

A CRÔNICA RAP COMO EXPRESSÃO DO RAP BRASILEIRO HEGEMÔNICO¹

DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v1i1p7-33

Carlos Malaguti*

Palavras-chave: Rap paulistano, Identidade, Engajamento

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa que busca compreender a expressão do engajamento social e político do rap paulistano, tomando como fonte os próprios discos de rap gravados na primeira metade dos anos 1990. Para realizar tal pesquisa, foi utilizada a metodologia defendida por José Geraldo Vinci de Moraes, que observa diálogos musicais existentes e relaciona letra e música, sem privilegiar uma das partes da canção.

Pretende-se discutir que apesar de o Centro de São Paulo ter sido um agente fundamental para a consolidação do rap paulistano, essa manifestação artística foi paulatinamente se distanciando desse palco, passando a expressar em suas canções a identidade dos *rappers* ligadas à periferia. Esse processo, ao mesmo tempo em que definia a temática defendida pelos *rappers* em suas canções, também definia a forma estética pela qual o rap se consolidou no Brasil, a partir do que foi intitulado aqui de *crônica rap*.

O posicionamento dos *rappers* sobre as questões que eles abordam em suas canções são feitas de um lugar social e simbólico próprio, onde não são aceitos posicionamentos de quem está de fora desse lugar social, o que resulta em posicionamentos ambíguos, contraditórios e amplos.

¹ Este artigo é o segundo capítulo revisado da monografia de conclusão de curso defendida pelo autor no curso de História da instituição que o mesmo se graduou.

* Graduado em História pela Universidade Federal de São Paulo.

I) INTRODUÇÃO

O rap² paulistano nasceu na região central da cidade de São Paulo, na área formada pelas praças da Sé e Roosevelt e o Largo São Bento. Esses espaços públicos foram palcos para o encontro de jovens moradores da periferia paulistana e a manifestação de suas expressões culturais próprias, no fim da década de 1980.

De certa forma é possível compreender a escolha do centro de São Paulo como palco para suas primeiras expressões por questões essencialmente práticas, uma vez que a maioria dos adeptos dessa nova arte eram *office boys* que aproveitavam a pausa do horário de almoço para praticar suas danças (SOUSA, 2012). Por outro lado, podemos destacar outros elementos que projetam o centro da cidade como vital para o surgimento do rap em São Paulo.

Os anos 1980 passaram a expor de maneira clara a forte contradição causada pelo crescimento desenfreado da cidade. Durante os anos 1960 e 1970, houve no Brasil uma grande migração de pessoas vindas do nordeste para São Paulo, impulsionadas pela situação de miséria existente na região nordeste do Brasil e atraídas pelo crescimento industrial das regiões do Sudeste, principalmente São Paulo (FONTES, 2008). Essa migração foi responsável pelo grande crescimento populacional da cidade na década de 1970 que, em contrapartida, não foi planejada. Nesse sentido, a cidade tomou rumos de crescimento para regiões afastadas, consolidando o processo de periferização. Tal processo levou à carência, nas áreas periféricas da cidade, dos elementos básicos para sobrevivência, como saneamento básico, energia elétrica e mobilidade urbana.

Essa megalópole, que cresceu desenfreadamente e sem estrutura, marginalizou nas suas regiões mais afastadas uma parcela enorme dos jovens pobres que vivem em São Paulo³. Com isso, ao saírem da periferia, os jovens

² O Rap é parte integrante de um movimento maior chamado Hip Hop, que envolve a música (o *rap*), a dança (o *break*) e as artes plásticas (o *grafite*). Por questões metodológicas próprias e para o trabalho com as fontes, selecionamos apenas o *rap* como objeto de estudo.

³ Pesquisas indicam que 80 % dos jovens entre 15 e 24 anos moram nas zonas urbanas, sendo que esse número aumentou exponencialmente na década de 1980, sobretudo pelos ciclos migratórios da industrialização. SILVA, José Carlos Gomes da. Da terra da garoa ao holocausto urbano. In: Revista do Núcleo de antropologia urbana da USP. Ponto Urbe. Ano 4 Versão 6. 2010.

desfrutavam da vida cultural e econômica do centro da cidade, reivindicando, assim, sua presença como agentes da sociedade⁴.

Por fim, é necessário problematizar outra questão que explica geograficamente a importância destacada ao centro de São Paulo na constituição do rap. Tendo em vista as proporções da cidade de São Paulo e seus problemas no que diz respeito à mobilidade urbana, nota-se que seria praticamente impossível a troca de informações entre pessoas que moram em regiões periféricas opostas, como a Zona Sul e a Zona Leste de São Paulo. Com isso, a circulação de informação ficaria restrita a apenas uma localidade. Ao se encontrarem no centro, um lugar simbólico e democraticamente acessível a todos⁵, a troca de informação potencializava o desenvolvimento da relação entre esses jovens como um todo.

Nesse ambiente que surge a primeira *posse*⁶, chamada Sindicato Negro e localizada especificamente na Praça Roosevelt. Ela foi importante para organizar o movimento incipiente, no qual as principais lideranças se encontravam e trocavam experiências. Tais lideranças formaram dois dos principais grupos de rap da cidade, Racionais Mc's e DMN, que produziram álbuns selecionados como fonte para a pesquisa, a saber: *Consciência Black vol. 1*⁷, *Cada vez mais preto*⁸ e *Raio X do Brasil*⁹.

Apesar da centralidade que essa região de São Paulo tem para o desenvolvimento do rap, podemos afirmar que os *rappers* se apresentam

⁴ José Carlos Gomes da Silva aponta que nesse momento que estão surgindo grandes lojas de departamento como Mesbla e Mappin, o centro é concebido como um local de importância para a sociedade e frequentar o centro pode ter o significado de estar inserido na sociedade. In: SILVA, José Carlos Gomes da. Da terra da garoa ao holocausto urbano. In: Revista do Núcleo de antropologia urbana da USP. Ponto Urbe. Ano 4 Versão 6. 2010.

⁵ Deve ser relativizado o termo acessível no que diz respeito ao acesso de pessoas da periferia ao centro de São Paulo. Em diversos depoimentos é possível observar as dificuldades encontradas para realizar esse trajeto. No entanto, essas dificuldades no discurso dos *rappers* eram colocadas de lado pelos aspectos positivos gerados pelo encontro.

⁶ *Posse* é o termo utilizado pelos participantes do movimento para definir os lugares em que os integrantes se encontram para desenvolver suas atividades, seja a dança, a música ou as artes plásticas. É na *posse* que acontece a organização dos grupos pertencentes ao Movimento Hip Hop. Cada *posse* pode ser constituída por poucos membros do movimento e geralmente são divididas, primeiramente, pela localização da moradia dos integrantes, mas ela também acontece a partir dos modos de pensar dos integrantes. Cf: SOUSA, Rafael Gomes de. Movimento Hip Hop. A anticordialidade da República dos Manos e a estética da violência. São Paulo: Annablume, 2012. P. 70

⁷ *Consciência Black Vol 1*. Vários artistas. Zimbabwe records, 1988.

