização/ Esse é o título da nossa revolução/ Capítulo 1, o verdadeiro negro tem que ser capaz de remar contra a maré, contra qualquer sacrifício/ Mas no seu caso é difícil/ Você só pensa no seu benefício/ Desde o início, me mostram indícios / Que seus artifícios são vícios pouco originais/ Anormais, artificiais, esbranquiçados demais/ Ovelha branca da raça, traidor/ Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor/ Mas nosso júri é racional, não falha

Note-se que esse indivíduo que está sendo julgado é a representação do sujeito negro que não se protegeu da contaminação nociva, da interação vitimizadora com o outro branco (BHABHA: 1998). Por isso, vale destacar os vocábulos *autovalorização*, *revolução* e *esbranquiçados*, pois são a determinação por parte do *rapper-narrador* da solução para o problema da interação com o branco.

Para o *rapper*, a única maneira de *resistir* e assim *sobreviver* é dedicar-se à autovalorização do homem e da cultura negra e abandonar valores julgados esbranquiçados.

Ao falar desse branqueamento procurado pelo afro-descendente contemporâneo, o *rapper-narrador* aconselha seus pares. Dá indicações de como deve ser o proceder do indivíduo para que ele escape dessas armadilhas sociais.

É preciso, assim, observar quais seriam os fatos ou conselhos que o *rapper-narrador* da primeira fase do trabalho dos Racionais MC's seleciona em suas experiências para representar a experiência daqueles em nome dos quais ele também fala, e que tipo de imagem ele pretende projetar de si com essa seleção.

Observe o trecho abaixo transcrito de “Pânico na Zona sul” (1990):

Porém, se nós queremos que as coisas mudem,/ Hein Brown, qual será a nossa atitude?/ A mudança estará em nossa consciência/ Praticando nossos atos com coerência/ E a consequência será o fim do próprio medo,/ Pois quem gosta de nós somos nós mesmos!/ Te cuide porque ninguém cuidará de você,/ Não entre nessa à toa, não dê motivo pra morrer/ Honestidade nunca será demais/ Sua moral não se ganha, se faz/ Não somos/ donos da verdade, porém não mentimos,/ Sentimos a necessidade de uma melhoria/ A nossa filosofia é sempre transmitir/ A realidade em si, Racionais Mc's!/ Pânico na zona sul (pânico!)

Nesse trecho, o *rapper-narrador* indaga Mano Brown sobre qual deveria ser o proceder diante da vida violenta e da presença perigosa do branco. Diante da necessidade de aconselhamento, o *rapper* propõe a busca de conscientização, um dos fundamentos do *Hip Hop*, para que, a partir da conscientização, o indivíduo possa atuar coerentemente em sua realidade – consciente de sua condição de negro, sua condição de pobreza e de exclusão.

Assim, pode-se dizer que os interlocutores do *rapper*, seu parceiro e sua comunidade, pedem sugestão de encaminhamentos para a realidade na qual vivem, ao que ele não se furta, atuando, então, como o narrador benjaminiano idealizado (Benjamin: 1994). Vale considerar também que isso se justifica em virtude da condição ocupada pelos *rapper* de uma espécie de sacerdote, alguém que tem um alcance mais profundo da própria realidade (GILROY: 2001).

No trecho abaixo transcrito de “Fim de Semana no Parque” (1990), o aconselhamento proposto pelo *rapper-narrador* é de outra natureza:

*Vamos passear no parque, deixa o menino brincar/ Fim de Semana no Parque/
Tô cansado dessa porra, de toda essa bobagem/ Alcoolismo, vingança, treta,
malandragem/ Mãe angustiada, filho problemático/ Famílias destruídas,/ fins de
semana trágicos/ O sistema quer isso, a molecada tem que aprender/ Fim de
semana no Parque Ipê/ Vamos passear no parque / Deixa o menino brincar/
Fim de semana*

No caso de “Fim de Semana no Parque” (1990), o *rapper-narrador* não trata especificamente de atuação concreta na realidade, mas da possibilidade de estabelecimento de um sonho, um estado outro que não o de vigília, no qual o sujeito negro pudesse atuar, transformando sua realidade e migrando de seu lugar social para o lugar social ocupado pelo sujeito branco (FREUD: 1996).

O *rapper-narrador* sugere a ocupação dos espaços sociais do outro ao longo de toda a letra (cf. Anexos). No trecho destacado ele sugere: “vamos passear no parque/ deixe o menino brincar”.

Em “Negro Limitado” (1992), o *rapper-narrador* afirma:

Você não me escuta ou não entende o que eu falo/ Procuro te dar um toque e sou chamado de preto otário/ Atrasado, revoltado/ Pode crer, estamos jogando com um baralho marcado/ Não quero ser o mais certo e sim o mano esperto/ Não sei se você me entende/ Mas o destino errado, certo/ Hei, mano, cê vai continuar com essas idéia aí?/ Tá me tirano? Dá licença . . ./ A verdade é que enquanto eu reparo os meus erros/ Você sequer admite os seus/ Limitado é o seu pensamento

Nesse *rap*, as proposições para a atuação do sujeito negro em sua própria realidade também são de outra natureza. Nesse texto, o *rapper-narrador* trata das relações raciais e seus encaminhamentos tentam conduzir o sujeito negro para a reocupação de seu lugar social, o que significa admitir erros, que passariam pela tentativa de viver um corpo e uma vida que não são seus (COSTA: 2003), para construir uma identidade negra, baseada no Orgulho de ser Negro.

A partir dos exemplos dados é possível vislumbrar um panorama significativo das preocupações que vão originar as proposições dos Racionais MC's para que o sujeito negro tenha uma atuação satisfatória na realidade. O afro-descendente consciente, o Preto Tipo A que o *rapper-narrador* tenta despertar, atua no plano social, no plano racial e no plano da construção de desejo.

Além disso, ao ler os *raps*, é preciso considerar a elaboração de proposições para a construção de identidades coletivas. Nesse caso, vale destacar o caso da cidadania nacional que, de certa forma, é *dispensada* em detrimento da exaltação ao pertencimento ao bairro – *a quebrada*. Esse tipo de pertencimento é muito mais valorizado pelo *rapper-narrador*.

No trecho abaixo transcrito de “Fim de semana no Parque”, (1993), o *rapper-narrador* afirma:

*Milhares de casas amontoadas/ Ruas de terra, esse é o morro, a minha área me espera/ Gritaria na feira: Vamos chegando!/ **Pode crê, eu gosto disso, mais calor humano/ Na periferia a alegria é igual/ É quase meio-dia, a euforia é geral/ É lá que moram meus irmãos, meus amigos/ E a maioria por aqui se parece comigo***

O *rapper-narrador* reafirma sua preferência pelo próprio território – a própria *quebrada* – como tônica. Com a enunciação dessa escolha pelo bairro, pela *quebrada*, o *rapper-narrador* faz outras escolhas como, por exemplo, conviver pacificamente com a violência própria de seu local, com a constante ameaça de morte, o total desprovimento de infra-estrutura (postos de saúde, escola, saneamento, proteção policial). Diante dessa realidade árida, cabe indagar qual seria a motivação para essa escolha.

Para essa indagação, sobre a escolha de um território próprio e diferenciado, o próprio *rapper-narrador* justifica:

*Milhares de casas amontoadas/ Ruas de terra, esse é o morro, a minha área me espera / Gritaria na feira: Vamos chegando!/ **Pode crê, eu gosto disso, mais calor humano/ Na periferia a alegria é igual/ É quase meio-dia, a euforia é geral/ É lá que moram meus irmãos, meus amigos/ E a maioria por aqui se parece comigo/ E eu também sou bābābā e o que manda***

Nessa resposta oferecida pelo próprio *rapper-narrador*, tem-se que na *quebrada* todos se parecem com ele, padecem dos mesmos males e gozam das mesmas benesses. Sendo assim, a sensação de incompletude ou frustração a que o sujeito negro estaria condenado a sentir em uma sociedade como a nossa em todos os momentos nos quais tenta tornar-se o *outro* branco é minimizada quando ele está em seu território, na sua *quebrada*. Nesse espaço, ou nesse território, ele estaria protegido da ação nefasta da cultura branca, contra a qual ele não se sente preparado para resistir sozinho e fora de seu lugar.

Ao tratar do racismo como uma das formas mais severas de violência, Costa (2003, p.138), afirma que a função ideal do Ego é favorecer o surgimento de uma identidade para o sujeito. No sujeito negro, essa possibilidade é negada, pois, segundo ele: “O modelo de identificação normativo estruturante com o qual ele se defronta é o de um fetiche: o fetiche do branco, da brancura.”.

Nesse caso, a *brancura* ganha feições universalizantes para o olhar do sujeito negro oprimido. Segundo Costa (2003, p.139): “Para o sujeito negro oprimido, os indivíduos brancos, diversos em suas efetivas realidades psíquicas, econômicas, sociais e culturais, ganham uma feição ímpar, uniforme e universal, a brancura.”.

A brancura aparece como essência anterior à existência histórico-cultural do sujeito negro. Esse fetiche da brancura afasta o olhar do sujeito negro do branco real (indivíduo ou grupo) – de suas ações, intenções.

É o mesmo que dizer que o negro afetado pelo fetiche da brancura, fica impedido de reconhecer e, por extensão, reagir às ações racistas. Segundo Costa (2003, p.139), o sujeito negro: “Hipnotizado pelo fetiche do branco, ele está condenado a negar tudo aquilo que contradiga o mito da brancura.”.

A população afro-descendente que o grupo representa em suas letras nas três fases de sua produção sente-se marginalizada, impossibilitada de alcançar a projeção de tornar-se como o branco, por isso, vê o pertencimento à nacionalidade como uma impossibilidade.

Assim, se a nacionalidade tornar-se inalcançável, pois para exercê-la com plenitude o sujeito negro como maior obstáculo deixar de ser/sentir-se negro. O *rapper-narrador* vai organizar essa situação e propor uma espécie de encaminhamento: o afro-descendente não pode ser, mas pode possuir objetos que representem essa sociedade e

que o fariam sentir-se incluído como no trecho abaixo transcrito de “Otus 500” (2002), *rap* da terceira fase do grupo:

500 anos (2x), tudo igual/ América/ Justiça/ 500 anos depois (2x), tudo igual/ Justiça/ 500 anos, Jesus está por vir, mas o diabo já está aqui/ 500 anos, o Brasil é uma vergonha,/ (. . .)/ Quer sair do compensado e ir pruma mansão, com piscina, digna de um patrão/ Com vários cão de guarda rotweiller e dama socialite de favela estilo Callí/ Quer jantar com cristal e talheres de prata, comprar 20 pares de sapato e gravata/ Possuir igual você,/ ter um Foxxer 100, ter também na garagem 2 Mercedes Bens/ Voar de helicóptero à beira mar, Armani e Hugo Boss no guarda-roupa pra variar/ Presentear a mulher com brilhantes, dá gargantilha 18 pra amante/ Como agravante a ostentação, o que ele sonha até então tá na sua mão

As identidades pessoais são marcadas por símbolos. Existe uma espécie de contigüidades entre os objetos que representam uma determinada identidade e práticas de um indivíduo e a sua identidade. Nesse caso, o objeto passa a ser um significante de identidade. As identidades são, pois, uma construção social e simbólica - o indivíduo ou grupo é aquilo que acredita ser ou que constrói, a partir de diferentes recursos, como reapresentação particular.

Algumas identidades coletivas como, por exemplo, ser negro, ser pobre, ser habitante de regiões afastadas, parecem mais relevantes que outras na constituição do sujeito. Por vezes, as identidades estabelecem suas reivindicações por meio do apelo a antecedentes históricos como é o caso dos afro-descendentes que tem como uma das possibilidades para a construção de suas identidades a reconstrução de seu passado (comum) escravo e da experiência de sofrimento advindo daí. Esse mecanismo fica explícito no trecho abaixo de “Júri Racional” (1993):

De que valem roupas caras se não tem atitude/ Do que vale a negritude se não colocá-la em prática/ A principal tática/ Herança da mãe África/ A única coisa que não puderam roubar/ Se soubessem o valor que a nossa raça tem/ Tingia a palma da mão pra ser escura também/ Mas nosso júri é racional, não falha/ Nós

*somo(s) funk, canalha (3x)/ Querem nos devolver o valor que a outra raça tirou/
Esse é o meu ponto de vista*

No trecho acima transcrito fica clara a posição do *rapper-narrador* no que diz respeito a alguns dos possíveis papéis que se poderia atribuir ao resgate da herança africana, representada no Brasil não exatamente pela presença da própria África, mas sim pelos fragmentos de cultura africana, pela altivez do seqüestrado escravo e principalmente a experiência no cativeiro e suas reverberações no cotidiano do afro-descendente brasileiro até os dias atuais.

Ele afirma que a principal tática para a sobrevivência, para a organização de resistência é colocar em prática a negritude que nada mais é do que a regulamentação de valores positivos para o homem e a cultura negra. Para o *rapper-narrador*, é preciso resgatar o orgulho que existia antes da dispersão do povo negro feita pelo tráfico negreiro.

Nesse caso, tem-se uma tentativa de afirmar identidades perdidas, que podem gerar novas identidades. A reprodução do passado pode se dar em virtude de crises – o passado pode significar a posição nova que o sujeito reivindica para si no presente. Para Woodward (2000, p.12): “. . .essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo nesse exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise.”

Diante disso, quais seriam os motivos que levariam o indivíduo a investir em posicionamentos de identidade, ou seja, o que faz o indivíduo *reivindicar* para si esse ou aquele identificador dentre aqueles que o rodeiam. Quais são os fatores sociais e ideológicos que motivariam essas escolhas?

O *rapper-narrador* da primeira fase dos Racionais MC's, principalmente o que se apresenta no disco *Raio X do Brasil* (1993), vai constituir-se como um relator de

situações e fatos pelos quais somente ele, e aqueles em nome dos quais ele fala, pode *saber e dizer*.

Isso se deve ao fato de que esse *rapper-narrador* que aparece em situações típicas de violência como, por exemplo, em “Fim de Semana no Parque” (1993), emerge de seu cotidiano particular para dar a conhecer sua realidade na tentativa de sobreviver. Ele *fala* para não deixar de ser percebido, não deixar de lembrar ao outro que existe (COSTA: 2001).

No trecho abaixo transcrito de “Fim de Semana no Parque” (1993) é preciso observar a maneira como o *rapper-narrador* conclama seu interlocutor a seguir o seu olhar e vivenciar a experiência de exclusão vivida pelo menino descrito no texto:

*Fim de semana no Parque Santo Antonio/ Vamos passear no parque, deixa o menino brincar/ **Olha** só aquele clube que da hora/ **Olha** aquela quadra/ **Olha** aquele campo, **olha/ Olha** quanta gente, tem sorveteria, cinema, piscina quente/ **Olha** quanto boy, **olha** quanta mina/ Afoga essa vaca dentro da piscina/ Tem corrida de Karte dá pra ver/ É igualzinho ao que eu vi ontem na TV/**Olha** só aquele clube que da hora/ **Olha** o pretinho vendo tudo do lado de fora/ Nem se lembra do dinheiro que tem que levar/ Do seu pai bem loco, gritando dentro do bar/ Nem se lembra de ontem, de hoje, o futuro/ Ele apenas **sonha** através do **muro***

É importante ressaltar no trecho acima transcrito a presença da palavra *olhar*. O *rapper-narrador* coloca o menino afro-descendente observando de longe a realidade que ele deseja, mas não pode possuir. Esse não-possuir é o que vai gerar a frustração constante, que é um dos fatores mais relevantes para a constituição do sujeito negro da sociedade brasileira – ele se constitui, entre outros pontos, pelo sofrimento e pela frustração (COSTA: 2003).

Ao sugerir ao jovem afro-descendente *Afoga essa vaca dentro da piscina*, o *rapper-narrador* simula a *morte* do desejo de possuir, de ser, desejo esse que é

representado dentro da música pela imagem da mulher branca. Além disso, vale ressaltar que o menino negro é sempre mantido à margem.

Com isso, tem-se a representação de um sujeito que é forçosamente mantido afastado e que não tem projeção para o futuro. O *rapper-narrador* deixa claro que a única possibilidade é no não-concreto, no sonho. Assim, pode-se afirmar que a instância do sonho deve ser considerada como espaço para a realização do desejo, pois a realidade e a violência despertam para a vigília.

Para Castells (1999), identificadores mobilizados para construção de uma identidade *de resistência* surgem da atuação de atores que ocupam posições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela situação de dominação e os sujeitos vão utilizá-la para organizar-se para resistir e sobreviver paralelamente à ordem estabelecida (cria-se uma espécie de ordem alternativa).

No caso dos Racionais MC's, na primeira fase, essa nova organização é para atuação direta na vida cotidiana, na segunda e terceira fases, eventualmente o *rapper-narrador* propõe uma identidade de resistência, constituída como alternativa de sobrevivência, mas colocada em outro plano, por vezes, do delírio, por vezes do sonho. Com isso, o *rapper-narrador* tenta alcançar o seu objetivo maior que é resistir ao sistema estabelecido.

