

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Marcia Felix da Silva Cortez

Hibridação, performance e utopia nas canções de *rap*

Maceió
2010

MARCIA FELIX DA SILVA CORTEZ

Hibridação, performance e utopia nas canções de *rap*

Tese apresentada como requisito parcial de obtenção do grau de Doutora em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.

Maceió
2010

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

C828h Cortez, Marcia Felix da Silva.
 Hibridação, performance e utopia nas canções de rap / Marcia Felix da Silva
 Cortez, 2010.
 180 f. : il. ; 1 CD-ROM + 1DVD

Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras
e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 127-130.
Inclui apêndices em formato digital.
Anexos: f. 131-180.

1. Gênero musical. 2. Rap (Música) – Brasil, Nordeste. 2. Estudos literários.
3. Rap (Música) – Hibridação. 4. Rap (Música) – Performance. 5. Utopia.
I. Título.

CDU: 82.09

UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	PPGLL
------	--	-------

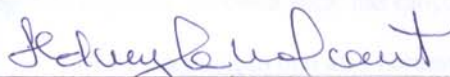
TERMO DE APROVAÇÃO

MÁRCIA FÉLIX DA SILVA CORTEZ

Título do trabalho: "HIBRIDAÇÃO, PERFORMANCE E UTOPIA NAS CANÇÕES DE RAP"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

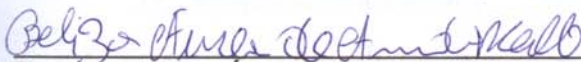


Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/UFAL)

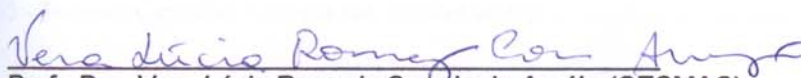
Examinadores:



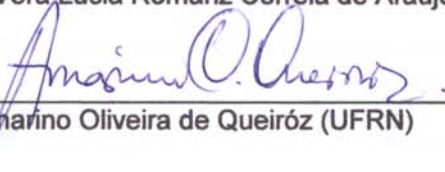
Profa. Dra. Roseanne Rocha Tavares (PPGLL/UFAL)



Profa. Dra. Beliza Aurea A. de Melo (UFPB)



Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Corrêa de Araújo (CESMAC)



Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiróz (UFRN)

Maceió, 23 de abril de 2010.

Dedicatória

Àqueles/as que estiveram mais próximos de mim durante a realização deste trabalho e presenciaram os meus anseios, as minhas expectativas e as alegrias: Michel, Luarna, Aimê e Elena.

Àquele e aquela que de uma maneira muito especial encorajaram-me, através dos seus exemplos de vida: meu pai e minha mãe (*in memoriam*).

Ao meu irmão José Luís, companheiro nas horas de aflição e de esperança.

Agradecimentos

A realização deste trabalho não seria possível sem o apoio e a participação de algumas pessoas e, por isso, sou eternamente grata

A Profa. Dra. Ildney Cavalcante, orientadora e principal incentivadora deste trabalho.

Às professoras Dra. Vera Romariz e Dra. Roseanne Tavares por suas valiosas contribuições nesta banca.

Ao Prof. Dr. Amarino Queiroz, o primeiro a me inspirar tal discussão no espaço acadêmico.

A Profa. Dra. Beliza Áurea, uma das primeiras pessoas a me fazerem acreditar que este sonho era possível.

Aos/Às inesquecíveis amigos/as que sempre me socorreram nos momentos mais difíceis.

Ao Movimento *Hip Hop* Nordestino, especialmente àqueles/as que permitiram a utilização das suas obras e das informações necessárias para que esta tese se tornasse viável.

Resumo

O presente trabalho tem por objeto de investigação a compreensão das canções de *rap* como expressões voco-musicais híbridas que, no nordeste, trazem o diálogo entre as fontes orais afro-americanas e a cantoria nordestina. O resultado deste encontro é construído pelas análises das dezoito canções, oriundas de grupos nordestinos, e compreendidas a partir da concepção de poeta da voz zumthoriana. O mapeamento identitário do/a *MC* e do/a ouvinte de *rap* tornou possível aprofundar olhares que foram conduzidos pelas considerações sobre hibridação, performance e utopia e, por sua vez, subsidiaram uma abordagem ampla sobre a complexidade textual das canções de *rap*.

Sumário

Introdução	09
1 - Primeiro Capítulo: Expressões de <i>hip hop</i> e a cultura nordestina	13
1.1 - Configurações sociais, culturais e artísticas do movimento <i>hip hop</i>	16
1.2 - Breve história do movimento <i>hip hop</i>	19
1.3 - A hibridação nas canções de <i>rap</i>	31
1.3.1 - Canções de <i>rap</i> : expressões culturais híbridas.....	22
1.3.2 - O encontro entre antropofagia e <i>rap</i>	52
1.3.2.1- Colagem e citação na antropofagia e no <i>rap</i>	44
1.3.2.2 - A paródia no <i>rap</i>	69
2 - Segundo Capítulo: A poesia vocal nas canções de <i>rap</i>	78
3.1 - Uma tradição oral afro-nordestina	80
3.2 - Questões circunstanciais: espaço, tempo e a palavra do <i>rap</i>	90
3.3 - O intérprete e o ouvinte: as vozes que ressoam no <i>rap</i>	95
3.4 - A obra vocal das canções de <i>rap</i>	110
3.5 - A performance dos/as <i>MCs</i>	116
3 - Terceiro Capítulo: A utopia nas canções de <i>rap</i>	121
4 - Conclusão	133
Referências	136
Anexos	140
6.1 - Anexo A : Letras das canções nordestinas de <i>rap</i>	141
6.2 - Anexo B: Quadros, cronogramas, fotos e imagens	186
6.3 - Anexo C: CD com áudios das canções	191
Apêndice	
7.1 - Apêndice A: DVD <i>Canções de rap e a cultura nordestina</i>	192

Introdução

Esta tese surgiu do questionamento a respeito da existência, atualmente, de desdobramentos artísticos que se valem do princípio da devoração do legado da cultura universal, proposto pelos antropófagos de 1928/9, como um dos princípios de criação artística em obras que apresentam os recursos intertextuais da paródia, colagem e citação.

Primeiramente, observei que a cantoria de viola e o *rap* são expressões que absorvem no elemento estrangeiro a matéria prima para se chegar ao produto da cultura brasileira. Assim, com a consideração dos aspectos da hibridação, da performance e da utopia pude tornar perceptível o encontro entre a cultura oral nordestina, a afro-americana e afro-estadunidense.

Foram, então, selecionadas dezoito canções de *rap*, pertencentes a grupos das cidades de João Pessoa (6), Maceió (4), Recife (5), Salvador (2) e Natal (1), que foram ouvidas, transcritas, analisadas e constam no CD que acompanha esta tese¹. Nalgumas delas os textos apresentam diálogos com a cantoria de viola, o repente, o cordel e a embolada através das estruturas textuais que são aproximadas, bem como tematicamente pode ocorrer a valorização constante dos aspectos culturais nordestinos e afro-brasileiros.

Esse *corpus* foi coletado durante a minha participação em alguns eventos sobre *hip hop* no nordeste, sobretudo nos anos de 2004 a 2008, momento imprescindível para o contato com os grupos, para troca de materiais, entrevistas etc. Assim, a seleção dos textos seguiu o critério orientado pelas categorias abordadas (hibridação, performance e utopia), as evidenciando nas canções analisadas.

Desta experiência na ocasião da pesquisa de campo, surgiu parte do registro audiovisual da pesquisa, e ele deu origem ao DVD *Canções de rap e a cultura oral nordestina*, que se encontra no apêndice desta tese e apresenta imagens importantes para compreensão do movimento *hip hop* e para apreensão dos efeitos da performance.

Seguindo o meu objetivo, defini as canções de *rap* como poesias voco-musicais híbridas que se encontram, neste trabalho, com a cantoria nordestina. Para tanto, dividi as minhas argumentações em torno de três capítulos que se interrelacionam entre as suas partes e com os materiais (CD e DVD) desta pesquisa, buscando elucidar as minhas considerações sobre canções de *rap* que hibridizam fontes textuais afro-nordestinas.

¹ Cf. Apêndice p. 192.

O primeiro capítulo traz observações sobre aspectos sociais, culturais e artísticos do movimento *hip hop* e seus principais elementos: *MC*, *DJ*, *graffiti*, dança de rua e social ou consciência, configurando-se num panorama geral sobre a cultura *hip hopper*. As obras sobre o *hip hop* foram fundamentais para tal finalidade, a exemplo de revistas como *Caros Amigos* (1998; 2005) e *National Geographic* (2007); a obra *Hip hop - A periferia grita* (2005) e a dissertação de mestrado de Amarino Queiroz (2002) *Ritmo e poesia no nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap*. As entrevistas e a participação em eventos também trouxeram informações importantes.

Em seguida, abordo a hibridação, termo extraído da obra *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor Canclini (2006), nas canções de *rap*, evidenciando nelas tal característica de maneira geral, especificando-a nas canções de *rap* que dialogam com a cultura oral nordestina e com a antropofagia oswaldiana.

Assim, conceitos como mercados autônomos, desterritorialização, descolecionar e gêneros impuros tornam-se importantes para compreender as canções de *rap* a partir de tal perspectiva, possibilitando aproximar as textualidades do *rap* e da embolada através da análise da embolada-*rap*, ilustrada na canção *Perito em Rima*, do grupo Faces do Subúrbio (PE).

Prossigo, então, no entendimento do princípio oswaldiano de devoração cultural e do uso dos recursos da citação, colagem e paródia, sendo estes últimos, sobretudo, fundamentais na configuração da *Revista de Antropofagia* e das canções de *rap* analisadas neste trabalho, com destaque para a obra musical de Vítor Pirralho (AL), ilustrada nas canções *Prólogo Interessantíssimo*, com letra de Tainan Costa (AL), *Made in Nordeste* e *Na moda*, além das canções *Brasil-Haiti sem fronteiras* e *Bumbum Music*, do grupo Simples Rap'ortagem (BA).

As obras *A vanguarda antropofágica*, de Maria Eugênia Boaventura (1985), *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon (1996), e *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon (1985), subsidiaram as considerações analíticas sobre os recursos intertextuais da citação, colagem e paródia, permitindo, desta forma, evidenciar os encontros textuais entre as fontes abordadas nesta primeira parte.

No segundo capítulo trato da poesia vocal no *rap*, delimitando as minhas observações para alguns pontos: o encontro entre as culturas orais afro-americanas, afro-estadunidenses e nordestinas, visível nas canções selecionadas neste trabalho, através da investigação do espaço, tempo, palavra, interprete e ouvinte, referindo, assim, a uma poesia do acontecimento e à performance dos/as *MCs*.

Neste sentido, as minhas investigações pautam-se na análise das canções *Vice-versa*, de Kalyne Lima e Oliveira de Panelas (PB), e *Nordestinação*, do grupo Confluência e Ivanildo VilaNova (PE), ao tratar das especificidades textuais que aproximam *rap* e a cantoria de viola e o repente nordestinos. A análise da canção *Seca do Sertão*, do grupo paraibano Realidade Crua soma-se ao painel para traçar a configuração identitária do/a *MC*. Já as análises das canções *Lembranças*, do grupo Agregados (RN), *Ciclo Sagrado*, também do grupo Realidade Crua e *Um bom líder*, de GenerallFrank (PE-PB) são enofacadas por tratarem de algumas temáticas referentes às concepções de mundo dos/as *hip hoppers*.

Como fundamentação teórica desta parte da tese são imprescindíveis as obras de Paul Zumthor em torno da oralidade e da performance, entre as quais *A letra e a voz* (1993), *Introdução à poesia oral* (1997), *Escritura e nomadismo* (2005) e *Performance, recepção, leitura* (2007), que permitiram acompanhar o percurso da voz e as situações performáticas que subjazem às canções de *rap* e as suas apresentações ao vivo ou mediatizadas pelo *DVD* e *CD*.

O terceiro capítulo aborda as projeções utópicas inerentes às configurações das canções de *rap* que se relacionam, também, ao elemento social do *hip hop*. Os estudos da utopia são fundamentais para averiguação desse aspecto no *rap* e, de modo geral, no movimento *hip hop*. A representação, nas canções, do mundo distópico, o mau lugar, que deve ser substituído pelo mundo eutópico, o bom lugar, é frequente.

Assim, este último capítulo conclui o panorama das peculiaridades identitárias sobre o/a *MC* ao apresentar este aspecto que fermenta as ações políticas e as configurações textuais do *rap* através da idealização de utopias negativas, de ordem eterna, entre outras, analisadas nas canções *Revolucionárias*, do grupo Síndrome do Sistema (PB), *Mais sério do que você imagina*, do grupo Faces do Subúrbio (PE), *Paraiso Interno*, de Anjo Feat Denys e Léo Tomas (PB).

Antes de finalizar este percurso introdutório, é importante atentar para dois pontos: o primeiro concerne à união entre a pesquisa bibliográfica e de campo, ambas cooperando para evidenciar a hipótese principal deste trabalho sobre canções de *rap* que hibridizam, em suas propostas artísticas, as fontes orais afro-americanas, afro-estadunidense e nordestinas, observadas neste material escrito e no audiovisual que integra o *corpus* desta tese.

O segundo ponto é referente ao uso das terminologias oriundas do universo cultural *hip hopper*, sobretudo no que tange às nomenclaturas de alguns elementos visuais e

coreográficos, é respeitada a integridade estrutural e física dos textos das canções, preservando os possíveis desvios da norma culta.

Finalmente, saliento o prazer que foi empreender esta pesquisa e lançar um olhar sobre o *rap* nas perspectivas das canções híbridas, originárias, em sua maioria, de jovens que se representam pela postura artística, social e cultural afro-nordestina; da comunicação performática que media a relação intérprete-ouvinte e, por fim, a realização das iniciativas sociais e artísticas que buscam a transformação sócio-cultural.

1 – Primeiro Capítulo - Expressões de *hip hop* e a cultura nordestina

Irmãos da rua, da vida
 Morte ao capitalismo genocida
 Viva Deus que nos guia
 Quanto mais de nós matam
 Mais a nossa raça procria
 E todo esse mal a gente assimila
 Transforma em poesia
 dia-a-dia da periferia

Dia-a-dia da periferia, GOG (DF)

Somando quase quatro décadas de história e tendo como marco cronológico inicial a data de 12\11\1974, ocasião na qual Afrika Bambaata iniciou a difusão da ideia de união entre a música e a dança como expressões que transformavam as violentas ricas em batalhas artísticas, o *hip hop*² é originário de diversas localidades norte-americanas como o Bronx e o Fresno. Passa pelo eixo São Paulo - Brasília - Rio de Janeiro e chegou ao nordeste com uma força imperiosa, convertendo-se numa rica fonte de expressão artístico-cultural que, assimilada pelos/as jovens nordestinos/as, nos oferece as mais variadas e criativas produções artísticas.

Este trabalho traz, entre outros olhares, uma compreensão sobre o *rap* enquanto canção. Esta concepção é elaborada a partir dos elementos que compõem o texto poético, no que concerne aos seus aspectos estilísticos, a exemplo dos da rima e das onomatopéias, bem como pela importância do texto musical, isto com relação à música instrumental com destaque para a música digital-tecnológica.

Assim, o texto que media a comunicação entre artista e ouvinte constrói-se por meio de uma performance peculiar na qual podemos destacar alguns aspectos: a interação entre o corpo e a voz do/a poeta e do/a ouvinte; as textualidades são marcadas pela união entre as tradições orais afro-brasileiras e nordestinas e trazem, nos seus discursos, a representação das projeções de lugares melhores, em face dos piores, socialmente falando, de onde muitas vezes se originam os/as seus/suas intérpretes.

² *Hip hop* – Os termos de origem inglesa *hip* (quadril, ancas) e *to hop* (saltar) combinados dão origem à expressão “saltar os quadris”, que está longe de representar a complexidade da origem e formação deste movimento. Assim, neste trabalho entendo que *hip hop* é um movimento artístico, social e cultural que se expressa, no Brasil e no mundo, através de até cinco principais elementos ou frentes de ação, de forma individual ou conjunta, sendo eles: *MC*, *DJ*, *graffiti*, dança de rua e a ação social ou consciência.

Neste capítulo, apresento um panorama sobre as origens do *hip hop* em nosso país, especialmente a respeito da sua inserção no nordeste, passo importante para uma compreensão abrangente sobre os seus contornos histórico-sociais. E, em seguida, trato dos diálogos culturais realizados nas intervenções artísticas do *hip hop*, centralizando a atenção nas canções de *rap* e no seu encontro com a antropofagia oswaldiana e com a cultura oral nordestina, enfoque com base nas teorizações sobre hibridação de Néstor Canclini.

O DVD *Canções de rap e a cultura nordestina*³, que acompanha esta tese, traz em sua primeira parte “*Hip Hop* um movimento artístico, cultural e social também no nordeste” os contornos identitários expressos na sua definição de *hip hop* com base nos seus principais elementos. As imagens de *MCs*, da discotecagem, da dança de rua, de *graffiti* e das ações sociais ilustram a complexidade desse movimento e complementam a sua etimologia “saltar os quadris” ao apontar para o diálogo entre as linguagens e estilos, além do aspecto social que subjaz nos elementos.

A consciência de que é preciso criar uma rede de intercâmbios sócio-culturais entre os estados nordestinos, respeitando as especificidades locais, é um pensamento que se reverte em atitude entre os/as jovens *hip hoppers*. A fala de Pedro, um dos representantes da Associação Metropolitana de *Hip Hop* do Recife e um dos coordenadores do I Encontro Nordestino de *Hip Hop*, torna significativa a defesa das aproximações políticas e culturais do *hip hop*⁴ no nordeste quando destaca a necessidade desses intercâmbios entre os estados:

O Encontro Nordestino de *hip hop* no Recife tem o objetivo de fortalecer e talvez até consolidar a unidade política do movimento *hip hop* no nordeste, além de promover intercâmbios culturais, sociais e políticos, aproximar mais a rapaziada daqui no nordeste, uma vez que a gente tá entendendo que se for pra o *hip hop* conseguir conquistas na nossa sociedade do ponto de vista da transformação social, não dá mais pra cada um estar no seu estado trabalhando independente⁵.

Relacionando-se a esse aspecto sócio-cultural de união entre as fontes regionais nordestinas e as *hip hoppers*, a perspectiva artística apontada por Amarino Queiroz (2002), que nos oferece um quadro comparativo das confluências entre *rap* e alguns gêneros da cantoria popular nordestina, torna-se oportuna para a presente discussão ao abordar a hibridação textual entre os dois gêneros orais, uma perspectiva que fortalece as minhas convicções em torno das observações das canções de *rap* a partir de suas tradições vocomusicais.

³ Ver Apêndice, p. 192.

⁴ Nas páginas seguintes, utilizo as iniciais *h. h.* para a expressão *hip hop*.

⁵ Discurso proferido na mesa de abertura, dia 06/09/2006, no Teatro do Parque, em Recife – PE.

Interessantes, também, são os diálogos entre os elementos da cultura *hip hopper* e a oralidade nordestina presentes, por exemplo, na assimilação dos recursos técnicos e estilísticos da xilogravura, texto visual dos folhetos de cordéis, para a criação artística dos/as grafiteiros/as, sobretudo em Recife, produções também mencionadas por Queiroz (2002).

O desafio do repente, que é caracterizado pelo improvisado na rima, corresponde ao desafio de rima ou *free style*. Esta última expressão também está relacionada ao estilo livre e improvisado dos/as *DJs* e dos/as grafiteiros/as e refere-se à disputa poética dos/as *MCs* que está ilustrada, também, no *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁶, na qual observamos a capacidade criativa na disputa entabulada pelos *MCs* Maggo e Penetra que se utilizam de um raciocínio rápido e mordaz. Já os recursos musicais usados na discotecagem, a exemplo das *bases*⁷ e *pick-ups*⁸, são vinculados aos efeitos dos pandeiros e de outros instrumentos percussivos.

Amarino Queiroz apresenta uma ampla contextualização acerca do encontro entre *h. h.* e as demais expressões culturais ao apontar os inúmeros trabalhos, em nosso país, que se validam dessas formas de interseções, pois

a aproximação do rap com a tradição dos trovadores gaúchos em Porto Alegre, passando pelo flerte do break com a capoeira e o tambor de crioula maranhense, do grafite com o Cordel de Recife, até a assimilação dos improvisos poéticos do partido alto do Rio de Janeiro, são exemplos de experiências que reforçam esse caráter de fusão intercultural porque vem passando o hip hop praticado no Brasil. (2002, p. 36).

Assim, torna-se comum às concepções artísticas dos elementos do *h. h.* uma atitude de absorção de inúmeras fontes culturais, sejam elas nordestinas ou não, compondo um híbrido que nos lembra a postura dos antropófagos de 1928-9 que deglutiram as vanguardas históricas na criação de suas obras brasileiras.

Para uma melhor compreensão de como esses diálogos culturais se deram ao longo de quase vinte e cinco anos de atividades do *h. h.* em nosso país, seus aspectos sociais, culturais e artísticos serão contextualizados na discussão a seguir.

⁶ Ver Apêndice, p.192.

⁷ *Base* - Acompanhamento melódico-musical recortado e colado ao texto, servindo como acompanhamento musical para a execução do discurso *rapper*.

⁸ *Pick-up* - Aparelho que permite o uso combinado de dois toca-discos ao mesmo tempo.