⁸ *Cada vez mais preto*. DMN. Gravadora Warner. 1993.

⁹ *Raio X do Brasil*. Racionais MC's. Zimbabwe records. 1993.

claramente como cidadãos identificados com um lugar específico e falando para pessoas deste mesmo lugar específico, a periferia.

II) MÚSICA PERIFÉRICA: O DESLOCAMENTO DO RAP DO CENTRO PARA A PERIFERIA

Atentando-se para o disco Raio X do Brasil, do grupo de rap Racionais MC's, é possível observar as principais características do que podemos chamar como o rap consolidado¹⁰.

A primeira faixa do álbum começa com um dos vocalistas fazendo uma espécie de apresentação do disco, com o vocalista Edy Rock dizendo com a voz bastante agressiva:

1993, fudidamente (sic) 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, autoconhecimento, denúncia e diversão. Este é o raio x do Brasil. Seja bem vindo¹¹.

Essa introdução do álbum demonstra claramente a forma como os integrantes do grupo enxergam a realidade em que o jovem negro vive. Ao salientar a importância destacada à liberdade de expressão, o grupo reitera que é um dos “únicos direitos” que se possui, o que indica, por um lado, a falta de atendimento aos compromissos governamentais básicos, como educação, cultura e justiça, por exemplo. Por outro lado, ao afirmarem que eles estarão “usando e abusando” desse direito de se expressar, os *rappers* assumem que falarão o que pensam sobre a realidade vivenciada.

O disco segue com essa vontade de demonstrar a forma como enxergam a realidade. A faixa 2 do álbum, intitulada “Fim de semana no parque”, apresenta

¹⁰ No início, o Rap flertava muito mais com ritmos como o *funk* e o *soul* norte-americano, produzindo uma música mais leve. Nesse momento a estrutura musical do rap, bem como seus temas e métricas, variavam bastante. A partir dos discos Raio X do Brasil e Cada vez mais preto, observamos uma característica mais consolidada, e uma temática mais clara. Analisamos essa transformação no primeiro capítulo da monografia de conclusão de curso, e ao Rap que tem sua métrica mais definida e tema específico, nomeamos de Rap consolidado.

¹¹ Faixa 1. *Raio X do Brasil*. Racionais MC's. Zimbabwe records. 1993.

questões fundamentais para compreender como o rap se estrutura a partir desse momento.

A partir dessa música nota-se, em grande medida, a afirmação recorrente de pertencimento ao lugar social e geográfico da periferia. A faixa inicia-se com o vocalista “dedicando” a música para “toda a comunidade pobre da Zona Sul”. A música possui uma base de bateria em andamento 4:4, mas que, no entanto, tem timbres de bateria eletrônica. Há junto dessa base rítmica o uso de uma linha de baixo harmônica, que forma o ritmo junto com a base de bateria, além de um som com timbre bastante agudo, feito por meio de sintetizador e bastante distinto de qualquer instrumento musical.

A letra da música é construída em formato A-B-C, com partes bem distintas entre elas e que não se repetem. Todas as partes acabam sempre com uma referência a algum bairro da Zona Sul de São Paulo¹². Após esse verso referindo-se à região, canta-se o refrão, que é composto de uma *sampler*¹³ de três frases (“vamos passear no parque”, “deixa o menino brincar” e “vou rezar para este domingo não chover”), oriundas da canção “Dumingaz”, do álbum “Solta o Pavão”, de 1975, de Jorge Benjor. Em meio a essa colagem, o vocalista repete o título da canção, “fim de semana no parque”.

A canção trabalha com o duplo significado que a palavra “parque” pode tomar, pois ao mesmo tempo em que se refere à forma como bairros são chamados, como é o caso do citado Parque Santo Antônio, ele também se refere ao espaço destinado para a diversão e descanso. Esse duplo sentido é reforçado na sequência da canção:

(...) 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, jogando bola, descalços nas ruas de terra, brinca do jeito que dá. Gritando palavrão, é o jeito deles, eles não têm videogame, às vezes nem televisão.

Ao “imaginar automaticamente” como as crianças da sua região estão se divertindo, o vocalista reforça o contraste entre esses dois parques distintos e já

¹² Os bairros citados no fim de cada uma das partes da música são: Parque Santo Antônio, Parque Regina e Parque Ipê.

¹³ *Sampler* é um recurso tecnológico que permite recortar trechos musicais e colar sobre uma música.

indica um importante fator que é expresso pelo rap, a forma pela qual a sociedade está claramente dividida entre ricos e pobres.

No início da parte B, logo após o refrão, a letra é cantada por outro vocalista, em uma espécie de complementação da ideia que se quer transmitir com a música. Nesse trecho, o vocalista apresenta-se como se estivesse fora de um clube privado, admirando-o. Ele canta “olha só aquele clube que ‘daóra’, olha aquela quadra, olha aquele campo, olha. Olha quanta gente, tem sorveteria, cinema, piscina quente”, como se estivesse admirando positivamente o lugar, mas, em um instante, muda completamente a perspectiva, continuando dessa forma: “Olha quanto boy, olha quanta mina, afoga essa vaca dentro da piscina. Tem corrida de kart, dá pra ver. É igualzinho o que eu vi ontem na TV”. E o vocalista continua dizendo “olha só aquele clube que ‘daóra’, olha o pretinho vendo tudo do lado de fora. Nem se lembra de ontem, de hoje ou futuro, ele apenas sonha através do muro”. Como é possível observar, cria-se uma intenção de explicitar a divisão social presente naquele lugar, em que ricos têm direito ao consumo e os pobres, principalmente os negros, apenas observam esse consumo. E a palavra “Parque”, presente no título, no refrão e em muitos momentos da letra da canção, evidencia essa divisão social observada e expressada pelos *rappers*, mediante a qual os ricos se divertem em seu Parque de diversões privado e com infraestrutura, enquanto os pobres se divertem no seu próprio Parque, ou seja, em seus bairros.

No entanto, apesar do tom de desabafo presente nessa faixa, os *rappers* expressam de maneira positiva sua relação com o espaço da periferia, como é possível observar após o trecho anteriormente destacado, em que há uma supressão do canto e uma inserção de um assobio por alguns instantes, seguido de um grito (uhul), inaugurando um trecho em que o primeiro e principal vocalista dessa canção retorna. Nesse trecho, que possui esse destaque criado a partir da supressão do canto e dos elementos sonoros utilizados, a letra busca relatar os problemas enfrentados pelos moradores da Zona Sul de São Paulo, mas criando uma perspectiva positiva do lugar, como é possível acompanhar no trecho:

Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra esse é o morro, a minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer 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 o bam, bam, bam e eu que mando
O pessoal desde as 10 da manhã está no samba

Devido aos elementos sonoros destacados anteriormente, esse trecho possui bastante destaque na canção e nele se nota a tentativa dos *rappers* de apontarem para os aspectos positivos de se viver na periferia, o que não é feito por acaso, mas sim para afirmar o lugar social de pertencimento daqueles jovens.