No caso dos exemplos abaixo destacados, o *rapper-narrador* vai elaborar a resistência no sonho, por vezes, no delírio, oferecendo ao interlocutor diferentes resultados dessa evasão para preservação. Merecem destaque desse procedimento os trechos abaixo transcritos de “Mágico de Oz” (1997) – 2ª fase - e de Vida Loka (Parte I) (2002) – 3ª fase, respectivamente:

A noite chega, e o frio também,/ sem demora e a pedra o consumo a cada hora,/ pra aquecer ou pra esquecer, viciar,/ Deve ser pra se adormecer, pra sonhar,/ Viajar na paranóia, na

*escuridão,/ um poço fundo de lama, mais um irmão,/ não quer crescer, ser fugitivo do passado,/ envergonhar-se aos 25 ter chegado./ Queria que Deus ouvisse a minha voz/ e transformasse aqui no Mundo Mágico de OZ../(. . .)/ História chata, mas cê tá ligado?/ Que é bom lembrar que quem entrar/ é um em cem, pra voltar./ **Quer dinheiro pra vender, tem um monte aí,/ Tem dinheiro, quer usar, tem um monte aí,/ Tudo dentro de casa vira fumaça,é foda!/ Será que DEUS deve tá provando minha raça?/ Só desgraça gira em torno daqui./ Falei do JB ao Piqueri e Mazzei.***

*Zé Povinho eu lamento/ Vermes, que só faz peso na Terra/ Tira o zóio, tira o zóio e vê se me erra/ **Eu durmo pronto pa guerra e eu não era assim/** Eu tenho ódio e sei que é mal pra mim/ Fazê o que se é assim, Vida Loka cabulosa/ O cheiro é de pólvora, eu prefiro rosa/ **E eu que, eu que sempre quis um lugar/ Gramado e limpo, assim verde como o mar/ Cercas branca cuma seringueira com balança/ Desbicano pipa, cercado de criança/ Ou, ou Brown, acorda sangue bom/ Aqui é Capão Redondo, tru, não Pokémon/ Zona Sul é invés, é estréis concentrado/ Um coração ferido por metro quadrado/ Quanto mais tempo eu vou resisti?***

No caso do primeiro exemplo, a evasão da realidade, da vigília cruel (“Será que DEUS deve tá provando minha raça?/ Só desgraça gira em torno daqui) acontece intermediada pelo consumo de drogas, que é entendido dentro de uma perspectiva ambígua: diminui e aumenta o sofrimento a um só tempo (sem demora e a pedra o consumo a cada hora,/ **pra aquecer ou pra esquecer, viciar,/ Deve ser pra se adormecer, pra sonhar,/** Viajar na paranóia, na escuridão,/ um poço fundo de lama, mais um irmão,).

Em Vida Loka (Parte II), a evasão da realidade acontece mediada pelo sonho, que pode ser pesadelo, representação da raiva, da reação à violência cotidiana, ao sofrimento, à dúvida (*Eu durmo pronto pa guerra e eu não era assim*), ou ainda a projeção do desejo, da idealização que o *rapper-narrador* apresenta como sua e de seus pares (*E eu que, eu que sempre quis um lugar/ Gramado e limpo, assim verde como o mar/ Cercas branca cuma seringueira com balança/ Desbicano pipa, cercado de criança*).

Vale ressaltar que nos dois exemplos, independente da motivação para a evasão, o despertar para a vigília recoloca o *rapper-narrador* em uma espécie de universo

desesperançado, de crise, conflito, sofrimento e dor como se pode perceber pelos negritos.

Nesse caso, pode-se afirmar que todas as tentativas de resgatar ou estabelecer uma negritude positiva, afirmativa, a partir da mobilização de identificadores, muitas vezes, considerados essenciais (ser negro é não ser branco, é isolar-se simbólica e, muitas vezes, fisicamente do branco); devem ser lidas como formas de resistência coletiva, pois o *rapper-narrador* quer reunir seus iguais em torno desses valores que ele julga positivos, afirmativos.

Em músicas como “Fim de Semana no Parque” (1990), “Pânico na Zona Sul” (1990), “Júri racional” (1992) e “Negro limitado” (1992), o *rapper-narrador* narra para estabelecer uma identidade coletiva – o orgulho de ser negro, parecer negro, viver onde os negros pobres vivem – a fim de *resistir*. Nesse sentido, as experiências relatadas vão sempre apresentar profundidade coletiva.

Diferentemente do que acontece nos textos da primeira fase, a resistência nos textos da segunda e da terceira fase não acontece na realidade, mas, sim, em tentativas de diferente natureza de evasão da realidade violenta.

Assim, pode-se afirmar que os Racionais MC's, em uma de suas frentes criativas, construiria seus textos tendo em vista a existência de um sujeito sociológico (HALL: 2001), formado na relação com as outras pessoas, que mediavam “valores, sentidos e símbolos – a cultura dos mundos que ele/ela habitava” (pode-se dizer, também, que seja uma manifestação da identidade de resistência, enunciada por Castells (1999)). Hall (2001, p.11) continua:

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é

formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem.

Para Telles (1996), são pré-requisitos para a organização política que a comunidade apresente um sentido claro do que seja identidade étnica. Para tanto, é necessário utilizar alguma marca dessa identidade como, por exemplo, o idioma, a religião, a cor da pele ou a nacionalidade; algum desses elementos deve aparecer como arrematador de um sentimento coletivo de pertença a um determinado grupo.

Assim, pode-se dizer que o grupo vai utilizar alguma dessas marcas para delimitar fronteiras e delinear objetivos coletivos. Diante disso, como já foi ressaltado anteriormente, o *rapper-narrador* utiliza não só a negritude como elemento unificador, mas também, a violência, a pobreza e o pertencimento ao bairro.

A partir da segunda fase dos Racionais MC's, a perspectiva para a identidade negra sofre transformações, a possibilidade da mestiçagem passa a ser considerada ainda que nem sempre seja vista como verdadeira, positiva ou aceitável.

*Eu me formei suspeito profissional,/ bacharel pós-graduado em "tomar geral"/
Eu tenho um manual com os lugares, horários,/ de como "dar perdido"... ai,
caralho!/ "prefixo da placa é MY, sentido Jaçanã, Jardim Ebron..."/ **Quem é
preto como eu já tá ligado qual é,/ Nota Fiscal, RG, polícia no pé/ "escuta
aqui:/ o primo do cunhado do meu genro é mestiço,/ racismo não existe, comigo
não tem disso,/ é pra sua segurança"/ Falou, falou, deixa pra lá./ Vou escolher
em qual mentira vou acreditar./ Tem que saber mentir, tem que saber lidar./ Em
qual mentira vou acreditar?/ A noite é assim mesmo, então... deixa rolar./ Em
qual mentira vou acreditar? Tem que saber mentir, tem que saber lidar./ Em qual
mentira vou acreditar***

Nesse trecho de “Em qual mentira vou acreditar” (1997), da segunda fase do grupo, o *rapper-narrador* relata a rotina a qual um afro-descendente deve estar acostumado, no que diz respeito a sua relação com aquilo que vai possuir – deve ter sempre notas fiscais, para comprovar que comprou e não roubou. Essa violência, para ele é fruto de racismo e é esse racismo que, no caso desse *rap*, coloca a mestiçagem em

questão como possibilidade de uma existência positiva para o afro-descendente - o uma realidade positiva (*o primo do cunhado do meu genro é mestiço,/ racismo não existe, comigo não tem disso*).

O vento não, ele suave, mas é frio e implacável/ É quente/ Borrou a letra triste do poeta/ Sol/ **Correu no rosto pardo do profeta/** Verme sai da reta/ A lágrima de um homem vai cai/ Esse é o seu BO pra eternidade/ Diz que homem não chora, tá bom, falou/ Oi vai pra grupo irmão, tá bom, **Jesus chorou** (até aqui é declamado) Porra vagabundo, oh, vou te falar, tô chapando/ Eta mundo bom de acabar/ O que fazer quando a fortaleza tremeu/ E quase tudo ao seu redor,/ melhor, se corrompeu/ Epa, pêra lá, muita calma ladrão,/ **Cadê o espírito imortal do Capão/ Lave o rosto nas águas sagradas da pilha/ Nada como um dia após o outro dia/ (. . .) Cristo que morreu por milhões, mas só andou com apenas 12, 1 fraquejou/ Periferia, corpos vazios e sem ética/ Lotam os pagode, rumo a cadeira elétrica/ Eu sei, você sabe o que é frustração/ Máquina de fazer vilão/** Eu penso mil fita, vou enlouquecer/ (. . .) Prefiro ouvir o pastor: Filho meu, não inveja o homem violento e nem siga nenhum dos seus caminhos/ **Lágrimas/ Molha a medalha de um vencedor, chora agora e aí, depois Jesus chorou/ Lágrimas**

O sujeito representado Em “Jesus Chorou” (2002) é o sujeito afro-descendente em crise, em estado de angústia. Não sabe exatamente o que fazer com a sua condição de mestiço, é mestiço como acredita ser Jesus. Ao associar a sua figura a de Jesus, conecta sua condição de mestiço ao Calvário de Jesus, que sofreu e morreu por uma causa, que no caso do rapper é a atribuição de valor positivo para o afro-descendente e sua cultura. É interessante perceber que o *rapper-narrador*, que no caso desse rap é o próprio Mano Brown, assim o texto é o relato de sua experiência, sua verdade.

No trecho transcrito abaixo de “Negro Drama” (2002), também da terceira fase do grupo, a condição de mestiço, de misturado, um pouco branco e um pouco negro é encarada pelo rapper-narrador como inevitável, ele é “mais um filho bastardo e pardo” como tantos que vão engrossar as fileiras de mestiços brasileiros desde o tempo da escravidão. Apesar de inevitável, essa condição de mestiço é colocada pelo rapper-narrador como destrutiva, como uma ferida sem cura, um trauma.

Cabelo crespo,/ E a pele escura,/ A ferida a chaga,/ A procura da cura,/ (. . .)/ NEGRO DRAMA,/ Eu sei quem trama,/ E quem tá comigo,/ O trauma que eu carrego,/ Pra não ser mais um Preto Fudido,/ (. . .) EU PREFIRO CONTAR UMA HISTORIA REAL,/ Vou 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,/ Hey,/ São Paulo,/ Terra de arranha-céu,/ A garoa rasga a carne,/ É a Torre de Babel,/ Família Brasileira,/ Dois contra o mundo,/ Mãe solteira,/ De um promissor,/ Vagabundo,/ Luz,/ Câmera e Ação,/ Gravando a cena vai,/ O Bastardo,/ Mais um filho pardo,/ Sem Pai,

Segundo Munanga (1999), as formulações feitas por pensadores brasileiros do século XIX e XX sobre o problema da mestiçagem, incidem fortemente sobre as formulações sobre a identidade nacional e também na formação da identidade negra ou afro-descendente. Com o fim da escravidão no Brasil, coloca-se a emergência da construção de uma nação e, paralelamente, o problema de o quê fazer ou qual seria o papel dos ex-escravos negros nesse novo cenário social³³.

Antes da abolição a sociedade brasileira se acreditava composta por uma população branca e esse é um fator que pode ser considerado determinante da dificuldade de organização social e política dos negros brasileiros. Tendo essa realidade como premissa, é preciso averiguar se, atualmente, os descendentes dos escravizados negros já foram incorporados, na condição de componentes, à identidade nacional, sem que se atribuísse a ele ou a sua cultura uma carga valorativa negativa?

Segundo Pereira (2002), por meio de movimentos organizados como, por exemplo, a Frente Negra Brasileira ou o Movimento Negro Unificado, o negro procura, por vias político ideológicas, construir uma identidade positiva do grupo, a fim de conquistar espaços sociais que historicamente foram negados. Nesse aspecto, o autor afirma: “A sua grande inspiração é o modelo americano, embora procure preservar e

³³ Sobre a condição do negro no pós-abolição Munanga (1999, p.51) esclarece: “Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou?”

consolidar uma identidade nacional, desde que ele não descare o negro como seu elemento constituinte.” (PEREIRA: 2002, p.69) .

O negro é parte da feição nacional ou ainda deve ser considerado como *Outro* dentro da sociedade brasileira? Talvez o problema de organização da comunidade negra se devesse justamente a essas tentativas de deformação do negro (e de sua cultura), a fim de torná-lo brasileiro e, por extensão, branco. Vale ressaltar que na maioria das letras analisadas, o *rapper-narrador* ainda se vê como *outro*, em nenhum momento enuncia como se fizesse parte da unidade nacional.

Segundo Telles (1996, p.123):

No Brasil, porém, a cultura africana foi manipulada e apropriada como um complemento a uma cultura de base européia. Os brancos, juntamente com os brasileiros de cor, compartilham esta cultura luso-africana, vendo o africano como parte integrante da cultura nacional (. . .) Em resumo, embora a cultura da população de origem africana esteja mais ligada à África, os limites entre cultura “africana” e cultura “européia” são geralmente bastante vagos, enquanto consideravelmente delimitados nos Estados Unidos.

Sendo assim, é preciso indagar se o mestiço também está autorizado a compartilhar desse passado comum aos descendentes dos ex-escravos e se de fato a identidade étnica e nacional brasileira se constrói dentro de um universo de pluralidade e aceitação de relações de alteridade entre seus indivíduos.

Dessa forma, seria importante verificar se o imaginário nacional ainda concebe os negros e sua descendência como indivíduos ainda muito aquém do nível dos de ascendência européia e, por isso, superior, pois essa concepção reflete diretamente no tipo de juízo crítico que se vai elaborar sobre a produção artística dos afro-descendentes. O *rapper-narrador* ainda se vê como inferior. No trabalho mais recente do grupo, o narrador assume para si e para a comunidade a condição de atrasados.

No trecho de “Negro Drama” (2002), da terceira fase criativa do grupo, o *rapper-narrador* explicita a condição de inferioridade técnico-científica em relação ao branco, mas justifica o atraso na dominação.

Admito, Seus carro é bonito, / É, e eu não sei fazê, / Internet, Vídeo-cassete, os carro loco,/Atrasado, eu tô um pouco sim, /Tô, eu acho sim, /Só que tem que, /Seu jogo é sujo, /E eu não me encaixo,/ Eu sô problema de montão, / De carnaval a carnaval, /Eu vim da selva, sô leão, /Sô demais pro seu quintal,

Nesse caso, pode-se afirmar que a *ancestralidade* é uma das mais fortes marcas étnicas em países com grandes populações, tanto de origem européia quanto da origem africana.

**Capítulo III – Cada favelado é um universo em crise – o testemunho da violência
como forma de se construir.**

Capítulo III – Cada favelado é um universo em crise – o testemunho da violência como forma de se construir.

Nesse capítulo, detenho-me principalmente nos *raps* da segunda e terceira fase da produção dos Racionais MC's, especificamente dos discos *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada como um dia após outro dia* (2002).

Uma das principais preocupações em todo esse trabalho é com a delimitação de diferentes proposições feitas pelos *rappers* para a constituição do sujeito afro-descendente a fim de compreender as transformações que a concepção do que seja identidade negra sofre ao longo da produção dos *rappers*, tornando-se mais complexa, menos inocente e simplista.

No capítulo anterior, há um esforço na tentativa de demonstrar a transformação da perspectiva para negritude, o posicionamento do *rapper-narrador* diante da realidade que relata, o tipo de proposição feita por ele para intervenção em sua realidade e na de sua comunidade.

Assim, neste ponto do trabalho o que se tem é o vislumbramento de um sujeito negro que se constitui não só a partir da exclusão das diferenças, mas também da consideração da existência de semelhanças entre ele e o outro e que considera que esse movimento pode ser vitimizador ou não.

O *rapper-narrador* deixa clara a necessidade de apontar em seus relatos os momentos em que ele e sua comunidade são vitimizados. Para ele, é preciso relatar as reais condições de seu cotidiano e transformar sua convivência com a violência cotidiana em uma experiência por meio da circulação desses fatos. Dessa maneira, nesse capítulo, dar-se-á especial atenção à relação com a pobreza e com a violência nas letras escolhidas.

3.1 – Uma breve reflexão sobre o conceito de violência

Os textos dos Racionais MC's constituem-se, como já disse anteriormente, de relatos do cotidiano de diferentes formas de violência, que vão se concretizar na forma de segregação racial, segregação social, segregação geográfica, pobreza, violência policial. Dessa maneira, para poder ler os *raps* dos Racionais MC's como literatura de testemunho, antes mesmo de definir testemunho é preciso delimitar o conceito de violência como será entendido no trabalho dos Racionais MC's.

Para entender violência, parto da discussão feita por Costa (2003), para quem a violência é uma questão cotidiana, presente em todas as relações. O autor discute o conceito a partir da formulação freudiana e descarta a violência como sendo irrepresentável, fruto puro e simples da movimentação dos objetos pulsionais como proposto por Freud. Dessa forma, pode-se dizer que o autor põe em questão *violência* entendida como espasmo que move a pulsão e também *violência* entendida ou tomada como *conceito*, passível de manipulação – categoria usada para entender outras categorias.