1.1 – Configurações sociais, culturais e artísticas do movimento *hip hop*

Definir a expressão *h. h.* torna-se uma tarefa instigante quando são relacionados seus aspectos artísticos, culturais e sociais. Muitos/as o definem como um movimento social, destacando-lhe as causas sociais e a intervenção política assumidas pelos/as militantes nas suas comunidades. Outros/as como uma cultura de rua⁹ quando ressaltam as conotações identitárias que fazem com que os/as *hip hoppers* apresentem comportamentos que apontam para sua adesão, a exemplo de expressões e terminologias para os elementos artísticos, vestuário, linguagem verbal e/ou corporal etc.

Também é difícil homogeneizar uma compreensão sobre o *h. h.*, tamanha a variedade de atuação que lhe é comum, pois em cada local onde ocorre, seu desenvolvimento dependerá de aspectos circunstanciais e contextuais. Assim, aos elementos ou frentes de ação¹⁰ mais conhecidos podem ser incorporadas novas linguagens e expressões culturais, a exemplo do *beat box*¹¹ e do basquete de rua, que no eixo Pernambuco-Paraíba e em São Paulo, respectivamente, são associados ao movimento *h. h.* como um de seus elementos.

Desta forma, podem ocorrer inúmeras interpretações sobre o *h. h.* a partir de diversas perspectivas teóricas: social, antropológica, artística, entre outras. Diante desses aspectos, me situo a partir da compreensão de *h. h.* como um movimento cultural, social e artístico, com suas fissuras internas e suas peculiaridades, cujos elementos aderem a diversos aspectos identitários e ressignificam características sócio-culturais dos espaços nos quais são executados, bem como, neste trabalho, o *rap* será evidenciado a partir da ideia de ser ele uma canção apoiada pela poesia da voz.

O *rap* é criado pelo elemento *MC*, *rapper* ou rimador, se configura a partir de duas expressões artísticas, pois concerne à música instrumental e, sobretudo, à música digital-tecnológica, e por ser uma poesia, conforme é perceptível na sua definição em *rhythm and poetry*, “ritmo e poesia”. A discotecagem, por sua vez, apresenta procedimentos que conduzem ao recorte e colagem de textos sonoros, bem como ao aproveitamento de ruídos e

⁹ A compreensão de *h. h.* enquanto cultura de rua encontra-se na obra *Rap e educação, rap é educação*, de Eliane Andrade (1999). Em *Hip hop – A periferia grita*, Patrícia Casseano, Mirella Domenich e Janaina Rocha (2001) abordam o *h. h.* como cultura de rua, cultura urbana e movimento cultural. Amarino Queiroz (2002), por sua vez, refere-se ao *h. h.* como cultura urbana. Nas revistas *Caros Amigos*, nos números *Movimento hip hop – a periferia mostra seu magnífico rosto* (1998) e *O hip hop hoje – o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana* (2005), enfatiza-se o seu aspecto sócio-cultural.

¹⁰ Os elementos ou as frentes de ação (*MC*, *DJ*, *graffiti*, dança de rua e a ação social ou consciência) recebem tais denominações por se configurarem nos produtos e produtores culturais usados para se atingir um fim, seja este artístico ou social.

¹¹ *Beat box* – Primeira bateria eletrônica do *h. h.*; batida improvisada feita com a boca pelo *DJ* ou *MC*.

diversos sons, promovendo interação com a poesia e, muitas vezes, complementando o campo semântico das canções.

As artes visuais são contempladas nos mais variados estilos de *graffiti*, nas instalações artísticas, na criação de objetos estéticos, a exemplo das latas de *sprays* que são grafitadas após a utilização de seus conteúdos e ilustram a capacidade de reaproveitamento de diversos materiais na arte *graffiti*. A dança de rua se materializa numa dança-luta corporal através dos principais estilos *poping*, que apresenta movimentos robóticos e dão a ideia de que o/a dançarino/a está levando choques quando dança; *loking* que, por sua vez, traz movimentos mais soltos e dançantes associados aos saltos; e *breaking*, que se configura por passos de capoeira e de frevo, caboclinho, samba, golpes de karatê e giros de cabeça, por exemplo.

A ação social ou consciência pode aparecer como componente temático nas construções das produções artísticas, configurando mensagens sobre os mais variados temas, bem como a sua realização prática, que ocorre em posses¹², associações, fóruns e outras formas de articulações coletivas são experiências que buscam, nestas situações, mudar um contexto desagradável, refletir problemas e, quem sabe, alcançar soluções.

A abrangência das manifestações culturais relacionadas ao *h. h.* nos conduz aos mais variados materiais e meios utilizados pelos/as milistas. No *rap* é usado o corpo, a voz do/a poeta, que pode ser potencializada pelo microfone, e o público que interage com as performances do/a *MC*; o *graffiti* pode ser executado nos mais variados lugares e requer certos recursos: *sprays*, pincéis, tinta lavável e pigmentos, compressor; a dança de rua utiliza os movimentos do corpo, um piso adequado às manobras e implica, também, numa comunicação com o público; a discotecagem é a mais dispendiosa expressão do *h. h.*, pois depende de equipamentos muito caros, a exemplo de *pick-ups*, *sampler*¹³ e programas de áudio instalados em computadores; já o elemento relacionado ao trabalho social ou consciência requer a voz e o corpo investidos por uma postura crítica em relação às suas especificidades culturais e sociais, o espaço para intervenções sociais, a articulação coletiva e o fomento às ações que permite que elas aconteçam.

Quando menciono a inserção do *h. h.* no mundo, refiro-me ao fato dos seus elementos artísticos ocorrerem em diversos países, a exemplo da China, Índia etc, bem como

¹² **Posses** - Associações locais de grupos de jovens integrantes do *h. h.* que têm como objetivo principal reelaborar a realidade conflituosa das ruas nos termos da cultura e do lazer. São espaços onde ocorrem oficinas, palestras, campanhas, cursos, entre outros, promovendo intervenção social.

¹³ **Sampler** - Instrumento eletrônico dotado de memória para armazenar os sons selecionados. Normalmente é acoplado a um *mixer* e pode conjugar ao mesmo tempo várias estruturas melódico-musicais, pois é capaz de armazenar até dez seqüências musicais a serem utilizadas na performance dos *DJs*. Configura-se como um dos mais fecundos recursos da discotecagem, auxiliando a construção do *rap* através das colagens.

as suas fontes originárias serem as afro-americanas, o que será apresentado adiante. No Brasil, o *h. h.* apresenta-se de forma organizada e articulada, destacando-se politicamente de outros países onde ocorrem seus elementos, o que é confirmado pela existência de algumas articulações coletivas, a exemplo dos inúmeros eventos que ocorrem atualmente e das associações como a Associação Cultural Negroatividade, Aliança Negra e o MH2O - SP (Movimento *Hip Hop* Organizado), que começaram suas atividades a partir do final da década de 1980, em São Paulo.

O Movimento *Black Rio* também tem a sua parcela de importância para as bases culturais e sociais do *h. h.* Sua divulgação através da realização de diversos bailes nos subúrbios do Rio de Janeiro ao balanço da fusão entre a *soul music* e o samba, apresentava nomes como Zé Rodrix, Gerson King Combo, Tim Maia, Toni Tornado, Erlon Chaves entre outros artistas divulgados na coluna “Black Rio”, do Jornal do Brasil, bem como casas de shows, a exemplo da Chic Show, em São Paulo, onde as festas oportunizaram as primeiras apresentações de *h. h.*

No nordeste, a constituição do *h. h.* como movimento social e cultural vem se consolidando nos últimos anos através da atuação de alguns grupos como o veterano MH2O - CE; a Associação Metropolitana de *H. H.* do Recife - PE; o MHHOB (Movimento *h. h.* Organizado do Brasil), em Teresina - PI; a Posse Lelo Melodia de Natal - RN; o Projeto Relidade Crua - Cultura de Rua, fórum Jampa de *H. H.*, a CUFA (Central Única das Favelas -PB) e a Associação Coletiva de *H. H.* Pessoaense, em João Pessoa - PB; os fóruns estaduais já constituídos em Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte. Além dos grupos estabelecidos, ressalte-se também outras maneiras de articulações coletivas¹⁴.

Apontados alguns aspectos sobre as configurações artísticas, sociais e culturais dos elementos do movimento *h. h.*, apresento a seguir uma breve história do *h. h.* traçando a atuação dos seus principais elementos, suas fontes originárias afro-americanas, sua deglutição pelos/as brasileiros/as e nordestinos/as e alguns contornos desse movimento nos dias atuais.

¹⁴ As realizações do I Encontro Nordestino de *H. H.* em Recife-PE, nos dias 06 a 09/09/2006, e do II Encontro Nordestino de *H. H.* em João Pessoa - PB, nos dias 06 a 09/09/2007, exemplificam a articulação sócio-política do *h. h.* no nordeste.

1.2 – Breve história do movimento *hip hop*

Os primeiros a usarem a expressão *h. h.* foram Afrika Bambaata, que promovia bailes e cooperou para a sistematização do *h. h.* como movimento cultural, os *DJs*¹⁵ Kool Herc, criador do *scratch*¹⁶ e da *pick-up*, e GrandMaster Flash, que aprimorou as técnicas de discotecagem e criou o *beat box*, por volta do final da década de 1960. Nessas festas, a luta corporal era substituída pela luta na dança e na rima, aspecto muito evidente nas batalhas de dança de rua e de rima, o que já sinalizava a aglutinação dos elementos do *h. h.*

South Bronx, San Diego, Miami, Detroit, Los Angeles e Fresno são alguns espaços onde o *h. h.* passou a ocorrer frequentemente, primeiro como uma diversão, depois como uma forma de protesto contra as condições de vida naquelas comunidades urbanas periféricas do momento histórico da década de 1960 em diante, que viviam em crise social e testemunhavam o descaso por parte dos governantes.

Neste contexto, faz-se necessário esclarecer dois pontos: o primeiro deles refere-se ao fato da violência, em suas mais variadas versões, ser constante nessas comunidades, resultado da privação de necessidades essenciais e da repressão promovida, quase sempre, pela polícia aos/às envolvidos/as com o narcotráfico, acarretando um processo de violência generalizada dentro das comunidades pobres.

Em segundo lugar, as condições urbanas pós-industriais fizeram emergir realidades díspares: o acelerado processo de revolução tecnológica e a situação de marginalidade e pobreza a que eram submetidas diversas famílias afro-americanas, gerando uma divisão étnica e econômica das cidades. Tais condições antagônicas foram abordadas por Micael Herschmann nos seguintes termos: “Importantes mudanças pós-industriais na economia, como acesso à moradia, a demografia e as redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sócio-político das canções de hip hop” (1997, p. 195).

As inúmeras dificuldades de sobrevivência nos espaços das periferias urbanas não atingiam só os moradores negros e/ou pobres nos Estados Unidos, onde surgiu o *rap*, mas também jamaicanos, porto-riquenhos e comunidades de outras partes do Caribe. Parte desses segregados e marginalizados reagiram, de forma alegre e questionadora, através dos

¹⁵ **DJ** ou **Disc-jóquei** – Quem manipula os vinis, auxiliado/a por *pick-ups*, *sampler* e *mixer*, conseguindo efeitos sonoros e constituindo os procedimentos gerais da discotecagem (*scratches* e *bases*). Exerce papel importante para os recursos da colagem-citação na construção do *rap*.

¹⁶ **Scratch** - Efeito sonoro produzido pelo atrito dos dedos entre a agulha do disco e o próprio disco.

elementos do *h. h.*, às situações de ausência do poder público na garantia de direitos essenciais à população urbana, como segurança, saúde, educação, alimentação, moradia, saneamento, entre outros.

O Brasil também passou por reformas em prol da urbanização que muitas vezes resultaram na formação de favelas em algumas capitais. O livro de José Manuel Valenzuela Arce, *Vida de Barro Duro – cultura popular e graffiti*, importante por destacar consideráveis expressões juvenis urbanas contemporâneas, entre elas o *graffiti*, o *funk* e o *punk*, discute a favelização brasileira no capítulo “Rota do Asfalto”:

A favelização do Brasil foi um fenômeno originado em fins do século XIX. [...] As favelas desenvolveram-se com a primeira década e a urbanização foi incorporando de maneira crescente afro-brasileiros que haviam acabado de obter sua libertação com a abolição da escravidão, no final do século XIX. [...] A favelização brasileira desenvolveu-se de maneira impactante durante a década de 40. [...] Na década de 50, marcada pelo aparecimento da televisão, os espaços urbanos sofreram fortes transformações. [...] A industrialização participava da tendência à concentração de capitais e de pessoas em algumas das grandes cidades, e com isso foram dinamizados os processos de urbanização populacional. (1999, p. 27-28)

Nos dias atuais, as favelas cresceram desordenadamente em todas as capitais brasileiras, fato confirmado nos números apontados pela revista virtual *Cidades do Brasil*, na qual os dados da Pesquisa de Informações Básicas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, apontam para o aumento de cerca de 156% do número de favelas no Brasil, nos últimos anos:

Temos 16.433 favelas cadastradas no país. De 1999 a 2001, o número de domicílios em favelas cresceu de 900 mil para mais de 2,3 milhões. Desses domicílios, mais de 1,6 milhão (70%) estão localizados nos 32 maiores municípios brasileiros, aqueles com mais de 500 mil habitantes. [...] São Paulo, Rio de Janeiro e Recife são as cidades que têm mais moradias em favelas. (2006)¹⁷

As periferias, originadas desse processo de urbanização acelerado e desordenado, se tornaram o ambiente propício ao surgimento e à atuação dos elementos de *h. h.* que, em diversos lugares, inclusive no Brasil, foram introduzidos pela dança de rua generalizada pela mídia nas expressões *breaking*, *breakdance* e *breakdancing*, a partir de 1981. Atualmente, o grande cenário da dança de rua se completa com os estilos *locking* e *popping*, já mencionados acima, e sua configuração evidencia a mistura de passos de capoeira, sapateado, cossacos russos, danças latinas, *kung fu*, *karatê*, *black music*, entre outras linguagens artísticas e culturais.

¹⁷ Disponível em << <http://www.cidadesdobrasil.com.br> >>. Acesso em: 07 nov. 2006.

O estudo de Eliane Andrade menciona o fato da dança de rua ter uma ligação direta, em suas primeiras realizações nos Estados Unidos, com a atuação dos *black panthers*¹⁸, no contexto da interpretação dos movimentos robotizados como uma expressão performática que apresenta o protesto contra a guerra do Vietnã:

a dança de rua é uma dança caracterizada por movimentos em que o dançarino tenta reproduzir o corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã e alguns movimentos copiavam as hélices dos helicópteros utilizados na guerra. O objetivo desta dança era justamente mostrar o descontentamento dos jovens com relação à guerra – um instrumento de protesto simbólico, mas de grande significado para juventude daquela e desta época. (1999, p. 86-7)

Esta tese de que os primeiros passos de dança de rua já sinalizavam uma postura de contestação política e social vem sendo rebatida, pelo menos em sua versão brasileira, por alguns integrantes da dança de rua, a exemplo do dançarino de rua e arte-educador Vant (PB) e do diretor do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *b. boy* e DJ Eugênio Lima, em entrevista a revista *Caros Amigos*: “No Brasil tentam associar o movimento *hip hop* a um movimento de esquerda, ou uma luta política que só aconteceu com o passar do tempo, porque no começo, era uma festa, *block party*” (2005, p. 23).

No Brasil, a dança de rua foi introduzida pelo *b. boy*¹⁹ Nelson Triunfo, pernambucano da cidade de Triunfo que, no início da década de 1980, tendo se instalado em São Paulo, foi integrante e criador do primeiro grupo de dança de rua brasileiro, o *Funk & Cia*. Naquela época, em frente ao Teatro Municipal, na praça Ramos, em São Paulo, o grupo aglutinava *b. boys* dançantes ao som de *box*²⁰, *beat box* e *pick-ups*, até o momento em que a polícia começou a proibir o uso dos equipamentos, motivo que os levou a substituí-los por latinhas batidas no piso.

A repressão policial à dança de rua foi constante e teve por motivação a suposição de que, com a aglomeração das pessoas para assistir às performances, havia a facilitação de roubos que eram atribuídos aos dançarinos. No entanto, muitos desses dançarinos eram trabalhadores, geralmente *office-boys*, que no horário de almoço se reuniam na praça para dançar. Pela repressão, suas intervenções foram transferidas para a rua 24 de Maio, em São Paulo.

¹⁸ *Black panther* – Movimento criado em 1966 com programa político baseado nas ideias de Mao Tsé-Tung. Seus integrantes defendiam o *Black Power*, poder para os negros decidirem os rumos de suas comunidades sem a interferência dos brancos. Este movimento é sempre citado nas canções, a exemplo do CD *Em... Black Power!(poder Preto)*, de Alê da Guerra (PB), de 2008, que apresenta a história e as concepções ideológicas dos *black panthers* na criação da sua obra musical.

¹⁹ *B. boy e b. girl* – Respectivamente, dançarino e dançarina de dança de rua ou *street dance*.

²⁰ *Box* - Radiogravador portátil de grande porte muito utilizado pelos *rappers* e dançarino/as de rua, levado a qualquer espaço de realização das performances, de praças a clubes.

Em meados dos anos oitenta, mais uma vez a repressão policial expulsou os *b. boys* e eles passaram a realizar suas apresentações na estação de metrô São Bento. Naquele momento se originaram vários grupos: *Jabaquara Dança de Rua*, *Back Spin Crew*, *Nação Zulu*, *Street Warriors*, *Crazy Crew*. Assim, a dança de rua se expandiu e chegou até Brasília com os grupos *Electric Bugallo* e *Eletro Rock*. Daí em diante, essa expressão de *h. h.* foi ganhando espaço em outras partes do país (ROCHA; DOMENICH; CASEANO, 2001).

A realização da dança de rua nos bailes só aconteceu após a vitória dos/as *hip hoppers* numa disputa com os integrantes do *funk* que, inicialmente, proibiam a participação dos dançarinos de rua. Surgiu, então, Gerson King Combo precursor da valorização da dança de rua nos bailes *black* brasileiros dos anos setenta. Além de difundir o *soul* e o *funk*, Combo proporcionava diversão e a melhora da auto-estima afrodescendente, convertendo os bailes no primeiro meio de divulgação do *h. h.*

Nos dias atuais, os espaços públicos como praças e calçadas ainda são cenários de atuação para os/as dançarinos/as de rua. No nordeste, o próprio Chico Science se denominaria um *mangue boy*, numa demonstração clara de que as manifestações de dança de rua ocorriam anteriormente aos anos de 1990. Outra forma de divulgação são as batalhas de dança de rua e os encontros promovidos intensamente pelos integrantes do *h. h.*, o que aconteceu em João Pessoa onde, entre 2006 e 2007, foram organizados oito encontros de dança de rua pela Prefeitura Municipal, coordenados por Vant (PB), com a participação de *crews*²¹ oriundas de outras capitais nordestinas, como Natal, Recife e Fortaleza, além de grupos do interior do estado, o que confirma que, lentamente, as fronteiras entre cidade e interior estão sendo suprimidas em se tratando da presença de alguns elementos do *h. h.*

O *rap*, que é indissociável da dança de rua, tem ligações com a vasta tradição oral afro-americana²². É o que se pode perceber na observação detalhada do quadro *Da África ao Bronx – uma cronologia da música negra*²³. Nele são mostradas as famílias do *blues*, a exemplo dos *spirituals* e *blues* rural; as do *jazz*, como o *ragtime*, *jazz* de Nova Orleans, *big band*, *suingue*, *bebop*, entre outros estilos; o *soul*, que também se ramificou em alguns segmentos como *funk*, *stax*, *motown*, *philadelphia internacional*; o *rhythm & blues*, que acrescenta a esta tradição oral os estilos *gospel*, *blues urbano* e as canções libertárias por

²¹ **Crew** – Grupo de dançarinos/as de dança de rua ou de *grafiteiros/as*.

²² Esse assunto será mais bem contextualizado no terceiro capítulo referente às questões de oralidade e da já mencionada ideia de “poeta da voz” (ZUMTHOR, 1993; 1997; 2006; 2007). O encontro do *rap* com a tradição oral ibérica, da qual os/as cantadores/as nordestinos/as, emboladores/as e cordelistas se alimentam, também será tratado naquele capítulo.

²³ Ver quadro 1, Anexo B, p. 186 da autoria de MAcBride, James. “Planeta *hip hop*”. **Revista National Geographic**. São Paulo, abril, 2007.

Direitos Civis, e, até o *rock & roll*, tem sua parcela de contribuição através dos gêneros *go-go* e *disco*. Tais fontes orais são re-elaboradas, incessantemente, nas produções musicais de muitos/as artistas, dotando as canções de grande riqueza musical e vocal.

Apresento, a seguir, algumas considerações sobre a inserção do *rap* no cenário musical nacional e regional nordestino, para observarmos que a sua realização está ocorrendo em diversas partes do Brasil, inclusive em cidades de pequeno e grande porte.

A cada dia as canções de *rap* vêm ganhando a preferência de inúmeros/as jovens, fato inquestionável que pode ser confirmado nos números percentuais apontados pela pesquisa Perfil da Juventude Brasileira na qual, a partir da resposta à pergunta sobre “gêneros ou tipos de música de que mais gosta”, o *rap* aparece com 12% da preferência juvenil. Este número aumenta para 18% quando se acrescentam mais 6% referentes à indicação de música de *h. h.*²⁴ (org. ABRAMO; BRANCO, p. 87, 2005).

A primeira coletânea de canções de *rap* a obter repercussão nacional foi o disco *Hip Hop Cultura de Rua*, em 1988. Com tiragem de 25 mil cópias, ele traz canções de uma das primeiras duplas do *rap* nacional: Thaíde e DJ Hum. Anteriormente, o disco *A Ousadia do Rap*, de 1987, pelo selo Kaskata's, não obtivera tanta divulgação. Em 1993 foi lançado o primeiro disco contendo apenas canções de *rap*, o *Consciência Black II*, produzido por Lady Rap, pioneira na gravação e divulgação do *rap* feminino brasileiro. Mas a projeção do *rap*, em nível nacional e, conseqüentemente, do *h. h.*, ocorreu, sobretudo, após o lançamento do CD independente *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997, do grupo paulista Racionais MC's, através do selo Cosa Nostra, que vendeu cerca de um milhão de cópias.