Toda a canção se constitui como uma crônica sobre a vida na Zona Sul de São Paulo, em que o vocalista primeiramente se apresenta como sendo o próprio *rapper*, “Sou assim, tô legal, até me leve a mal, malicioso e realista, sou eu, Mano Brown”. Ao mesmo tempo em que ele se apresenta, apresenta o lugar em que vive (“Chegou fim de semana, todos querem diversão, só alegria nós estamos no verão, mês de janeiro, São Paulo, Zona Sul”). Esse destaque da região vai além de sua simples menção na letra, há um esforço empregado nessa canção em se definir como pertencente àquele lugar. Isso é salientado decisivamente quando o vocalista interpreta a letra no trecho seguinte. “Eu quero aproveitar o sol, encontrar os camaradas para um basquetebol, não pega nada, estou há uma hora da minha quebrada, logo mais quero ver todos em paz”. A sintaxe interna da canção constrói a representação do *rapper* narrando o cotidiano de sua vida, representando assim o cotidiano dos moradores da periferia da Zona Sul de São Paulo em um fim de semana.

A música encerra-se com o destaque reiterado aos bairros da Zona Sul de São Paulo, quando há a participação do vocalista do grupo de pagode Negritude Jr, o Netinho, que, cumprimentando os moradores de diversos bairros da zona com o trecho final, diz: "Aí rapaziada do Parque Ipê, Jardim São Luiz, Jardim Ingá, Parque Arariba, Vaz de Lima Morro do Piolho, Vale das Virtudes e Pirajussara".

Como é possível observar na análise de toda a canção, a noção de pertencimento dos *rappers* àquela região específica é clara. Além disso, por ser a primeira música do álbum, demarcar-se o lugar de onde estão falando. Todos esses elementos se intensificam ao observar que a faixa começa com uma dedicatória do vocalista dizendo: “a toda a comunidade pobre da Zona Sul”. Outro ponto destacado é que a identidade periférica se sobrepõe à própria identidade musical do rap, pois, como foi visto, o samba não é rejeitado pelo rap, mas é aceito e incorporado pelo movimento rap por falarem da mesma região e sobre aquela mesma região.

As referências à Zona Sul de São Paulo acontecem pelo fato dos integrantes terem nascido e serem moradores da região, indicando dessa forma uma tendência do rap de cantar a realidade que vivem. Ao nos debruçarmos sobre o grupo DMN, observamos que apesar de falar de outro lugar geográfico da cidade de São Paulo, o lugar social da periferia continua sendo o mesmo, como podemos observar analisando a faixa 9, intitulada “Lei da rua”, do álbum “Cada vez mais preto”. A estrutura da música é A-B-C, e as partes são intercaladas por um refrão cantado de maneira melódica, por uma voz masculina, que repete por quatro vezes “Vai com Deus”.

O enredo da música é uma espécie de crônica sobre os problemas enfrentados na “periferia” e na “rua”. É importante destacar que nessa música se fala de um lugar específico, que é a Zona Leste de São Paulo. Durante a música, na parte imediatamente anterior ao refrão, ou seja, no final das partes que estruturam a música, há a utilização da técnica do *scratch*¹⁴, junto com sons de sirene policial e tiros, e sucedida por uma colagem de uma voz feminina dizendo “nós estamos aqui, na COHAB II, em Itaquera”.

A música é cantada por apenas um vocalista, de voz masculina, e ele próprio se apresenta como sujeito da canção. Como é característico nas faixas desse álbum, a parte C possui diferentes elementos sonoros, como a utilização da técnica de

¹⁴ *Scratch* é um movimento rápido em um disco de vinil feito pelo DJ, alterando o andamento da música, para criar o efeito de música riscada. Modifica-se assim o andamento da música, criando um efeito de suspensão dos outros elementos e repetição desse trecho característico de um ruído.

scratch e supressão dos timbres de guitarra. Nessa parte, a letra fala da morte de um morador da periferia, que aconteceu por acerto de contas decorrente de uma briga entre moradores da região. Essa postura é criticada na letra, dizendo que “os manos não conseguem identificar o inimigo que está na sua frente”. Essa parte encerra-se com o término da colagem da notícia que já havia aparecido nas partes anteriores, essa notícia diz:

Nós estamos aqui na COHAB II, Itaquera, Zona Leste de São Paulo, na rua Augusto Cavalcante, local em que João Carlos da Silva, 19 anos, foi executado com 10 tiros por quatro rapazes que fugiram em um Opala preto. Essas são as duas únicas pistas que a polícia possui, porque mesmo acontecendo à tarde, na parte mais movimentada do bairro, ninguém viu, ninguém ouviu e ninguém sabe.

Ao passar para análise da canção “Pânico na Zona Sul”, do grupo Racionais MC’s, presente na coletânea “Consciência Black”¹⁵, é possível notar que, desde o nascimento do rap, o lugar social da periferia já aparecia com destaque importante na temática musical.

Desde o nome da canção, intitulada “Pânico na Zona Sul”, já há a proposta de divulgar de que lugar está se falando, a Zona Sul de São Paulo. Partindo para a análise da canção, observa-se que a mesma se inicia com um som feito por meio de sintetizador, com timbre que lembra uma rajada de tiros, dialogando de maneira direta com o “pânico” do título, fazendo referência ao cotidiano violento enfrentado por quem é daquele lugar. Há ainda uma colagem de um som que reproduz uma arma engatilhando, e que se repete durante toda a faixa, intensificando ainda mais as referências da textura sonora à violência urbana. A base rítmica é formada por bateria eletrônica em sequência que não se altera durante toda a música, com timbres de prato e caixa. Nessa base são inseridos alguns sons com timbres claramente sintetizados, que não lembram nenhum tipo de instrumento. Esses sons têm timbres mais agudos, diferente das outras músicas do álbum, em que os sons feitos por meio de sintetizadores sobre a base possuem similaridade com timbres característicos de contrabaixo, portanto mais graves.

¹⁵ Faixa 5 *Consciência Black Vol 1*. Vários artistas. Zimbabwe records, 1988.

Durante as duas primeiras partes da música, o narrador se autodeclara como o próprio grupo, dizendo que os “Racionais vão contar as realidades das ruas”. Nessa crônica, relatam-se todos os problemas relacionados a um lugar específico, que é a Zona Sul de São Paulo, localizada no próprio título, e no refrão, que repete por 6 vezes a frase “pânico na Zona Sul”. Os problemas relatados nessa crônica são a pobreza e a miséria, o abuso policial e a presença de justiceiros, levando à injustiça social. Durante as estrofes, o vocalista denuncia diversas mortes e também critica a grande mídia que transforma as tragédias em manchetes sensacionalistas.