Costa (2003, p.15) afirma:

Ora, o mesmo não acontece com a violência ou com a paixão ou com a loucura. Se não podemos chamá-los conceitos, como devemos chamá-los? Eles têm esta característica particular de ser ao mesmo tempo seres de linguagem pura, designando puros movimentos. E, mesmo assim, 'movimento' parece impróprio, na medida em que sugere finalidade ordenada. Para permanecer na linguagem do corpo, evocaríamos, antes, o espasmo ou a convulsão, quer dizer o que abala o corpo em um radical transbordamento de qualquer funcionalidade.

Ao aproximar o conceito de violência do conceito ou idéia ou pulsão de morte, o seu impacto e, por extensão, o horror que representa, são atenuados. A violência, nesses contextos teóricos, vai definir-se num espaço que se cria entre o sacro e o banal³⁴.

Observe o trecho abaixo transcrito de “Capítulo 4, versículo 3” (2002):

Um dia um PM negro veio embaçar/ E disse pra eu me pôr no meu lugar/ Eu vejo um mano nessas condições: não dá/ Será assim que eu deveria estar?/ Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ Pelo rádio, jornal, revista e outdoor/ Te oferece dinheiro, conversa com calma/ Contamina seu caráter, rouba sua alma/ Depois te joga na merda sozinho/ Transforma um preto tipo A num neguinho/ Minha palavra alivia sua dor/ Ilumina minha alma/ louvado seja o meu senhor/ Que não deixa o mano aqui desandar ah/ E nem sentar o dedo em nenhum pilantra/ Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei/ Racionais capítulo 4 versículo 3/ Aleluia...aleluia...acionais no ar filha da puta, pá, pá, pá/ Quatro minutos se passaram e ninguém viu/ O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil/ Talvez o mano que trampa debaixo de um carro sujo de óleo/ Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos/ O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol/ Ou o que vende chocolate de farol em farol/ Talvez o cara que defende o pobre no tribunal/ Ou que procura vida nova na condicional/ Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela/ Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela/ Ou da família real de negro como eu sou/ Um príncipe guerreiro que defende o gol

No caso do trecho destacado acima, o *rapper-narrador* apresenta o comportamento violento como um resultado e não como um instinto, uma pré-disposição do afro-descendente para a violência. A violência da pobreza, da exploração do trabalho, das diferentes formas de segregação é que vão “transformar o sujeito em monstro” como vaticina o *rapper-narrador*.

Assim, pode-se afirmar que a noção de *violência* presente no cenário cultural construído pelo *rapper-narrador* de Mano Brown nasce motivada, por exemplo, pelas diferentes concretizações de racismo. O *rapper* coloca em questão em seus *raps* a noção de violência como instinto e parte de ato violento como reprodução do sistema cultural

³⁴ Costa (2003, p.18) afirma: “Pois, no momento em que a define como sinônimo da morte, do que há de impensável e intocável da experiência humana, *sacraliza-a*. E, no momento em que a define como a “condição de possibilidade natural” do existir humano (dado seu caráter de impulsão primeira e permanente do psiquismo), *banaliza-a*. A violência torna-se o trivial variado de toda atividade ou experiência psíquicas, dando seu toque ao inconsciente, ao sonho, à sexualidade, à relação inevitável com outro etc.”.

Vale ressaltar ainda que a lei, no caso dos *raps* representada pela ação da polícia, mesmo que representada por indivíduos negros, é também expressão de violência, na medida em que *pune* aquele que se volta contra ela, mesmo que isso signifique cortar a própria carne; a lei apresenta um aspecto coletivo – é criada por um grupo para regular o outro.

Ao deparar-se com os estudos brasileiros sobre as vicissitudes do negro (em ascensão social), Costa (2003, p.137) sente necessidade de lançar-se à investigação sobre a violência. Para ele:

A violência pareceu-nos a pedra de toque, o núcleo central do problema abordado. Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro.”

Assim, poder-se-ia afirmar que a violência racista consiste ou reside principalmente no ato de destruição da identidade do sujeito negro e suas representações.

Nesse caso, a destituição do sujeito negro de sua negritude o conduz ao branqueamento, que Munanga (1999) aponta como conseqüência da mestiçagem e da hierarquização que ela causa no Brasil – os mais claros são superiores socialmente aos mais escuros. A brancura aparece como essência anterior à existência histórico-cultural do sujeito negro. Continuando com “Capítulo 4, versículo 3” (2002), o *rapper-narrador* afirma:

**E eu não mudo, mas eu não me iludo/ Os mano cu-de-burro têm, eu sei de tudo/
Em troca de dinheiro e um carro bom/ Tem mano que rebola e usa até
batom/ Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir/ Ah ah, pra ver
branquinho aplaudir/ É, na sua área tem fulano até pior/ Cada um, cada um:
você se sente só/ Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério/ Explode
sua cara por um toca-fita velho/ Click plá plá pláu e acabou/ sem dó e sem**

dor/ Foda-se sua cor/ Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder/ Você sabe por quê? pra onde vai pra quê?/ Vai de bar em bar/ de esquina em esquina/ Pegar 50 conto/ trocar por cocaína/ Enfim, o filme acabou pra você/ A bala não é de festim/ aqui não tem dublê/ Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia/ Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia/ De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro/ Ser um Preto Tipo A custa caro/ É foda, foda é assistir a propaganda e ver/ Não dá pra ter aquilo pra você

Aqui, o *rapper-narrador* relata quais são os sacrifícios feitos por seus pares para alcançar o fetiche da brancura que, como já ressalté anteriormente, não pode ser alcançado pelo corpo – o corpo negro não se torna corpo branco – o que faz com que o jovem afro-descendente mova-se na tentativa de possuir bens que representem o desejo de ser branco.

Nesse caso, a ação violenta aparece como resultado dessa tentativa de não se frustrar, de possuir, mesmo que sob pena de denegrir a imagem do sujeito negro e de sua comunidade (foda-se sua cor). O *rapper-narrador* afirma que ser “um Preto tipo A”, ou seja, ser, entre outras coisas, aquele que possui bens simbólicos do universo branco e por isso é respeitado, não é fácil, não é barato.

Esse sujeito negro iludido pelo fetiche da brancura que o *rapper-narrador* denuncia é o negro que, para Costa (2003), apesar de ter conhecimento e, muitas vezes, ser vítima pessoalmente de ações violentas e/ou cruéis movidas pelo branco, o fetiche da brancura transcende essa atuação concreta, nada denigre essa brancura.

Assim, o racismo, movido pela universalidade da brancura, leva o sujeito negro a desejar, invejar e projetar um futuro antagônico ao de seu corpo, e de sua história pessoal³⁵.

O *corpo negro* é *negativamente* valorizado, em detrimento da supervalorizado, do *corpo branco* e de seus atributos específicos, como o cabelo liso, por exemplo – esse

³⁵ Para Costa (2003, p.140): “Todo ideal identificatório do negro converte-se, desta maneira, num ideal de retorno ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer.” Esse ideal, contra o qual o sujeito negro tem dificuldade de lutar, é violentador, pois ao *desejar* embranquecer, o negro *deseja* sua própria extinção. “Seu projeto é o de, no futuro, deixar de existir: sua aspiração é a de não-ser ou não ter sido.”

é o primeiro traço do racismo, da violência racista. O segundo traço do racismo é o estabelecimento de uma relação persecutória entre o sujeito negro e o seu corpo. É preciso observar que a identidade do sujeito depende em grande parte da relação que se desenvolve com o próprio corpo, do prazer ou desprazer que a relação com esse corpo proporciona ao sujeito.

Para Costa (2003), quando o sujeito negro toma consciência do racismo, o seu psiquismo é marcado pela necessidade de perseguição do próprio corpo; o desespero causado pela diferença em relação ao branco concretiza-se na forma de ódio pelo corpo negro, pois o corpo que o sujeito possui, opõe-se à identidade que ele foi “coagido” a desejar.

Na medida em que o sujeito não abre mão de seus direitos humanos, o seu corpo negro aparece como intruso, como mal a ser sanado para que possa alcançar a liberdade. Esse corpo que o persegue, mas que não oferece outra coisa senão dor, sofrimento e frustração. Esse corpo do qual o sujeito negro não consegue se libertar é o que causa a ação racista por parte do outro. Assim, todas as vezes que o indivíduo é vitimizado suas cicatrizes são reabertas.

Para Costa (2003, p.142), essa cicatriz causada pela experiência do racismo não será nunca curada, apagada. Ele afirma sobre os esforços para *apagar* essa cicatriz:

Primeiro tenta-se metamorfosear o corpo presente, atual, de modo penoso e caricato. São os ‘pregadores de roupa’ destinados a afilar o nariz ou os produtos químicos usados para alisar o ‘cabelo ruim’. Em seguida, vem as tentativas de aniquilar, no futuro, o corpo rebelde à mutação, no presente. A isso segue-se o casamento com brancos, para o nascimento de filhos mulatos e, quem sabe, netos brancos, que representam vingança contra o corpo e a raça que contrariam o ideal branco que o sujeito negro foi coagido a assumir para si.

O pensamento do sujeito negro se ocupa desse movimento de cerco à dor, de cura da ferida. O racismo impossibilita o sujeito negro para o prazer de pensar e para o

pensamento de prazer. Segundo Costa (2003), o negro é, assim, incapaz de formular enunciados de prazer sobre sua identidade étnica, pois pensar essa identidade redundaria em (mais) sofrimento para o sujeito.

Dessa forma, os *raps* seriam a representação desse percurso de sofrimento e dor em relação ao próprio corpo, em relação à própria identidade étnica, por isso, os textos não poderiam ser marcados por leveza, pois falar de si, da vitimização racista, causa mais sofrimento.

O papel do *rapper-narrador* é falar o que passa a ser indizível (a condição de negro) e abrir a ferida que passa do corpo para o plano do pensamento. O *rapper-narrador* quer fazer o sujeito negro voltar a pensar em sua negritude.

3.2 – O valor testemunhal dos raps

Para a compreensão dos *raps* como relato ou testemunho de uma realidade particular vivida pelo jovem afro-descendente brasileiro, habitante de grandes centros urbanos como é o caso de São Paulo, cabe uma breve discussão sobre a conceituação proposta para Literatura de Testemunho, na tentativa de estabelecer alguns liames entre esse gênero e os *raps*.

A classificação *Literatura de Testemunho*, de certa maneira, induz o leitor a buscar por um texto autobiográfico, construído a partir de relatos da verdade. Nesse caso, colocar-se-ia em foco, entre outras coisas, o que é *verdade* no cerne desse tipo de texto, muitas vezes, mediado pela intervenção de um gestor ou relator, ou ainda, como formula Benjamin (1994), de um narrador que *marca* aquilo que conta.

Para mim, aproximar a crítica testemunhal do *rap* cria alguns impasses, dentre eles, escolher para qual das situações se deve recorrer: ao testemunho da catástrofe, modelo conceitual utilizado nos estudos sobre a *Shoah*; ou recorrer ao modelo

conceitual do *testimonio*, construído a partir do exame de manifestações testemunhais da América Espanhola.

Para mim, o *rap* pode ser lido como relato de memórias ou experiências de *violência* – não só a contemporânea, mas também a reminiscência de experiências de uma violência passada, a do cativo – em que o sujeito apresenta fragmentos de memória coletiva e individual, fragmentos a partir dos quais se daria a construção da identidade dos jovens afro-descendentes.

O *rap* pode também ser lido como relato do cotidiano histórico (recente e passado) dos afro-descendentes. Pode-se afirmar que o *rap* visto como modalidade testemunhal é não só um espaço para a construção de identificadores, mas também um espaço para o registro histórico de uma realidade extra-oficial³⁶.

Sendo assim, o *rapper-narrador* constrói seus relatos a partir da recuperação de pedaços de suas lembranças. Por vezes, vai relatar os fragmentos das lembranças de outros, daqueles que ele representa.

Esses relatos, sejam os de sua própria vivência, sejam aqueles acerca da vivência de outros (da comunidade), serão marcados pela sua ótica, pelo seu juízo. Esses fragmentos, no momento da organização do relato, podem passar a instar num plano de ficcionalização.

Isso significa dizer que, apesar do aparente excesso de verdade de realidade que caracteriza os *raps*, o cimento que une os fragmentos do que está sendo relatado pode ser ficcional, como assume o próprio Mano Brown em entrevista concedida ao Programa Roda Viva em 24/09/2007, da TV Cultura, de São Paulo: quando indagado acerca de afirmações que faz sobre certo cotidiano, sobre o peso de verdade absoluta

³⁶ Cf. conceito de história proposto por Walter Benjamin (1994).

que suas palavras encerram, ele responde que *nem tudo é verdade*, que as músicas são também fruto do seu ofício de escrever e não só da sua observação da realidade.

Seligmann-Silva (2003)³⁷, ao lançar-se à tarefa de definição do conceito de testemunho e da sua relação com certa perspectiva do real, retoma o mote da ironia. Para ele, estrutura resgatada do Romantismo pela literatura de testemunho, a ironia é uma forma de desleitura. O leitor fica desconcertado, não sabe se está diante da verdade ou da falsidade, não consegue distinguir o sério da brincadeira. Nesse caso, a ironia funciona como uma armadilha para o leitor.

A ironia faz com que o leitor caminhe em terreno lodoso, correndo o perigo de, a qualquer momento, afundar. Ela desarticula, implode, obscurece as funções referenciais e comunicativas do discurso. Tem-se, então, que a ironia instaura-se no limiar entre a referência e a auto-referência – aparece, assim, como uma máquina de dar forma ao real.

No caso dos *raps*, considerados aqui como uma manifestação artística mediada não só pela música, ou certa concepção para musicalidade, mas entendidos também como uma manifestação artística mediada pela palavra, poder-se-ia falar em um uso não propriamente de ironia, uma estrutura subliminar, que vai construir sentidos pelo não dito, como recurso mais refinado para a construção literária, mas algo que poderia ser chamado de uma ironia mais rudimentar, mais próxima de um uso prosaico do humor, mais referencial e explícito, que coloca ou instaura ambigüidade na relação com a realidade que se pretende *apreender* como no caso de “Em qual mentira vou acreditar”³⁸, em que a verdade da realidade é colocada em questão desde o plano das relações raciais, passando pela relação com as mulheres negras contaminadas pelo *desejo de ser* brancas até alcançar a relação com os policiais e com as instituições que se

³⁷ Cf. “O testemunho: entre a ficção e o “Real”, (pp. 375-390).

³⁸ Racionais MC’s, *Sobrevivendo no Inferno*, 1997.

arriscam na periferia, como as Igrejas Evangélicas, por exemplo. Veja os trechos abaixo transcritos:

a) *Quem é preto como eu já tá ligado qual é./ Nota Fiscal, RG, polícia no pé/ "escuta aqui:o primo do cunhado do meu genro é mestiço,/ racismo não existe, comigo não tem disso,/ é pra sua segurança"/ Falou, falou, deixa pra lá./ Vou escolher em qual mentira vou acreditar./ **Tem que saber mentir, tem que saber lidar./ Em qual mentira vou acreditar?/ A noite é assim mesmo, então... deixa rolar./ Em qual mentira vou acreditar?/ Tem que saber mentir, tem que saber lidar./ Em qual mentira vou acreditar?***

b) *Tudo comigo, confio no meu taco,/ versão africana "Don Juan de Marco", tudo muito bom, tudo muito bem,/ sei lá o que é que tem, idéia vai, idéia vem,/ ela era princesa, eu era o plebeu,/ quem é mais foda que eu?/ Espelho, espelho meu./ "Tipo Taís de Araújo ou Camila Pitanga?"/ Uma mistura./ Confesso: fiquei de perna bamba./ Será que ela aceita ir comigo pro baile?/ Ou ir pra Zona Sul ter um "Grand Finale"?/ Amor com gosto de fruta até às seis da manhã,/ me chamar de "meu preto" e me cantar "Djavan"/ Ninguém ouviu, mas... puta que pariu!/ Em fração de segundos meu castelo caiu!/ A mais bonita da escola,/ rainha passista,/ se transformou numa vaca nazista!/ Eu ouvindo James Brown, pá, cheio de pose,/ ela pergunto se eu tenho... o quê?/ Gun's Roses??/ Lógico que não!/ A mina quase histérica,/ meteu a mão no rádio e pôs na Transamérica./ Como é que ela falou?/ Só se liga nessa, que mina cabulosa,/ olha só que conversa:/ que tinha bronca de neguinho de salão ("não...")/ que a maioria é maloqueiro e ladrão ("aí não...")./ Aí não, mano! Foi por pouco, mano./ Eu já tava pensando em capotar no soco./ Disse pra mim não falar gíria com ela,/ pra me lembrar que não tô na favela./ Bate-boca, novela, será que é meia-noite, já?/ A Cinderela virou bruxa do mal./ Me humilhar não*

c) *Desceu do carro acenando a mão:/ "Na paz do Senhor!"/ Ninguém dava atenção./ Bem diferente do estilo dos crentes./ Um bom "jaco" e touca, mas a noite tá quente./ Que barato estranho, só aqui tá escuro./ Justo nesse poste não tem luz de mercúrio./ Passaram vinte fiéis até agora,/ dá cinco reais, cumprimenta e sai fora./ Um irmão muito sério, em frente a garagem,/ outro com a mão na cintura em cima da laje./ De vez em quando a porta abre e um diz:/ "tem do preto e do branco?"/ e coça o nariz./ Isso sim, isso é que é união!/ O irmão saiu feliz, sem discriminação!/ De lá pra cá veio gritando, rezando:/ "Aleluia, as coisas tão melhorando!"/ Esse cara é dentista, sei lá.../ diz que a firma dele chama "Boca S.A."/ Será material de construção?/ Vendedor de pedras?*

Nos fragmentos transcritos acima, o que se tem são recortes do cotidiano de um jovem da periferia da Zona Norte de São Paulo. Os fragmentos colocam em questão a verdade da conduta de sujeitos integrantes da comunidade ou que, como no caso do policial, atuam diretamente com a população. A mentira aparece, nesse caso, como

atenuante para a dureza do real relatado pelo *rapper-narrador* e é tratada com certo deboche por ele, como já disse, com humor. O humor, nesse caso, vai tingir o real violento com tintas mais amenas.