É visível que muitos/as MCs são hoje conhecidos/as e veiculados/as em cadeia nacional, a exemplo de MV Bill, Mano Brown, Marcelo D2, Negra Li, Gabriel - O Pensador, Happin Hood, e que alguns deles/as já tenham se apresentado em programas globais como *TV Xuxa*, *Criança Esperança*, *Altas Horas* e *Domingão do Faustão*, além do programa de entrevista *Roda Viva*, da TV Brasil. Mas o grande espaço de divulgação do *rap* é construído por parte das atitudes independentes, alternativas e, sobretudo, através do mercado informal e pela pirataria.

No caso do *h. h.* ocorre a veiculação das imagens e canções realizada pelos produtores musicais do *rap* através de algumas ferramentas de comunicação midiática, a exemplo de *myspaces* e *youtubes*, ou a produção caseira de CDs e DVDs que são comercializados em eventos ou através dos vendedores ambulantes deste material audiovisual.

²⁴ Ver quadro 2, Anexo B, p. 187, que apresenta o resultado da referida pesquisa.

Assim, diante do fato da veiculação do produto audiovisual encontrar entraves nos meios de comunicação nacional privado ou público, resta ao *MC* e/ou *DJ* usar os meios que o momento atual apresenta, até que um dia ele/a consiga se inserir no mercado fonográfico nacional, assinando contratos com gravadoras que nem sempre estão dispostas a aceitar a sua proposta artística e ideológica.

Outra saída é a produção alternativa e independente através da criação de produtoras e selos que garantam a veiculação e liberdade de criação, tão caras ao/à *MC*, mas para que elas aconteçam é preciso capital e organização, tino empresarial, qualificação técnica, entre outros fatores que não são muito comuns ao universo *hip hopper*, devido à falta de infra-estrutura e de recursos.

Alguns grupos de *rap* vêm ganhando notoriedade também através de iniciativas alternativas e eventos locais promovidos principalmente em parceria com os poderes públicos, através de casos que ilustram a expansão do *rap* nacional e, também, no contexto cultural nordestino.

O Prêmio *Hutuz*, organizado por Celso Athayde e MV Bill, evento artístico que coopera muito para o intercâmbio de grupos de *rap* e a divulgação de suas obras musicais, em nível nacional, realizado anualmente com entrega das premiações no mês de novembro, no Rio de Janeiro, revela nomes de todo país, inclusive do *rap* nordestino, a exemplo do *rapper* paraibano Sacal e do grupo cearense Costa a Costa, que ganhou o prêmio revelação em 2006, e do grupo de *rap* AfroNordestinas (PB), que ganhou o prêmio melhor demo *rap* feminino em 2007.

Em todo caso, no nordeste o *rap* teve início a partir da década de oitenta, não diferindo muito da sua inserção em outras partes do Brasil e tendo sua difusão facilitada através dos bailes e da dança de rua que lhes garantiram um espaço de divulgação. Na década de 1990, grupos de *rap* ou seus principais integrantes começaram a despontar em âmbito local, regional e nacional ²⁵, refletindo amadurecimento artístico.

O *rap* também interage com a discotecagem, sendo esta última uma arte de suma importância nas produções musicais. Sua ausência, muitas vezes, dificulta a existência dos grupos, pois são indispensáveis alguns dos recursos mais utilizados pelos/as *DJs* na

²⁵ Nos anos 1990, os grupos Simples Rap'ortagem (BA), Vírus, GeneralFrank e Faces do Subúrbio (PE), Realidade Crua, Código Vermelho, Esquadrão 38 e Reação da Periferia (PB), Comunidade da Rima (CE) e Clã Nordestino (MA) já demonstravam o quanto o *rap* nordestino poderia crescer. Atualmente, estes e outros grupos são exemplos da profusão do *rap* nordestino, com destaque para os Imperial Rap, Preta Piu e Vítor Pirralho - Unidade Móvel (AL), Síndrome do Sistema - SDS, Novo Horizonte - NH3, Treta de Favela e Afro-nordestinas (PB), Agregados e Nordestenatos (RN), Costa a Costa e Rapadura (CE), Pretalaiá e WG (PI), entre outros grupos.

criação das canções, como os *scratches* e os *samplers* que viabilizam os procedimentos de montagem e colagem de partes melódicas e/ou verbais, formando as bases e/ou os instrumentais, e reforçando a concepção de ritmo e poesia.

Os pioneiros dessa música de base tecnológica foram Kool Herc e Grandmaster Flash, no contexto *hip hopper* norte-americano. No Brasil, um dos precursores é o DJ Hum (SP), e a partir de 1980 já se consolidaram no nordeste alguns nomes, como os dos DJs Dal e Mauro (PB), Big e Spider (PE). Atualmente, os DJs Guirraiz (PB), Sulista (AL), Alf, Joh, Luciano e Adriano (PB), entre outros, que se destacam por, também, permitirem um trabalho de intercâmbios entre as fontes musicais nordestinas e a cultura *hip hopper*.

A influência da música eletrônica na construção musical das canções de *rap* resulta dos estilos *house* e *tecno* e dos estilos europeus com raízes africanas (*trance*, *breakbeat*, *jungle*, *downtempo*). A sofisticação tecnológica dos/as DJs não se restringe apenas ao uso de *pick-ups* e *mixers*. Inclui, também, habilidades no uso de programas de computadores específicos que demandam um conhecimento elevado de música digital-tecnológica.

O *graffiti* é outro elemento indispensável na concepção geral do movimento *h. h.*, e, artisticamente, apresenta-se como um texto híbrido ao conjugar imagens com trechos de poemas ou canções. Assim, as imagens e as palavras são aproximadas, uma linguagem reforçando o sentido da outra, unindo as funções estéticas e sociais.

O *graffiti* surgiu, como elemento do *h. h.*, também por volta do final dos anos de 1960, nos Estados Unidos, e as suas origens estão relacionadas à arte pictórica e à arte muralista mexicana do início do século XX. Esta última teve influência considerável na configuração das *tags*²⁶ que, com o passar do tempo, se converteram em imagens mais elaboradas, como argumenta Amarino Queiroz:

[o]grafite se desenvolveu a partir da demarcação de territórios por parte dos jovens de periferia, na forma de assinaturas pintadas sobre paredes, ou seja, as *tags*. Constituídas por um tipo de código que caracteriza a identidade dos grafiteiros, essas *tags* são utilizadas também como um recurso para marcar plasticamente a presença desses artistas na paisagem urbana. Diferentemente da pichação, imprime um caráter visual sofisticado à mensagem social e artística pretendida pelo grafiteiro, associando-se às imagens que compõem a obra. Em seu desenvolvimento, as *tags* foram evoluindo da sigla inicial para desenhos mais complexos até a forma de grandes painéis coloridos. Muitos desses painéis grafitados denotam, por sinal, nítida influência das artes visuais de tradição hispano-americana, uma vez que grande número desses criadores, entre eles Ramón Herrera, Lee Quiñones, Sandra Fabara ou Miguel

²⁶ **Tag** - Assinatura ou inscrição que indica no *graffiti* a autoria e território do/a grafiteiro/a.

Ramírez, é proveniente ou originário de países de língua espanhola como Porto Rico, Colômbia e Bolívia, dentre outros. (2002, p. 28)

O primeiro a levar o *graffiti* para as ruas de Nova Iorque e para as galerias de arte, ainda sem o reconhecimento artístico mais amplo, foi o grafiteiro Phase2 que, no início dos anos setenta, criou painéis coloridos com mensagens positivas. Em 1981, as telas grafitadas de Jean Michel Basquiat, também poeta e músico, fizeram parte da mostra “Nova York/Nova Onda”. E assim o *graffiti* passou a integrar, também, o circuito fechado das artes plásticas nova-iorquinas (CASSEANO; MIRELLA; ROCHA, 2001).

No Brasil, especificamente em São Paulo, o primeiro nome de destaque foi Alex Vallauri, que criou e divulgou a arte do *spraycanart*²⁷ em exposições no Museu da Imagem e do Som, em 1999 (CASSEANO; MIRELLA; ROCHA, 2001). Os irmãos gêmeos, Gustavo e Otávio, são atualmente nomes importantes do *graffiti* brasileiro, tendo percorrido várias capitais realizando intervenções, a exemplo da ocasião em que estiveram em João Pessoa e Recife para grafitar os metrô, numa parceria com a CBTU (Companhia Brasileira de Transportes Urbanos), em 2007.

No nordeste, desde meados da década de 1990, o *graffiti* vem se fortalecendo através de trabalhos que contam com a participação dos grafiteiros Shikko, Gigabrow e Múmia (PB), Galo (PE), Edcelmo (RN), entre outros. Alguns fatos que cooperaram para a divulgação e profissionalização dos/as grafiteiros/as foram as criações de convênios e parcerias com os poderes públicos para realizações de oficinas e mini-cursos e os contratos para decoração de espaços públicos. Outro aspecto interessante é a inserção, cada vez mais frequente, de mulheres grafiteiras, a exemplo das MCs Kalyne Lima (PB) e Yanaya Juste (PE e PB), do coletivo pernambucano Rosas Urbanas, e também de *crews* compostas apenas por mulheres em João Pessoa e Natal.

Diversos prédios, fachadas de casas, bares, associações comunitárias e estabelecimentos comerciais são cenários para o *graffiti* em seus estilos *spraycanart*, *stencilart*²⁸ e *free style*²⁹. Os tipos de letras utilizados nesta expressão do *h. h.* também revelam estilo e linguagem específicos, pois as formas arredondadas, denominadas *bomb* ou *throw-up* são legíveis. Já o *wild style* tem o seu entendimento dificultado pela distorção das

²⁷ **Spraycanart** – Tipo de *graffiti* feito à mão livre com spray, podendo ser usado o *aerógrifo* - motor acoplado a uma caneta. A possibilidade de criações livres e improvisadas é freqüente neste estilo que não prega regras de composição.

²⁸ **Stencilart** - Estilo de *graffiti* feito com moldes prontos, muito utilizados em oficinas e com aqueles que estão em fase de aprendizagem da técnica.

²⁹ **Free style** – Modalidade de *graffiti* que não prega regras, técnicas e lugares, na qual a espontaneidade e improvisação são totais.

letras e, também por isso, vincula-se às mensagens políticas radicais ou ao interesse do/a grafiteiro/a em não querer ser explícito em suas mensagens (CASSEANO; MIRELLA; ROCHA, 2001).

O quinto elemento atribuído ao *h. h.* é o trabalho social, que deu origem à divisão entre as denominadas *old* e *new school* da cultura *hip hopper*, pois aquela tendência inicial ainda não tinha percebido o alcance da função social deste movimento. A configuração da *new school* deu-se, sobretudo, após a atuação do MH2O-SP, criado por Milton Sales, ex-sócio da empresa Racionais MCs e principal responsável pela formação das posses.

Uma função social desempenhada por essas organizações é a busca da valorização da auto-estima dos/as jovens quanto à cultura afro-brasileira, às questões de classe, de gênero e a outros assuntos de interesse coletivo. Essa atuação ecoava nas iniciativas do movimento *Black Rio*, em 1970, que difundia as palavras de James Brown, como o lema: “Diga alto: Sou negro e tenho orgulho disto”. A canção *Mandamentos Black*, de Gerson King Combo, também nos apresenta essa tendência:

Viver, sempre na onda *black* / Ter, orgulho de ser *black* / Curtir, o amor de outro *black* / Saber, saber que a cor branca, *brother*, é a cor da bandeira da paz, da pureza e esses são os pontos de partida para todas as coisas boas, *brother!* / Divina razão pela qual eu amo você também, *brother!* (Perfil, 2002)

O poder público pode se converter num forte aliado do movimento *h. h.* em âmbito nacional. Uma das primeiras iniciativas neste sentido ocorreu durante a gestão da Prefeita Luiza Erundina que, entre 1989 e 1992, promoveu intervenções de *graffiti* e dança de rua em São Paulo (CASSEANO; MIRELLA; ROCHA, 2001 p. 100). Nos dias atuais, o Ministério da Cultura e a Secretaria Nacional da Juventude têm dialogado com instituições e integrantes de *h. h.*, mas é preciso entender que nem sempre os/as milistas estão amadurecidos ou qualificados tecnicamente para estabelecer uma parceria em longo prazo, o que requer um trabalho de formação e de base que raramente acontece.

A relação entre poder público e o *h. h.* vem se tornando mais frequente, atualmente, e alguns acontecimentos o demonstram, a exemplo do fato de uma das cadeiras do Conselho Nacional de Juventude ser ocupada pelo MHHOB - Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil; da realização de parcerias e convênios entre os governos federais, estaduais e municipais; da atuação da Central Única das Favelas – CUFA, que faz a inserção de jovens através do basquete de rua, trabalha com os elementos do *h. h.*, especialmente o *graffiti* e o *rap*, e dialoga com os poderes públicos; e, finalmente, do Programa de Aceleração da Aprendizagem do Ensino Fundamental e de Capacitação Profissional - PROJOVEM,

criado pela Secretaria Nacional de Juventude, que inclui na sua grade curricular aulas sobre a história e os elementos do *h. h.*

No nordeste, algumas capitais já vivem essa realidade, a exemplo de Fortaleza, João Pessoa, Natal e Recife. Parcerias entre o poder público e os coletivos ligados ao *h. h.* têm promovido oficinas, mini-cursos, palestras, entre outras atividades de formação. Alguns eventos também resultam desses intercâmbios, como as Mostras Nordestinas de *H. H.*; os I e II Encontros Nordestinos de *H. H.*, apoiados pelos governos municipais e estaduais de Pernambuco e Paraíba; o I Encontro Nacional de *Rappers* e *Repentistas*, realizado pela Sub-Secretaria Estadual de Cultura da Paraíba e o Ministério da Cultura, além de outras iniciativas.

É importante destacar que essas realizações são poucas se as compararmos às carências sociais e culturais daqueles/as que integram o *h. h.* Muitas vezes, a própria articulação fragmentada pelas brigas internas, vaidades e despreparo emocional impedem realizações de programas efetivos apoiados pelos poderes públicos, cujos gestores não acreditam no potencial dos/as envolvidos/as.

As atividades também ocorrem em alguns casos de forma isolada e segregada, impedindo a coesão política e ideológica do movimento *h. h.* Em outras ocasiões, superam-se os conflitos e os/as milistas se unem na produção de alguma atividade importante a exemplo de congressos ou encontros e, ao final, voltam a separar-se, atuando em seu espaço territorial.

Faço, finalmente, algumas observações sobre a veiculação das produções relacionadas ao *h. h.* Estes espaços começaram a ocorrer com a criação da imprensa negra, surgida nos anos setenta, em plena ditadura militar, num momento histórico em que já se divulgava a atuação do *Black Rio* nos jornais *Simba* (Rio de Janeiro -1977), *Tiçãõ* (Porto Alegre - 1978) e *Nego* (Bahia - 1980), os mais importantes dessa época (ARAUJO, 2000)-176).

A partir de meados da década de 1980, os periódicos sobre o *h. h.* tornaram-se mais numerosos. Apareceram as revistas *Raça*, *Rap Brasil*, *Som na caixa*, *Revista SB* e *Pode cré*, que circulou entre 1991 e 1994 e foi criada pelo projeto *Rappers Geledés*, em São Paulo, tornando-se o principal meio de divulgação do Movimento *h. h.*, e os jornais *Notícias Populares* e *da Hora*.

Na atualidade, o jornal *Estação Hip Hop*, empenhado em situar o *h. h.* regional e nacional; revistas impressas, como a *Raíz*; revistas virtuais, a exemplo da *Hip Hop na Veia*, do *rapper* Tio Duda, e também *sites*, como o *RealHipHop*, são dedicados à circulação das produções de grupos de maior expressividade na mídia. Esses veículos se convertem em meios

de divulgação de canções, eventos e propostas de organização de políticas que fortaleçam o intercâmbio entre os estados e as suas regiões.

Outro meio de divulgação importante é o das rádios comunitárias que promovem espaço para o *h. h.* A principal delas é a *Rádio Favela – 104 FM*, localizada na favela Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte – MG. Ela conta 20 anos de existência, alguns marcados pela violência e censura que sofreu na época da ditadura militar, quando suas atividades foram reprimidas intensamente. Hoje ela não é mais clandestina e tornou-se um exemplo de sítio cultural, mantendo o programa *Uai Rap Soul*, dirigido por Misael Avelino dos Santos, que leva ao ar muitos trabalhos musicais de *rap* (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001).

Após essa contextualização panorâmica sobre a história do *h. h.*, sua inserção no cenário cultural brasileiro e a apresentação de algumas peculiaridades artísticas e sociais dos seus elementos principais, abordarei adiante as canções de *rap* a partir dos processos de hibridação (descolecionar, desterritorializar e os gêneros impuros), visíveis em algumas produções que manipulam as fontes orais nordestinas e *hip hoppers* na criação artística. Tais canções podem ser consideradas a partir do princípio da devoração cultural oswaldiano devido à capacidade de absorção cultural inerente à concepção artística de alguns/mas *MCs*.

1.3 – A hibridação nas canções de *rap*

Após apresentar alguns aspectos contextuais sobre o movimento *h. h.* e de mencionar o seu marco afro-eestadunidense, passando pela sua assimilação no sudeste-sul do nosso país e destacando o seu encontro com a cultura nordestina, argumentei que os seus elementos (*MC*, *DJ*, *graffiti*, dança de rua e social) são criados, como manifestações artísticas e sociais, a partir de inúmeros processos de diálogos culturais. Prosseguindo nesta mesma perspectiva, a proposta desta seção é abordar os produtos híbridos originários dos diálogos entre a cantoria nordestina e as canções de *rap*.

Primeiramente, torna-se oportuno focalizar a atenção em alguns contornos identitários do/a *MC* e do seu público, contextualizando-os a partir de duas perspectivas: a da situação de extrema pobreza, refletida nas condições de escassez de bens sociais e culturais, e a do sentimento de diferença e subalternidade. Ao se conscientizarem da sua situação à margem

da sociedade, esses/as jovens vocalizam tal situação e buscam escapar dos mecanismos de exclusão através da arte³⁰.

Assim, os/as milistas criam um espaço à parte para execução de suas práticas artísticas, sociais e culturais, sobretudo, em situações conflituosas do ponto de vista ideológico ou por fatores circunstanciais, a exemplo da falta de recursos e de infra-estrutura que dificulta a realização de ações e eventos.

A utilização dos meios midiáticos para articulação e criação artística confere, por sua vez, uma peculiaridade especial às canções de *rap*, permitindo que se extrapole conceituações binárias, como culto *versus* popular e antigo *versus* moderno. Tais fenômenos urbanos são teorizados por Canclini (2006) através da análise dos processos de hibridação intercultural.

O princípio da devoração do legado da cultura universal, tão proclamado pela antropofagia oswaldiana, permitiu algumas considerações sobre o processo criativo das canções de *rap*, sobretudo pelo uso dos recursos intertextuais da paródia, da citação e da colagem, procedimentos presentes na poesia através do trabalho dos/as *MCs* e na música por meio das execuções dos/as *DJs*.

Assim, entendo, também, que as canções de *rap* são formas específicas de poesias vocais, bem como as inúmeras modalidades da cantoria nordestina, o que nos leva à importância da voz e do corpo para a constituição textual e performática do *rap*. Por outro lado, tais observações nos conduzem às culturas desprovidas de recursos, situação que não é desconhecida aos/as *MCs*, para as quais a voz assume um papel primordial, enfim, são aspectos que se relacionam ao que Zumthor destaca sobre:

[a] importância central que convém atribuir à voz em toda reflexão sobre a poesia. O fenômeno ultrapassa amplamente o quadro estreito do Ocidente. Estende-se à África, o que quer dizer pouco. Muitos livros foram consagrados às sobrevivências ameaçadas das tradições africanas antigas; mas o que se deixa, em geral, de considerar é que nos principais países da África central e ocidental (só para citar aqueles que eu conheço) a “modernização” (isto é, a concentração populacional nas grandes cidades, os tímidos ensaios locais de criação de uma indústria, e, mais tímida ainda, a formação de movimentos sociais) está de fato ligada a uma florescência vivida de formas novas de arte vocal. (2007, p. 58)

Compartilhando dessa ideia de que a voz e o corpo são fundamentais na configuração performática dos/as *MCs*, passo a utilizar expressões como vocalizar, poesia vocal entre outros termos que indicam o uso da voz, relacionando estes a uma representação poética e

³⁰ A apresentação de algumas configurações identitárias dos/as *MCs* e do seu público será desenvolvida no próximo capítulo.

cultural, o que reforça a necessidade de um olhar mais detido sobre alguns aspectos sócio-culturais vivenciados pelos/as *MCs* em face do insondável número de processos de trocas culturais, ressaltados a seguir.

1.3.1 – Canções de *rap*: expressões culturais híbridas

A apreciação dos recorrentes diálogos culturais entre as práticas artísticas e as sociais no nordeste e do *h. h.*, nos dias atuais, me encaminhou ao princípio de devoração do legado cultural, proclamado por Oswald de Andrade, porque é a partir dele que nos tornamos mais conscientes da concepção dos encontros culturais nas nossas expressões artísticas. Assim, pude relacionar algumas considerações antropofágicas para compreender certas peculiaridades das canções de *rap*, usando, para isso, as abordagens teóricas sobre hibridação, de Néstor Canclini.