O vocalista principal “dialoga” com o segundo vocalista no momento do refrão, chamando-o com o trecho “Hey mano, Ice Blue”, e o segundo vocalista canta o refrão. Os dois vocalistas nunca cantam juntos. Na última parte da música, é utilizada a técnica do *scratch* para anunciar uma pergunta do segundo vocalista direcionada nominalmente ao primeiro vocalista; a pergunta é sobre o que se deve fazer para mudar a situação mostrada até então na música. Após esse efeito de *scratch*, todos os sons são retirados e apenas permanece a bateria eletrônica marcando o ritmo. O primeiro vocalista responde ao questionamento, defendendo que para mudar é preciso parar de se “acomodar” e parar de ter medo por morarem onde moram e por viverem situações de perigo extremas, como as descritas anteriormente.

A proposta expressa na canção é a de parar de ter medo pela mudança de consciência; o sujeito que canta a música, o grupo Racionais Mc’s, convoca os moradores da Zona Sul de São Paulo, para que ajam de acordo com o princípio “de nós para nós mesmos”, ou seja, a ideia de não esperar do poder público melhorias e, principalmente, não ter nenhum tipo de atitude que prejudique os próprios moradores da periferia, construindo assim uma postura coerente. É interessante notar que essa reflexão é o que podemos entender como clímax da canção, ou seja, há uma espécie de evolução que leva a ela, e alguns elementos estéticos são utilizados para demonstrar a importância desse trecho, como a pergunta feita pelo segundo vocalista, a inserção da técnica do *scratch* e a supressão dos outros sons da

música, bem como o fato de esse trecho ser cantado com uma interpretação mais agressiva por parte do primeiro vocalista.

No que diz respeito à postura de não esperar do poder público alguma ação para superar as condições precárias enfrentadas, é preciso reiterar que se vivia no Brasil o contexto da abertura democrática pós-ditadura e o período em que essa música foi gravada foi exatamente o último ano do governo Sarney, que não foi capaz de produzir muitas rupturas com o período do regime militar. Por outro lado, é nesse mesmo ano que se realizaria a primeira eleição direta para Presidente da República, sendo um momento de grande expectativa da população em geral, pois os mais variados programas e projetos políticos seriam colocados em debate para a população.

III) A CRÔNICA RAP: DEFINIÇÃO ESTÉTICA E EXPRESSÃO IDEOLÓGICA PRÓPRIA DO RAP BRASILEIRO

A partir das canções analisadas, é possível observar outras questões fundamentais para a compreensão do rap brasileiro. A primeira delas é a forma com que as músicas de rap se estruturam, com partes distintas entre si e que não se repetem, intercaladas por um refrão bastante simples. No caso da música “Pânico na Zona Sul”, são três partes, separadas pelo refrão que repete o título da música. O refrão, nesse caso, afirma a ideia que está sendo transmitida durante as partes da música, mas não se coloca como parte principal, ou clímax, da mesma. Esse clímax é encontrado na última parte da canção, e aqui também há uma característica permanente no rap, pois a última parte da canção¹⁶ de rap sempre tem elementos sonoros que a destacam musicalmente¹⁷. Outra característica é o conteúdo apresentado nessas partes destacadas, que, como foi possível observar na análise da canção “Pânico na Zona Sul”, o enredo se modifica, interrompendo os relatos e

¹⁶ Essa característica foi encontrada na música “Pânico na Zona Sul” do Álbum “Consciência Black” de 1988, e também em todas as canções do Álbum “Cada vez mais preto” do grupo DMN, de 1993 e em todas as canções do álbum “Raio X do Brasil”, do grupo Racionais Mc’s, de 1993.

¹⁷ Essa característica revela alguma semelhança entre o Rap e a canção de protesto brasileira que floresceu durante a Ditadura, principalmente na década de 1960 e 1970. Era comum que a parte mais forte da letra, com aspectos mais críticos ao momento político fosse a última estrofe, constituindo um clímax na canção. Essa característica é bastante perceptível na música “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré e que se tornou o grande hino da luta contra a Ditadura.

as denúncias feitas pelos *rappers*, que passam a aconselhar seus ouvintes sobre o que fazer para sair daquela situação relatada. É dessa maneira que se estrutura o que pode ser nomeado de *crônica rap*.

Manuais literários definem o conceito de crônica como sendo “o relato de um ou mais acontecimentos em um determinado tempo. A quantidade de personagens é reduzida, podendo inclusive não haver personagens. É a narração de um fato do cotidiano das pessoas, algo que naturalmente acontece com muitas pessoas” (MONTEIRO, 2005, P. 89). O crítico literário Antônio Cândido (1992) afirma que a “crônica” é tomada como um gênero literário “menor”, por não ter maiores pretensões e por se aproximar dos indivíduos, tomando como tema os fatos cotidianos das pessoas.

A definição que a crítica literária apresenta para a crônica nos permite transpor essa ideia para o rap, ao observar que os *rappers* constroem suas canções baseadas em relatos de um ou mais acontecimento em um determinado tempo e que em grande proporção esses relatos elegem como tema acontecimentos do cotidiano das pessoas, como se nota analisando as demais músicas presentes no álbum “Raio X do Brasil”.

A faixa 3 desse álbum se intitula “Parte II”, e por estar logo após a faixa anteriormente analisada “Fim de semana no parque”, pode-se compreender o título como sendo a segunda parte do fim de semana. Ela inicia-se com um diálogo entre um homem (um dos vocalistas) e uma mulher, sugerindo que ela insiste em ter um relacionamento amoroso com o homem, que a princípio se recusa, porque a mulher namora um conhecido seu. No entanto, esse diálogo termina com a insistência da mulher e o homem acaba aceitando ficar com ela.

A estrutura da música é A-B-C e cada parte é intercalada por um refrão com diversos usos de *scratch*, criando o efeito de música riscada. No refrão, o vocalista repete apenas a frase “eu lamento”, enquanto um segundo vocalista diz “ela te troca por outro”. O enredo da música é a forma como esse vocalista enxerga as mulheres. Durante toda a letra é relatada uma situação em que uma mulher compromissada é descrita como “vagabunda” porque se interessa por outros

homens. A preocupação descrita pelo vocalista é com o seu “camarada”, que está sendo enganado.

A letra é intensamente machista, descrevendo a mulher como sendo de posse dos homens, retratando-as como falsas, mentirosas e que sempre querem enganar o sexo oposto. A faixa encerra com a mesma mulher tendo outro diálogo do mesmo tipo com um terceiro homem.

Diversos aspectos chamam atenção nessa música, mas é preciso destacar dois fundamentais. O primeiro é que o machismo aqui apresentado é extremamente naturalizado, caracterizando as mulheres como subservientes ao homem; além disso, ela é totalmente responsabilizada por situações de traição, enquanto que o homem é apresentado como vítima da ação adúltera da mulher. Essa naturalização do machismo expressado na canção reforça a ideia de que os *rappers* falam na música sobre seu cotidiano e apresentam a forma como apreendem a realidade. Ou seja, os *rappers* apresentam sua visão crítica sobre seu cotidiano de violência da mesma forma que apresentam sua visão machista sobre a mulher porque expressam nas suas letras a realidade que vivem. Outro ponto bastante importante é o fato de que a mulher, nesse momento, é apresentada apenas dessa forma, e não como integrante do movimento rap. Em nenhum momento a mulher é apresentada em outras situações e, principalmente, nunca é tratada de forma positiva. Isso demonstra claramente que o rap estava definido como uma cultura restrita ao mundo masculino.