Vale ressaltar também nos trechos destacados o fato de o *rapper-narrador* colocar em questão a validade da representação do real a que se prestaria o *rap*, pois, ao enunciar “Em qual mentira vou acreditar”, coloca como condição que todo o real, que as cenas cotidianas com as quais têm que conviver, são sempre, em certa medida, algum tipo de enganação, de mentira.

Dessa maneira, entender o *rap* com uma possibilidade de testemunho mediada pela oralidade e pela palavra escrita, serve para pensar a produção dos Racionais MC’s a partir de uma revisão da relação e do compromisso com o real³⁹, visto que todo o real é um pouco mentiroso, dissimulado.

A palavra testemunho em latim pode significar *testis* – depoimento de um terceiro em um processo –, ou *superstes* – a pessoa que passou/atravessou uma provação – o *sobrevivente*. Seligmann-Silva (2003) trabalha com o intercâmbio entre essas duas acepções, ele afirma que a acepção de *mártir* está próxima a de *sobrevivente* – *Martyros* em grego significa justamente testemunha⁴⁰.

Ao pensar no *rap*, é possível afirmar que Mano Brown sempre reivindica para si, e para a comunidade, de certa forma, a condição de *sobrevivente* e, por extensão, de mártir. O *rapper-narrador* Mano Brown é aquele que se sacrifica pela causa negra, pelo povo negro e pela necessidade de contar. Em “Jesus chorou” (2002), o *rapper-narrador* é o próprio Brown e diz:

³⁹ Para Seligmann-Silva (2003, p.377), o “real” na Literatura de Testemunho não é o mesmo que “realidade” (como no realismo-naturalismo). Segundo o autor: “. . .o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação.”

⁴⁰Segundo Seligmann-Silva (2003, p.378): “A tensão que habita a literatura na sua relação dupla com o ‘real’ – de afirmação e de negação – também se encontra no coração do testemunho”.

*Quem tem boca fala o que quer pra te nome/ Pra ganhar atenção das mulher e outros homem/ **Amo minha raça, luta pela cor/ O que quer que eu faça é por nois, por amor/ Num entende o que eu sou, num entende o que eu faço/ Num entende a dor e as lágrimas do palhaço/ Mundo em decomposição por um tris/ Transforma um irmão teu num verme infeliz/ E a minha mãe diz: Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão, os próprio preto num tá nem aí cuiisso não/ Oh o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui/ A inveja mata um, tem muita gente ruim***

No trecho destacado em negrito, o *rapper-narrador* explicita a atmosfera de sofrimento que recobre a atividade de porta-voz ou sacerdote da comunidade negra e de sua cultura. É interessante observar que o *rapper* se coloca como uma espécie de herdeiro dessa tradição sacerdotal ao trazer para seu relato a voz de sua mãe, que fala de sua própria atuação política. Ao reivindicar essa condição de alguém que sofre para relatar, o *rapper* quase inviabiliza a dúvida acerca de suas palavras⁴¹.

Dessa maneira, ao pensar no valor de verdade, ou não, que o *rap* possa apresentar, pode-se dizer que a memória, por vezes, é uma instância na qual se *reproduz* algo que foi *sentido* e *imaginado* e não *visto* propriamente. Como já disse anteriormente, o narrador benjaminiano pode estar próximo ou distante do que vai relatar. A imaginação, no caso dos eventos traumáticos, auxiliaria a dizer aquilo que escapa ao conceito.

Pensando nessa relação com a imaginação, o *rap* pode ser visto como uma espécie de passagem artística ou reformulação da realidade cotidiana – para alguns, estilização do sofrimento, da pobreza. Pode-se dizer que esse tipo de texto apresentaria a capacidade de evocar, por imagens, aquilo que não pode ser apresentado ou representado diretamente. As imagens – a idéia de sofrimento, da pobreza, da violência – devem ser evocadas a partir dos comandos dados pelas palavras⁴².

⁴¹ Para Seligman-Silva (2003, p.380): “Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras.” (p.380).

⁴² Ao pensar na palavra como evocadora da realidade, são esclarecedoras as palavras de Seligmann-Silva, acerca da literatura da Shoah (2003, p.385): “Essa impossibilidade de criar comparações e metáforas, em

Nesse contexto, pensar sobre o nível de verdade que pode ser atribuído ou não aos relatos, e no meu caso, aos *raps* dos Racionais MC's, deve-se ter em mente que o testemunho pode ser entendido como *realidade escrita que remete a um fato extra literário no caso da literatura propriamente dita e, no caso do rap, extra canção*.

Não se trata, pois, de *invenção*, mas, sim, *narração* ou construção do real – o testemunho aparece, então, como uma espécie de conjugação entre ficção e testemunho, como um gênero que surgiria e se constituiria no interstício entre um espaço e o outro.

Dessa maneira, pode-se dizer que textos testemunhais devem ser trabalhados como uma junção de *testis* e *supertestes* - sobrevivência somada a enfrentamento do real – e reivindicação da verdade. Assim, o *rapper-narrador* de Mano Brown constitui-se por sua condição de *sobrevivente do inferno* que constitui o seu cotidiano violento, sempre rondado pela eminência da vitimização ou da morte, e pela necessidade de *resistir*, ou seja, de assumir uma postura de enfrentamento do real que se apresenta na periferia.

É preciso considerar ainda uma outra possibilidade para a compreensão da natureza do texto testemunhal que cabe como instrumento para a compreensão mais adequada dos *raps*, visto que tem um apelo social, que é a conceituação utilizada para *testimonio*, próprio dos estudos da América Latina. Esse conceito vai referir-se não só à remissão histórica, mas também de sobrevivência, de travessia, que torna possível a ligação entre a realidade e o ficcional.

A meu ver, essa é também uma possibilidade para a leitura do *rap*: como uma forma de manifestação – “vocalização/verbalização” – de um sujeito silenciado socialmente e, o mais importante talvez em questão, feita por ele próprio.

suma, de simbolizar o “real”, é que torna o trabalho de luto e de perlaboração uma tarefa (*Aufgabe*) sem fim, ao menos do *ponto de vista* das vítimas.”

O testemunho deve ser entendido como o ato de falar e escrever por si próprio, na tentativa de alcançar a auto definição e a autoproblematização. Essa busca de compreensão deve ser vista como um produto de movimentos emancipatórios.

Dessa forma, nesse contexto de busca de emancipação, o testemunho aparece como parte dos instrumentos de resistência. No caso do *rap*, também é possível a leitura dentro do contexto de resistência – à dominação, à desvalorização, à vitimização social e racial. Entretanto, é preciso observar a partir de diferentes prismas e tentar localizar em cada momento quem é sujeito e a que ele está resistindo.

É preciso observar também, que o *rap* pode ser entendido como parte de um movimento social que acontece fora das bases nacionais, como mecanismo para a instituição de outro tipo de pertença, como já foi dito anteriormente, uma pertença local.

O testemunho é uma modalidade que se constrói a partir de forças múltiplas, extrapolando os limites de classe, de nacionalidade. Essa modalidade traz a exterioridade para o interior do sujeito – “a tese da constituição exterior da subjetividade” (PENNA: 2003). Ao atribuir ao sujeito essa possibilidade, fica-se contra a concepção cartesiana, estética de autoconstituição, de autodefinição do sujeito.

O testemunho, no caso específico da América Latina, aparece como possibilidade de dar visibilidade para culturas com histórico de pouca inserção oficial no universo escrito, pois apresentam uma existência quase que exclusivamente oral – o *rap* é uma manifestação de jovens afro-descendentes com baixo nível de instrução formal e habitantes da periferia.

No caso do *rap*, não se pode dizer que o valor testemunhal dos textos/canções se concretize baseado na articulação das diferenças existentes entre o informante (a comunidade) e o transcritor (o *rapper*), porque há um partilhamento da realidade e das memórias.

Sobre a natureza do testemunho, Penna (2003) destaca:

O essencial, portanto, consiste na postulação de um sujeito que se escreve, autodefine e autoproblematiza em seus próprios termos, para retomar o mote citado acima; um sujeito em suma em controle de seu próprio discurso, precisamente o contrário do informante antropológico objetivados ou da vítima passiva (p. 310-311).

As teorias do testemunho, por sua vez, formulam um sujeito plural que produz identidades relacionais e não identificatórias, apenas classificatórias. Assim, tem-se que as teorias do testemunho estabelecem diferenças entre as narrativas em 1ª pessoa, experiência individual e particular e a “formação de uma subjetividade coletiva do testemunho” – reivindicação de radicalidade formal.

Para o Penna (2003), há um problema com a representação do coletivo: o sujeito que representa o coletivo ou que assume para si esta tarefa não pode ser considerado transparente. O testemunho não é uma forma livre de resíduos. Constitui-se na e pela escritura. Ao mesmo tempo em que identifica o sujeito com a sua comunidade, individualiza-o fortemente.

Segundo Seligmann-Silva (2003), a ética do testemunho é determinada pela “abertura total para a escuta da palavra/signo do sobrevivente”. Para o sobrevivente, *recordar e esquecer* são dois planos indissociáveis – “ele em certa medida recorda para se esquecer e porque não consegue esquecer precisa narrar”⁴³.

A memória tem um aspecto coletivo, nunca é puramente individual e no caso dos sobreviventes ela é tragicamente fragmentada. No caso do evento violento, a experiência desse tipo de fato integra de modo nuclear a construção da memória coletiva.

⁴³ Ainda sobre o sobrevivente, Seligmann-Silva (2003, pp.15-16) afirma: “ do ponto de vista do sobrevivente, o registro historiográfico é limitado e não dá conta da sua ‘experiência’; já para o historiador, o testemunho é apenas uma fonte que deve ser utilizada com rigor, corrigindo as suas falhas – típicas do processo de recordação, sobretudo quando se trata da memória de vivências traumáticas como a vida nos campos de concentração.”.

A memória pode ser entendida, então, como algo que tem sua manutenção garantida pela palavra e não pela imagem, carregada por um forte teor fantasmagórico, que apresenta força testemunhal e de reatualização das relações com a experiência traumática.

Dessa maneira, pode-se afirmar que, ao perceber no *rap* valor testemunhal, tem-se a possibilidade de atualização de experiências de violência passada, como é o caso de “12 de outubro” (2002), canção na qual se verifica o resgate de uma lembrança de momento passado que vai se atualizar em virtude do tipo de sentimento que desperta.

Nessa música, o *rapper-narrador* lança mão de detalhes como os nomes das ruas pelas quais vai passar, a data em que o fato aconteceu, vinculando, assim, seu relato à verdade, ou pelo menos a certa perspectiva dela. Com esses detalhes o *rapper-narrador* minimiza a possibilidade de dúvida e torna mais vivo o sentimento que quer despertar. Observe o trecho a seguir:

*Aí, saímos de lá vuado, fomo numa outra quermesse de rua também, na Vila Santa Catarina, lá do outro lado da Zona Sul, quase centro/ Ehhhh, chegamo lá a festa num tinha começado ainda, aí no caminho nós passamu dentro duma favela assim e trombamu uns mulequinho joganu bola e tal e começamu a provocar/ Ae muleque cê é santista tal/ Não sou corinthiano, falei ê Marcelinho vai arrebentar vocês/ Os muleque veio naquela idéia de jogo comecei pesá na dus muleque/ E aí, mano, e aí, tá estudano e tal/ Aí o muleque falo assim Ih esse aqui hoje xingô a mãe dele/ Eu falei assim, purquê cê xingô sua mãe?/ **Ah, purquê, não nem foi isso, ele falo assim, eu falei cêis ganharu presente eu perguntei, num foi Neco?/ Cêis ganharu presente? Eu ganhei foi tapa na cara hoje/ Falei purquê cê tomô tapa na cara/ **A minha mãe deu um tapa na minha cara foi isso que eu ganhei, num ganhei presente não*****

Vale ressaltar, ainda, nos trechos destacados em negrito, o fato de o *rapper-narrador* evocar uma outra testemunha para ratificar sua palavra no relato que está fazendo e o registro da violência por parte do interlocutor.

O testemunho pode ser entendido como uma *lacuna* muito mais do que como uma *moldura* para o fato/evento, assim, pode-se dizer que é antes *índice* do que

símbolo. O testemunho ao mesmo tempo em que conta, esconde. É a apresentação de um desaparecimento; por isso, a leitura da literatura de testemunho deve ser feita tendo em vista a necessidade de buscar o que está faltando (o que não está escrito – e que deve ser encarado como fundamento originário da literatura em questão)⁴⁴.

No caso da música “12 de outubro” (2002), a narrativa do acontecido no Dia das Crianças surge para preencher a lacuna da inocência perdida da criança vitimizada. A lacuna deixada pela pobreza, pela violência e, talvez, principalmente, pela idealização de certo tipo de infância e de criança que é aquela que está no *desejo do negro*, como já disse anteriormente. E o *rapper-narrador* continua, reproduzindo agora a fala do próprio menino:

*Falo assim ó bem convicto memo/ Aí eu falei, purquê ce tomô um tapa na cara?/
Purquê eu xinguei ela./ Mas purquê cê xingô?/ Lógico todo mundo ganhô
presente eu não ganhei purquê?/ Aí eu fiquei pensano né mano como uma coisa
gira a outra/ Isso gira um ódio, o muleque cum dez ano tomá um tapa na cara no
dia das criança/ Eu fico pensano quantas morte, quantas tragédias em família o
governo já num causou/ Com a incompetência, com a falta de humanidade,
quantas pessoas num morreru/ **De frustração**, de desgosto, longe do pai, longe
da mãe, dentro de cadeia/ Por culpa da incompetência desses aí, entendeu?*

Nesse trecho, o *rapper-narrador* associa a violência sofrida pelo menino no âmbito familiar a um espectro de violência que se propaga a partir de uma espécie de ato inicial. Além disso, é preciso destacar também a presença da palavra “frustração” que aparece repetidas vezes em diferentes canções do CD no qual está “12 de outubro”. A frustração, nesse caso, é em relação à projeção de um ideal para a infância que no cotidiano da periferia é quase impossível de se realizar.

É preciso observar a existência de certa necessidade de confrontar-se com as experiências traumáticas – nesse confronto, a memória do corpo, a melancolia, o estado de luto permanente seriam a herança deixada pela experiência de um evento traumático.

⁴⁴ Sobre o que deve ser representado, Seligmann-Silva (2003, p.21) afirma: “Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda.”

Por isso, talvez, seja possível dizer que a frustração causada pela violência que vai marcar o menino de “12 de outubro” deva ser encarada como evento traumático que marca não só a vítima, mas contamina a sua comunidade. Nesse caso, o menino estaria enlutado, padeceria da perda da infância.

O conceito de testemunho, de certa forma, opera um deslocamento do real para uma área de sombra, em que o relato é, via de regra, sobre algo excepcional e que, por isso, exige relato. No extremo da modalidade está a figura do “mártir”, que é alguém que sofre a ofensa, que pode significar até a morte⁴⁵. No caso ainda de “12 de outubro”, o menino violentado é o mártir que tem a infância e a inocência *mortas*.

É preciso destacar que testemunha não é só aquela que viveu o martírio (como é o caso do Mano Brown em “Diário de um Detento” (1997), que é escrita a partir de um texto de um diário dado ao compositor por um presidiário; nesse caso, pode-se dizer que o compositor assume para si a voz do narrador da experiência traumática, que narra como se fora sua.

Ao falar, então, do tratamento que deve ser dispensado ao evento traumático, volta-se à questão da memória e tem-se a necessidade de desempenhar a tarefa de rememorar a tragédia. O *rapper-narrador* toma para si a responsabilidade de relatar ou rememorar o evento traumático, repetir as experiências de violência, mesmo quando elas não são suas.

Diante disso, pode-se afirmar que a relação entre a memória e o esquecimento é inevitável. É preciso atentar para a importância desse tipo de relação na construção dos *raps*. É também preciso não perder de vista que o testemunho feito para o indivíduo possa se livrar da memória desagradável do trauma, ou ainda, para dar voz aos que estão

⁴⁵ Seligmann-Silva: 2003, p.47: mártur, do grego, que significa testemunha ou sobrevivente – como *superstes* do latim (p.47).

emudecidos, podendo-se optar nesse procedimento pelo avivamento ou pelo esquecimento da memória (mas não pelo apagamento).