Torna-se importante reconhecer a complexidade do movimento *h. h.* que se configura, de maneira geral, nas expressões artísticas poéticas, musicais, visuais e coreográficas, o que nos permite afirmar que ocorre um intenso hibridismo artístico em seus elementos.

Se considerarmos, ainda, que cada elemento pode dialogar com outras linguagens artísticas e midiáticas, a exemplo do *rap* que une poesia e música (instrumental e tecnológica), podemos somar ao que foi mencionado o fato de que no *h. h.* existe, também, um diálogo fértil com as especificidades culturais e sociais dos espaços nos quais são desenvolvidos seus elementos.

Tal contexto social que se apresenta aglutinado pelos fatores da violência associada ao narcotráfico e à exploração sexual, da urbanização desenfreada e mal pensada que gera as periferias urbanas com seus problemas sociais e o da inserção dos meios midiáticos de comunicação na construção artística, requer uma compreensão mais abrangente que neste trabalho é fomentada pelo pensamento de Nestor Canclini sobre a modernidade:

As reestruturações culturais que analisamos revelam que a modernidade não é só um espaço ou um estado no qual se entre ou do qual se emigre. É uma condição que nos envolve, nas cidades e no campo, nas metrópoles e nos países subdesenvolvidos. Com todas as contradições que existem entre modernismo e modernização, e precisamente por elas, é uma situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno (2006, p.356).

Constatando que vivemos num país onde o processo colonizador foi violento, repressivo e possibilitou intensos choques culturais, bem como de todas as tentativas de modernização, desde a independência até mais ou menos 1940, sobressaem-se alguns aspectos relevantes como um lento programa de alfabetização; a vinda de intelectuais europeizados e europeização de muitos dos nossos intelectuais; a ascensão de setores médios e liberais; a difusão da escola; a imprensa; o rádio.

Não desconsiderando o fato da industrialização e do crescimento urbano, que cooperou, em contrapartida à ideia de progresso, para a criação de favelas e periferias que vivem de maneira caótica, serem vital para entendimento dos espaços sociais dos/as *MCs*, me detenho nos aspectos sobre o nível de escolaridade dos/as jovens brasileiros que rimam, dançam, pintam, mas muitas vezes, não sabem escrever ou não frequentam a escola.

Este fato se confirma na análise de alguns dados da pesquisa “Perfil da Juventude Brasileira” (ABRAMO; BRANCO, 2005, p. 371) a respeito do grau de escolaridade dos/as jovens, por macroregião. Nele, o nordeste apresenta o seguinte diagnóstico: 42% dos/as jovens fizeram o ensino fundamental; 52% desses/as jovens tem o ensino médio (in)completo e apenas 3% incursionou no ensino superior, mas não o concluiu. Levando em consideração que grande parte dos/as *hip hoppers* está entre aqueles/as que não concluíram o ensino fundamental e médio, pode-se inferir que a capacidade crítica e reflexiva sobre as suas problemáticas sociais, revelada nos textos visuais e verbais e nas atitudes, advém da experiência de vida nas comunidades.

Um motivo para isto é a convivência constante com mundos sociais antagônicos, pois basta aos/às jovens passarem nos bairros nobres das suas cidades para constatarem a existência de condições de vida bem melhores que as suas, até porque os poderes públicos, em sua maioria, não estendem benfeitorias aos bairros mais necessitados, a exemplo das periferias, onde a falta de saneamento básico, a ocorrência de prédios públicos com construções abandonadas há anos, dentre outras demonstrações de descaso, são práticas constantes.

O texto de Canclini toca numa questão contextualizadora dos caminhos a serem trilhados pelas artes na América Latina que gravita em torno do “modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (2006, p.73). Assim, o autor nos impulsiona a questionar quais são essas temporalidades:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (2006, p. 74).

Diante desse contexto, tais contradições condicionam as obras e a função sócio-cultural dos/as artistas que se veem diante da dependência de modelos estrangeiros e do projeto de transformação e autonomia. Em relação ao/à *MC*, o conflito artístico surge mediante os interesses econômicos e ideológicos, porque nem sempre se consegue uma total liberdade para equilibrá-los, pois o sistema mercadológico exige demandas comerciais, dificilmente ideológicas sociais ou artísticas.

Não é uma novidade a assimilação de um estilo musical norte-americano no Brasil, pois o samba que é uma “música urbana de país subdesenvolvido” (TINHORÃO, 1997, p. 47-9), teria recebido uma influência direta da música norte-americana na criação dos seus principais estilos, a exemplo da gafieira, sambas abolerados, samba de meio de ano ou samba canção e da bossa nova, todos eles devedores das orquestras de *jazz*, disseminadas no Rio de Janeiro a partir da década de 1920. Enquanto isso, o samba de carnaval, o chorinho e a marcha ficavam mais libertos de tal influência mantendo-se à base de instrumentos de percussão e dirigidos ao carnaval.

A assimilação da música norte-americana nas canções de *rap*, neste trabalho, é tratada de duas formas. Primeiramente menciono, apenas, a atitude, por parte de alguns grupos, de imitação do gênero de *rap* muito comum na costa leste dos Estados Unidos, identificado como *gangsta*³¹ hedonista, que apresenta apologia ao consumismo, às drogas e ao sexo e domina o que há de mais moderno no contexto audiovisual, pois são realizadas exímias produções de *DVDs* e *CDs*.

A outra forma de absorção remete à ideia de tradição vocal comum aos afro-brasileiros, sendo absorvidas pelos contornos culturais dos seus espaços, neste trabalho com a tradição oral nordestina. Por isso, observo uma convivência harmoniosa que preserva a especificidade textual e artística dos gêneros da cantoria nordestina e os das canções de *rap*, união marcada pela habilidade de vocalizar a poesia do acontecimento, esta última compreendida como uma poesia que se sustenta, textual e tematicamente, dos fatos cotidianos.

³¹ Existe também o gênero *gangsta* de contexto, ou *underground*, que evidencia, nas canções, a convivência da comunidade com inúmeras formas de violência.

Outras peculiaridades importantes são o uso da tecnologia musical, dos meios midiáticos para criação e veiculação de som e imagem para divulgação dos trabalhos; as reivindicações por melhores condições sócio-culturais e o registro dos contextos antagônicos, representados nas canções que indicam a função social atrelada ao poder da voz.

Ainda para Canclini, o conceito de moderno deve ter como objetivo conhecer e definir um povo, à maneira do que ocorreu no Brasil com o nativismo de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Léger, entre outros que se valeram da cor local como fator de representatividade brasileira, “imprimindo à estética construtiva uma cor e uma atmosfera representativas do Brasil” (2006, p.79), apreendendo, assim, as configurações do nosso povo sob o enfoque da hibridação³², já naquela época.

Neste trabalho, um exemplo de como é possível encontramos numa mesma expressão artística fragmentos de diversas textualidades que são manipuladas de modo a ressignificar tradições em face de novos contextos é a canção *Perito em Rima*³³, do grupo Faces do Subúrbio (PE), porque ela expressa bem a utilização das fontes orais afro-eestadunidense e a exaltação das tradições culturais nordestinas, com ênfase na embolada, no coco e no cordel, através do uso de alguns procedimentos intertextuais como a citação e a colagem.

O diálogo entre *rap* e embolada é dinamizado pelo trabalho do *DJ* que utiliza citações de alusões ao cancionário popular, sampleando trechos dos emboladores Caju e Castanha e introduzindo a base através da colagem-citação da toada, uma melodia de viola muito usada pelo/a violeiro/a nordestino/a, que funciona como primeira base para a rima que seguirá, além da adição de outras bases de *rap*.

Os recortes e colagens de trechos das canções da dupla de irmãos e emboladores constroem uma intertextualidade oral e musical, aproximando a canção das configurações presentes na postura artística dos/as poetas da voz, pois esses dois gêneros de canções populares, *rap* e embolada, se baseiam na capacidade de rimar, se possível improvisando com lógica e inteligência.

O título da canção, *Perito em Rima*, anuncia o clima de contenda entre os/as poetas da voz, muito comum por instigar, tanto no desafio de repente ou de rima como no *free style*, o embate poético. Nesta disputa, o processo e o esforço de construção artística não devem ser escondidos e sim revelados e declarados, pois, quando a rima é difícil e bem

³² Em nota de rodapé, Canclini explica que prefere o termo “hibridação” à palavra sincretismo porque aquele “abrange mesclas interculturais – não apenas raciais enquanto que sincretismo refere-se às fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (2006, p. 19).

³³ A letra da canção *Perito em Rima* está no Anexo A, p.141 e o áudio está no CD, Anexo C, faixa 01.

construída, indica a habilidade do\a poeta e provoca o\a rival a participar do combate, para assim superá-lo\a.

O refrão “A rima é pra quem sabe rimar / Quem quer ser mais do que Deus, fica pior do que tá” intensifica o clima de desafio. Esse consiste na competência poética para rimar que não é conferida a todos/as, especialmente quando se trata dos vaidosos e pouco talentosos. E a citação, que remete ao imaginário popular, reforça que a crença na humildade perante Deus é uma lei a seguir.

Mesmo apresentando especificidades textuais diferenciadas, podemos apontar alguns aspectos que aproximam a embolada e o *rap*, especialmente, devido à possibilidade de improvisação e à apreensão do acontecimento fortuito na construção poética, caso da proposta artística deste grupo pernambucano que se fundamenta em tal técnica de improvisação livre. Já a cantoria de viola, com suas modalidades que seguem esquemas estruturais mais fixos e rígidos, a exemplo do galope à beira mar, martelo agalopado, mourão voltado³⁴ etc, é absorvida pelo trabalho de alguns/mas *MCs* que vivenciaram, de alguma maneira, o conhecimento de tais gêneros poéticos vocais.

Para Antoine Compagnon (1996), há uma encenação no uso da voz e o orador representa e desempenha os papéis do discurso e do pensamento, concebendo-a como passagem ao ato, destacadamente, pela já mencionada capacidade de improvisação (1996) que, em sua maioria, flagra o acontecimento. Tais considerações sobre o uso da voz dialogam com as questões sobre oralidade e poesia vocal (ZUMTHOR, 1993, 1997, 2006, 2007), que serão discutidas no próximo capítulo, e relacionam-se às performances dos/as poetas da voz, sendo identificáveis na vocalização dos seguintes versos da canção:

Iniciei mostrando a minha própria rima / sem participar de nenhuma oficina / com auto-estima, sempre acima da disciplina que ensina / rap, embolada, rap. Minha obra prima / Perito em rima, improviso poesia ensina / representando, com muito orgulho, a nação nordestina / Parto pra cima cortando que nem esgrima / Ouvi dizer: - oxente. Quando Zé Brown se aproxima / Bato de frente com qualquer um e não de quina / Faço parte de Heliópolis, do Santa Marta, do Pina. (Perito em rima, 2004).

³⁴ O **galope à beira mar** apresenta uma estrutura textual com estrofes de 10 versos (décimas) de 11 sílabas poéticas (eneassílabos), acentuação tônica na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a sílabas, com esquema rímico em ABBAACDDC, e é finalizada com a expressão “beira-do-mar”. O **martelo agalopado** é formado por uma décima de 10 sílabas (decassílabo), com rima em espinéla ABBAACDDA e acentuação tônica nas sílabas 3^a, 6^a e 10^a. Já o **mourão voltado** é um gênero dialogado com décimas de sete sílabas (redondilha maior), no qual o\a cantador\ a diz um verso e o\ a outro\ a o repete voltando as palavras e, no final da estrofe, os\as cantadores\as entoam juntos os seguintes versos: “Assim é mourão voltado / Assim é voltar mourão”.

O orgulho de ser nordestino está associado à representação cultural regional sinalizada nas citações por alusões aos bairros de Recife (Pina), Rio de Janeiro (Santa Marta) e São Paulo (Heliópolis) que são assumidos, metonimicamente, como parte de si pela voz poética, cuja arte de rimar confere destaque ao artista. Para dominar tal arte, é preciso muita disciplina, concentração e estudo, adquiridos nos contatos com as formas das culturas populares, a exemplo da embolada e do *rap*, através de uma performance desafiadora, elaborada pelo/a poeta que incorpora elementos sociais, culturais, políticos e artísticos ao texto e mostra a preocupação com a construção do verso, pontuando uma característica metalinguística.

Outra passagem que ilustra os diálogos entre as fontes orais nordestinas e *hip hoppers* ocorre na sequência de versos que remete aos procedimentos estéticos presentes na obra dos emboladores Caju e Castanha, numa técnica de vocalização na qual a dicção rápida e ritmicamente marcada das aliteraões, num estilo revelador dos procedimentos orais do coco de embolada, identificada no trabalho do grupo Faces do Subúrbio como embolada-*rap*, e na canção analisada, desenvolve-se em redondilhas maiores que são introduzidas pelo verso alexandrino: “É um daqui outro de lá, bota o carrerão”:

Falta a boca para o dente. / Falta o dente para a boca / Falta um moco para a moca. /
 Falta um cabelo pro pente / A planta pra semente, / pra noite, pra madrugada, /
 Falta a tripa pra buchada / Um galo, no puleiro / Falta um boi e um vaqueiro / no
 meio da embolada. (Perito em rima, 2004).

Os referenciais culturais nordestinos em: “Nacionalidade brasileiro. Nordeste bem alimentado / Eu sou da terra da batata doce, / do caralho, feijão preparado” entrecruzam-se com os referenciais afro-brasileiros revelados nos versos: “Emprego considerado, / herdado pela escravidão”, indicando-nos as hibridações culturais na configuração identitária da voz poética, a qual é sugerida pela possibilidade de um gênero de *rap* afro-nordestino, uma proposta artística entre tantas outras encontráveis nesta expressão poética-musical.

Novamente, o diálogo entre o *rap* e as fontes orais nordestinas se evidencia na concepção de criação presente na canção através dos versos “Desenvolvendo o ritmo no coco, na embolada / Melodia conceituada dentro do assunto”; no compromisso assumido com o papel artístico e social, a exemplo dos versos “Chego junto / Não sou máquina de fazer defunto”, e numa atitude de solidariedade com os/as outros/as na busca por mudança social, enfatizada pelos versos: “Sou adjunto ao meu povo, nordestino guerreiro”.

Ponto interessante, também, é o revisionismo histórico contido nos versos que dessacralizam a história oficial, sobretudo em “Cultural como os índios. / Ao contrário do fuleiro D. Pedro I”, em que o tom de sátira se confirma no uso da expressão nordestina “fuleiro”. Mais uma vez o verso “Segura o coco véi de roda, bota o carrerão” introduz a citação aos recursos da embolada feita pela voz do poeta, que se declara o melhor, o que é visível nos versos “E tome exemplo nessa obra / Que é cobra engolindo cobra / E o cobra daqui sou eu”, que trazem a comparação-intimidação muito comum entre os cantadores populares.

A referência à sabedoria dos mestres do cancioneiro popular nordestino, emboladores e repentistas, cujos princípios de conhecimento e arte não devem ser julgados de maneira inferior em comparação a nenhuma outra profissão, está presente nos seguintes versos:

Sou o crânio do nordeste / Fazendo minha toada. / Sou o rei da embolada, do repente. / Do verso dentro do meu universo, / Presidente não tem valor / diante de um improvisador da rima ligeira que nasce / Tira logo esse disfarce, que a tua hora já chegou. (Perito em rima, 2004).

Ao final da canção, mais uma vez torna-se explícito o trânsito entre as fontes selecionadas, especialmente na passagem em que são recitados versos que se relacionam ao côco de embolada, comum na produção de Caju e Castanha, cadenciados pelo solo de pandeiro, instrumento usado pelos/as emboladores/as para acompanhamento musical, ressaltando o estilo absorvido, sugerido nos seguintes versos:

Ah! Caju, castanha e cajá / Cajueiro, cajarana / Tem canaviá e cana. / Tem cana e canaviá / Vou tirar, vou tirar / E lima doce na limeira / Tem galho, tem flor, tem fruta. / Quem vai na limeira luta pra poder lima tirar / Meu amor vá me esperar lá no pé do cajueiro / Se você chegar primeiro. Me espere que eu chego já / Oh! Mulé, vá balança. E mulé balança a criança / cada vez que tu balança ela deixa de chorar / Mardiçoada. (Perito em rima, 2004).

Dessa forma, unindo *rap* e os procedimentos do coco de embolada e do cordel, o grupo Faces do Subúrbio (PE) conseguiu extrair uma rica simbiose valorizando as fontes regionais e a expressão artística *hip hopper*, não desmerecendo nem alterando a estrutura textual e poética de cada um dos estilos envolvidos, ao contrário, ressignificando essas práticas como uma das formas artísticas-culturais presentes no cenário artístico da atualidade.

Ao tratar da ampliação do mercado cultural que favorece a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia com as vanguardas

internacionais, Canclini (2006, p. 86) aponta fissuras decorrentes do encontro entre “artes cultas” e “buscas formais”. Essas, por sua vez, indicam a separação entre “os gostos das elites e o das classes populares e médias controlados pela indústria cultural”.

Tal dinâmica, ainda segundo Canclini, origina uma nova forma de enfrentamento das problemáticas sociais, pois “os movimentos culturais políticos e de esquerda geram ações opostas destinadas a socializar a arte, a comunicar as inovações do pensamento a públicos majoritários e a fazê-los participar de algum modo da cultura hegemônica” (2006, p. 86).

Alguns aspectos revelados por Canclini, a exemplo da questão da socialização das artes, ecoa nas configurações dos elementos do *h. h.* que são articulados em constante interação com os/as moradores/as das comunidades que aprovam, muitas vezes, as intervenções artísticas e culturais. Quanto à difusão do pensamento sobre problemáticas sociais, os/as milistas promovem inúmeras atividades, a exemplo dos já citados fóruns e encontros sobre diversas temáticas transversais e artísticas para ampliar e aprofundar reflexões, fortalecendo assim, os contornos identitários *hip hoppers*.

Tendo em vista que aumentaram, nos dias atuais, as discussões sobre políticas públicas para a juventude, o movimento *h. h.* revela-se como um forte aliado no combate à violência e à criminalidade juvenil devido ao seu poder persuasivo entre os/as jovens, passando a ser encarado pelos meios hegemônicos de maneira positiva.

Outro aspecto interessante é o da inserção dos elementos do *h. h.* na indústria cultural, que os explora massivamente nos meios de comunicação audiovisuais, especialmente no que se refere à veiculação das imagens da dança de rua e de *rap*. Se por um lado o uso dessas imagens não perpassa, em muitos casos, pela necessidade de esclarecimentos e reflexões importantes para o universo *hip hopper*, por outro, divulga aos diversos públicos algumas configurações artísticas desses elementos.

Buscando compreender o movimento *h. h.*, percebi que alguns paradigmas deveriam ser quebrados ou vistos sob uma outra ótica, especialmente no que concerne aos eixos conceituais mencionados anteriormente, cujas classificações estanques não contemplam as complexas especificidades textuais e culturais de expressões artísticas como as canções de *rap*.

A postura metodológica fundamentada por Canclini com relação à “hibridação intercultural”, que “relaciona-se com a possibilidade de pesquisar materiais não enquadráveis nos programas com que as ciências sociais classificam o real” (2006, p. 284), é fundamental para as investigações das canções de *rap* tratadas nesse trabalho, porque não podemos

desvinculá-las da sua configuração popular, por ser uma das expressões da cultura de rua, nem da utilização que os/as *hip hoppers* fazem das linguagens midiáticas (*DVD* e *CD*) e dos meios midiáticos de divulgação cultural (internet, rádio e TV), o que permite destacar a modernização deste segmento artístico.

Assim, o uso de recursos tecnológicos e digitais revela contradição e muita criatividade, pois os/as artistas, mesmo tendo condições financeiras precárias, conseguem, com esforços, adquirir recursos midiáticos os mais diversos, como computadores e equipamentos de produção audiovisual, ou reelaboram os equipamentos existentes, caso da metarreciclagem de computadores e do uso da mixtape, fita cassete na qual são gravadas as sequências musicais³⁵.

Ao tratar da “circularidade do comunicacional e do urbano”, que está subordinada aos testemunhos da história, Canclini (2006, p. 290) observa que a cultura urbana, atualmente, cede ao protagonismo do espaço público e ao uso das tecnologias eletrônicas. Assim, as culturas híbridas são aquelas que se originam de um processo de interseção entre os ecos das tradições seculares e os processos de modernização, sobretudo, os midiáticos, pois “o rádio e a televisão, ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos, e difundi-los maciçamente, coordena as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes” (2006, p. 289).

Neste sentido, não conseguimos pensar, nos dias atuais, em culturas que buscam uma reelaboração artística do passado sem alterar a sua estrutura originária. Primeiramente porque é impossível tal empreendimento. Jamais poderemos voltar ao passado tal qual como ele o foi. O máximo que se consegue é uma reincorporação das práticas culturais do mesmo. Em segundo lugar, essa nova dinâmica das relações sociais e simbólicas, que perpassa pelo trânsito entre essas tradições culturais e os processos de interação e criação midiáticas, origina novas experiências artísticas em face de tal contexto.

Canclini observa que a formação de coleções na Europa moderna e na América Latina foi um dispositivo usado para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados (2006), o que explica uma das formas de separação entre culto e popular. Tal distinção não é mais suficiente para abarcar as formas de hibridação intercultural da nossa contemporaneidade, nem possibilita um enfoque contextual das canções de *rap* que são

³⁵ A fita mixada é um exemplo da reintrodução de um recurso tecnológico menos avançado que o digital na criação artística. O DJ K.L Jay, um dos integrantes do grupo Racionais MCs (SP), lançou recentemente o CD *Rotação 33*, no qual o seu processo de construção artística parte da criação de textos de MCs convidados, dando origem a uma importante união entre poesia e música digital-tecnológica. O DJ KL Jay tem consciência das possibilidades de tal mecanismo criativo ao comentar um dos critérios para a seleção das fontes: “a ideia da mixtape dar espaço para os rappers e MCs do rap nacional”.

configuradas, também, pela quebra e mescla de fragmentos das expressões culturais brasileiras e de outros países.