A constituição do que estamos chamando aqui de *crônica rap* segue com outra característica marcante, que é a de identificar claramente os sujeitos presentes na música. É possível observar essa característica nas faixas 4 e 5 do álbum “Raio X do Brasil”. A base da música é um *sampler* da música de Curtis Mayfield, ou seja, a base da música Freddie’s Dead¹⁸ é reproduzida sem a letra e o grupo canta a própria letra do rap sobre essa base. Durante alguns momentos da música também se reproduzem trechos do próprio Curtis Mayfield cantando.

¹⁸ Faixa gravada no álbum Super Fly, trilha sonora do filme homônimo. 1972. Gravadora Curtom.

A música possui um sujeito presente, o próprio rapper, que fala diretamente para seu interlocutor, o ouvinte. A música inicia-se com a frase “você viu aquele mano na porta do bar?”. No entanto, esse sujeito presente conta uma história de outra pessoa, o mano na porta do bar, dito no título da canção, que pode ser compreendido como representando um jovem morador da periferia de São Paulo.

O que é bastante peculiar é que em cada parte o vocalista faz a interpretação da letra de forma mais urgente, ao mesmo tempo em que o volume fica mais alto a cada parte. Cria-se assim uma sensação de tensão crescente para um ápice e a ideia de crônica é explícita nessa música.

O enredo da canção é sobre a transformação do “mano na porta do bar”, de uma pessoa pobre, porém humilde e bem quista por seus semelhantes, em uma pessoa que enriquece mediante atos criminosos, passando a não ser mais admirado pelos moradores daquela região. Na primeira parte, são descritas suas características e como ele vive de forma “humilde”, tendo a amizade de vários “camaradas” e sendo um sujeito alegre e “descontraído”.

Nota-se aqui na primeira parte uma estratégia narrativa que visa conquistar a simpatia do ouvinte para esse personagem.

Você viu aquele mano na porta do bar
Jogando um bilhar descontraído e pá
Cercado de uma pá de camaradas
Da área uma das pessoas mais consideradas
Ele não deixa brecha, não fode ninguém
Adianta vários lados sem olhar quem
Tem poucos bens, mais que nada
Um fusca 73 e uma mina apaixonada
Ele é feliz e tem o que sempre quis
Uma vida humilde porém sossegada
Um bom filho, um bom irmão,
Um cidadão comum com um pouco de ambição
Tem seus defeitos, mas sabe relacionar
Você viu aquele mano na porta do bar?

Essa perspectiva começa a se alterar na segunda parte, cantada por outro vocalista (Ice Blue), relatando o fato de o personagem estar cansado das suas precárias condições. Como foi visto anteriormente, a música ganha mais densidade, por meio do aumento gradativo do volume, além da aceleração do andamento da música. A interpretação do vocalista também se altera, com ele cantando com um

tom de voz mais agressivo, com timbre mais forte e de forma urgente. É construída a ideia de que ele se cansou da posição que vinha ocupando e muda sua perspectiva, como é possível acompanhar na segunda parte da letra:

Você viu aquele mano na porta do bar?
Ultimamente andei ouvindo ele reclamar
Da sua falta de dinheiro era problema
Que a sua vida pacata já não vale a pena
Queria ter um carro confortável
Queria ser um cara mais notado
Tudo bem até aí nada posso dizer
Um cara de destaque também quero ser
Ele disse que a amizade é pouca
Disse mais, que seu amigo é dinheiro no bolso
Particularmente para mim não tem problema nenhum
Por mim cada um, cada um

Até essa parte, é o vocalista Ice Blue que canta a música, relatando a mudança de postura que já foi demonstrada anteriormente. O vocalista é um narrador presente na música, que comenta a mudança de atitude do personagem. Nota-se nessa passagem a presença de um discurso dúbio, pois ao mesmo tempo em que há a crítica à mudança de postura, ameniza-se o fato, ao dizer que todos querem ter ascensão social. No trecho seguinte que será reproduzido, o vocalista principal (Mano Brown) volta a cantar, e a perspectiva muda, construindo uma reflexão dele sobre o caso:

A lei da selva consumir é necessário
Compre mais, compre mais
Supere o seu adversário,
O seu status depende da tragédia de alguém,
É isso, capitalismo selvagem
Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder
Qual que é desse mano ?
Sei lá qual que é
Sou Mano Brown, a testemunha ocular
Você viu aquele mano na porta do bar

Cria-se assim uma sensação de que essa mudança incomoda àqueles *rappers* que estão relatando o caso, mesmo que ainda relevem e ponderem a transformação do sujeito descrito na música.

A tendência da música de ganhar mais urgência segue a partir dos mesmos elementos ao passo que a ponderação sobre a mudança de atitude do personagem vai se perdendo. A estrutura da canção segue a forma já demonstrada: no primeiro

trecho de cada parte, um vocalista narra a vida do personagem, seguido do segundo trecho, em que outro vocalista comenta a situação. Essa estrutura narrativa é complexa de ser percebida porque o narrador conta a história e, ao mesmo tempo, comenta sobre ela. Para isso, a narração é dividida entre os dois vocalistas, sendo que nos relatos do caso, quem canta é Ice Blue, enquanto que nos trechos que se comenta ou julga as ações do sujeito da canção, quem canta é Mano Brown.

O narrador da música constrói seu argumento a partir do enredo, a saber: apesar de ser válido o desejo de ascender socialmente, nem todas as formas de ascensão são válidas. O ponto que não poderia ser infringido para alcançar a ascensão é o de se voltar contra seus pares, ou seja, os moradores da periferia, como é possível notar no trecho:

Ele matou um feinho a sangue frio
Às sete horas da noite,
Uma pá de gente viu e ouviu, à distância
Dia de cobrança, a casa estava cheia
Mãe, mulher e criança
Quando gritaram o seu nome no portão
Não tinha grana pra pagar perdão é coisa rara
Tomou dois tiros no meio da cara

Nesse trecho o narrador relata uma cobrança de dívida de drogas que o “mano na porta do bar” não perdoou de um morador da região e o matou na frente de seus familiares. Percebe-se que essa atitude atinge um limite ao notarmos o comentário que o vocalista Mano Brown, aquele que julga os acontecimentos, faz sobre esse fato:

A lei da selva é assim, predatória
Click, cleck, bum, preserve a sua glória
Transformação radical, estilo de vida
Ontem sossegado e tal
Hoje um homicida
Ele diz que se garante e não tá nem aí
Usou e viciou a molecada daqui
Eles estão na dependência doentia
Não dormem à noite, roubam à noite
Pra cheirar de dia
O tal do vírus dos negócios muita perícia
Ele da baixa, ele ameaça, truta da polícia
Não tem pra ninguém no momento é o que há
Você viu aquele mano na porta do bar?