Seligmann-Silva (2003, p.56) afirma que há uma “arte da memória” que é a “arte da leitura de cicatrizes”. Essa relação com a memória é marcada por diferentes relações, entre elas pode-se destacar uma relação *espacial* (presente) – nesse sentido, o *rap* pode ser entendido como uma manifestação de arte da memória e, ainda, uma relação com uma espécie de destruição, marcada pela presença de catástrofes, morte, desabamentos – as ruínas das quais o autor fala posteriormente.

Para Netrovski e Seligmann-Silva (2000), é preciso atentar para o impasse que necessariamente se instaura entre o ato catastrófico e a atividade de representação. Assim, ter-se-ia definida uma questão central para as artes, a literatura e as humanidades em geral, que é a redefinição ou re-formulação de uma *ética para a representação*.

Sobre a existência/formulação dessa “nova ética”, Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p.7) afirmam:

A formação de significados e a traição desses significados no ato de contar; o paradoxo de um conhecimento voltado para o que há de mais marcante e específico na experiência, mas fadado a perder a especificidade exatamente ao torná-la compreensível; o esquecimento do evento que, aqui, é um sinônimo aberratório da lembrança: este é o pano de fundo contra o qual vêm se dar tantas obras da nossa cultura, muito especialmente na segunda metade do século vinte.

No caso do *rap*, penso que ele seja marcado por uma violência que é fruto de experiências traumáticas que, por sua vez, originam-se em certo tipo de catástrofes, catástrofes pessoais, com ressonâncias coletivas e, principalmente, experiências que fazem parte de um passado recente.

A realidade representada nos *raps* é cotidiana, no sentido mais amplo da palavra. Entretanto, Paul Gilroy (2000) ressalta a necessidade de se considerar que essa violência que aparece nos *raps*, por exemplo, *nasce* no resgate de um trauma original, e histórico,

que é a escravidão. Diante disso, é preciso pensar em como equacionar a relação representativa com esse tipo de violência própria do *rap*, que, ao invés de melancolia, da talvez tristeza paralisadora, gera uma espécie de ira, que teria como resultado um tipo de atividade estruturada/concretizada na e pela linguagem.

Penso que a escravidão é a experiência catastrófica maior e que deixou marcas, inscrições que retornam e em torno das quais a identidade dos jovens afro-descendentes se organizaria.

Para catástrofe, Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p.8) dão a seguinte definição: “A catástrofe é, por definição, um evento que provoca *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’.” Já trauma pode ter como significados possíveis “suplantar”, “passar através”. Talvez essa seja o melhor conceito para ser usado para pensar o *rap*, pois o conceito tem em sua base a contradição, sendo ao mesmo tempo aquilo que “perfura”, “tritura”, faz “suplantar”, “passar através”. Por isso, a experiência traumática apresenta-se como um paradoxo que não é facilmente apreendido por formas simples de narrativa.

Assim, pode-se afirmar que a principal característica do trauma é o adiamento – o evento não é plenamente assimilado. Como é, por exemplo, o caso da escravidão de povos africanos no Brasil que só tardiamente volta, trazendo, em sua rememoração, a experiência de violência e de desmantelamento que ela representou; isso aparece nos *raps* por vezes como fundo, como informação subliminar, mas está presente⁴⁶.

Diante disso, quem é o outro para quem o *rap* se dirige, a fim de “ser reconhecido como sujeito e ter uma resposta”.

⁴⁶Para Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p.9) pode-se afirmar que as memórias são “certezas precárias”. Os autores se perguntam, então: “Como fazer o leitor uma testemunha do evento?” e ainda “E para quem narra: como se tornar, narrando, uma testemunha autêntica do acontecido e uma testemunha autêntica de si?”

Ter consciência da catástrofe, a diária, a cotidiana, modifica o modo de perceber e representar e também de se contrapor com o mundo. A exposição diária às experiências traumáticas, à violência cotidiana, faz com que nos deparemos com a variação dos instrumentos para a representação dessa experiência e com os limites (conceituais) que devem ser considerados.

Ainda pensando no *rap* como forma de representação para um cotidiano catastrófico, a definição do que deve ser considerado como catástrofe mudou radicalmente ao longo do tempo. Ao invés de entender catástrofe somente como “eventos únicos e inesperados”, cada vez mais se passou a entender/perceber a presença da catástrofe no “real”, “. . .no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe”⁴⁷.

Talvez essa tensão geradora entre a necessidade e a impossibilidade de exprimir, por meio da palavra, a experiência da violência é que determine o sofrimento ou o adoecer do enunciator de Mano Brown – que “vê seu lado bom na UTI”.

A literalidade da representação do trauma, uma representação sem metáforas, pois as metáforas dariam indício de “comensurabilidade” e o consolo que o testemunho deveria dar parece só ser possível por meio da comparação.

Diante do exposto, precisa-se considerar se há ou não presença de metáforas ou comparações nos *raps* ou se a linguagem presente neles é, na maior parte das vezes, usada para construir registros literais da experiência de violência? Entretanto, para Seligmann-Silva (2003), é preciso considerar a impossibilidade de descartar a presença da imaginação no momento da construção dos relatos.

Deve se considerar a preocupação com a definição de literalidade (própria) da experiência traumática, se ela é marcada por excesso de realidade – será que há na periferia “representada” por Mano Brown mais “realidade” do que se pode suportar?.

⁴⁷ Seligmann-Silva. “A História como Trauma” (pp.73-98).

Viver intensamente o real de choque pode ter como consequência a dissolução da capacidade de discernir entre o real e o irreal – quando Mano Brown fala do seu lado bom que está na UTI, ele se vê lá.

A literalidade dos *raps* é, como nos testemunhos de sobreviventes de campos de concentração, fruto da experiência de morte – a vida morre no meio violento que é a periferia. Dessa forma, é preciso procurar nos *raps* oposições como, por exemplo, figural X literal, ficção e discurso sério.

A vivência/experienciação do trauma representa a vivência de algo que não foi apanhado pela nossa teia simbólica e não reduz o já visto ou já vivido à condição de já conhecido. Essa relação com trauma gerador de significado aparece, como já foi dito anteriormente, em “12 de outubro” (2002), em que Mano Brown apresenta uma cena traumática, que normalmente seria ignorada por aqueles que estão fora do espaço no qual o *rapper* atua, mas que, dentro da nova identidade por ele postulada, merece atenção. O *rapper-narrador* diz:

E aí, mano, e aí, tá estudano e tal/ Aí o muleque falô assim Ih esse aqui hoje xingô a mãe dele/ Eu falei assim, porquê cê xingô sua mãe?/ Ah, porquê, não nem foi isso, ele falô assim, eu falei cêis ganhuru presente eu perguntei, num foi Neco?/ Cêis ganhuru presente? Eu ganhei foi tapa na cara hoje/ Falei porquê cê tomô tapa na cara/ A minha mãe deu um tapa na minha cara foi isso que eu ganhei, num ganhei presente não/ Falô assim ó bem convicto memo

A meu ver, é preciso verificar a existência de estilhaços de fatos que são resgatados para a construção de cenas traumáticas nos *raps*. Considerar-se-á o fato de que, na maioria dos casos, não houve uma experiência concreta de situações como, por exemplo, a escravidão ou a vida na África e que a real experiência surge de um certo tipo de violência atual, que *evoca* a *memória* daquele que seria um *trauma original ou originário*.

Conclusão

Aqui retomo a possibilidade do rap como a manifestação de certa perspectiva para a constituição da identidade negra. Reitero a força do *rap* enquanto texto que auxilia na investigação e sistematização dos identificadores mobilizados pelo afro-descendente hoje, que sejam de natureza étnica, cultural ou social.

O *rap* aparece como uma possibilidade para a construção pública de uma identidade sócio-cultural. A partir desse tipo de produção literária é possível travar um contato mais próximo com um sujeito e uma realidade por vezes obscurecidos. O objetivo foi estabelecer diante dessa disposição para a “revelação” de si mesmo, alguns “protocolos” de leitura que auxiliem na compreensão da significação peculiar que os *rappers-narradores* constroem para si mesmos e para sua comunidade.

É justamente isso que está mudando, o sujeito não pode mais ser determinado dentro do panorama/estrutura social apenas por um identificador, pois, ademais disso, é composto por outras identidades, por vezes contraditórias (é pobre, é latino, é mulher, é jovem, etc).

Os identificadores que antes asseguravam um estado de conformidade com as necessidades culturais concretas, agora estão em crise. Conceber o afro-descendente como alguém que não produz nada, mas é vítima do que se produz, não sendo mais que uma vítima passiva, já não é uma realidade aceitável⁴⁸.

⁴⁸ Stuart Hall (2001, p.13) afirma que: *A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.*

É preciso considerar que, no cenário contemporâneo, diferentes identidades e elementos podem ser até mesmo antagônico e contraditórios. É a possibilidade de articulação entre elementos distintos que torna viável a hipótese de que em muitos dos textos dos *rappers-narradores* pode-se verificar a coexistência de elementos que conduzem ao ideal de libertação da comunidade afro-descendente oprimida, obscurecida, e elementos que conduzem à constituição de um perigoso discurso segregacionista “às avessas”, que se mostra intolerante e pouco disposto a conviver com a diferença, com o “outro”.

Não se pode limitar a constituição da identidade do afro-brasileiro contemporâneo a um movimento simplificador de oposição entre o preto, pobre e oprimido e o branco, rico e opressor. É preciso considerar uma gama maior de elementos envolvidos na constituição dessa identidade e que vão determinar, de certa forma, a escolha dos procedimentos artísticos envolvidos na composição/escritura dos *raps*.

Então, o que se verifica é um deslocamento de limites (a interação entre o *ser branco* e o *ser negro*, além da necessidade de considerar o ser brasileiro (a nacionalidade) como determinante também). São momentos de intersecção entre os elementos identificadores tradicionais do afro-descendente (passado de escravizado, condição de marginalizado social, dificuldade de acesso à escolarização), interstícios nos quais o sujeito se posiciona para construir sua identidade, movimento que talvez seja responsável pela situação/sensação de indefinição de um caráter sócio-cultural determinado.

Dessa forma, o interesse é verificar em que medida o *rap* (e os *rappers*) aceita essa que pode ser considerada uma exigência do mundo contemporâneo de constituição de identidade a partir da aceitação da alteridade, ou seja, o afro-descendente se afirma

ou se constitui na medida em que interage, deixa-se contaminar e contamina o “outro” e não quando nega a presença do “outro” em si mesmo e em sua cultura.

Faz parte do movimento de afirmação de uma identidade étnico-cultural positivamente valorizada, levar o jovem afro-descendente a “perceber-se” na constituição da juventude que, eventualmente, polarizá-se a sua.

É justamente nesses espaços de articulação, um lugar de contaminação entre o branco e o negro, que se poderá verificar o surgimento de novas formas de identidade, baseadas em diferentes maneiras de significar e de conceber a subjetividade do indivíduo. Surgem, assim, *espaços* renovados de colaboração e contestação na tarefa de definir tanto a idéia de sujeito quanto a idéia de sociedade.

Essa diferente concepção do fruto da relação de alteridade que se estabeleceria entre brancos e negros no Brasil e que seria determinante da produção cultural dos afro-brasileiros contemporâneos depende também de uma maneira diferenciada de compreender a relação desses afro-brasileiros com a tradição – no caso, o passado de escravizados, a condição de desterrados que permeiam e irmana a cultura dos herdeiros da diáspora africana. Nesse caso, o *rap* poderia ser considerado como uma espécie de literatura de testemunho, que viria ou se prestaria ao “preenchimento” de uma lacuna de registros, históricos, mas, principalmente, estéticos da situação/condição dos afro-descendentes.

A relação estabelecida com o tempo pelos *rappers* é determinante da manifestação. Nesse universo de realidade turva, o *rap* aparece como uma tentativa de preenchimento de lacuna, como uma vertente contemporâneo de literatura de testemunho.

É importante destacar o papel do movimento *hip hop* e, no nosso caso, o *rap*, no processo de estabelecimento de uma nova identidade para o indivíduo afro-brasileiro dentro de uma passagem intersticial entre as identificações fixas, abrindo a possibilidade

de um hibridismo cultural que acolha a diferença sem uma hierarquização pré-concebida ou imposta, ou seja, dentro da relação de alteridade que se estabelece entre brancos e negros no Brasil, não havendo a atribuição e representação desse indivíduo “híbrido” ou nos dizeres de Kabengele Munanga, *mestiço*.

A premissa nesse caso foi de que os *rappers* produzem dentro de uma concepção de *fronteira* (aquela que deveria, dentro de uma concepção ortodoxa, separar) como lugar de *início* e não como o *término*.

O afro-brasileiro, assim como é concebido pelo *rap*, é aquele que vê nas diferenças existentes entre ele e o “outro”, presentes na constituição da nacionalidade brasileira, a possibilidade de articulação “ambulante”, a construção baseada na ambivalência do “além” enunciado por Homi Bhabha (1998). Os *rappers* constroem sua produção literária dentro de um espaço e de uma temporalidade revisionárias, permeada pela necessidade de voltar-se para o presente com a intenção de revisão e descrição da contemporaneidade e poder assim tocar o futuro de alguma maneira.

Dessa forma, os *rappers* paulistanos produzem num espaço de ruptura da continuidade existente entre o passado (escravo) e o presente (descendentes de escravizados), objetivando, assim, possibilitar o redimensionamento do futuro. O que os *rappers* fazem é um trabalho de “tradução” e *preenchimento* do passado e do presente, a fim de *reescrever* o futuro. Sendo assim, o passado pode ser renovado e passa a ser um espaço limítrofe que, ao mesmo tempo, inova e interrompe a atuação do presente. É necessário observar que o sujeito está em um ininterrupto processo de (auto) criação e, por isso, ele se possibilita extrapolar os *limites* ou *fronteiras* de atuação impostos pela história.

Bibliografia

Bibliografia

Discografia dos Racionais MC's

Holocausto Urbano, 1990

Escolha seu caminho, 1992

Raio X do Brasil, 1993

Sobrevivendo no Inferno, 1997

Racionais ao vivo, 2001

Nada com o um dia após outro dia, 2002.

Textos sobre identidade, etnia e testemunho.

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

ALVES, C. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto, 2004.

ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Sp, 1996 – Mestrado – FE/USP

APPIAH, Kwame A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

ARAUJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São paulo: Ed. SENAC, 2000

Bhabha (1998) – INIDCAÇÃO COMPLETA

CARONE, Iray; BENTO, Maria Ap. S. (orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

CARRIL, Lourdes de Fátima Bezerra. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. SP, 2003 – Doutorado – FFLCH/USP.

CARUTH, Cathy. “Modalidades do Despertar Traumático (Freud, Lacan e a Ética da Memória)”. In: NETROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CASTELLS, M. *O Poder da identidade*. Volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: Relações entre memória e Transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 3ª edição, 2003.

COSTA, Sérgio. “A construção sociológica da raça no Brasil”. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 24 (01):35 – 64. Rio de Janeiro: CEEA, 2002

DAIRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. SP, 2001 – Doutorado – FE/USP

DE MARCO, Valéria. “Questões sobre a literatura de testemunho”. In: *Literatura Hispano-americana (História e crítica) – Língua e literatura*. São Paulo, FFLCH, n. 25,

DOMINGUES, Petrônio J. “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro: CEEA, 2002.

FREUD, S. “Luto e melancolia” – “A História do Movimento Psicanalítico . Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos” In: *Obras completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. “A Interpretação dos Sonhos (Segunda Parte) e Sobre os Sonhos”. In: *Obras completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, Maria das Graças. Racionais MC's: o discurso possível de uma juventude excluída. SP, 2001 – Doutorado – FE/USP

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A, 2001

HALL, STUART. Da diáspora: identidades e mediações culturais. (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, E. J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JESUS, C. M. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1998.

JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001.

LOURENÇO, Mariane Lemos. Cultura, arte e política: o movimento hip hop e a constituição dos narradores urbanos. SP, 2001 – Mestrado – IP/USP

MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Cláudia B. *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARX, Anthony W. “A construção da raça e o Estado-Nação”. In: Revista Estudos Afro-Asiáticos, (29): 09-36, Rio de Janeiro: CEEA, 1996.

MONTES, Maria Lúcia. “Raça e identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia”. In: SCHWARCZ, L. M.; QUEIROZ, Renato S. (orgs) *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MUNANGA, Kabengele. “A identidade negra no contexto da globalização”. In: Ethnos Brasil, (1): 11-20. São Paulo: NUPE, março 2002.

MUNANGA, Kabengele. “A identidade negra no contexto da globalização”. In: Ethnos Brasil, (1): 11-20. São Paulo: NUPE, março 2002.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele. *Redescutando a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Elisa L. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

PENNA, João Camilo. “Este corpo, Esta dor, Esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003. (pp. 299 – 354).

PEREIRA, João B. “O negro e a identidade brasileira”. In: *Racismo no Brasil*. (Vários autores). São Paulo: Peirópolis; ABONG, 2002.