Os procedimentos de colagem e citação, abordados a seguir, são exemplos de recursos intertextuais usados nas canções de *rap* e as inúmeras fontes, por sua vez, são quebradas e reinseridas em outro contexto artístico, dando origem às obras que, também, podem passar pelo mesmo processo de quebras e mesclas de suas fontes textuais através do manuseio desses materiais.

O sentido de coleção reorienta-se no caso dos *free styles*, o improviso de rima no *rap*, devido à imprevisibilidade do discurso criativo que é originário do acontecimento, criando textos inéditos a cada performance. Por outro lado, alguns versos ou fragmentos textuais transitam no imaginário dos/as poetas, oriundos da memória do/a cantador/a que os extrai da tradição oral para reinseri-los como refrão ou mote³⁶.

As considerações sobre “movência” que, para Zumthor, ocorre quando “o texto retém ecos fragmentados sem fixá-los, configurado-se numa rede de comunicação na qual ecoam vários textos; englobam-se práticas simbólicas do grupo humano e ocorre o mimetismo do diálogo falado” (1993, p. 147) nos fazem compreender alguns recursos utilizados pelos/as *MCs*, especialmente, os processos de quebras e mesclas de textos na composição artística, durante a arte de improviso do *rap*.

No caso da discotecagem, as coleções são descolecionadas o tempo todo, pois o uso dos trechos das canções ou músicas manipulados nos *samplers* das produções de *rap* podem vir dos gêneros musicais da MPB, regional, clássico, entre tantos outros. O/A *DJ* pode, também, criar a sua própria coleção a partir da quebra das coleções padronizadas pelo mercado cultural. Este fato se torna mais complexo ainda com as possibilidades de criações de bases e instrumentais a partir de outras fontes do *rap*, num processo ininterrupto de quebras e mesclas de coleções, aspecto facilitado a partir do momento no qual os/as *MCs* e *DJs* passam a dominar recursos da música digital-tecnológica.

Portanto, os processos criativos das canções de *rap* são oriundos da ininterrupta quebra e mesclas de coleções, pois os/as *MCs* e *DJs* são livres para manusearem os textos que são recortados das mais imprevisíveis fontes, reafirmando-se num exemplo de arte descolecionadora porque coleciona e descoleciona, incessantemente, suas textualidades orais e reveste-se de qualidades observadas por Canclini, e destacadas abaixo, a respeito do processo descolecionador:

³⁶ **Mote** – Motivo ou tema que organiza o discurso poético. Sendo muito usado nas cantorias de viola nordestinas, é composto por um ou dois versos rimados e complementa, geralmente, as estrofes décimas.

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. (2006, p. 304)

Assim, os processos de quebras e mesclas presentes nas canções de *rap*, bem como a apropriação das linguagens tecnológicas, conduzem à dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico que remodela a sociedade e os sentidos das tecnologias através dos usos que lhes fazem seus/suas habitantes ou “conforme os modos pelos quais se institucionalizam e se socializam”(CANCLINI, 2006, p. 308).

Ainda no tocante às canções de *rap*, o acesso às tecnologias potencializa, amplia e permite a manipulação das vozes dos/as oprimidos, além de ofertar possibilidades de produção e veiculação. Desta maneira, os recursos elementares da tecnologia são usados para a criação do espaço intersticial pois, opondo-se ao sistema excludente que priva inúmeros/as jovens dos bens tecnológico-digitais, os/as *hip hoppers* criam as suas próprias formas de acesso aos mesmos.

A desterritorialização, segundo Canclini, é a “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (2006, p. 309). O êxodo rural, sobretudo o deslocamento de nordestinos/as às grandes capitais, bem como a aglutinação dos/as negros/as ex-escravos/as nos centros urbanos, e sua posterior expulsão para as margens das cidades, contribuíram para o inchaço populacional e urbano e, conseqüentemente, ocasionaram o processo migratório que acentuou o caráter híbrido das cidades, já que nelas diversos grupos identitários se encontraram.

Tal sentimento de desterritorialização deve ter acompanhado muitos/as nordestinos/as que saíram dos espaços rurais, devido aos problemas da seca, para se fixarem nos grandes centros urbanos, em busca de oportunidades de trabalho, e levaram consigo as marcas das suas tradições culturais locais, vivenciadas na infância ou adolescência, fato que deu origem aos mais diversos intercâmbios culturais.

Muitos/as *MCs* são oriundos dessas famílias de nordestinos que se espalharam pelas capitais de nosso país. Eles/as guardam lembranças da infância que, misturadas aos seus contextos sociais em voga, geram este sentimento de desterritorialização, sobretudo quando

lhes são acrescentados aspectos como o não reconhecimento social por parte das esferas governamentais e de outros segmentos da sociedade; a discriminação pela condição sexual, racial, econômica e, no caso dos/as *hip hopper*, principalmente artística e a reprovação ao tipo de expressão cultural exercida.

Tão importante para a compreensão do *h. h.* quanto os conceitos de descolecionar e de desterritorialização, destacados por Canclini, é o de gênero impuro porque podemos relacioná-lo ao caráter híbrido deste movimento, no qual suas diversas linguagens geram produtos simbólicos que apresentam o encontro de diversas textualidades. No caso do *rap*, podemos considerá-lo como um gênero impuro porque une duas expressões artísticas nas suas configurações textuais: a poesia, sendo esta também relacionada a uma narratividade ao circunscrever o acontecimento, e a música que, além do uso de instrumentos tradicionais ou não, fundamenta-se nos recursos da tecnologia musical.

A noção de um espaço único se torna menos coesa em face das relações humanas vividas no contexto cotidiano híbrido, ao mesmo tempo em que os efeitos da globalização tentam homogenizar um espaço. Dessa tensão, surge a forma de vida em fronteira exigida pela dinâmica dos encontros culturais que desfaz qualquer tentativa de previsibilidade. Para Canclini:

As hibridações [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (2006, p. 348)

Na canção de abertura do grupo de *rap* feminino AfroNordestinas (PB)³⁷ são representadas algumas dessas questões sobre descolecionar e desterritorializar. O discurso da canção parte da reivindicação de direitos e de respeito, primeiramente, sob uma ótica particular, a da mulher paraibana, gradualmente ampliando tal perspectiva aos afrodescendentes e culminando na defesa de todos/as que sofrem com o preconceito e são oprimidos/as pelo sistema dominante.

O sentimento de fragmentação é visível na defesa de inúmeras causas sociais e culturais anunciadas na canção a todo o momento. Primeiramente, a voz poética assume a identidade de mulher nordestina nos versos “Sou mulher / e com muito orgulho assumo essa postura / Seja empregada, dentista, dona de casa ou prostituta”, que revelam uma atitude que

³⁷ A letra da canção *AfroNordestinas* está no Anexo A, p.144 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 02.

independe de profissão ou modo de vida, pois os exemplos citados na canção reforçam a ideia de que qualquer mulher deve garantir o seu espaço na sociedade.

Seguido da localização espacial, o discurso poético apresenta os conflitos advindos de situações preconceituosas quanto à condição de mulher paraibana, reafirmando-se as identificações culturais através dos versos “Logo eu que admiro os atos da Margarida Alves”, bem como os contornos sócio-econômicos da terra: “Mas venho de um estado muito pobre / Onde o resto do Brasil leva vantagem”, culminando na consciência dos preconceitos contra a Paraíba, sinalizada nos versos: “Pra xingamentos, a Paraíba é mais cotado / Seja na televisão, no jogo de futebol, / e não duvido nada se lá no Senado”.

Novamente, a sensação de desterritorialização é motivada pelos sentimentos criados com relação ao tratamento dado à Paraíba em relação ao nosso país: “Eu sinto como se o Brasil tivesse vergonha da Paraíba, / Do nosso sotaque, da nossa história / e do nosso estilo de vida”. Isso se converte em um sentimento de revolta e desprezo contra aqueles/as que ridicularizam e são preconceituosos com o estado paraibano, como se percebe nos versos “Mas quer saber? / Prefiro muito mais que me odeiam do que / me vejem como coitadinha”, evidenciando uma possível reação que não tarda a acontecer.

Assim, a postura destacada é a da cobrança dos direitos de cidadã, conforme os versos “Sou euzinha mesma quem tô impondo / e exigindo respeito”, atitude legitimada pela sua condição humana que independe da localização territorial. Na passagem “Não interessa se eu sou Paraíba / e não interessa se eu sou brasileira / Pra falar a verdade eu tenho mais orgulho de ser sertaneja do que de ser brasileira” surge, novamente, a recusa do sentimento pátrio e a voz poética assume a sua condição regional.

Assim, o discurso investe-se do sentimento de desterritorialização originário da falta de reconhecimento da nação brasileira para com a pessoa social e artística vocalizada na canção, o que se torna aparente nos versos “Como vou me orgulhar de uma nação que quando não me ignora / me desrespeita” e que são direcionados ao destinatário, ou seja, aquele que a oprime e a discrimina, intenção revelada nos versos “E no final a gente se vê / quando dermos a volta por cima / Eu tô mandando um recado bem claro / Amigo, se você não entendeu?! / Mas tá lembrado o que houve com os States / quando desprezou um irmão seu”.

A alusão aos referenciais sociais e históricos do nordeste, presente nos versos: “Pois é. Fica ligado porque o nosso povo é guerreiro / Trazemos a herança de Canudos, / trazemos a herança dos cangaceiros”, reintroduz as fontes regionais nordestinas e aciona o/a ouvinte quanto à situação de subalternidade e de discriminação social, étnica, religiosa respondida pelo sentimento de resistência dos versos seguintes: “Eu sinto que não só a

Paraíba, / mas todos que sofrem com o preconceito / Pois a luta dos discriminados / É em busca da identidade”, em cujas palavras há a reivindicação, para todos/as, de tolerância e de respeito em relação à alteridade.

A canção é finalizada com a voz poética que instiga, provocativamente, o público, o ouvinte, ao reintroduzir a proposta Afro-nordestina, expressa nos versos “Vou deixar a ideia ecoando / na sua mente delinquente / Informação ativa do gueto, / solução com muito mais respeito, entende? / De impactos, formas, sufixos e prefixos”, e tal voz é apoiada nos princípios de uma arte transformadora. O trecho seguido é o da percussão, que preenche lentamente o espaço musical com o refrão cantado em coro, complementando os processos interativos da canção.

Assim, a transformação vem da criação através da reconversão apresentada na canção pela possibilidade de fazer arte, inclusive, com o uso do lixo norte-americano. Este é um dos fatos que fermentam a criação artística no *rap*, pois tal tipo de canção e a simples possibilidade de cantá-la frustram os objetivos do sistema dominante de eliminá-los/as. Daí a ideia de “efeito colateral” ser muito difundida nas canções de *rap*, exposta nos versos finais da canção *Afro-nordestinas*: “Mostrando para o mundo / que eles jogaram no lixo / Material descartado / que não é reciclado / Afro-nordestinas, na moral, / deixando seu recado”.

Desta forma, ao tratar do *rap* sob a perspectiva da hibridação cultural vislumbrei a possibilidade de aproximar as minhas leituras híbridas sobre o *rap* do princípio de devoração cultural. Esta abordagem se torna mais viável ainda quando contemplamos alguns aspectos, a exemplo dos processos intertextuais de citação, colagem e paródia; do uso das linguagens midiáticas de criação e divulgação artística; da manipulação de fontes das tradições culturais e das tendências da contemporaneidade e da apresentação do comportamento performático dos/as artistas, que envolve recursos interativos e metalinguísticos.

Esta capacidade de devorar as linguagens contemporâneas e vanguardistas para assim criar um produto brasileiro norteou a criação artística de uma geração no começo do século XX, no Brasil. Refiro-me aos antropófagos de 1928-9, sobretudo ao projeto literário de Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* e na *Revista de Antropofagia*, especificamente no tocante às ideias de devoração do legado da cultura universal e de um homem natural tecnizado.

Desta maneira, reconduzo ao argumento em torno das canções de *rap*, deste trabalho, estruturarem-se a partir dos intensos diálogos textuais, especialmente os que trazem a cultura afro-eestadunidense e nordestina, e se convertem nas expressões de arte das cidades

contemporâneas, para análise das quais podemos destacar o que pensa Canclini sobre o assunto:

A sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias. (2006, p. 354)

Aprofundando este ponto de vista, em seguida tratarei de mais um encontro cultural nas canções de *rap*, enfatizando os recursos intertextuais da citação, colagem e paródia, procedimentos comuns às expressões artísticas das obras antropofágicas referidas anteriormente e às canções dos grupos de *rap* Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL) e Simples Rap'ortagem (BA). A discussão será embasada pelas considerações de Maria Eugênia Boaventura (1985), de Antoine Compagnon (1996) e de Linda Hutcheon (1995).

1.3.2 – O encontro entre a antropofagia e o *rap*

O sentido de devoração cultural difundido pelos antropófagos de 1928-9 não foi totalmente esquecido pelas manifestações artísticas que encontramos em nossa contemporaneidade. Um dos motivos para afirmar isto se deve ao fato de que inúmeras dessas expressões artísticas baseiam-se num interminável encontro de fontes textuais e culturais através do uso de procedimentos intertextuais de criação artística.

Com isso quero dizer que a concepção de hibridação cultural formulada por Canclini, que prevê o fluxo entre as fontes da tradição e as da modernidade, nos impulsiona a perceber, nas canções de *rap*, a maneira como elas preservam os contornos identitários sócio-culturais dos espaços onde são compostas; como os/as *MCs*, em alguns momentos, superam as dificuldades impostas pelo sistema mercadológico cultural e conquistam um lugar no cenário musical regional e, também, nacional; a forma pela qual os/as artistas absorvem os recursos e processos midiáticos de construção e veiculação audiovisual e, sobretudo, como eles/as conseguem resistir às situações antagônicas e conflituosas de submissão à indústria cultural.

Assim, acredito que os/as *MCs* partem de uma atitude de absorção de fontes textuais e culturais, compondo obras híbridas quanto à linguagem, ao diálogo cultural e aos procedimentos da citação, colagem e paródia. Partindo desse princípio, observei como a

cantoria de viola, por exemplo, que dialoga com as fontes orais medievais européias, e as canções de *rap*, que se relacionam com as tradições orais afro-americanas, foram devoradas pelas canções analisadas neste trabalho, permitindo observar a sua tessitura híbrida do *rap*.

Não é só o fato de ser uma expressão artística tendo parte de seus referenciais em culturas estrangeiras o que aproxima o *rap* da antropofagia. Além disso, existem algumas evidências textuais que me levam a apontar esse diálogo. Assim, ao abordar as práticas intertextuais da citação, colagem e paródia, considero o seguinte *corpus* oral: as canções do MC Vítor Pirralho (AL), *Made in Nordeste* e *Moda*, além da canção *Prólogo Interessantíssimo*, de Tainan Costa, musicada por Pirralho e seu grupo Unidade Móvel, tendo por finalidade principal apresentar os diálogos entre as canções e o princípio de devoração crítica do legado da cultura universal, um dos pontos do projeto literário de Oswald de Andrade. Por isso, a obra de Maria Eugênia Boaventura, *Vanguarda Antropofágica* (1985), faz-se importante na investigação da citação, colagem e paródia como categorias literárias estruturadoras da *Revista de Antropofagia*.

Já a análise das canções *Brasil - Haiti sem fronteiras* e *Bumbum Music*, do grupo Simples Rap'ortagem (BA), são mais específicas sobre os procedimentos da citação e da paródia, uma vez que esses recursos intertextuais são verificados em suas construções o que torna possível apontar consonâncias ideológicas e artísticas.

Ainda a respeito do embasamento teórico para observação da citação e da colagem, a obra *O Trabalho da Citação* (1996), de Antoine Compagnon, auxilia-nos na compreensão desses recursos na configuração da *Revista de Antropofagia* e nas canções de *rap*. As considerações de Linda Hutcheon sobre “auto-referencialidade”, “autolegitimação” e “metadiscurso” (HUTCHEON, 1985), por sua vez, iluminam a percepção das funções paródicas em alguns textos da *Revista de Antropofagia* e nas canções de *rap*, especialmente suas concepções a respeito da paródia, sátira paródica e paródia satírica.

O *rap* se caracteriza, entre outros aspectos, pela espontaneidade oral da fala cotidiana. Sua linguagem não segue regras gramaticais e ortográficas, pois expressa o uso da linguagem coloquial das pessoas que residem nas periferias. Observa-se, também, o uso de palavrões e expressões locais de galeras ou grupos, o que, muitas vezes, dificulta o entendimento daqueles/as que não são inseridos/as na mesma comunidade linguística dos/as *hip hoppers*.

Em relação a este ponto, acredito que há um diálogo entre antropofagia e *rap*, uma vez que foram os antropófagos que reivindicaram uma língua brasileira que abusasse do tom coloquial e incorporasse expressões regionais, palavrões e usos frequentes de ocorrências

linguísticas consideradas erros gramaticais. Para os antropófagos, era necessário incorporar este falar brasileiro ao fazer literário, o que era uma forma de assinalar a nossa própria fala e cultura.

A propósito do *rap*, a presença deste tipo de linguagem coloquial resulta de dois motivos, sendo um deles relativo à exclusão escolar e o outro a uma intenção ideológica e artística, pois conduz ao tipo de público do *rap* que, em sua maioria, é composto pelos/as garotos/as das comunidades pobres, tornando-se fundamental por apresentar o modo peculiar de comunicação entre aqueles/as que nelas vivem.

Já foi salientado que o *rap* condensa duas manifestações artísticas, a poesia e a música, o que vem a enriquecer as suas possibilidades textuais, pois os procedimentos de colagem e citação estão implicados na performance do/a *DJ* e nas letras das canções de *rap*. Além de rima e ritmo, as canções são construídas através da colagem de textos, letras de outras canções, nomes significativos da cultura e história do negro, da cultura popular e de lemas das grandes causas sociais.

A preocupação com a expressão musical a ser veiculada em nosso país e a questão da cultura popular foram tocadas pela antropofagia através da participação de Mário de Andrade em artigos e ensaios publicados na *Revista de Antropofagia*. Podemos citar como exemplo um texto contido no quarto número da *Revista de Antropofagia*, intitulado “Romance do Veludo”, que trata de canções populares de um velho chamado Veludo e compara sua arte a outras modalidades, chamado pelo autor de “documento literário-musical”. Também o texto “Lundu do Escravo”, no nº 05 da *Revista*, que comenta outro texto de Veludo, considera e elogia tais expressões poéticas populares.

Semelhante preocupação é notada na ocasião em que Mario de Andrade e Villa Lobos empenharam-se na construção de um Programa Nacionalista de Música, que colocava em cheque a função do músico erudito brasileiro e sua atitude em relação à absorção do folclore nacional, dando-lhe uma roupagem mais estilizada. Tais aspectos são considerados por José Miguel Wisnik, ao afirmar que:

[o] ciclo do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social: sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes levantando a cultura rústica ao âmbito universalizante da cultura – burguesa -, e dando à produção musical burguesa uma base social da qual está carente. (2004 p. 148)

A incompreensão acerca do que representava a cultura popular para a complexa estrutura sócio-cultural e étnica brasileira em formação à época levou a análises

radicais e limitadas, fazendo surgir, por exemplo, a ideia de que a cultura popular deveria passar pelo toque de mágica da casta letrada que lhe daria adornos para ser aceita entre a sociedade brasileira.

Por outro lado, num processo lento e conflituoso, se solidificava a compreensão de que a cultura multifacetada e popular brasileira era preponderante para a análise da nossa identidade cultural, não podendo ser desconsiderada a sua contribuição para a cultura nacional, sendo ela agora moldada ao sistema dominante.

No contexto da antropofagia, a música erudita sofreu um grande golpe com a criação da música de repetição, que era a música do disco e do rádio e se proliferava nos espaços urbanos, não exigindo necessariamente a presença do músico no ato da sua execução. Tal processo de produção e reprodução, sentido de maneira tênue no final da década de 1920, foi amplamente redimensionado no final da década 1960, sempre pautado pelo acelerado processo tecnológico-industrial.

As conseqüências do processo acelerado de avanço da tecnologia industrial, que nos dias atuais influenciam as possibilidades de uso da computação na criação musical, foram e são fundamentais para a formação do *rap*, no mundo e no Brasil, porque a cada dia recursos tecnológicos são incorporados na tarefa de *DJs* e programadores de áudio quando constroem músicas que utilizam desde trechos de frases melódicas a ruídos e sons urbanos como sirenes, tiros, conversas ao celular, etc.

Os procedimentos intertextuais de citação, colagem e paródia são visíveis na construção da obra oswaldiana *Pau-Brasil*, de 1925³⁸. Observando a intertextualidade que se faz presente na obra de Oswald de Andrade através do recurso do revisionismo histórico, alguns procedimentos indicadores da apropriação cultural marcantes no movimento antropofágico chamam a atenção, os quais podem ser comparados à intertextualidade presente em canções de *rap*, que se pretende destacar neste trabalho.

A exemplo dos títulos da obra *Pau-Brasil*, da parte “História do Brasil” e da parte introdutória “Por ocasião da descoberta do Brasil”, que traz *Falação*, uma redução do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o poema “Escapulário”. Tais títulos indicam o revisionismo histórico comum à obra de Oswald, intenções críticas que são complementadas pelas ilustrações de Tarsila do Amaral³⁹ que trazem no papel branco desenhos pueris na cor preta, com temática da natureza local.

³⁸ Refiro-me à primeira publicação de *Pau-Brasil* pela *Sans Pareil*, com prefácio de Paulo Prado e ilustrações de Tarsila do Amaral. Consta nesta edição, também, a dedicatória a Blaise Cendrars.