Após esse trecho, há uma rajada de tiros e uma pausa na música, e quando o vocalista volta a cantar, ele o faz de maneira menos agressiva sugerindo uma sensação de repouso. Nesse momento da canção, o vocalista troca o tempo do verbo que usa para começar as estrofes, ao cantar “você está vendo o movimento na porta do bar”, usando o tempo presente no lugar do tempo passado das outras estrofes. Conclui-se então que a narrativa anterior foi feita para interpretar o fato que o narrador está presenciando naquele momento, que é a morte do personagem da canção.

Por meio dessa canção e da estrutura em que ela se desenvolve, compreende-se que os *rappers* interpretam os acontecimentos da sua realidade com o intuito de transmitir uma mensagem para os seus ouvintes, para quem eles falam diretamente, como é possível perceber na forma como eles se dirigem aos mesmos (“você viu aquele mano na porta do bar?”). Essa mensagem, assim como se observou no caso da visão dos *rappers* sobre as mulheres, possui o próprio ponto de vista dos mesmos. A mensagem presente na canção analisada carrega um aspecto da moral religiosa cristã ao pregar que o indivíduo deve se manter longe das tentações.

O ponto de vista dos próprios *rappers* aparece também no trecho em que o personagem mata um dos moradores da periferia e é caracterizado pela gíria *feinho*.¹⁹ Até esse momento do enredo da música, o rapper Mano Brown sempre pondera a atitude do sujeito da canção de querer enriquecer, dizendo que todos querem ter uma vida melhor. No entanto, quando esse sujeito mata outro morador da periferia no caminho da sua ascensão social, o discurso se altera completamente e o narrador passa a criticar de maneira direta as atitudes do sujeito da canção. O discurso crítico com relação às mortes de moradores da periferia causada por algum de seus pares é constante no rap e está presente também na canção já analisada anteriormente chamada “Lei da rua”, do álbum “Cada vez mais preto” do grupo DMN. Ao retomar o último trecho da canção, na parte final, observamos que o narrador fala diretamente com seu interlocutor, dizendo “hey preto, troque a sua

¹⁹ Feinho é uma das gírias utilizadas para um morador da periferia.

mira, você precisa de sua raça viva”, exacerbando a premissa existente na “lei da rua” seguida e defendida pelos *rappers*. Essa “lei” não clama pelo fim da violência, mas sim que ela seja direcionada para o alvo correto, e principalmente, que o alvo da violência não sejam os próprios moradores da periferia. Esse aspecto, além de indicar claramente que para os *rappers* há um extermínio deliberado da população negra - por isso o clamor para que essas mortes não se intensifiquem ainda mais com a matança entre seus próprios pares – também demonstra a identidade de pertencimento à periferia, pelo discurso de não violência entre as pessoas que possuem essa mesma identificação geográfica de pertencimento.

Por fim, também é interessante notar que, apesar de durante todas as partes já existir algum tipo de julgamento, a mensagem que os *rappers* pretendem transmitir só aparece de maneira mais clara e direta na última parte da música. É importante ressaltar esse aspecto, porque é assim que se estruturam todas as músicas desse álbum e todas as músicas do álbum “Cada vez mais preto”, sendo uma característica do que chamamos aqui de *Crônica rap*.

Com isso podemos concluir que o tipo de rap que se consolidou e se tornou hegemônico com o lançamento desses dois discos teve nesses álbuns sua estrutura musical bem definida. Sonoramente, o rap brasileiro perdeu as referências musicais do Funk norte-americano, utilizando timbres diversificados, com ruídos de rajadas de tiro, além de outros timbres diferentes de qualquer outro tipo de instrumento musical. Ainda no âmbito musical, a bateria passou a ter andamento 4:4 no lugar da batida binária encontrada nos primeiros fonogramas registrados em 1988. E apesar de ainda utilizar bateria eletrônica, ela passou a ter timbres mais próximos de instrumentos acústicos. Além disso, a estrutura das canções se definiu de maneira fixa, com partes distintas e intercaladas por refrão curto e repetido diversas vezes. A última parte de cada música possui destaque conferido por meio de elementos sonoros e é utilizada pelos *rappers* para expressar sua mensagem ao seu ouvinte, ouvinte esse que não aparece como um sujeito indefinido ou como qualquer pessoa que escuta a canção. O ouvinte para quem o rap fala é o morador da periferia, que conhece aquela realidade relatada, aqueles bairros citados e as gírias utilizadas na

letra da canção. Os *rappers* que também se definem por essa identidade periférica falam para seus pares, denunciando as precariedades da realidade comum vivenciada, interpretando-a a partir do seu próprio ponto de vista e mostrando o caminho que, segundo eles, deve ser utilizado para conseguir enfrentar essa situação. É assim que o rap se consolida e cria, dessa forma, um tipo de música específico, que pode ser intitulado como *crônica rap*.

Portando, a partir do que é expressado no rap, analisando os sujeitos das canções, os termos utilizados e os locais que estão presentes nas músicas, observamos que o rap fala de um lugar definido, a periferia. Também ficou claro que se fala para um público em específico, que são os moradores da periferia. Partindo desse princípio, podemos concluir que o rap, a partir do que se encontra nas canções, é uma música da periferia.

Por outro lado, também foi possível observar que algumas bandeiras defendidas e apresentadas nas canções são construídas de forma ambígua e contraditória. Nas diversas críticas ao que os *rappers* chamam de *sistema*, notamos que, por estarem em um momento político de transformação de paradigmas e também presenciarem cotidianamente a miséria vivida pelo povo da periferia, os jovens criaram um universo próprio, carregado de desconfiança e propício para as interpretações contraditórias apresentadas nas canções. Contribui ainda mais para esse universo próprio criado pelos *rappers*, a falta de formação escolar condizente com a percepção global da história do capitalismo e das dinâmicas próprias desse sistema. Por exemplo, as bandeiras antirracistas foram incorporadas junto à presença dessa temática na referência cultural do Funk, que serviu de inspiração para o rap, e tal inspiração chegava ao Brasil majoritariamente via mídia²⁰. Podemos supor também que as noções vagamente incorporadas de *sistema*, *racismo* e *capitalismo* podem ter sido absorvidas pelo contato com o Movimento Negro, principalmente nas discussões teóricas de que alguns *rappers* participavam. No entanto, essa relação tinha um caráter bastante conflituoso, fazendo com que a participação nos debates não fosse constante. Todos esses aspectos ajudam a

²⁰ Entrevista de Mano Brown concedida na Rádio 89 FM. Outubro de 2007.

explicar a ambiguidade e o caráter vago da percepção social e política do rap. Além disso, nesse ambiente de desconfiança criado, os *rappers* expressam unicamente a sua própria visão sobre as questões e possibilitam assim a reprodução de outras opressões a grupos minoritários, como é o caso da canção intensamente machista chamada "Parte II", do álbum "Raio X do Brasil", do grupo Racionais Mc's.