PINTO, Regina Pahin. “Movimento negro e etnicidade.” In: *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, (19): 109-124. Rio de Janeiro: CEEA, 1990

RIBEIRO, Darcy. “Sobre a mestiçagem no Brasil”. In: SCHWARCZ, L. M.; QUEIROZ, Renato S. (orgs) *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ROSE, T. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop”. In: HERSCHMANN, M (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e o estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUC/FAPESP/PALLAS, 2002.

SANTOS, Rosana Ap. Martins. *O estilo que ninguém segura*. SP, 2002- Mestrado – ECA/USP

SELIGMANN – SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o “Real”. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003 (pp. 375-390).

SELIGMANN-SILVA, M. “Literatura de Testemunho: os limites entre a construção e a Ficção.” In: *Letras. Literatura, Violência e Direitos Humanos*. n°. 16 (Jan/Jun. 1998) Santa Maria: UFSM/CAL. 1998 (p.09-38)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a Escrita da Memória.” In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento.” In: *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
Silva (1998, p.60).

SILVA, Maria P. da “Identidade e consciência racial brasileira.” In: *Racismo no Brasil* (Vários autores). São Paulo: Peirópolis; ABONG, 2002.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. “Identidade e consciência racial brasileira”. In: *Racismo no Brasil* (Vários autores). São Paulo: Peirópolis; ABONG, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como voz da periferia*. São Paulo, 2000 – Mestrado – PUC/SP.

TELLES, Edward E. “Identidade racial, contexto urbano e mobilização política”. In: *Revista Afro-Ásia*, (17): 121 – 138, Salvador, 1996.

VIANNA, C. C. Mário de Andrade, antropólogo: o projeto de nacionalização para a arte brasileira. São José do Rio Preto, 2002 – Mestrado – UNESP/ IBILCE.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. *Estud. av.*, 2004, vol.18, no.50, p.225-241. ISSN 0103-4014.

ANEXOS

Primeira Fase

Pânico na Zona Sul (1990)

"nós somos racionais mcs - ice blue,
mano brown,
Kl jay, e eu, edy rock.
e aí mano brown, certo?
"certo não está, né mano, veja você, o
que nos trará de volta?
"é, a nossa vida continua, e aí, quem se
importa?
"a sociedade sempre fecha as portas
mesmo, cara.
aí ice blue!

Pânico!!!

Então, quando o dia escurece,
Só quem é de lá sabe o que acontece,
Ao que me parece prevalece a
ignorância
E nós, estamos sós, ninguém quer ouvir
a nossa voz
Cheios de razão, os calibres em punho
Difícilmente um testemunho vai
aparecer,
E pode crer, a verdade se omite
Pois quem garante o meu dia seguinte?
Justiceiros são chamados por eles
mesmos
Matam um milhão e dão tiros a esmo
E a polícia não demonstra sequer
vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
Por que ajudariam
Se nos julgam delinquentes
E as ocorrências prosseguem sem
problema nenhum
Continua-se o pânico na zona sul!
Pânico na zona sul (pânico!)
Eu não sei se eles estão ou não
autorizados
Em decidir quem é certo ou errado
Inocente ou culpado, retrato falado
Não existe mais justiça ou estou
enganado?
Se eu fosse citar o nome de todos que se
foram
O meu tempo não daria pra falar mas
Eu vou lembrar que ficou por isso

mesmo e então?

Que segurança se tem em tal situação?
Quantos terão que sofrer pra se tomar
providência?
Ou vão dar mais algum tempo e assistir
a seqüência
E com certeza ignorar a procedência
O sensacionalismo pra eles é o máximo
Acabar com delinquentes eles acham
ótimo
Desde que nenhum parente ou então, é
lógico,
Seus próprio filhos sejam os próximos
E é por isso que nós estamos aqui
E aí mano ice blue!
Pânico na zona sul!
Pânico na zona sul (pânico!)

Racionais vão contar a realidade das
ruas
Em nome de outras vidas, a minha e a
sua,
Viemos falar que pra mudar temos que
parar
De se acomodar e acatar o que nos
prejudica
O medo! sentimento incomum num
lugar que
Parece sempre estar esquecido
Desconfiança, insegurança, mano
Pois já se tem a consciência do perigo
Mal te conhecem e consideram um
inimigo
E se você der o azar de apenas ser
parecido
Eu te garanto que não vai ser divertido
Se julgam homens da lei,
Mas a respeito não sei,
Muito cuidado eu terei,
Scratch, kl jay,
Eu não serei mais um porque estou
esperto
O que acontece, ice blue?
Pânico na zona sul!
Pânico na zona sul (pânico!)
Ei brown!
E aí cara, você acha que o problema
acabou?

Pelo contrário, ele apenas começou!
Não perceberam que agora se tornaram
iguais,
Se inverteram e também são marginais,
Mas, terão que ser perseguido e
esclarecido
Tudo e todos, até o último indivíduo,
Porém, se nós queremos que as coisas
mudem,
Hein brown, qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência
Praticando nossos atos com coerência
E a consequência será o fim do próprio
medo,
Pois quem gosta de nós somos nós
mesmos!
Te cuide porque ninguém cuidará de
você,
Não entre nessa à toa, não de motivo
pra morrer
Honestidade nunca será demais
Sua moral não se ganha, se faz
Não somos donos da verdade, porém
não mentimos,
Sentimos a necessidade de uma
melhoria
A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si, racionais mcs!
Pânico na zona sul (pânico!)
"-certo, certo! então irmão, volte a
atenção
Pra você mesmo e pense como você tem
vivido
Até hoje, certo? quem gosta de você é
você mesmo,
Morô? nós somos racionais mcs, dj kl
jay, ice blue,
Edy rock, e eu, brown. paz!"

Racistas Otários (1990)

Racistas otários nos deixem em paz
Pois as famílias pobres não aguentam
mais
Pois todos sabem e elas temem
A indiferença por gente carente que se
tem
E eles vêm

Por toda autoridade o preconceito
eterno
E de repente o nosso espaço se
transforma
Num verdadeiro inferno e reclamar
direitos
De que forma
Se somos meros cidadãos
E eles o sistema
E a nossa desinformação é o maior
problema
Mas mesmo assim enfim
Queremos ser iguais
Racistas otários nos deixem em paz

Racistas otários nos deixem em paz

Justiça
Em nome disso eles são pagos
Mas a noção que se tem
É limitada e eu sei
Que a lei
É implacável com os oprimidos
Tornam bandidos os que eram pessoas
de bem
Pois já é tão claro que é mais fácil dizer
Que eles são os certos e o culpado é
você
Se existe ou não a culpa
Ninguém se preocupa
Pois em todo caso haverá sempre uma
desculpa
O abuso é demais
Pra eles tanto faz
Não passará de simples fotos nos jornais
Pois gente negra e carente
Não muito influente
E pouco frequente nas colunas sociais
Então eu digo meu rapaz
Esteja constante ou abrião o seu bolso
E jogarão um flagrante num presídio
qualquer
Será um irmão a mais
Racistas otários nos deixem em paz

Racistas otários nos deixem em paz

Então a velha história outra vez se
repete
Por um sistema falido

Como marionetes nós somos movidos
E há muito tempo tem sido assim
Nos empurram à incerteza e ao crime
enfim
Porque aí certamente estão se
preparando
Com carros e armas nos esperando
E os poderosos me seguram observando
O rotineiro Holocausto urbano
O sistema é racista cruel
Levam cada vez mais
Irmãos aos bancos dos réus
Os sociólogos preferem ser imparciais
E dizem ser financeiro o nosso dilema
Mas se analisarmos bem mais você
descobre
Que negro e branco pobre se parecem
Mas não são iguais
Crianças vão nascendo
Em condições bem precárias
Se desenvolvendo sem a paz necessária
São filhos de pais sofridos
E por esse mesmo motivo
Nível de informação é um tanto
reduzido
Não...
É um absurdo
São pessoas assim que se fodem com
tudo
E que no dia a dia vive tensa e insegura
E sofre as covardias humilhações
torturas
A conclusão é sua...KL Jay
Porém direi para vocês irmãos
Nossos motivos pra lutar ainda são os
mesmos
O preconceito e desprezo ainda são
iguais
Nós somos negros também temos
nossos ideais
Racistas otários nos deixem em paz

Racistas otários nos deixem em paz

Os poderosos são covardes desleais
Espancam negros nas ruas por motivos
banais
E nossos ancestrais
Por igualdade lutaram
Se rebelaram morreram

E hoje o que fazemos
Assistimos a tudo de braços cruzados
Até parece que nem somos nós os
prejudicados
Enquanto você sossegado foge da
questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a sua
Cabelo cor e feição
Será que eles vêem em nós um marginal
padrão
50 anos agora se completam
Da lei anti-racismo na constituição
Infalível na teoria
Inútil no dia a dia
Então que fodam-se eles com sua
demagogia
No meu país o preconceito é eficaz
Te cumprimentam na frente
E te dão um tiro por trás

"O Brasil é um país de clima tropical
Onde as raças se misturam naturalmente
E não há preconceito racial. Ha,Ha....."

Nossos motivos pra lutar ainda são os
mesmos
O preconceito e o desprezo ainda são
iguais
Nós somos negros também temos
nossos ideais

Racistas otários nos deixem em paz...

Fim de semana no Parque (1993)

1993, fudidamente voltando, Racionais
Usando e abusando da nossa liberdade
de expressão
Um dos poucos direitos que o jovem
negro ainda tem nesse país
Você está entrando no mundo da
informação, auto-conhecimento,
denúncia, diversão
Esse é o Raio X do Brasil
Seja bem vindo (até aqui é o Ice Blue)
A toda comunidade pobre da Zona Sul
Chegou fim de semana todos querem
diversão
Só alegria, nós estamos no verão

Mês de janeiro, São Paulo, Zona Sul
Todo mundo à vontade, calor, céu azul
Quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum
basquetebol
Não pega nada, estou a uma hora da
minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz
1, 2, 3 carros na calçada
Feliz e agitada, toda a playbozada
As garagens abertas, eles lavam os
carros
Desperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos, vagabundas,
motocicletas
Coroa rica, boca aberta, a isca predileta
De verde fluorescente, queimada,
sorridente
A mesma vaca loira, circulando como
sempre
Roda a banca dos playboys no Guarujá
Os manos se esquecem,
Na minha não se crescem
Eu tô assim, tô legal
Até me leve a mal
Malicioso e realista, sou eu, mano
Brown
Me dê 4 bons motivos pra não ser
Olha o meu povo nas favelas e vai
perceber
Daqui eu vejo uma caranga do ano
Toda equipada e um tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado, estão indo ao
parque
Eufóricos, brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino
A molecada lá da área como é que tá
Provavelmente, correndo pra lá e pra cá
Jogando bola, descalço nas ruas de terra
He, brincam do jeito que dá
Gritando palavrão é o jeito deles
Eles não tem vídeo-game, às vezes, nem
televisão
Mas todos eles têm num São Cosme e
São Damião
A única proteção
No último Natal Papai Noel escondeu
um brinquedo
Prateado, brilhava no meio do mato

O menininho de 10 anos achou o
presente
Era de ferro, com 12 balas no pente
O fim de ano foi melhor pra muita gente
Eles também gostariam de ter bicicleta
De ver seu pai fazendo Cooper, tipo
atleta
Gostam de ir ao parque e se divertir
E que alguém os ensinasse a dirigir
Mas eles só querem paz e mesmo assim
é um sonho
Fim de semana no Parque Santo
Antonio
Vamos passear no parque, deixa o
menino brincar
Olha só aquele clube que da hora
Olha aquela quadra
Olha aquele campo, olha
Olha quanta gente, tem sorveteria,
cinema, piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de Karte dá pra ver
É igualzinho ao que eu vi ontem na TV
Olha só aquele clube que da hora
Olha o pretinho vendo tudo do lado de
fora
Nem se lembra do dinheiro que tem que
levar
Do seu pai bem loco, gritando dentro do
bar
Nem se lembra de ontem, de hoje, o
futuro
Ele apenas sonha através do muro
Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra, esse é o morro, a minha
área me espera
Gritaria na feira: Vamos chegando!
Pode crê, eu gosto disso, mais calor
humano
Na periferia a alegria é igual
É quase meio-dia, a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus
amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou bábã e o que manda
E o pessoal desde as 10 da manhã está
no samba
Preste atenção no repique e atenção no
acorde: Como é que é Mano Brown?

Pode crê, pela ordem
A número, número 1 em baixa renda na cidade
Comunidade Zona Sul é dignidade:
E tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro
Polícia, a morte, polícia, socorro
Aqui não vejo nem um clube poliesportivo
Pra molecada freqüentar, nem um incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
O centro comunitário é um fracasso
Mas aí, se quiser se destruir está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina, 100, 200 metros
Nem sempre é bom ser esperto
Schimit, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari
Pronuncia agradável, estrago inevitável
Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar
M-E-R-D-A
Como se fosse ontem ainda me lembro
7 horas, sábado, 4 de dezembro
Uma bala, uma moto, com dois imbecis
Mataram o nosso mano que fazia o morro mais feliz
E indiretamente ainda faz
Mano Rogério, esteja em paz
Vigiando lá de cima
A molecada do Parque Regina
Vamos passear no parque, deixa o menino brincar
Fim de Semana no Parque
Tô cansado dessa porra, de toda essa bobagem
Alcoolismo, vingança, treta, malandragem
Mãe angustiada, filho problemático
Famílias destruídas, fins de semana trágicos
O sistema quer isso, a molecada tem que aprender
Fim de semana no Parque Ipê
Vamos passear no parque
Deixa o menino brincar
Fim de semana

JURI RACIONAL (1993)

Você não tem amor próprio fulano, nos envergonha
Pensa que é o maior
Não passa de um sem vergonha
Seus atos, por si só define sua personalidade
Mas é inferioridade que você sente no fundo
Dá aos racistas imundos razões bastante para prosseguirem nos fodendo como antes
Ovelha branca da raça, traidor
Vendeu a alma ao inimigo
Renegou sua cor
Mas nosso júri é racional, não falha
Por quê?
Nós somo(s) funk, canalha (2x)
Existe um velho ditado do cativeiro que diz que o negro sem orgulho é fraco e infeliz
Como uma grande árvore que não tem raiz
Mas se assim você quis, terá que pagar
Porém, agora, aos playboy
Querem mais é que se foda
Você e a sua raça toda
Eles nem pensam em te ajudar
Então, olhe pra você e lembre dos irmãos
Com o sangue espalhado fizeram muita notícia
Mortos na mão da polícia
Fuzilados, de bruço no chão
Me causa raiva e indignação
A sua indiferença quanto a nossa destruição
Mas nosso júri é racional, não falha
Nós somo(s) funk, canalha (4x)
As vagabundas que você a vida toda elogiara
Se divertem, riem da sua cara
Aqueles vacas usufruíram, usaram, do pouco que você tinha até a última gota
No entanto, não há outra
E agora (2x)
Você foi desprezado, jogado fora
Você não precisa delas
De elite negras ou belas

Se você pode ter as melhores
Por que ficar com as piores
Por que essas cadelas
Pode crê (r)
Estou falando sobre a nossa auto-estima
Você despreza seu irmão
Não dá a mínima
Mas nosso júri é racional, não falha
Nós somo(s) funk, canalha (4x)
Aqui é o Mano Brown, descendente de
negro atual
Você está no júri racional
E será julgado, otário, por ter jogado no
time contrário
O nosso júri é racional, não falha
Nós somo(s) funk, canalha
Prossiga mano Ed Rock e tal
Gosto de Nelson Mandela, admiro
Spike Lee, Zumbi, um grande herói, o
maior daqui
São importantes pra mim
Mas você ri e dá as costas
Então, acho que sei da porra que você
gosta
Se vestir como playboy
Frequentar danceteria
Agradar as vagabundas
Vê novela de todo dia
Que merda
Se esse é seu ideal é lamentável
É bem provável que você se foda muito
Você se auto-destrói
Também quer nos incluir
Porém, não quero, não posso, não devo,
não vou admitir
De que valem roupas caras se não tem
atitude
Do que vale a negritude se não colocá-
la em prática
A principal tática
Herança da mãe África
A única coisa que não puderam roubar
Se soubessem o valor que a nossa raça
tem
Tingia a palma da mão pra ser escura
também
Mas nosso júri é racional, não falha
Nós somo(s) funk, canalha (3x)
Querem nos devolver o valor que a
outra raça tirou

Esse é o meu ponto de vista
Não sou racista, morou
Escravizaram sua mente, muitos da
nossa gente
Mas você, infelizmente, sequer
demonstra interesse em se libertar
Essa é a questão, autovalorização
Esse é o título da nossa revolução
Capítulo 1, o verdadeiro negro tem que
ser capaz de remar contra a maré, contra
qualquer sacrifício
Mas no seu caso é difícil
Você só pensa no seu benefício
Desde o início, me mostram indícios
Que seus artifícios são vícios pouco
originais
Anormais, artificiais, esbranquiçados
demais
Ovelha branca da raça, traidor
Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua
cor
Mas nosso júri é racional, não falha
Nós somo(s) funk, canalha
Por unanimidade, o júri desse tribunal
declara a ação procedente e considera o
réu culpado por ignorar a luta dos
antepassados, por menosprezar a cultura
negra milenar, por humilhar e
ridicularizar os demais irmão, sendo
instrumento voluntário do inimigo
racista
Caso encerrado.