³⁹ As ilustrações estão reproduzidas no Anexo B, p. 188.

As séries *Pero Vaz de Caminha*, *Gandavo*, *O capuchinho Claude D'Àbeville*, *Frei Vicente de Salvador*, *Fernão Dias Paes*, *Frei Manoel Calado*, *J.M.P.S. (da cidade do Porto)* e *Príncipe Dom Pedro* evocam um diálogo entre a literatura de viajantes do século XVI e as produções poéticas de Oswald de Andrade através de colagens e citações e oferecem outro olhar sobre o processo de colonização brasileira. Isto ocorre através de uma crítica ao processo colonizador por meio da construção textual, configurando paródias satíricas que, segundo Huccheon (1985), são aquelas nas quais o alvo do discurso satirizado é o codificado, ou seja, o texto.

É quando as condições culturais e sociais do negro e do índio são colocadas ao à leitor\ã, embora não pelos/as seus/suas próprios/as representantes como no caso do *rap*, que ele/a passa a ver o Brasil com “os olhos livres” de Oswald de Andrade. De modo que a série *Poemas da Colonização*, os textos *A transação*, *Fazenda antiga*, *Negro fugido*, *O recruta*, *Caso*, *O Gramático*, *O medroso*, *Cena*, *O capoeira*, *Muda da Senhora*, *Levante*, *A roça*, *Azorague*, *Relicário* e *Senhor Feudal* reportam às condições dos/as negros/as, especificamente na representação das diversas formas de violência que lhes foram infligidas durante o processo de colonização.

Tal violência é representada, em *Transação*, na espoliação do ser humano, revertido em mero valor de troca, sendo a condição humana reduzida ao caráter de coisa: “O fazendeiro criara filhos / Escravos escravas / Nos terreiros de pitangas e jabuticabas / Mas um dia trocou / O ouro da carne preta e musculosa / As gabirobas e os coqueiros / Os monjolos e os bois / Por terras imaginárias / Onde nasceria a lavoura verde do café”.

A violência também se apresenta no embate com a polícia em *O Capoeira*: “- Qué apanha sordado? / - O quê? / Qué apanha? / Pernas e cabeças na calçadas” e em *Negro Fugido*, *Medo da Senhora*, *Levante*, *A Roça*, *Caso* e *Azorague*: “- Chega ! Perdoa! / Amarrados na escada / A chibata preparava os cortes para a salmoura”. Tais poesias são formadas por pequenos versos criados a partir de experimentações que mesclam técnicas do cubismo e do falar brejeiro dos mulatos, como se observa em *Pronominais*: “Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”.

Esses trechos ilustram alguns procedimentos artísticos oswaldianos que refletem a absorção do legado de culturas diversas através de um revisionismo crítico de aspectos culturais, sociais e linguísticos do país, construídos nos embates e interrelações das etnias branca, negra e indígena, formadoras do povo brasileiro.

No texto “Revistas Re-vistas: os Antropófagos”, Augusto de Campos evidenciou que *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia* eram obras que logravam a realização da proposta de apropriação cultural, apontando essa tendência como uma das características do momento e destacando seus manifestos em *Poesia Pau-Brasil* e *Antropófago* como a “formulação mais consistente que nos deixou o modernismo” (1978, p.109). Alguns objetivos dos antropófagos eram: “restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo, que já se sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento”, insurgindo-se contra a “descaracterização e diluição da revolução modernista” (p. 113), fazendo transparecer as dificuldades de reflexões sobre a complexidade cultural brasileira.

Ainda para Augusto de Campos, a antropofagia é a “filosofia mais original” e “o mais radical dos movimentos literários que produzimos”, na medida em que prioriza a capacidade de criação artística e social oriundas dos diálogos culturais, comuns ao hibridismo cultural e social do nosso país.

Levando-se em consideração as evidências textuais que aproximam *rap* e a cultura nordestina, à luz do princípio da absorção cultural, é possível perceber que a proposta de arte oswaldiana, os elementos da cultura *hip hopper* e as fontes culturais nordestinas apresentam em comum o fato de originarem produtos híbridos. Estes são gerados como resultado dos processos de hibridação que amalgamam numa mesma obra as fontes locais e as contribuições estrangeiras.

A canção *Prólogo Interessantíssimo*⁴⁰ com letra do poeta contemporâneo Tainan Costa (AL), musicada por Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL), é coerente com as propostas artísticas do CD de Vítor Pirralho *Devoração crítica do legado universal* por aproximar a arte dos dois artistas contemporâneos. Esses poetas absorvem as concepções antropofágicas do fazer artístico, definidas nas seguintes palavras de Augusto de Campos: “[a] conotação importante derivada do conceito de ‘antropofagia’ oswaldiana é a idéia da ‘devoração cultural’ das técnicas e informações dos países subdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia” (1978, p. 124).

O objetivo principal da criação artística antropofágica é a capacidade de assimilação, e isso é proposto nos versos da canção que tratam da “capacidade de aglutinar essências da cultura estrangeira / A favor da cultura nacional” e da “habilidade de comer cabeças e sugar líquidos estomacais”. Tudo isso é demonstrado através de uma atitude crítica e consciente de tal processo criador, ao indicar a origem das fontes incorporadas: “os

⁴⁰ A letra da canção *Prólogo Interessantíssimo*, está no anexo A, p.147 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 03.

calcanhares de Oswald de Andrade” e “lamber com minha língua ferina e imensa a testa de mestre Andrade” e ao reafirmar as suas especificidades sócio-culturais e o processo de construção artística

Na canção, a antropofagia passa a ser um modo de vida, uma identidade que proporciona ao ser uma posição privilegiada. Isto é evidente nos versos “Depois dela tudo passa / Depois dela tudo padece / Antropofagicamente eu me encontro num vértice”, nos quais a voz poética expõe as suas aspirações de fazer arte e viver, “O desejo que há com tudo / de continuar, de ansiar, de desejar, quem sabe amar, talvez cantar?” e de refletir sobre os antagonismos sociais.

Neste sentido, a absorção da cultura ou da própria dominação praticada pelo sistema excludente reconduz o ser humano à vontade de viver, segundo uma condição não mais submissa, uma vez que o confronto com o opressor se faz através da atitude crítica, provocativa e devoradora, visível nos versos “Eu crio, eu uso e abuso / A ânsia que nos guia / Feder na Casa Branca / Tal qual eu fedia na senzala imunda”.

Assim, a identificação da voz poética com o sentimento pátrio e o seu contato direto com a realidade histórica se tornam, cada vez mais conflituosos, pois reconhecer a sua realidade histórico-cultural é perceber, também, os entrecosques que ocasionaram realidades díspares na formação do nosso povo.

Imerso em situações antagônicas, resta ao eu lírico um sentimento de dor e ressentimento por não pertencer a nenhuma pátria, que o faz recusar bens como “gravata, sapatos, conta no banco, cartão de crédito” em que eles fazem parte dos padrões de vida da classe média, através da expressão anafórica “a mim de nada vale”.

O teor subjetivista nos versos “Tudo que falo é a esmo / Tudo que penso é desejo / Tudo que clamo é saudade”, ressaltado na expressão anafórica “Tudo que” e nas ações verbais “falo”, “penso”, “desejo” e “clamo”, logo é rechaçado pelo verso que evita sentimentalismos: “Antropofagicamente eu não preciso da tua piedade”. O diálogo com a antropofagia se torna mais explícito na alusão à devoração do Bispo Sardinha numa citação indireta do final do *Manifesto Antropófago*: “Em Piratininga, Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (*Revista de Antropofagia*, p. 07).

Na referida canção, a introdução de um diálogo, que se torna cômico, entre o índio e o Bispo Sardinha, parece enfatizar a necessidade de diálogo cultural nos dias atuais, como se observa nos versos: “Se o Bispo Sardinha cá estivesse vivo, diria: / Meu caro índio, toma aqui um pedaço do meu braço / Toma aqui um pedaço do meu peito / Toma aqui um

pedaço da minha perna”. Essa necessidade já era mencionada por Haroldo de Campos ao apontar o ano da “revolução antropofágica” presente no *Manifesto Antropófago*:

ano da devoração do Bispo Sardinha, dignitário catequista português, em 1556, aponta para um fato novo no relacionamento Europa/América Latina: os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne e osso de seu osso. (CAMPOS, 1983, p. 250)

A absorção dos referenciais históricos e culturais em “a bandeira americana”, “toda esquadra naval britânica”, “Tuntancamon e os reis do Egito” e “esse tal de Jesus Cristo” reforça a ideia de hibridismo cultural, tendo em vista que essa assimilação se faz através de uma perspectiva crítica e consciente dos seus aspectos contextuais. Essa assimilação indica também que a antropofagia “preserva a nossa alegria”, pois nos faz retornar a um estágio de pureza, de contato com as fontes primitivas, antes do entrelaço cultural, momento que é enaltecido e liga-se aos versos de Oswald de Andrade: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”.

A canção finaliza com um diálogo entre o eu lírico e Jesus Cristo, em que este último indaga “Mas que diabo é essa coisa, essa tal antropofagia?”, pergunta comicamente peculiar pela inserção da expressão regional “diabo” no discurso de Jesus, que tem por resposta: “É a antropofagia, meu caro Jesus, aquilo que você queria ter feito antes de ir morrer na cruz”. Tal síntese assinala os sentidos ideológicos de ambos, já que buscam a libertação das opressões.

Esta seção mostrou que o diálogo e a apropriação cultural, anunciados explicitamente pela antropofagia oswaldiana refletem-se em algumas expressões artísticas da nossa contemporaneidade, a exemplo do texto de Tainan Costa. Esses recursos peculiares às obras de arte antropofágicas serão evidenciados, adiante, na obra dos/as poetas da voz, particularmente dos/as *MCs*, dando-se especial atenção aos procedimentos de citação, colagem e paródia, que são marcas da linguagem antropofágica e fundamentais na composição das canções de *rap*.

1.3.2.1 – Colagem e citação na antropofagia e no rap

A colagem é um procedimento estilístico presente nas artes plásticas, música e literatura. Sua expansão teve início a partir das vanguardas artísticas, destacadamente, pela sua utilização no dadaísmo, cubismo e surrealismo. Maria Eugênia Boaventura (1985)

compreende a colagem como a introdução de textos e de elementos emprestados. Pode-se definir a colagem como o recorte de textos verbais e visuais (imagens, versos, símbolos, sons etc), justapostos ou sobrepostos na composição do novo texto. Nesse sentido, a colagem está presente na construção da *Revista de Antropofagia* e nas canções nordestinas de *rap*, destacadas neste trabalho.

Esta mesma técnica é observada por Paul Zumthor, quando trata da questão da “movência” dos textos orais que se constroem a partir de textos que são intensamente reelaborados no contexto poético, pois “cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (1997, p. 265).

Num primeiro olhar sobre a *Revista de Antropofagia* percebe-se a disposição de textos soltos ou articulados em seções. Há até certa organização na construção da primeira denteção da *Revista* que se torna quase caótica na segunda denteção. Isto porque a *Revista de Antropofagia* configura-se pela colagem dos textos de diversos tipos e gêneros: poemas, crônicas, contos, ensaios; trechos de jornais, noticiários e notas; partituras de músicas; gravuras e litogravuras, entre outros.

Ao passar para a circulação de folha única do *Diário de São Paulo*, a *Revista de Antropofagia* adquiriu grande dimensão pela capacidade de apresentar textos recortados e colados ao corpo da folha-jornal, num intenso processo de re-escritura. Conforme as considerações de Augusto de Campos sobre a linguagem da nova versão da *Revista* são primordiais:

Transferindo-se para a página central de jornal, a *Revista de Antropofagia* só aparentemente empobreceu. Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas-curtas, pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contrajornal dentro do jornal. (1978, p. 113)

Observe-se, por exemplo, o primeiro número da *Revista de Antropofagia*, intitulada Órgão do Clube de Antropofagia, pertencente à 2ª denteção, assinada pelo açougueiro Geraldo Ferraz e publicada no *Diário de São Paulo*, em 17/03/1929. A primeira coisa que chama a atenção é a disposição dos textos, uma vez que as informações referentes ao expediente e seu nome estão lançadas no meio, e não no início da página como ocorre em outros jornais, sinalizando que os textos estão sendo recortados das partes convencionais do jornal oficial e são colados seguindo uma lógica estética diferente e artística.

Seguem-se os textos que apresentam o objetivo de ressaltar os princípios de devoração cultural, à medida que são refletidos os processos de miscigenação étnica através da focalização dos personagens jesuíta e cunhambembe, em *De antropofagia*, que é assinado por Freuderico. Neste texto se destaca o fato da antropofagia remeter ao critério biológico, no qual se respeita o ritmo natural do nosso corpo. A transformação do tabu em totem através da atitude de devoração, em *Confúcio e o Antropófago*, reafirma a importância de tal devoração.

Outros textos são justapostos, como os poemas *Sol*, de Oswald de Andrade; *Santa Rita Durão*, de Jorge de Lima, de 19/02/1929, e o poema-anúncio *Comida*, atribuído a Júlio Pasternostro. O desenho de Tarsila do Amaral com temática nativista que remete ao conhecido Abaporu, ao centro, e outras partes de texto, que são dispostas aqui e ali, vinculam-se aos procedimentos da colagem e da citação.

Assim, a citação do texto atribuído a Péret que encerra a coluna, *A pedidos*, além das citações diretas das célebres frases “*Tupy or not tupy, that is the question*”, uma citação de Shakespeare no texto oswaldiano e “Quatro séculos de carne de vaca, que horror!”, de Oswaldo Costa, ambos do primeiro número da *Revista de Antropofagia*, de maio de 1928, reforçam essas técnicas de produção intertextual da colagem e da citação e promovem um espaço de divulgação para obras e programas ligados à antropofagia.

A obra *Vanguarda Antropofágica*, de Maria Eugênia Boaventura, traz uma análise aprofundada dos procedimentos intertextuais da citação, colagem e paródia na *Revista de Antropofagia*, importantes para entendimento da sua construção e configuração:

Como muitas outras revistas européias da década, a sua estrutura assemelha-se aos quadros-colagens, aos *papiers-collés*, criados pelos cubistas (Picasso e Braque) e radicalizados nos quadros dadaístas (de Picabia, nos *ready-made*, de Duchamps, nas colagens de Schwitters e Max Ernest). Uma grande montagem, onde se misturam textos de vários autores e épocas por meio de diferentes procedimentos. Além da paródia, a colagem e a citação caracterizam a sua linguagem. (1985, p. 57)

Boaventura, então, expõe uma gama de teorizações sobre colagem, citação e paródia oriundas de Bakhtin, Leila Perrone-Moisés, Jean Pierre Morel, Henri Behar para optar pela orientação de Luís Aragon, que engloba citação e colagem sob a denominação de colagem, entendendo que esta será “toda introdução, no texto do periódico, a título de parte integrante, de elementos emprestados a outro sistema significante” (BOAVENTURA, 1985, p. 58).

Assim, os textos surgem de um procedimento de colagem que aponta para as mais variadas fontes: citações bíblicas, textos de Lênin e Pascal, incorporada às formulações

antropofágicas, para mostrar o verdadeiro sentido da vida através da antropofagia que se converte na absorção do “tabu em totem” (OSWALD, 1995, p. 20).

Há textos que são montados com citações de Lao-Tse, Freud e Cristo ou por fragmentos textuais de Engels, Fernão Cardim e Morgan, a ilustração de Tarsila do Amaral, com estilo e temática antropofágica, por sua vez, completam-lhe a significação. Já em outras ocorrências, são colados trechos atribuídos a Maurício Medeiros, Marx, José Piragibe, Bernard Shaw, além de provérbios brasileiros. Com relação ao cancionário popular, a *Revista* apresenta um repertório no qual se encontram citações diretas de trechos de repente do poeta popular Limeira Tejo (PE), complementado pela ilustração de Pagu.

Interessante é a seção *Santo Ofício Antropofágico*, cujo texto se constrói a partir da colagem de trechos de outros textos sobre a inquisição, catequese e descobrimento, denunciando assim seus conteúdos moralistas e repressores através dos personagens Pajé Murucutu (que come menino ignorante) e Minhocão (pai-de-santo tirador de sombra falsa e inquisidores).

Inúmeros são os exemplos deste procedimento da colagem que concorrem para a apropriação textual, termo apontado por Boaventura:

A apropriação envolve dois processos diferentes: textos usados para representar o papel desempenhado no original; e elementos transplantados, exercendo um outro papel absolutamente diferente. Nos dois casos, a colagem passa a falar em nome de um novo texto. (1985, p. 59)

Se considerarmos que colagem e citação são procedimentos equivalentes, ou seja, que se houver colagem tem que, obrigatoriamente, haver citação, e o contrário também, o empréstimo emerge como estratégia importantíssima para a técnica de composição e para satisfazer os objetivos de re-escritura crítica denunciada pelo uso do título, estratégia recorrente na *Revista de Antropofagia*.

Tal orientação metodológica permitiu a Boaventura organizar uma classificação de acordo com um agrupamento temático desses empréstimos em: a) antropofagia; b) índio; c) raça; d) família; e) lógica e moral; f) Sade; g) religião; h) resenha; i) bestiário; j) provérbio e surrealismo (1985, p. 60).

A análise de Boaventura considera que o processo de montagem e colagem pode ser dividido em um grande conjunto de citações: empréstimos diretos (citação de fragmento com marca tipográfica); alusão (a fatos históricos, obras, autores etc); citação indireta (menção de autoria sem marca tipográfica) e autocitação, esta última implicando na

retomada de ideias antropofágicas de outros colaboradores e que figura como recurso didático ou pensamento do grupo, orientando a construção do novo texto (1985).

Nas canções de *rap* as práticas intertextuais de recorte e colagem podem ser observadas nos inúmeros empréstimos, muitos dos quais podem ser relacionados aos procedimentos comentados por Boaventura. Assim, as citações diretas são evidentes nas canções que usam a colagem de trechos de outras canções, textos literários e informativos, passagens bíblicas, entre outros, assinalados por marcas textuais na poesia e, musicalmente, pelo uso do *sampler* e/ou da base.

As citações por alusão são as mais frequentes nas canções de *rap*, através da menção a ícones das causas sociais e da cultura brasileira e a fatos histórico-sociais ligados, sobretudo, à violência sofrida pelos/as jovens nas periferias urbanas. Esses fatos e aspectos da realidade nacional tratados pelo *rap* são, em sua maioria, abordados pelos meios de comunicação de forma descontextualizada. Nessas produções, a função dos/as *MCs* é assentada no compromisso em expor a sua versão sobre o fato ocorrido, em contraposição aos pontos de vista apresentados pelos noticiários televisivos, especialmente.

As citações indiretas também são fontes textuais comumente usadas nas colagens dos/as *DJs* e *MCs*, emprestando à canção uma incrível riqueza cultural e vocabular, cumprindo as funções de prazer e conhecimento próprias às canções de *rap*. As autocitações, destacadas por Boaventura, são nas canções de *rap* quase obrigatórias, tendo em vista que a auto-referencialidade e a postura performática do/a *MC* são partes constituintes da sua apresentação, na qual muitas vezes o/a poeta elenca as fontes textuais usadas para referendar o seu discurso, a sua criação artística.

Além do conceito de Boaventura que une colagem e citação, é oportuno abordar o conceito de citação elaborado por Compagnon: segundo ele, a citação pode ser considerada uma “prática complexa da tarefa de promover a sobrevivência da literatura elaborada segundo os procedimentos de recortar e colar” (1996, p. 13), o que ocorre na *Revista de Antropofagia*, na qual a colagem e a citação tornam-se uma forma de estabelecer o princípio de absorção cultural como uma marca da literatura modernista.

Com relação ao *rap*, mesmo que a construção priorize em muitos momentos o aspecto da improvisação e da oralidade, a escritura também faz parte do processo de construção poética, pois muitos/as *MCs* utilizam o sistema de comunicação oral e escrito no ato criador.

Mesmo o uso do sistema totalmente oral, a exemplo do que ocorre nas batalhas de rima ou *free style*, os/as *MCs* podem fazer uso dos procedimentos da colagem e citação.

Isso ocorre quando algum verso ou mote auxilia a construção do texto poético, este procedimento artístico, que pode ser encontrado no *rap* ou nas cantorias nordestinas, pode ser compreendido à luz da ideia de movência do texto oral, proposta por Zumthor (1997).

Nas canções de *rap*, além de ser um recurso eficiente de composição poético-musical, as colagens frequentemente evidenciam as necessidades dos/as *MCs* de apontar falhas e de criticar o sistema através da reutilização das fontes selecionadas e das possibilidades de combinações, numa tentativa de mudar o paradigma existente, aspecto que, mais uma vez, aproxima antropofagia e *rap*.

A convivência direta com aspectos cruéis da violência no país é representada nas canções de *rap* através da referência a uma existência efêmera, uma vez que o número de jovens assassinados cresce assustadoramente. Assim, uma das formas de preservar a memória dos acontecimentos é a criação artística, através exatamente das canções. O livro *Cabeça de Porco*, de MV Bill, Luís Eduardo Soares e Celso Athayde, discute, também, a necessidade de recompor esses fragmentos de vidas que poderiam auxiliar na construção das identidades daqueles/as que se foram e dos que sobrevivem à violência:

Tal qual a menina que se ajoelha no chão, debruçada sobre os recortes de jornal, cuja obsessão era recortar e guardar as notícias para compor a memórias das vidas que a violência destruía (alertando as comunidades, uma a uma, pelas rádios-depostes), nós também, Luiz, Celso e Bill, nos dedicamos a recortar e colar fragmentos de vida e morte, para divulgar o sofrimento que a violência provoca e conquistar a solidariedade que possa amenizar ou até mesmo extinguir, no futuro, revertendo suas causas (2005, p. 283).