IV) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulatinamente, o rap foi se transformando e ganhando uma estética cada vez mais própria, definindo o sujeito da canção, o interlocutor e seu formato, em geral constituído de partes que nunca se repetem, intercaladas por um refrão curto. O sujeito é sempre presente, ora sendo o grupo, ora sendo o próprio vocalista, na mesma medida em que o interlocutor é sempre um de seus pares, que conhece tanto a linguagem utilizada como a realidade contada. A temática varia muito pouco, sendo, quase na totalidade das músicas, relatos e denúncias dos problemas enfrentados pelos moradores da periferia, principalmente as mortes causadas tanto pelo tráfico de drogas quanto pela polícia. Defende-se exaustivamente que os próprios moradores não se voltem contra seus pares: mesmo que a violência continue, os *rappers* pedem para que ela “troque o seu alvo”. Principalmente a partir dos fonogramas de 1993, o rap brasileiro pode ser definido como *crônica rap*. Esta, além de todas as características citadas anteriormente, possui como aspecto principal eleger como tema questões contemporâneas, urgentes e latentes para os seus protagonistas. Sobretudo, abordam tais temas a partir do ponto de vista do sujeito da canção, que é o próprio rapper. Esse olhar próprio é perceptível claramente nas partes finais da canção, em que se destacam elementos sonoros que contribuem para que os *rappers* transmitam sua mensagem diretamente a seus interlocutores, o que eles próprios chamam de “orelhada”²¹.

Durante essas “orelhadas” é possível perceber questões que refletem a ambiguidade do engajamento político e social existente no rap. A partir da análise das fontes, é perceptível que o rap forjou um lugar social próprio, de onde seus

²¹ Orelhada é a gíria utilizada pelos *rappers* como sinônimo de sermão, ou seja, o momento em que se transmite algum tipo de mensagem ou ensinamento para outra pessoa.

agentes se permitem expressar seus próprios sentimentos, convicções e ideias, e que não aceitam influências de quem não faça parte desse mesmo lugar social. É por essa razão que se observa tamanha ambiguidade expressa nos fonogramas, seja com relação às bandeiras políticas e sociais defendidas, seja na reprodução de formas de opressão existentes na sociedade, como vimos na canção com temática machista, "Parte II".

Esse universo foi forjado por jovens que usufruíram de um sistema educacional bastante deficitário, que cresceram em um lugar bastante carente de promoção de atividades culturais. Mais do que isso, nasceram e cresceram na periferia de São Paulo, com problemas estruturais como moradia, saneamento básico, abastecimento de água e energia elétrica, convivendo até mesmo com a fome. Muitos deles, filhos de migrantes nordestinos que sofreram o processo de exclusão do campo pelo qual o Brasil passou durante as décadas de 1950, e principalmente 1960 e 1970. A síntese de todas essas condições talvez explique bastante as peculiaridades existentes nas canções de rap, e seu caráter de denúncia, crítica e a não aceitação de quem não faz parte daquela realidade seja reflexo disso. Ao mesmo tempo, essas condições também nos ajudam a compreender o desejo de ascensão social e consumo presente em diversas canções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, USP, 1996.
- BUZO, Alessandro. *Hip Hop: Dentro do Movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- CALDEIRA, Teresa. *Cidade de Muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2000
- CAMARGOS, Roberto. *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap*. Dissertação de Mestrado. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, 2011.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- HERSCHMANN, Michel (org.). *Abalando os anos 90: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MONTEIRO, José Lemos. *Manual da análise e criação do estilo literário*. São Paulo: Vozes, 2005.
- PIMENTEL, Spency. *O Livro vermelho do Rap*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 1997. Trabalho de Conclusão de Curso.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Da terra da garoa ao holocausto urbano. In: *Revista do Núcleo de antropologia urbana da USP*. Ponto Urbe. Ano 4 Versão 6. 2010.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos rappers. In: *Revista do Núcleo de antropologia urbana da USP*. Ponto Urbe. Ano 1 Versão 1, 2007.
- SILVA, Mario Augusto Medeiros da. Fazer História, fazer sentido: Associação Cultural do Negro (1954 – 1964). In: *Lua Nova*. São Paulo. Nº 85, 2012.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *Movimento Hip Hop. A anticordialidade da República dos Manos e a estética da violência*. São Paulo: Annablume, 2012.
- VILLAÇA, Mariana. *Polifonia Tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 – 1972)*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*, Vol. 20. N. 39, São Paulo, 2000.

DISCOGRAFIA

Consciência Black. Vários artistas. Gravadora Zimbabwe. 1988

Lado A:

Absoluto – (Norberto Evangelista Silva) - Street Dance

Nossos Dias – (Idslaine Monica da Silva) – Sharon Line

Pobreza (Mario Tadeu Ayres) – Criminal Master

Loucos e loucas (Jose Francisco de Aquino) – Frank Frank

Lado B:

Pânico na Zona Sul (Mano Brown) – Racionais Mc's

Minha Musa (Grand Master Rap Jr) – Grand Master Rap Jr

Changeman Nequinho (DJ Pool) – Mc Gregory

Melô da Massa (Equipe Zâmbia) – Equipe Zâmbia

Raio X do Brasil. Racionais Mc's. Gravadora Zimbabwe. 1993

Lado A:

Introdução (Mano Brown)

Fim de semana no parque (Mano Brown)

Parte II (Edy Rock)

Mano na porta do bar (Mano Brown)

Lado B:

Homem na Estrada (Mano Brown)

Júri Racional (Edy Rock)

Fio da Navalha (música incidental)

Agradecimentos (Ice Blue, Edy Rock, Mano Brown)

Cada vez mais preto. DMN. Gravadora Warner. 1993

Lado A:

Introduzindo caos '92 memória

Já não me espanto

Como pode estar tudo bem

Mova-se prisão sem muro

4.P

Lado B:

Considere-se um verdadeiro preto

Precisamos de nós mesmos

Geral

Lei da rua

Aformaoriginalmental

F... Inferno '93

ANEXO I



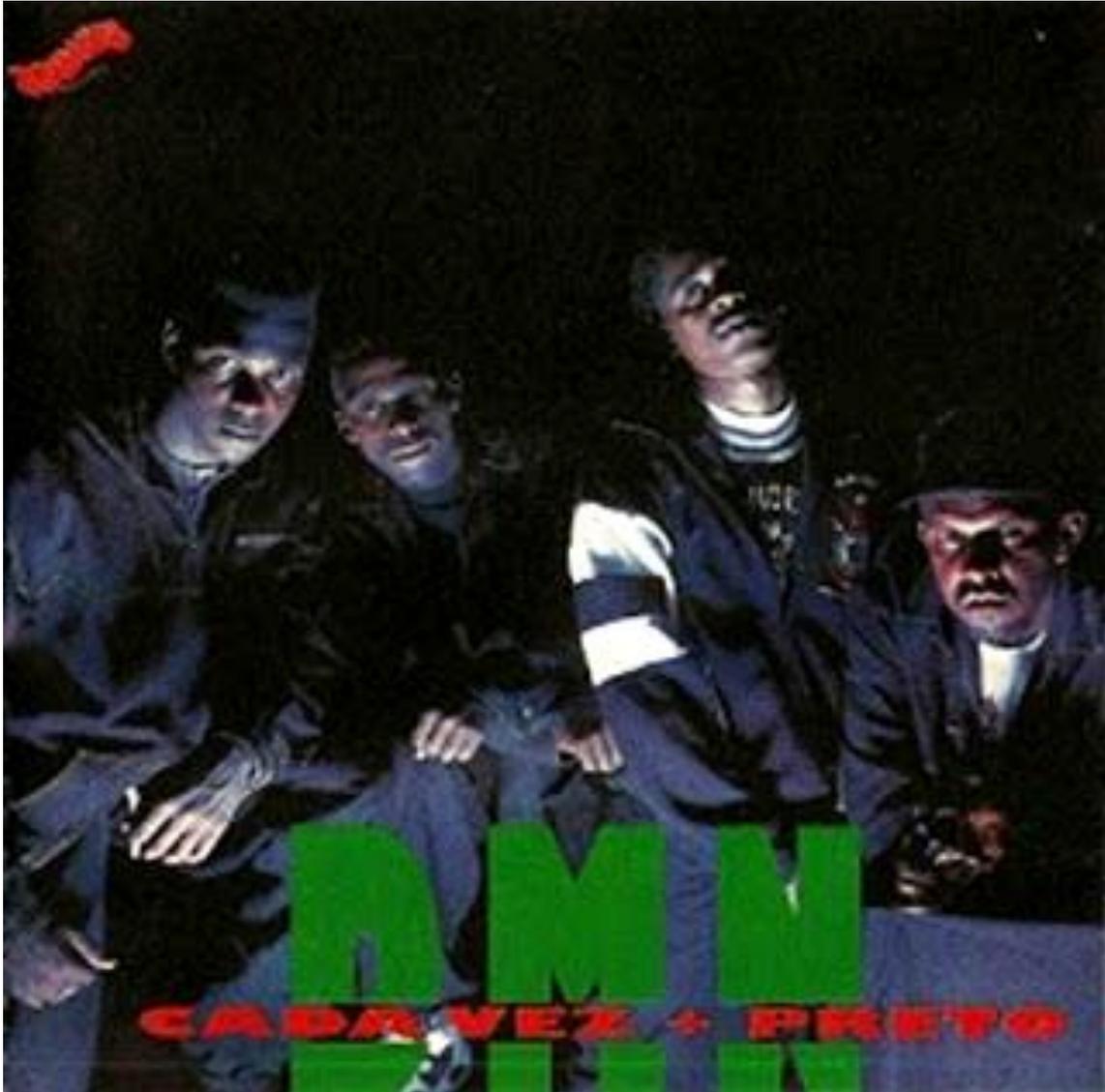
Capa Consciência Black Vol 1.

ANEXO II



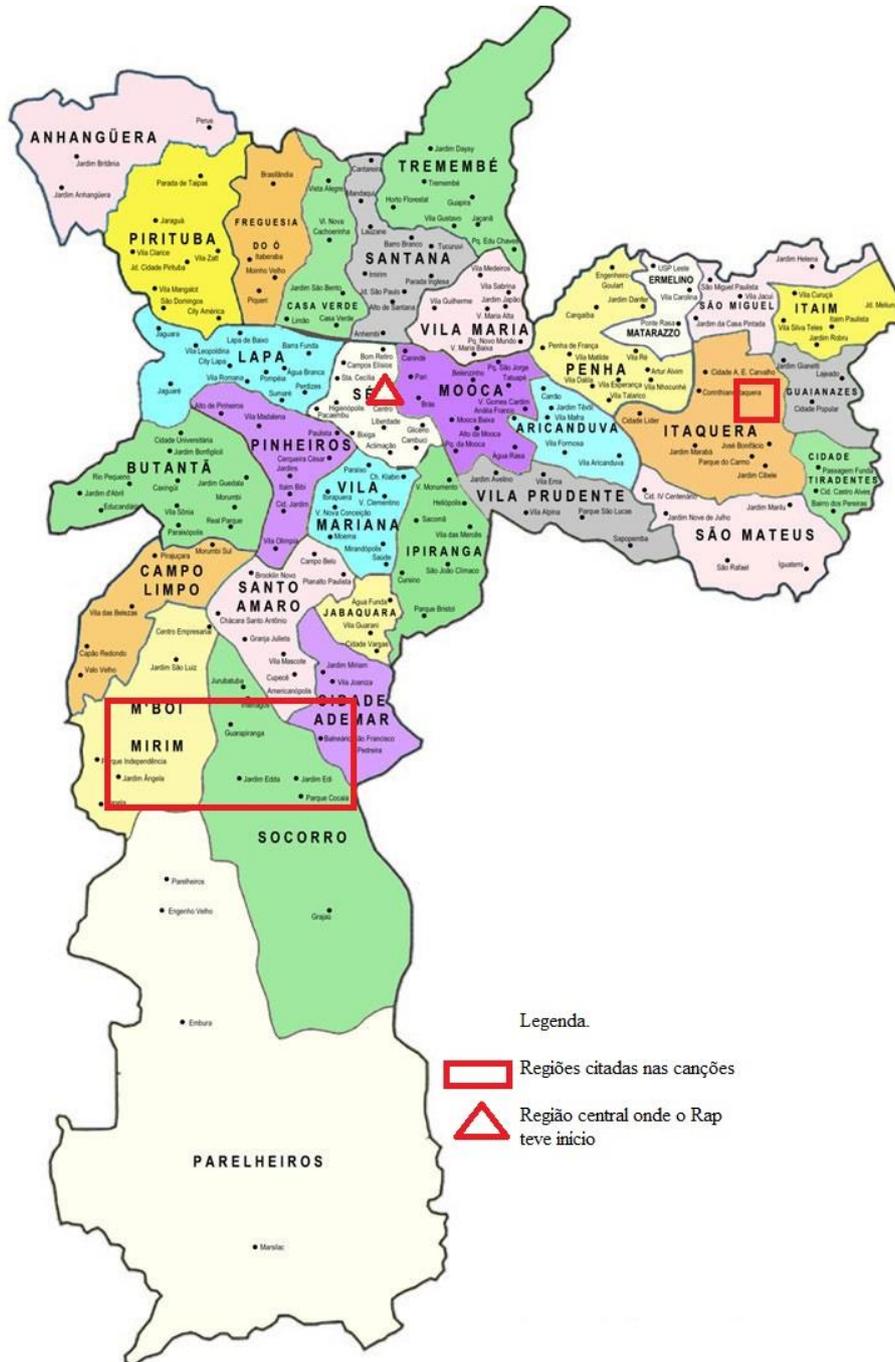
Capa do álbum Raio X do Brasil.

ANEXO III



Capa do álbum Cada vez mais preto.

ANEXO Iv



Mapa dos subdistritos da cidade de São Paulo.