Negro Limitado (1993)

Você não me escuta ou não entende o
que eu falo
Procuro de dar um toque e sou chamado
de preto otário
Atrasado, revoltado
Pode crer, estamos jogando com um
baralho marcado
Não quero ser o mais certo e sim o
mano esperto
Não sei se você me entende
Mas o destino errado, certo
Hei, mano, cê vai continuar com essas
idéias aí?
Tá me tirano? Dá licença . . .

A verdade é que enquanto eu reparo os meus erros
Você se quer admite os seus
Limitado é o seu pensamento
Você mesmo quer
Falar sobre mulher
Seu principal passatempo, o don Juan das vagabundas
Eu lamento
Vive contando vantagem, se dizendo o tal
Mas simplesmente, falta postura, QI suficiente
Me diga alguma coisa que ainda não sei
Malandro como você muitos finados contei
Não sabe nem sequer dizer, veja só você, o número de cor do seu próprio RG
Então, príncipe dos burros
Limitado
Nesse exato momento foi coroado
Diga qual a sua origem, que é você?
Você não sabe responder
Negro limitado
Dê-nos ouvidos (2x)
Escolha o seu caminho (2x)
Então, cêis que fazem o *rap* aí e tal
São cheio de ser professor, falar de droga, polícia e tal
E aí, mostra uma saída, mostra um caminho então
Cultura, educação, livros, escola
Crocodilagens demais
Vagabundas e drogas
A segunda opção é o caminho mais rápido e fácil
A morte percorre a mesma estrada
É inevitável
Planejam nossa extinção
Esse é o título
Da nossa revolução
Segundo versículo: leia, se forme, se atualize e decore
Antes que os racistas otários, fardados, de cérebro atrofiado
Com seus miolos estourem os cara tudo acabado
Cuidado

O Boletim de Ocorrência com o seu nome
Em algum livro
Em qualquer distrito
Em qualquer arquivo
Caso encerrado
Nada mais que isso
Um negro a menos contarão
Com satisfação
Porque é a nossa destruição que eles querem
Física e mentalmente o mais que puderem
Você sabe do que eu estou falando
Não são um dia, nem dois, são mais de 400 anos
Filho, é fácil, qualquer um faz
Mas criá-lo, não, você não é capaz
Ele nasce, cresce e o que acontece
Sem referência a seguir
Será terá que ouvir
Um mal aluno na escola, certamente ele será
Mais um menino confuso no quarto escuro da ignorância
Se o futuro é das crianças?
Talvez um dia de você ele se orgulhará
Você tem duas saídas ter consciência ou
Se afogar na sua própria indiferença
Escolha o seu caminho
Dê-nos ouvidos
Ser um verdadeiro preto, culto, informado
Ou ser apenas mais um negro limitado
Negro limitado
Negro limitado
Dê-nos ouvidos
Escolha o seu caminho
Negro limitado
Dê-nos ouvidos (4x)
É consciência, consciência e os outros manos, e tal?
Cê é consciente sozinho, mano?
Faça por você mesmo e não por mim
Mantenha distância de dinheiro fácil
De bebidas demais, policiais e coisas assim
E vir de modo eficaz
Racionais declaram guerra

Contra aqueles que querem ver os
pretos na merda
E os manos que nos ouvem irãõ
entender
Que a informação é uma grande arma
Mais poderosa que qualquer PT
carregada
Como as caras etiquetas não valem nada
Se comparada a uma mente articulada
Contra os racistas otários é química
perfeita
Inteligência e um cruzado de direita
Será temido e também respeitado
Um preto digno e não um negro
limitado
Negro limitado
Dê-nos ouvidos
Escolha o seu caminho
Preto e dinheiro, pode crê, tem tudo a
ver
Aí, Racionais, o fio da navalha
Pode conta comigo
É isso aí, valeu

Segunda fase

Capítulo 4, versículo 3

60% dos jovens de periferia sem
antecedentes criminais já sofreram
violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são
negras
Nas universidades brasileiras apenas 2%
dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre
violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um
sobrevivente

Minha intenção é ruim
esvazia o lugar
Eu tô em cima eu tô afim
um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó
é 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro e eu tenho
muito munição
Na queda ou na ascensão minha atitude vai
além
E tenho disposição pro mal e pro bem

Talvez eu seja um sádico
um anjo
um mágico
Juiz ou réu
um bandido do céu
Malandro ou otário
padre sanguinário
Franco atirador se for necessário
Revolucionário
insano
ou marginal
Antigo e moderno
imortal
Fronteira do céu com o inferno
astral imprevisível
como um ataque cardíaco
no verso
Violentamente pacífico
verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e
sangüíneo
Pra mim ainda é pouco
Brown cachorro louco
Número 1 dia
terrorista da periferia
Uni-duni-tê
o que eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de pt
E a profecia se fez como previsto
1 9 9 7 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais capítulo 4 - versículo 3

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

Faz frio em São Paulo
pra mim tá sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim dim dom
rap é o som
Que emana no opala marrom
E aí
chama o Guilherme
chama o Vander
Chama o Dinho
e o Gui
Marquinho chama o éder, vamo aí
Se os outros manos vem, pela ordem tudo
bem
melhor
Quem é quem no bilhar no dominó

Colô dois manos
um acenou pra mim
De jaco de cetim
de tênis, calça jeans

Ei Brown, sai fora
nem vai, nem cola
Não vale a pena dar idéia nesses tipo aí
Ontem à noite eu vi na beira do asfalto
Tragando a morte, soprando a vida pro alto
Ó os cara só a pó, pele o osso
No fundo do poço, mó flagrante no bolso

Veja bem, ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem, eles são nosso irmãos
também
Mas de cocaína e crack,
whisky e conhaque
os manos morrem rapidinho sem lugar de
destaque

Mas quem sou eu pra falar
De quem cheira ou quem fuma
Nem dá
nunca te dei porra nenhuma
Você fuma o que vem
entope o nariz
Bebe tudo o que vê
faça o diabo feliz
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo a
e nem entrava numa
Mó estilo
de calça Calvin Klein
e tênis puma
Um jeito humilde de ser
no trampo e no rolê
Curtia um funk
jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
Mas começou colar com os branquinhos do
shopping
"Aí já era"
ih mano outra vida, outro pique
só mina de elite
balada, vários drink
Putá de butique
toda aquela porra
Sexo sem limite
sodoma e gomorra

Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que vê

pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
dente tudo zoad
bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal
as tia sente medo
Muito louco de sei lá o quê logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado,
doente,
fudido:
inofensivo

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

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

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

E eu não mudo mas eu não me iludo

Os mano cu-de-burro têm, eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Varios patrícios falam merda pra todo mundo rir

Ah ah, pra ver branquinho aplaudir
É, na sua área tem fulano até pior
Cada um, cada um: você se sente só
Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério

Explode sua cara por um toca-fita velho
Click plá plá pláu e acabou
sem dó e sem dor
Foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder
Você sabe por quê? pra onde vai pra quê?
Vai de bar em bar
de esquina em esquina
Pegar 50 conto
trocar por cocaína

Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim
aqui não tem dublê
Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a disneylandia
De Guaianazes ao extremo sul de santo amaro
Ser um preto tipo A custa caro
É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forgado de brinco: cu, trouxa
Roubado dentro do carro na avenida
Rebouças
Correntinha das moça
as madame de bolsa
dinheiro: não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de tôca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois
nem me viu: já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo
prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz

E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4 versículo 3

Mágico de Oz

Comecei usar pra esquecer dos problemas
Fugi de Casa.
Meu pai chegava bêbado e me batia muito.
Eu queria sair desta vida.
O meu sonho?
Estudar, ter uma casa, uma família.
Se eu fosse mágico?
Não existia droga, nem fome e nem polícia."

Aquele moleque sobrevive como manda o dia a dia,
tá na correria, como vive a maioria,
Preto desde nascença, escuro de sol,
eu tô pra ver ali igual no futebol.
Sair um dia das ruas é a meta final
Viver decente, sem ter na mente o mal.
Tem o instinto que a liberdade deu,
Tem a malícia, que cada esquina deu,
Conhece puta, traficante, ladrão,
toda raça, uma pá de alucinado e nunca embaçou,
confia nele mais do que na polícia.
Quem confia em polícia? Eu não sou louco!
A noite chega, e o frio também,
sem demora e a pedra o consumo a cada hora,
pra aquecer ou pra esquecer, viciar,
Deve ser pra se adormecer, pra sonhar,
Viajar na paranóia, na escuridão,
um poço fundo de lama, mais um irmão,
não quer crescer, ser fugitivo do passado,
envergonhar-se aos 25 ter chegado.
Queria que Deus ouvisse a minha voz
e transformasse aqui no Mundo Mágico de OZ...

Queria que Deus ouvisse a minha Voz!
(Que Deus Ouvisse a minha Voz)
No Mundo Mágico de OZ - 2 Vezes

Um dia ele viu a malandragem com o bolso cheio,
pagando a rodada, risada e vagabunda no meio.

A imprensa que dá, é que ninguém pode parar.
Um carro importado, som no talo,
"Homem na Estrada" eles gostam,
Só bagaceira só,
o dia inteiro só.
Como ganha o dinheiro, vendendo pedra e pó,
Rolex ouro no pescoço a custa de alguém,
Uma gostosa do lado pagando pau pra quem?
A polícia passou e fez o seu papel,
dinheiro na mão, corrupção à luz do céu!
Que vida agitada hein?
Gente pobre tem, periferia tem, você conhece alguém,
Moleque novo que não passa dos doze,
já viu viveu, mais que muito homem de hoje,
Vira a esquina, e pára em frente a uma vitrine,
se vê, se imagina na vida do crime.
Dizem que quem quer segue o caminho certo,
Ele se espelha em quem tá mais perto,
Pelo reflexo do vidro ele vê,
seu sonho no chão se retorcer.
Ninguém liga pro moleque tendo um ataque,
Foda-se quem morrer dessa porra de crack!
Relaciona os fatos com seus sonhos:
"poderia ser eu no seu lugar"
Ah, das duas uma eu não quero desandar,
por aqueles mano que trouxeram essa porra pra cá,
matando os outros, em troca de dinheiro e fama,
grana suja como vem vai, não me engana.
Queria que DEUS ouvisse a minha voz
e transformasse aqui no Mundo Mágico de OZ...

Queria que Deus ouvisse a minha Voz!
(Que Deus Ouvisse a minha Voz)
No mundo mágico de OZ - 2 Vezes

Hey mano, será que ele terá uma chance?
Quem vive nesta porra, merece uma revanche,
É um dom que você tem de viver,
É um dom que você recebe pra sobreviver,
História chata, mas cê tá ligado?
Que é bom lembrar que quem entrar
é um em cem, pra voltar.
Quer dinheiro pra vender, tem um monte aí,

Tem dinheiro, quer usar, tem um monte aí,
Tudo dentro de casa vira fumaça,
é foda!
Será que DEUS deve tá provando minha raça?
Só desgraça gira em torno daqui.
Falei do JB ao Piqueri e Mazzei.
Rezei pra um moleque que pediu:
"Qualquer trocado, qualquer moeda, me ajuda tio!"
Pra mim não faz falta, uma moeda não neguei.
E não quero saber, o quê que pega se eu errei.
Independente a minha parte eu fiz,
Tirei um sorriso ingênuo, fiquei um terço feliz.
Se diz que moleque de rua rouba.
O governo, a polícia no Brasil
Quem não rouba?
Ele só não têm diploma pra roubar.
Ele não se esconde atrás de uma farda suja.
É tudo uma questão de reflexão, irmão,
é uma questão de pensar,
Ah! A polícia sempre dá o mal exemplo,
lava minha rua de sangue,
leva o ódio pra dentro,
pra dentro de cada canto da cidade,
pra cima dos quatro extremos da simplicidade.
A minha liberdade foi roubada.
Minha dignidade violentada.
Que nada!
Os manos se ligar,
Parar de se matar, amaldiçoar,
Levar pra longe daqui essa porra,
Não quero que um filho meu
um dia (DEUS me livre!) morra!
ou um parente meu acabe com um tiro na boca,
É preciso eu morrer pra DEUS ouvir minha voz,
ou transformar aqui no mundo mágico de OZ...

Queria que Deus ouvisse a minha Voz!
(Que Deus Ouvisse a minha Voz)
No Mundo Mágico de OZ - 2 Vezes

Jardim Filhos da Terra e tal, Jardim
Hebron, Jaçanã, Jova Rural, Piqueri e
Mazzei, Nova Galvão, Jardim Corisco,
Fontális e então, Campo Limpo, Guarulhos
Jardim Peri, JB, Edu Chaves e Tucuruvi,
Alô Dodi, Mimososa e São Rafael, Zachi

Narchi tem lugar no céu,
Às vezes eu fico pensando se DEUS existe
mesmo, morô?
Porque meu povo já sofreu demais, e
continua sofrendo até hoje!
Só quero ver os moleque nos farol, na rua,
muito louco de cola, de pedra,
e eu penso que poderia ser um filho meu,
morô?
Mas aí! Eu tenho fé, eu tenho fé... em
DEUS.

Em Qual Mentira Vou Acreditar

São apenas dez e meia, tem a noite inteira.
Dormir é embaçado, numa sexta-feira.
TV é uma merda, prefiro ver a lua.
Preto Edy Rock Star a caminho da rua.
hã... sei lá vou pruma festa,
"se pam", se os cara não colar, volto às três
da manhã.
Tô devagar, tô a cinquenta por hora,
ouvindo funk do bom, minha trilha sonora.
A polícia cresce o olho,
eu quero que se foda! Zona Norte a
bandidagem curte a noite toda.
Eu me formei suspeito profissional,
bacharel pós-graduado em "tomar geral".
Eu tenho um manual com os lugares,
horários,
de como "dar perdido"... ai, caralho!
"prefixo da placa é MY, sentido Jaçanã,
Jardim Ebron...".
Quem é preto como eu já tá ligado qual é,
Nota Fiscal, RG, polícia no pé
"escuta aqui:
o primo do cunhado do meu genro é
mestiço,
racismo não existe, comigo não tem disso,
é pra sua segurança".
Falou, falou, deixa pra lá.
Vou escolher em qual mentira vou
acreditar.
Tem que saber mentir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar?
A noite é assim mesmo, então... deixa rolar.
Em qual mentira vou acreditar? Tem que
saber mentir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar?
Ô, que caras chato, ó!
Quinze pras Onze,
eu nem fui muito longe e os "home"
embaçou.
Revirou os banco, amassou meu boné
branco,

sujou minha camisa do Santos!
Eu nem me lembro mais pra onde eu vou.
"Espere na atração, eu tô na Zona Sul,
eu chego rapidinho, assinado: Blue".
Pode crer, naquele lado de Santana,
conheço uns lugar, conheço umas fulana.
"Juliana?" Não. "Mariana?" Não.
"Alessandra?" Não. "Adriana?" Não.
O nome é só um detalhe, o nome é só um
nome.
953... hum, esqueci o telefone.
"Ôrra, demorou, heim?!"
E aí, Blue, como é?
Isso aqui é um inferno, tem uma pá de
mulher,
trombei uma pá de gente, uma pá de mano,
tô há quase uma hora te esperando.
Passou uma figura aqui e deu idéia,
disse que te conhece e pá, chama Léa.
Cabelo solto, vestido vermelho,
estrategicamente a um palmo do joelho.
Os caras comentaram o visual,
"oz bi", que tal, pagando o maior pau!
Ninguém falou, ah! ah! mas eu ouvia
meio mundo xingando por telepatia: ("mina
filha da puta!").
Economizava meu vocabulário, não tinha o
que falar,
falava o necessário, meio assim, é claro,
será qual é que é, truta é o que não falta,
mina filha da puta.
Tudo comigo, confio no meu taco,
versão africana "Don Juan de Marco", tudo
muito bom, tudo muito bem,
sei lá o que é que tem, idéia vai, idéia vem,
ela era princesa, eu era o plebeu,
quem é mais foda que eu?
Espelho, espelho meu.
"Tipo Taís de Araújo ou Camila Pitanga?".
Uma mistura.
Confesso: fiquei de perna bamba.
Será que ela aceita ir comigo pro baile?
Ou ir pra Zona Sul ter um "Grand Finale"?
Amor com gosto de fruta até às seis da
manhã,
me chamar de "meu preto" e me cantar
"Djavan".
Ninguém ouviu, mas... puta que pariu!
Em fração de segundos meu castelo caiu!
A mais bonita da escola,
rainha passista,
se transformou numa vaca nazista!
Eu ouvindo James Brown, pá, cheio de
pose,
ela pergunto se eu tenho... o quê?

Gun's Roses???