Neste caso, que é semelhante ao do *rap*, as práticas de recortar e colar estão diretamente ligadas à função social. Tal opção auxilia o/a *MC* no cumprimento de seu papel que é cantar a sua versão sobre o acontecimento, falar a verdade dos fatos que ocorrem na sua quebrada, para assim ter uma representatividade sócio-cultural na comunidade. Assim, o/a *MC* seleciona os textos que serão citados de modo a articular “coisas e argumentos” e a (re)configurar os “nervos do discurso” as “palavras”, que se constituem nos “ornamentos e roupagem do discurso”, pois “é preciso que as palavras, como uma pele, colem-se às coisas” (COMPAGNON, 1996, p. 55).

Passemos à análise da canção *Made in Nordeste*⁴¹, de Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL), na qual é clara a presença do princípio da absorção cultural proclamado por Oswald de Andrade. No *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁴² podemos observar a

⁴¹ A letra da canção *Made in Nordeste*, está no Anexo A, p.149 e o áudio está em Anexo C, faixa 04.

⁴² Apêndice A, p. 192.

apresentação de Pirralho no I Encontro Nordestino de Hip Hop. Seu figurino com boné, bermuda larga, tênis e blusa grafitada com a reprodução do Abapouru, de Tarsila do Amaral, bem como a tatuagem em sua perna com a mesma imagem antropofágica, nos oferece uma visão da sua adesão ao princípio oswaldiano.

O título da canção, “*Made in Nordeste*”, sinaliza os diálogos entre os referenciais culturais afro-brasileiros e nordestinos e o uso da auto-referencialidade, procedimento quase unânime nas canções de *rap*, que se torna um recurso perceptível nos versos de apresentação e de localização espacial em: “Esse que vos fala é um alagoano / Nascido em Maceió e agora representando / desde antigamente dos primórdios Maçayo / coração maceioense não podia ser melhor”, estabelecendo-se, assim, uma maior interação com o/a ouvinte.

A musicalidade extraída da aliteração com o fonema /l/ na sequência dos vocábulos “canibal”, “ola”, “levada”, “levando”, “lata” “se liga”, “repelente”, “repele”, associada a outras palavras, nos sugere a ideia de que uma das funções dessa canção de *rap* é resgatar a alegria e a vontade de viver. Esse recurso é complementado pelo refrão que, juntos, sintetizam esse ponto de vista, em: “E deixa você sorridente / Então se liga nesse som que é a febre / É o *h. h. made in Nordeste*”. A concepção de alegria decorrente de um estado de natureza ocorre, também, na antropofagia, como mencionado anteriormente.

Após anunciar que o *h. h.* é a “febre do nordeste”, os versos seguintes visam enaltecer grandes representantes da literatura nordestina através do recurso da citação por alusão a nomes e obras, por meio da qual são apresentadas as fontes usadas na composição poética ao mencionar os escritores alagoanos: “Graciliano Ramos / Jorge de Lima pra manter o clima de cima / da cultura nordestina”, este procedimento é reafirmado quando ocorre a citação por alusão da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos: “Não pára / Mesmo com tantos problemas / Se compara / ao sofrer das vidas secas / Não falha”

A canção segue na apresentação das características que definem a identidade do/a *MC* nordestino/a, evidente nos versos: “Eu sou brasileiro, guerreiro não esquece / a primeira palavra do plural prevalece é / E assim prossegue *made in* nordeste /universal, então cheque o som que é a febre que tal?” e a estrofe é finalizada com o uso criativo das palavras encontradas no dicionário “Aurélio / Buarque de Holanda” que contribui para a criação do “Jogo de expressões que encanta”.

A estrofe seguinte rebate as possíveis críticas depreciativas sobre a cultura nordestina e a sua fala peculiar em: “a primeira coisa a ironizarem é o sotaque / oxê, oxê, oxê”, contra-argumentando com a remissão às diversas personalidades nordestinas que tanto

contribuíram para o enobrecimento da cultura brasileira, através do uso da série de citações por alusão: “Zumbi”, “João Cabral de Melo Neto”, “Morte e Vida Severina”, “Auto da Compadecida”, “Ariano Suassuna”, “Mestre Vitalino”, “Virgulino Lampião”, “Banda de Pífanos”, “Tavares”.

Este procedimento intertextual de citação por alusão é usado para reverenciar a “extensa cultura”, que é motivo de engrandecimento e se torna fonte importante para a construção do perfil artístico da voz poética: “eu me orgulho de onde eu vim e do qu’eu faço/ E vou levando assim muito bem influenciado / esse que vos fala é o Pirralho”, enfatizando uma incorporação positiva da cultura nordestina.

Após o refrão, a canção é finalizada com o verso: “antropofagicamente eu me encontro num vértice”, uma citação do trecho da canção *Prólogo Interessantíssimo*, com letra de Tainan Costa, utilizada para reforçar as intenções antropofágicas visíveis no trabalho de Vítor Pirralho, que é a mescla produtiva e consciente dos elementos do *h. h.* e das fontes da cultura regional nordestina.

Assim, é possível apontar as canções de *rap* como produtos criados por aqueles/as que contestam o sistema dominante ao projetarem-se no cenário artístico através da re-elaboração artística de inúmeras fontes e linguagens, o que, para Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1992), indica a concepção de arte antropofágica:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro do tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau-selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (1992, p. 234)

Fundamentada, também, no diálogo cultural, a canção *Na Moda*⁴³ apresenta ao ouvinte reflexões sobre os processos globalizadores de expansão cultural. Iniciada por *samplers* e *scratches*, seguidos do acompanhamento musical com pandeiro, guitarra e baixo

⁴³ A letra da canção *Na moda* está no Anexo A, p.151 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 05.

elétrico, num *swing* bem cadenciado, a canção apresenta em suas três estrofes grande mobilidade rítmica e rímica.

A primeira estrofe parte de uma ampla conceituação para a palavra moda: “Moda, costumes, identidade / Padrões de épocas e sociedades / Todo mundo igual / Isso que é moda”. Ela é seguida de um pensamento mais combativo sobre tal conceito: “Todo mundo igual / Isso que é foda”, apresentando uma crítica a respeito da indústria cultural. Esse questionamento também se observa nos versos: “Domínio, Controle, Massificação / Situação massificar sem ação / Massificar é a solução” sendo promovida pelo jogo empreendido com as palavras massificação – ação – solução. São, também, apontados na canção os agentes causadores de tal imposição cultural em: “Pra política vigente que quer o poder na mão”.

Os efeitos da globalização são tratados nos versos: “Globalização faz a interligação / Chegou ao Brasil a última moda no Japão”. Seguem-se versos que fazem considerações acerca da saudável absorção das fontes culturais em: “Devorar culturas, é, é necessário / consumir o fútil, hum! Nada saudável”, postura que se confronta com a definição de moda comum à ótica mercadológica da indústria cultural, referida no verso: “Moda, sinônimo futilidade”.

O conceito de moda mencionado anteriormente é criticado na construção textual através do uso da forma diminutiva “inha” nos versos: “**menininha** de blus**inha** é o que mais vejo na cidade / é uma viagem / Todas à caráter / Sandália, blus**inha** e o boné ros**inha** / Tudo igualz**inha** / Estilo de mod**inha**”⁴⁴. A canção critica esse conceito de moda através da denúncia de um procedimento comum à indústria de vestuário, de impor padrões de comportamento meramente imitativos, inibindo a criatividade.

O caráter transitório da moda estabelecido pelo sistema econômico capitalista, marcado pela voracidade do consumo, é focalizado nos versos: “Essa já passou / Aquela vai passar / Moda é passageira nunca vem pra ficar”. A transitoriedade da moda é confrontada com o caráter atemporal da arte, levando a um questionamento acerca da função estético-social da moda, evidente nos versos: “O que é de verdade é que fica / Tem utilidade é pra toda vida / Quem é de verdade / Quem é de mentira / Quem é de verdade / sabe quem é de mentira”, nos quais fica claro que a arte deve unir diversão e conhecimento.

Construído com uma citação direta da frase do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade: “Tupy or not tupy / That is the question”, o refrão é complementado pelos provocadores versos: “Tu não gosta do que é tupiniquim / Hum! Porque tu é *fashion*”,

⁴⁴ Grifo nosso.

numa crítica à assimilação banal de modismos, muito comum até no próprio universo *hip hopper*, tendo em vista que muitos grupos desejam, apenas, imitar ícones nacionais e estrangeiros e desconsideram as suas fontes regionais.

A segunda estrofe inicia-se pela colagem de uma locução radiofônica através do *sampler*: “Rádio Jabá FM / - Ei doido, ei doido, se liga aí nesse som, / Chega aí na moda / - Tá bem, tá bem, doido, ichi demorô” e convoca aqueles/as que promovem o diálogo da diferença através de movimentos populares que se insurgiram pelo fim dos conflitos e através da união, o que é visível na passagem: “a partir de movimentos que promovem a segregação / surgem movimentos promovendo a união”.

A crítica ao sistema sócio-econômico opressor se torna explícita no verso: “O povo no poder é pura teoria / Restam, então, outras alternativas”. Essas alternativas são resgatadas da história para serem re-elaboradas em tentativas de reação, a exemplo da canção que traz a citação por alusão a episódios importantes da nossa formação sócio-cultural: “Quilombo dos Palmares a Arraial de Canudos / comunidades que permanecem vivas”.

A referência aos diálogos culturais empreendida nos versos: “Tiro proveito de tudo, misturo / Obtenho uma fórmula limpa / Livre de impurezas e tendências do verão” indica a intenção de construir versos elaborados e com teor de crítica social. Tal intenção também se observa nos versos seguintes: “Aqui a voz do povo é o som da alteração / Alterando a paciência da conspiração / A mesma que te aceita só por cooptação”.

O objetivo da voz poética parece ser o de instaurar o diálogo da diferença, no qual quem fala é aquele/a que sofre as imposições da indústria cultural. Esta limita a democratização do espaço de interação artística quando impõe padrões fixos que silenciam a voz do outro, aspecto evidente nos versos: “Distorcem os princípios e a postura / Fabricando moda com a nossa cultura”. Trazendo essas reflexões para o universo do *rap*, a imposição de padrões culturais parece acontecer também no meio musical, como um dos efeitos decorrentes do processo de globalização, conforme expressam os versos: “O *rap* agora é *fashion*, sabia? / Que merda / Domingo no Faustão ou na trilha da novela / Essa novela eu já vi e sei o fim / A traição como estopim”.

A imposição de padrões culturais realizada pelo mercado cria conflitos de interesses entre posturas ideológicas e artísticas. Conciliar interesses mantendo sua linha ideológica e ao mesmo tempo ceder aos jogos comerciais, em alguns momentos, ou recusar o diálogo com o sistema mercadológico da indústria cultural através da atitude, por exemplo, de Mano Brown, dos *Racionais MCs*, que, em entrevista a Sérgio Kalili, na revista *Caros Amigos*, quando perguntado sobre a participação em programas do Faustão e Gugu, afirmou:

“O começo da derrota dos rebeldes, estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos caras: televisão, a música. Os Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia” (1998, p. 33).

A função econômica da moda, que apresenta objetivos meramente apelativos, é detalhada em seus efeitos nocivos nos versos: “Deixa se levar e se envolve / Fábrica de moda e você é o produto”, que denunciam uma massificação de ideias e pensamentos, exemplificada com os *reality shows* disseminados, atualmente, em todas as emissoras de TV e que mobilizam opiniões e o tempo de inúmeras pessoas.

A citação por alusão ao poema “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, é usada para se dirigir aos burgueses latino-americanos, denominados de “Burguês terceiro mundo”, escravizados pelos modismos ditados pelos meios de comunicação que aderem à ditadura do consumo. O conselho que se lê nos versos: “Desligue a TV e volte pra realidade / O mundo moderno apresenta a outra face / Chega de copiar o que é pré-fabricado” ressalta o sentido de crítica presente na canção.

Essa prática da absorção cultural tão defendida por Oswald de Andrade se encontra também na construção das canções de *rap* através do seu caráter aberto e fragmentário e, também, devido aos processos transculturais evidenciados na citação por alusão de tal princípio oswaldiano: “Devorar culturas tem que ser a primazia / Cultura não tem dono é legado universal / Mas a devoração tem que ser crítica / Pois comendo qualquer coisa você pode passar mal”.

Quando menciona o fato da devoração “ser crítica”, o discurso poético identifica-se, novamente, com a proposta de devoração cultural oswaldiana, também destacada por Glaucia Machado: “o que nos interessa, porém, [] é ressaltar a *capacidade fisiológica do bem digerir*, lição de Nietzsche bem assimilada por Oswald de Andrade, que tratou de afastar o ressentimento e as angústias das influências” (1999, p. 134). Assim, devorar pode ser uma capacidade comum a muitos/as, mas selecionar e combinar as fontes requer uma reflexão consciente desse ato de absorção, pois os objetivos que levam a tal prática devem ser concernentes com a postura crítica em relação aos processos sócio-culturais.

Nas canções analisadas vimos um diálogo explícito com a antropofagia oswaldiana, na medida em que o MC Pirralho se vale do princípio da devoração cultural para a composição da criação artística, o que ficou claro nas citações diretas e por alusões ao *Manifesto Antropofágico* e ao nome do escritor Oswald de Andrade, bem como na realização

de canções que apresentam-se híbridas por serem construídas a partir do trânsito entre as fontes orais nordestinas e *hip hoppers*.

O objetivo de aproximar antropofagia e poesia no trabalho de Machado (1999) dialoga com a ideia defendida aqui de que a antropofagia ainda repercute nas manifestações artísticas contemporâneas que absorveram/em as ideias sobre o “caráter polifônico e híbrido” (1999, p. 18) da cultura brasileira associadas ao uso dos procedimentos tecnológicos que auxiliam na criação artística. Afinal, o “homem natural tecnizado” (1995, p. 32) de que fala Oswald de Andrade é o homem que promove a aproximação entre as fontes da tradição e os efeitos dos processos de modernização.

Quando Machado (1999) defende que o concretismo brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 e a tropicália de 1970 são movimentos que estão voltados para uma ideia de revitalização da cultura nacional com base na multiplicidade de experiências; na leitura do passado em razão de uma práxis do presente; através da consciência do subdesenvolvimento que leva à necessidade de transformação da realidade e, principalmente, pelo fato do poeta voltar-se para o seu próprio trabalho de criação, podemos, por extensão, incluir nesse grupo de manifestações artísticas o mangue beat, da década de 1990, em Recife-PE, e as canções de *rap*.

A canção *Brasil - Haiti sem Fronteiras*⁴⁵, do grupo Simples Rap’ortagem (BA), apresenta as semelhanças entre aquele país da América Central e o Brasil através de comparações que tematizam aspectos culturais e sociais de ambos. Destaca no Haiti, especialmente, os conflitos de interesse entre Estados Unidos, Cuba e França, numa expressão clara da consciência a respeito do tratamento dado aos países subdesenvolvidos pela América do Norte e Europa.

A citação por alusão da canção *Haiti*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, criada em 1993 no trabalho *Tropicalia 2*, é encontrada nos seguintes versos da canção: “Gil e Caetano cantaram pelo Haiti / Agora outros baianos vão se fazer ouvir”. Esses versos pontuam o caráter metalinguístico dessa canção de *rap*, na qual o discurso se volta para o trabalho de criação artística para legitimar as múltiplas vozes que abordam essa temática: “Agora outros baianos vão se fazer ouvir, e sentir / a voz de origem popular, refletir / Na Simples Rap’ortagem, vamos lá”.

⁴⁵ A letra da canção *Brasil - Haiti sem fronteiras* está no Anexo a, p 153 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 06.

Para Linda Hutcheon, a alusão, aqui neste trabalho mencionada como citação por alusão, é um recurso para a “ativação simultânea de dois textos” (1985, p. 61), o que se torna evidente na construção da canção do grupo de *rap* baiano que ativa e ressalta a sua função social com as passagens textuais que remetem à canção de Gil e Caetano.

Assim, os diálogos entre as duas canções são perceptíveis em vários momentos e a paródia, em seu sentido de repetição com diferença e com *ethos* pragmático que vai do ridículo à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1985, p. 54) torna-se evidente, identificando-se mais com o sentido de reverência. Isto acontece porque o diálogo estabelecido entre as duas canções visa unir os dois relatos na apresentação dos contornos sociais, políticos e culturais dos dois países.

Com uma mobilidade rítmica incrível, o refrão “Hei movimento, quebrando barreiras / *Hip hop* – Brasil - Haiti sem fronteiras”, contido em dois versos de rimas paralelas, reconduz o/a ouvinte ao objetivo da canção que é o de aproximar as culturas *hip hopper*, nos espaços brasileiro-baiano e haitiano.

Musicalmente, as duas canções utilizam instrumentos de percussão e cordas. Na canção *Haiti*, o uso de violões, violinos, contrabaixos, violoncelos e percussão marcam uma atmosfera triste, fúnebre, pois o tema sobre a discriminação racial, tocado nas vozes poéticas, evoca seriedade. Na canção *Brasil - Haiti sem fronteiras*, o uso de baixo elétrico, violões, percussão e discotecagem compõe uma ambientação mais alegre, aconchegante e dançante, sem deixar de tratar da importância do assunto em torno das problemáticas sociais, políticas e culturais dos dois lugares.

Na canção *Haiti*, o discurso poético é situado espacialmente na Bahia-Salvador “Quando você for convidado para subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado”. E há uma alusão às formas de violência oriundas da discriminação racial e social praticadas pela polícia e por alguns seguimentos da sociedade através, por exemplo, de atitudes intolerantes e preconceituosas:

pra ver do alto da fila de soldados quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / de ladrões mulatos / e de outros quase brancos / tratados como pretos / Só pra mostrar aos outros quase pretos / E são quase todos pretos / E aos quase brancos pobres como pretos / Como é que pretos, pobres e mulatos e quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados

Ao trazerem o tema da escravidão dos negros, Caetano e Gil apontam uma das origens de toda a discriminação racial que implica, em muitos casos, na discriminação social, que pode ser extinta, por exemplo, através da aceitação do outro e dos aspectos híbridos da

nossa sociedade, com a intolerância sendo rebatida por meio das formas de reação ao sistema dominante através de expressões da cultura:

E não importa se olhos do mundo inteiro possam estar por um momento voltados para o lado, / onde os escravos eram castigados / e hoje um batuque, um batuque com a pureza de meninos uniformizados / da escola secundária em dia de Parada. É a grandeza épica de um povo em formação, nos atraí, nos vislumbra e estimula.

O refrão da canção alude ao Haiti para assinalar as identificações sócio-culturais entre Brasil e Haiti e, também, pôr em questão uma falsa ideia de que o Brasil não passava pelos mesmos problemas políticos e econômicos do Haiti, por meio do uso da ironia como estratégia do recurso satírico-paródico em: “Pense no Haiti, Reze pelo Haiti / O Haiti é aqui / o Haiti não é aqui”. Devemos nos lembrar que o contexto brasileiro em que a canção *Haiti* foi criada ainda era crítico com relação à liberdade de expressão e manifestação popular, pois os efeitos do regime militar ainda eram lembrados.

Na canção do *Simple Rap’ortagem* o relato é construído a partir das considerações das condições sociais e econômicas de vida do povo haitiano, mencionadas na fala e no desejo de vocalização, nos versos: “Quero falar do povo haitiano / Expectativa de vida, 51 ano / Vive com menos de um dólar por dia, Cada mano”, cujos dados antecipam um dos motivos para a classificação de pobreza do Haiti, também mencionada nos versos finais dessa mesma estrofe: “Como superar esse título banal / de país mais pobre da América Central?”.

O *rap*, como já foi mencionado, é uma poesia que circunscreve o acontecimento previsto ou fortuito. Os versos seguintes, que tratam da missão do Brasil no Haiti através de um jogo de futebol, exemplificam este aspecto peculiar ao texto das canções: “Missão de paz brasileira esteve no plano / 2004, 18 de agosto foi a partida, / Haiti versus Brasil”, além de mostrarem a possibilidade de diálogos sociais e culturais que aproximam países que passam por problemas semelhantes.

A canção apresenta os possíveis diálogos entre o Haiti e os ensinamentos do *h.h.* no verso: “O *h. h.* sempre torce pelo lado da vida” e, também, através do trabalho musical do *Simple Rap’ortagem* em: “Jogo da paz, partiu 2006 entrando em campo / *Rap, break, grafitti, dj*, nosso trampo”. A exposição dessas ações assinala os objetivos dessas missões culturais e desportivas, pois a passagem, contida nos versos: “Sob os nossos pés vão rolar contra a guerra / Uma bola azulzinha chamada planeta terra” conduz o/a ouvinte à conscientização sócio-cultural.

Ao apontar as reivindicações para o povo brasileiro e haitiano, os versos tratam das analogias culturais e históricas entre os dois países. Primeiramente, pelo aspecto ortográfico em: “O estado brasileiro de onde eu vim, é Bahia / Bahia com H de Haiti, uh, quem diria! / de Hip Hop temos muito em comum”; em seguida pela exposição dos aspectos biológico e religioso: “Além da pele escura com a benção de Olorum”; ainda o histórico através da alusão à abolição da escravatura em: “Entre as Américas, veja a nossa situação / Brasil, último a abolir a escravidão / Já o Haiti foi o primeiro, de fato, / Em 1794”, sendo esta última temática também apresentada anteriormente na canção de Caetano e Gil.