Lógico que não!
A mina quase histérica,
meteu a mão no rádio e pôs na
Transamérica.
Como é que ela falou?
Só se liga nessa, que mina cabulosa,
olha só que conversa:
que tinha bronca de neguinho de salão
("não...")
que a maioria é maloqueiro e ladrão ("aí
não...").
Aí não, mano! Foi por pouco, mano.
Eu já tava pensando em capotar no soco.
Disse pra mim não falar gíria com ela,
pra me lembrar que não tô na favela.
Bate-boca, novela, será que é meia-noite,
já?
A Cinderela virou bruxa do mal.
Me humilhar não vai, vai tirar o caralho,
levanta o seu rabo racista e sai!
"Eu conheço essa perversa há maior cara:
"correu a banca toda de uns "pleiba" que
colava lá na área."
Pra mim ela já disse que era solitária,
que a família era rígida e autoritária.
Tem vergonha de tudo, cheia de complexo,
que ainda era cedo pra pensar em sexo.
A noite é assim mesmo... deixa rolar!
Vou escolher em qual mentira vou
acreditar.
Tem que saber mentir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar (BIS).
Ih! Caralho! Olha só quem tá ali?
O que que esse mano tá fazendo aqui?
E aí, esse maluco veio agora comigo,
ligou que era até seu amigo,
que morava lá na sul, irmão da Cristiane,
dei um "cavalo" pra ele no Lausane.
Ia levar um recado pra uns parente local,
da Igreja Evangélica Pentecostal.

Desceu do carro acenando a mão:
"Na paz do Senhor!"
Ninguém dava atenção.
Bem diferente do estilo dos crentes.
Um bom "jaco" e touca, mas a noite tá
quente.
Que barato estranho, só aqui tá escuro.
Justo nesse poste não tem luz de mercúrio.
Passaram vinte fiéis até agora,
dá cinco reais, cumprimenta e sai fora.
Um irmão muito sério, em frente à
garagem,
outro com a mão na cintura em cima da

laje.
De vez em quando a porta abre e um diz:
"tem do preto e do branco?"
e coça o nariz.
Isso sim, isso é que é união!
O irmão saiu feliz, sem discriminação!
De lá pra cá veio gritando, rezando:
"Aleluia, as coisas tão melhorando!"
Esse cara é dentista, sei lá...
diz que a firma dele chama "Boca S.A."
Será material de construção?
Vendedor de pedras?

Lá na zona sul era patrão.
"Ih! patrão o caralho! Ele é safado.
Fugiu do Valo Velho com os dias contados.
A paranóia de fumar era fatal.
Arrombava os barracos, saqueava os varal.
Bateu na cara do pai de um vagabundo.
HUmm... tá fazendo hora extra no mundo.
A noite tá boa, a noite tá de barato,
mas puta gambé pilantra é mato!
Tem que saber mentir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar? A noite é
assim mesmo, então deixa rolar (4X).

3ª Fase 12 de outubro (2002)

12 de outubro de 2001, dia das criança
Várias festa espalhada na periferia
No Parque Santo Antonio hoje teve uma
festa, foi bancado pela Irmandade, uma
organização, tá confeccionano ropa lá
no Parque Santo Antonio, lá
Lutano, remano contra a maré, mas tá
lá, tá firme
Tinha umas trezentas pessoa no . . .na
festa das criança
Comida, música, tinha um grupo de rap
duma menininha de 10 ano cantano
muito
Aí, saímo de lá vuado, fomo numa outra
quermesse de rua também, na Vila
Santa Catarina, lá do outro lado da Zona
Sul, quase centro
Ehhhh, chegamo lá a festa num tinha
começado ainda, aí no caminho nós
passamu dentro numa favela assim e

trombamu uns mulequinho joganu bola
e tal e começamu a provocar
Ae muleque cê é santista tal
Não sou corinthiano, falei ê Marcelinho
vai arrebentar vocês
Os muleque veio naquela idéia de jogo
comecei pesá na dus muleque
E aí, mano, e aí, tá estudano e tal
Aí o muleque falo assim Ih esse aqui
hoje xingo a mãe dele
Eu falei assim, purquê cê xingo sua
mãe?
Ah, purquê, não nem foi isso, ele falo
assim, eu falei cêis ganharu presente eu
perguntei, num foi Neco?
Cêis ganharu presente? Eu ganhei foi
tapa na cara hoje
Falei purquê cê tomo tapa na cara
A minha mãe deu um tapa na minha
cara foi isso que eu ganhei, num ganhei
presente não
Falo assim ó bem convicto memo
Aí eu falei, purquê ce tomo um tapa na
cara?
Purquê eu xinguei ela.
Mas purquê ce xingo?
Lógico todo mundo ganho presente eu
não ganhei purquê?
Aí eu fiquei pensano né mano como
uma coisa gira a outra
Isso gira um ódio, o muleque cum dez
ano tomá um tapa na cara no dia das
criança
Eu fico pensano quantas morte, quantas
tragédias em família o governo já num
causou
Com a incompetência, com a falta de
humanidade, quantas pessoas num
morreru
De frustração, de desgosto, longe do
pai, longe da mão, dentro de cadeia
Por culpa da incompetência desses aí,
entendeu?
Que fala na televisão, fala bonito, come
bem, forte, gordo, viaja bastante
Tenta chamá os gringo aqui pa dentro
Enquanto os próprios brasileiro tão aí
oh
Jogada no mundão, do jeito que o
mundão vié

Sem nenhum plano traçado, sem
trajetória nenhuma, vivo a vida, só
E o moleque era a maior revolta, vai
venu, moleque revolta
E ele tava friozão, joganu bola lá tal,
como se nada tivesse acontecido
Ali, marcou pra ele, talvez ele se tenha
transformado numa outra pessoa
naquele dia
Vai venu o barato
Dia das criança

Otus 500 (2002)

500 anos (2x), tudo igual
América
Justiça
500 anos depois (2x), tudo igual
Justiça
500 anos, Jesus está por vir, mas o
diabo já está aqui
500 anos, o Brasil é uma vergonha,
polícia fuma pedra, moleque fuma
maconha
Dona cegonha entrega mais uma
princesa, mas uma boca com certeza
que vem a mesa
Onde cabe 1, 2, cabe 3, a dificuldade
entra em cena outra vez
Enquanto isso, playboy forgado, anda
assustado, deve tá pagano algum erro do
passado
Assalto, seqüestro é só o começo
A senzala avisou, hoje mauricinho paga
o preço
Sem adereço, desconto ou perdão, quem
tem vida descende não precisa usar oitão
Pelo amor de Deus (3x, incidental)
É doutor, seu Titanic afundou, quem
ontem era a caça, hoje, pá, é o predador
Que cansou de ser o ingênuo, humilde,
pacato
Empapuçou, virou bandido e hoje não
deixa barato
Se atacou e foi pra rua buscar
Confere se não tá abrindo o seu frigobar
Na sala de estar assistindo um DVD,
com a sua esposa de refém esperando
você

Quer sair do compensado e ir pruma
mansão, com piscina, digna de um
patrão
Com vários cão de guarda rotweiller e
dama socialite de favela estilo Callí
Quer jantar com cristal e talheres de
prata, comprar 20 pares de sapato e
gravata
Possuir igual você, ter um Foxxer 100,
ter também na garagem 2 Mercedes
Bens
Voar de helicóptero à beira mar,
Armani e Hugo Boss no guarda-roupa
pra variar
Presentear a mulher com brilhantes, dá
gargantilha 18 pra amante
Como agravante a ostentação, o que ele
sonha até então tá na sua mão
De desempregado a homem de negócio,
pulou o muro já era, agora é o novo
sócio
Sócio (várias vezes, incidental)

Jesus chorou (2002)

E o que é e o que é clara e salgada
Cabe em um olho e pesa uma tonelada
Tem sabor de mar, pode ser discreta
Inquilina da dor, morada predileta
Na calada ela vem, refém da vingança
Irmã do desespero, rival da esperança
Pode ser causada por vermes e
mundanas
E o espinho da flor, cruel que você ama
Amante do drama, vem pra minha cama
por querer
Sem me perguntar me fez sofrer
E eu que me julguei forte
E eu que me senti
Serei um fraco quando outras dela vir
Se o barato é loco e o processo é lento
No momento, deixa eu caminha contra
o vento
O que adianta eu ser durão e o coração
ser vulnerável
O vento não, ele suave, mas é frio e
implacável
É quente
Borrou a letra triste do poeta

Sol
Correu no rosto pardo do profeta
Verme sai da reta
A lágrima de um homem vai cai
Esse é o seu BO pra eternidade
Diz que homem não chora, tá bom,
falou
Oi vai pra grupo irmão, tá bom, Jesus
chorou (até aqui é declamado)
Porra vagabundo, oh, vou te falar, tô
chapando
Eta mundo bom de acabar
O que fazer quando a fortaleza tremeu
E quase tudo ao seu redor, melhor, se
corrompeu
Epa, pêra lá, muita calma ladrão,
Cadê o espírito imortal do Capão
Lave o rosto nas águas sagradas da
pilha
Nada como um dia após o outro dia
Que que é
Ce vê o seu lado direito
Tava lá, porque veio nego, é desse jeito
Durmo mal, sonho quase a noite inteira
Acordo tenso, tonto e com olheira
Na mente, sensação de mágoa e rancor
Uma fita me abalou na noite anterior
Alô?
Aí, dorme hein doidão, mil fita
aconteceno e cê aí?
Que horas são?
Meio dia e vinte, oh, a fita é o seguinte,
oh
É esquema novo, oh, fita de mil grau
Ontem eu tava ali, de CB num pião,
truta firmeção, cê tem que conhece
Se, pã, cê liga ele, vai sabe, de repente
Ele fazia até um *rap* num passado
recente
Haha
Vai veno a fita, ce num acredita
Quando tem que ser é Jão
Presta atenção, vai veno
Parei pra fuma um de remédio, cus
muleque lá, pá, que trafica nus prédio
Um que chegou depois, pediu pra dá
uns dois
Logo, um patrício, oh, novão e os caraio
Fumaça vai, fumaça vem

Nem chapou o coco, se abriu que nem
uma flor, ficou loco
Tava eu mais dois truta e uma mina
Num beco, tava show, ouvino o Bina
Ihh, o Bico se atacou, falou uma par
docê
Tipo o quê?
Esse Brown aí é cheio de querer ser
Ohhhh
Deixa ele mosca, vir cantar na quebrada
Vamo vê se é isso tudo quando vê as
quadrada
Periferia nada, só pensa nele mesmo,
montado no dinheiro e cêis aí no veneno
E a cara dele, truta
Cada um no seu corre
Tudo pelas verde, uns mata, outros
morre
Eu mesmo, se eu cata, voar num uma
hora dessa
Vô me destaca pro outro lado depressa
Vô compra uma house de boy, depois
alugo
Vão me chamar de senhor, não por
rumo
Mas pra ele só a zona sul que é a vibe
Esquenta e tira nóis, nossa cara é
comprar
O que ele quisé nois qué, vem que tem
O que, eu não pago pau pra ninguém
E eu só registrei né, num era de lá
Os mano tudo só ouviu, ninguém falou
um a
(aqui é o Brown) Quem tem boca fala o
que quer pra te nome
Pra ganhar atenção das mulher e outros
homem
Amo minha raça, luta pela cor
O que quer que eu faça é por nois, por
amor
Num entende o que eu sou, num
entende o que eu faço
Num entende a dor e as lágrimas do
palhaço
Mundo em decomposição por um tris
Transforma um irmão teu num verme
infeliz
E a minha mãe diz: Paulo acorda, pensa
no futuro que isso é ilusão, os próprio
preto num tá nem aí cuisso não

Oh o tanto que eu sofri, o que eu sou, o
que eu fui
A inveja mata um, tem muita gente ruim
Pô, mãe, num fala assim que eu nem
durmo
Meu amor pela senhora já não cabe em
Saturno
Dinheiro é bom quero sim, se essa é a
pergunta
Mas dona Ana fez de mim um homem e
não uma puta
Hei, você seja lá quem for
Pa semente eu não vim, então sem terror
Inimigo invisível, Judas incolor
Perseguido eu já nasci, demorô
Apenas por trinta moeda, um irmão
corrompeu
Atire a primeira pedra que tem rastro
meu
Cadê meu sorriso, onde tá? É, quem
roubou?
A humanidade é má e até Jesus chorou
Lágrimas, lágrimas, Jesus chorou
Vermelho e Azul, hotel
Pisca só lustres, escuro do céu
Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo
Sozinho eu sou agora o meu inimigo
íntimo
Lembranças más vem, pensamentos
bons vai
Me ajude, sozinho eu penso merda pra
carai
Gente que acredito, gosto e admiro
Brigava por justiça e paz, levou tiro
Malcom X, Ghandi, Lenon, Marvin
Gaye, Che Guevara, Tupac, Bob Marley
E do evangélico Martin Luther King
Lembrei dum truta meu falar assim: não
joga pérola aos porco, irmão, joga
lavagem, eles prefere assim, cê tem de
usa pioiage
Cristo que morreu por milhões, mas só
andou com apenas 12, 1 fraquejou
Periferia, corpos vazios e sem ética
Lotam os pagode, rumo a cadeira
elétrica
Eu sei, você sabe o que é frustração
Máquina de fazê vilão
Eu penso mil fita, vou enlouquecer

E o pioio diz assim quando me vê:
famoso pra caraio, durão, ihhh, truta,
faz seu mundo não Jão, hã, a vida é
curta
Só modelo pura aí dando boi, põe elas
pra chupar e manda andar depois
Rasgar as madrugadas só de 1100, se
sou eu, truta, hã, tem pra ninguém
Zé Povinho é o cão, tem esses defeito,
Que, cê tendo ou não, cresce o zóio de
qualquer jeito
Cruzar se arrebenta, derrepentemente
Vai de ponto, quarenta, só quiere, tá no
pente
Se só de pensar em mata, já matou,
Prefiro ouvir o pastor: Filho meu, não
inveja o homem violento e nem siga
nenhum dos seus caminhos
Lágrimas
Molha a medalha de um vencedor,
chora agora e aí, depois Jesus chorou
Lágrimas

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 vê,
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 velas,

Passageiro do Brasil,
São Paulo,
Agonia que sobrevivem,
Em meia zorra e covardias,
Periferias, vielas e cortiços,

Você deve tá pensando,
O que você tem a ver com isso,
Desde o início,
Por ouro e prata,

Olha quem morre,
Então veja você quem mata,
Recebe o mérito, a farda,
Que pratica o mal,

me 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 e não,
Foi você 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,
Mas não pode arrancar,
De dentro dele,
A Favela,

São poucos,
Que entram em campo pra vencer,
A alma guarda,
O que a mente tenta esquecer,

Olho pra traz,
Vejo a estrada que eu trilhei,
Mocó,
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 um 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 dolar,
E varios quilates,
Falo pro mano,
Que não morra, e tambem não mate,
O Tic Tac,
Não espera veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa,
E cheia de moiteiro,

Pesadelo,
Hum,

É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A PAZ
Nunca existiu,
No clima quente,
A minha gente soa frio,
tinha um Pretinho,
Seu caderno era um Fuzil,

Um Fuzil,
NEGRO DRAMA,

CRIME,FUTEBOL, MUSICA,
CARAIO,
EU TAMBEM, VO CONSEGUI FUGI
DISSO Ai,
EU SO MAIS UM,
FOREST CAMP é MATO,
EU PREFIRO CONTAR UMA
HISTORIA REAL,

Vou 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,

Hey,
São Paulo,
Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne,
É a Torre de Babel,

Famíla Brasileira,
Dois contra o mundo,
Mãe solteira,
De um promissor,
Vagabundo,

Luz,
Câmera e Ação,

Gravando a cena vai,
O Bastardo,
Mais um filho pardo,
Sem Pai,

Hey,

Senhor de engenho,
Eu sei,
Bem quem é você,
Sozinho, se num guenta,
Sozinho,
Se num guenta a peste,

e disse que era bom,
E as favela ouviu, la
tambem tem
Whiski, e Red Bull,
Tênis Nike,
Fuzil,

Admito,

Seus carro é bonito,
Hé,
E eu não sei fazer,
Internet, Video-cassete,
Os carro loko,

Atrasado,
Eu to um pouco se
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,
Inacreditavel, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala giria,

Giria não dialeto,

Esse nao é mais seu,
Hó,
Subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei,
Se nem viu,
Nóis é isso ou aquilo,
Que,
Senão dizia,
Seu filho quer ser Preto,
Rhá,
Que irônia,

Cola o pôster do 2 Pac ai,
Que tal,
Que se diz,
Sente o NEGRO DRAMA,
Vai,
Tenta ser feliz,

Hey 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,

Voce não,
Se não passa,
Quando o mar vermelho abrir,

Eu sou o mano
Homem duro,
Do gueto, Browm,
Obá,
Aquele loko,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
ama nesse instante,
Pele parda e

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 PEDREIRA
ONDE VOCÊS TAVAM?
O QUE VOCÊS DERAM POR MIM ?
O QUE VOCÊS 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, VOCE SAÍ DO GUETO,
MAS O GUETO NUNCA SAÍ DE
VOCE, MOROU IRMÃO

VOCE 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 Q 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!