A consciência da dominação do primeiro mundo sobre os países do terceiro mundo é referida e aponta a questão da dominação norte-americana e francesa sobre o Haiti nos versos: “Como manter a esperança / se o apoio de Cuba incomoda Estados Unidos e França?”. A estrofe é finalizada pela citação indireta da canção *Haiti*: “Pense, zele, cante pelo Haiti”, modificada pela adição do verbo “cante”, concomitante com a concepção de transformação social do *h. h.* através da arte, pois: “nosso *rap* tem poder / Mas não pra oprimir”.

A problemática da violência é mencionada por Caetano e Gil ao final da última estrofe da canção, quando os cantores trazem à tona um acontecimento marcante da violência que foi o Massacre do Carandiru⁴⁶, através da ironia, que funciona como estratégia retórica da sátira paródica, nos versos “E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo / Diante da chacina / 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos”. Assim, são retomados os versos da estrofe anterior para ressaltar o sentimento de exclusão social “ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / e pobre são como podres / Todos sabem como se tratam os pretos”.

A última estrofe de *Brasil - Haiti sem fronteiras* conduz a uma cena mais esperançosa e confiante na mobilização popular através de atitudes alternativas, como é o caso do *h. h.* Algumas conquistas sociais reivindicadas pelos setores populares começam a ser respeitadas, o que produz cobranças de papéis sociais mais engajados em: “Querem nos fazer, perder a esperança / Queixa sem atitude não produz mudança”.

O uso da citação direta do provérbio: “Se depois da tempestade vem a bonança”, referenda o sentimento de resistência e se complementa pelos versos seguintes que

⁴⁶ A obra de Silvia Ramos e Anabela Paiva, *Mídia e Violência – Novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil (2007)* apresenta os dados de uma importante pesquisa para a contextualização sobre o tema da violência no nosso país e a sua cobertura pela mídia, abordando vários pontos de vista e informações gerais. Entre elas, as autoras mencionam alguns crimes praticados pela polícia contra menores e presidiários: Candelária, Chacina de Vigário Geral, Massacre do Carandiru, este último em 02/10/1992 fatos aludidos, constantemente, nas canções de *rap*.

indicam de onde vem essa mudança e a quem ela deve ser promovida: “Eu quero é vida e não somente pras crianças / A reportagem que cria solidariedade, / Desde o nordeste / Com selo de qualidade”.

Os sistemas de educação representados nas duas canções são muito interessantes por apontarem lógicas antagônicas. Na canção *Haiti*, Caetano e Gil denunciam um programa de educação repressor e anti-democrático, responsável pela exclusão social e racial que, sugerido por um deputado corrupto, defende a pena de morte no país:

“E na TV se você vir um deputado em pânico / mal dissimulado / diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer , plano de educação / que pareça fácil / que pareça fácil e rápido / E vá representar uma ameaça de democratização do ensino de 1º grau / E se esse mesmo deputado defender a adoção da Pena Capital”.

A proposta de educação do *Simples Rap*’ortagem apresenta-se como interdisciplinar, popular e é fundamentada na cultura e arte *hip hopper*. Ela contempla as disciplinas de português e matemática, nos versos: “Com português e matemática mostro talento / Haiti tem cinco letras, / Fique atento / Hip Hop é cultura de / Quatro elementos / Se o resultado é nove, / Tem-se movimento”, aborda a geografia humana em: “Quase 4 milhões de habitantes / a maioria afrodescentes” e natural no verso: “O relevo é montanhoso”, centrando-se na economia, na passagem: “E a agricultura / É a base da economia”.

O principal aspecto destacado nos versos seguintes é o da transformação social através do uso das palavras e das ações realizadas: “Mais do que palavras / Com uma ação é o que faço / Revolução / Aplicando laços”. A canção, então, é finalizada com dois pontos primordiais: o primeiro concerne à necessidade de preservação da história e cultura para a construção de um presente mais justo socialmente. Isto pode ocorrer através dos recursos naturais, neste caso a memória, e/ou através da tecnologia-digital, aspecto claro nos versos: “Se tudo tá gravado em cd ou na memória / Pra nunca esquecer a importância da história”.

É importante refletir sobre a reconstrução do Haiti após o terremoto de 12/01/2010, cuja capital do país, Porto Príncipe, foi seriamente afetada, acarretando um número aproximado de 200 mil pessoas mortas e 300 mil feridas. Como se dará, nos próximos anos, a elaboração das práticas simbólicas dos que sobreviveram a essa tragédia, este pode ser um aspecto importante a observar.

O segundo ponto refere-se à possibilidade de legitimação do discurso do/a oprimido/a através da palavra. No caso desta canção, trata-se do próprio povo haitiano, pois os versos finais são reveladores neste sentido: “Sobre o Haiti só lhe resta saber / O mundo precisa ouvir / o que essa gente tem a dizer”.

Finalizando as considerações sobre esta canção, observo que ela pode ser associada ao que Machado pontuou sobre o “verdadeiro engajamento do poeta” que “se efetiva no campo da linguagem” (1999, p. 119), pois a construção artística está em concordância com a função social que podemos destacar em seus versos, com relação aos contextos políticos e sociais do povo brasileiro e haitiano.

A definição de Machado sobre “marginal é o poeta: desbundado ou participante ou anarquista ou qualquer outro, menos o conformista ou o que se agarra às dissimuladas formas do poder instituído” (1999, p. 129) é vital para entendermos a postura política e ideológica dos/as *MCs* quando recorrem a alguns procedimentos como a reutilização de materiais; as formas informais de distribuição da obra e através da linguagem, são esses pontos, por exemplo, que nos proporcionam outro olhar ao/à *MC*, destituindo-o/a da conotação pejorativa que lhe é atribuído/a e que é tão em voga em nossa sociedade.

Neste sentido, se destacam a reciclagem de materiais e a sua reutilização mediante circunstâncias desfavoráveis; a veiculação e intercâmbios de obras em shows, eventos alternativos, através da internet e do comércio informal que, hoje, é a maneira mais eficaz que os grupos de *rap*, sobretudo os da periferia, têm para divulgar seu trabalho; o uso da linguagem coloquial com expressões locais, gírias, palavrões e ocorrências linguísticas consideradas erros gramaticais, visando o público não à norma e, finalmente, a atitude dessacralizadora. Esta última é uma constante nas canções que tematizam os problemas sociais e políticos do espaço comum aos/às *MCs*.

Nesta seção demonstrei como os procedimentos intertextuais da citação e da colagem estão presentes nas construções textuais dos textos analisados, o que possibilitou investigar o encontro entre *rap* e antropofagia, já referido quando abordei o princípio oswaldiano da devoração cultural, para aprofundar as análises que me levaram a hipótese desses aspectos consonantes entre as obras selecionadas e as suas concepções de criações artísticas.

A próxima canção que observarei *Bumbum Music*, também do grupo *Simples Rap'ortagem* (BA), pode ser compreendida como um exemplo de canção marginal pelo tratamento dado à linguagem e pela abordagem anárquica dada ao tema da banalização da cultura brasileira através dos processos de massificação da arte impostos pela indústria cultural, ocorrendo em sua construção o uso de palavrões, expressões locais e as estratégias da paródia: ironia e alusão.

1.3.2.2 – A paródia no rap

Prosseguindo com as aproximações entre a antropofagia e o rap, a paródia destaca-se por sua possibilidade intertextual e, muitas vezes, dessacralizadora. Para entendê-la mais amplamente, a obra de Linda Hutcheon *Uma teoria da paródia* (1985) indica alguns fatores: o primeiro deles diz respeito ao tipo de paródia destacado por ela como “processo integrado de modelização estrutural, de revisão, reexecução, inversão e “transcontextualização” de obras anteriores” (1985, p. 22). Nesse sentido, a paródia é compreendida, primeiramente, como um procedimento artístico de imitação que pode ter por função desconstruir ou ridicularizar, bem como homenagear.

O segundo aspecto remete à etimologia da palavra, com destaque para o prefixo “para” que indica “oposição e contraste”, podendo também significar “ao longo de”, o que aponta para as acepções “de acordo” e “intimidade” (1985, p. 48). Esses dois sentidos nos remetem à ideia de que a paródia não tem que ser apenas dessacralizadora ou corrosiva, podendo ainda, funcionar como homenagem ou reverência. Ainda para Hutcheon, a paródia é repetição com diferença (1985, p. 48).

As distinções entre paródia e sátira são muito importantes, pois a paródia é intramural, concerne à referência transtextual e ao que é interno ao texto; relaciona-se com a farsa, burla, plágio, pastiche, citação e alusão; apresenta uma restrição de foco que é a repetição de outro texto discursivo e volta-se para aspectos textuais. Já a sátira é extramural, no sentido de ridicularização da vida e das pessoas, ou seja, de uma realidade extrínseca ao texto (social, moral etc), apresentando a representação crítica de uma realidade não modelada, configurada na forma de crítica de costumes, atitudes, estruturas sociais, preconceitos etc. (1985, p. 67).

A paródia pode ser usada com a sátira e o contrário também é possível, enquanto a ironia pode atuar como um mecanismo de compatibilidade e de estratégia paródica de ambas, apresentando, ainda, uma especificidade simultânea que é a semântica, de contraste, e a pragmática, com função avaliadora.

As tênues distinções entre as definições “paródia satírica”, em que o alvo do discurso satirizado é o codificado, ou seja, o texto e sua estrutura, e a “sátira paródica” que visa algo exterior ao texto empregando a forma paródica para chegar ao seu fim dessacralizador (1985, p. 83), serão recorrentes na construção artística da *Revista de*

Antropofagia, demonstrada em algumas das suas partes, e na configuração das canções de *rap*, especialmente nas canções analisadas neste trabalho.

O último aspecto que pontuo das considerações de Linda Hutcheon sobre a paródia moderna diz respeito ao seu paradoxo, que é a transgressão autorizada das convenções, questionando a legitimidade dos textos e desafiando as normas com vistas a reformá-la (1985, p. 96-7). Neste sentido, ocorre uma reapropriação dialógica do passado, pois há uma ambivalência estabelecida em tal paradoxo que está presente na “repetição conservadora e na diferença revolucionária” (1985, p.99).

Segundo Maria Eugênia Boaventura, na *Revista de Antropofagia* o “mecanismo de incorporação de textos diversificados” é uma pista a seguir para entender o seu processo construtivo. Ela destaca, ainda, que a “articulação paródica tanto é detectada na macroestrutura (no periódico em si) como na microestrutura, isto é, nas contribuições individuais” (1985, p. 24).

Sem dúvida que este é um dos aspectos mais fecundos da antropofagia, denotando seu caráter inovador e vanguardista. Boaventura (1985, p. 24) também menciona os objetivos destes textos parodicamente invertidos em desmistificar e negar a atuação de companheiros do modernismo; servir de recurso para esconder a escassez de colaboração e contribuir para o embasamento teórico da antropofagia.

A utilização do cômico e da ironia, como elementos que atuam na configuração de toda a paródia antropofágica, é um recurso poderoso na derrubada de mitos e valores estabelecidos, o que já era comum às vanguardas, sobretudo ao dadaísmo e ao surrealismo, vindo a projetar-se entre nós como conquista de liberdade criativa ou de luta contra a tradição acadêmica.

Negando a construção do estilo, da técnica e da organização tradicionais, a *Revista de Antropofagia* apresenta contestação construtiva, assume a forma de *bricolage*, traz teor ofensivo, revolucionária e violenta de negação contra o movimento precedente, sobretudo, a partir da segunda dentição. Configura-se numa paródia satírica, pois o cerne das críticas são as estruturas formais tradicionais opondo um sistema totalmente inovador e original que desconstrói, estruturalmente, as formas canônicas de arte, a exemplo do soneto tão ao gosto dos parnasianos.

Ainda enquanto procedimento formal, a paródia na *Revista de Antropofagia* se configura pela escolha e uso de formas anti-acadêmicas, como anúncios e *slogans*, convertidos em anti-anúncios ao apresentarem-se de forma irônica e satírica no contexto literário, pois sua função não é mais de anunciar, mas apenas de ridicularizar obras, autores e

assuntos. Tal procedimento relaciona-se com a sátira paródica, já que, para criticá-los, os antropófagos se utilizam da apropriação estrutural de um gênero textual.

Algumas canções de *rap* assumem a estrutura de noticiários de jornais, sendo identificadas ao estilo de *rap* cronista, mas a sua função é utilizar estes gêneros para dessacralizar os meios oficiais de informação, como os telejornais, propagadores de ideias pré-concebidas sobre a violência e sobre a forma de vida das pessoas que vivem nas periferias. Tal aspecto do *rap* exemplifica, também, o tipo de sátira paródica, pois a apropriação estrutural do texto telejornalístico tem por objetivo central criticar a veiculação equivocada de aspectos da sociedade pelos mesmos.

A exploração da linguagem é empreendida na *Revista de Antropofagia* através do jogo de palavras configuradoras do cômico. Isto é evidente na criação de pseudônimos curiosos, no uso de trocadilhos e de palavras inventadas, gerando assim, um tipo de linguagem corriqueira e carregada de ironia para satirizar, parodicamente, a língua culta oficial da sintaxe lusitana imposta pelo sistema educacional da época.

Segundo Boaventura, há objetivos delineados no uso de tais recursos pelos idealizadores da *Revista de Antropofagia*, pois “a insistência em recorrer ao jogo de palavras, em toda a revista, é pretexto para se trabalhar a linguagem, não como instrumento de uma determinada argumentação, mas enquanto objeto de cômico próprio, que pode ser exaltado ou denegrido” (1985, p. 43).

No plano da referencialidade, Boaventura argumenta que existem os textos que estão “relacionados com o leitor”, nos quais a apresentação em *Abre-Alas* seria um dos recursos para provocar e agredir este/a leitor/a para conhecer o periódico. Existem, também, os textos nos quais há uma “preocupação com o leitor”, cujos conteúdos e intenções tentam explicar e esclarecer sobre a divulgação ou a construção do periódico.

O processo de sátira paródica presente na *Revista de Antropofagia* aponta para uma de suas funções, que é o uso de textos normativos ou não com a finalidade dessacralizadora de mitos e valores da cultura oficial. Isto porque a cultura hegemônica da época não conseguia apreender a complexidade das transformações sociais e culturais da sociedade industrial que se prenunciavam nas décadas de 1920 e 1930, em cuja estrutura figuravam, também, as classes marginalizadas pelo sistema, entre elas: negros, pobres e índios.

Neste aspecto, mais uma vez, a antropofagia insurgiu para levar o/a artista a refletir sobre as possibilidades dos homens e mulheres modernos/as pensarem e fazerem arte, o que se observa nas posturas performáticas e metalinguísticas, aspectos conciliadores entre

antropofagia e *rap*. Estes pontos dialogam com o que Hutcheon menciona sobre a auto-referencialidade ser a “capacidade que os sistemas humanos têm para referir a si mesmos” (1985, p. 11), incorporando comentários críticos dentro da estrutura da obra, buscando princípios que validem os seus discursos.

Os “aspectos interactivos”, mencionados por Hutcheon, que circundam a produção e recepção de textos, oportunizam uma compreensão mais ampliada da antropofagia, à medida que se referem ao público em geral e, especificamente, àqueles/as a quem os antropófagos dirigiam as suas propostas e mensagens, para provocar a mudança de postura artística.

Tal interação não escapa à concepção de arte realizada pelos/as milistas, visivelmente nas canções de *rap*, as quais apresentam a preocupação com a produção e recepção de suas expressões artísticas, para atingir um público específico, composto, em sua maioria, por aqueles/as que fazem as suas respectivas comunidades, quase sempre com a finalidade de transformação social através da arte *hip hopper*.

Inúmeras letras de *rap* demonstram um comportamento paródico e auto-referencial por parte dos/as *MCs*, alguns/mas de forma explícita, outros/as de forma mais sutil. Esses procedimentos performáticos revelam uma comunicação emissor-receptor que é contemplada pelo que propõe Hutcheon: “além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler é uma paródia” (1985, p. 185). No caso do nordeste, outro motivo do reconhecimento da paródia é baseado no domínio de fontes oriundas do cancionário popular, logo ativadas na compreensão textual.

A outra razão para esse reconhecimento é o que se pode justificar quanto ao crescimento do *h. h.* e das inúmeras adesões aos seus elementos. No caso das canções de *rap*, suas letras assinalam as experiências marcantes de um grande contingente de jovens que sofrem com a pobreza, violência e racismo, demonstrando que os códigos presentes na arte do *h. h.* provêm de contextos possivelmente compartilhados, pois representam os cotidianos dessa juventude.

Surge, então, uma projeção utópica quando pontuam sobre o porque de cantar, sendo um dos objetivos da canção a mudança social, a ser conquistada através do próprio fazer artístico que mapeia o mundo distópico, o mal lugar, e apresenta uma esperança de revertê-lo em um mundo eutópico, ou seja, em um bom lugar, perceptíveis na atitude *hip hopper*.

Seja usando um texto para evidenciar algum aspecto social, comum na sátira paródica, ou na apropriação textual e artística, para apresentar tal aspecto social,

especificidade da paródia satírica, nessas relações intertextuais se sobressaem as aproximações entre mundo e arte, já que o alvo do satirizado é o acontecimento.

Estas distinções entre paródia e sátira valem para as análises das canções de *rap*, as quais trazem formas paródicas e satíricas explícitas, a exemplo dos textos que se apropriam do gênero jornalístico ou das canções que reconfiguram as fábulas ou os contos de fadas para elencar as disparidades sociais.

Noutras construções, a paródia não apresenta um aspecto dessacralizador ou satírico, pois ela se pauta na relação estrutural e funcional de revisão crítica e na concepção de “reciclagem artística”. A “refuncionalização” trata da apreensão de um texto alvo que se converte em outra obra ou discurso codificado (HUTCHEON, 1985, p. 27-8), aspecto que também é comum às canções de *rap*.

No caso da *Revista de Antropofagia*, há, predominantemente, textos que unem sátira e paródia, como é o caso das colagens realizadas com os mais diversos textos: anúncios, trechos de outros textos literários, entre outros, que são utilizados para desconstruir a estrutura funcional ou estética dos textos, especialmente pelo uso das ironias e das passagens cômicas, configurando, assim, as paródias satíricas.

Passo, então, à análise da canção de *rap Bumbum Music*⁴⁷ que, para sua compreensão mais ampla, terá fundamentação nas considerações de Hutcheon sobre a paródia. A proposta temática da canção é discutir a banalização da cultura, denominada pelo Simple Rap’ortagem (BA) de “bundalização da cultura brasileira”. O neologismo “bundalização”, criado pelo grupo, ressignifica a ideia de vulgaridade aproximando-a de uma conotação sexual, até pornográfica, pois esta é uma das temáticas abordadas na canção. Para isso, os procedimentos paródicos transitarão entre as ocorrências estruturais das sátiras paródicas e das paródias satíricas, através da ironia alcançada na absorção de ritmos baianos e expressões clichêizadas, como veremos.

Seguindo uma divisão estrófica bem peculiar, a canção divide-se em três partes: na primeira há um diálogo com um ouvinte, no qual são tecidos comentários a respeito do assunto e ao destinatário da canção “- Essa é uma música em homenagem a um colega nosso, rapá / Vatomalina Daka Dada / - *Pode cré!* / Que sofre muito por causa do seu nome / O nome da música é Bumbum Music / Fala sobre a bundalização da cultura brasileira, Vamo lá”, versos cuja estrutura dialogada será retomada na terceira parte da canção.

⁴⁷ O texto da canção *Bumbum Music* está no Anexo A, p. 155 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 07.

O título da canção indica as intenções de agredir, pois “Vatomalina Daka Dadá” significa “Vá tomar no cú”, o que sinaliza o tom corrosivo das paródias inferidas no texto. Na segunda parte, a canção traz versos curtos e o refrão “É a bunda”, que funcionará como uma ironia que ativa a sátira paródica quando ocorre a crítica aos aspectos nocivos da bundalização da cultura. Por outro lado, e em outras passagens, o refrão aciona a paródia satírica que será construída pela paródia musical, nesta última é usada a mesma estrutura melódico-musical, mas o seu campo semântico gravita em torno da desconstrução da sua forma textual e/ou de algum aspecto social.

A terceira parte é mais livre estruturalmente e aponta para a questão da transgressão autorizada, pois quando os poetas criticam os estilos axé e pagode mais comerciais, o fazem por meio do uso desses mesmos referenciais musicais, numa apropriação musical com funções diferenciadas.

Tratando da paródia musical, Hutcheon pontuou a sua amplitude ao remodelar formas familiares e configura-se a partir de dois *ethos*: o da imitação como reelaboração de material preexistente, portanto, sem intenção ridicularizadora, e o da função ridicularizadora com citação de temas isolados, acordes e ritmos (1985). As duas formas são encontradas nas canções de *rap*. No caso de *Bumbum Music*, é evidente que a adoção do segundo *ethos* é mais coerente com o objetivo das críticas à banalização cultural.

Particularizando mais a análise de cada estrofe de *Bumbum Music*, a segunda inicia com um ritmo axé numa apropriação que acarretará, também, no que Hutcheon observou sobre a “refuncionalização”, na qual a nova forma desenvolve-se a partir da antiga sem a destruir (1985), pois o uso dessa referência musical aciona uma estrutura paródica satírica.

Assim, ao utilizar a mesma estrutura melódica do axé e do pagode, o principal efeito gerado na canção é o de denunciar o problema da banalização da cultura brasileira através da exploração do sexo. A ilusória adesão ideológica e artística a tais segmentos musicais, visíveis nos versos: “Eu quero ver, eu quero ver / É a bunda / Essa galera responder / É a bunda” vai se revelando até o próximo verso: “Porque o couro vai comer” indicar a mudança de perspectiva, pois os versos seguintes, ainda intercalados pelo refrão “É a bunda”, se investirão de críticas explícitas aos produtos e processos culturais disseminados pela indústria cultural que se sustentam lucrativamente com a exploração das imagens do corpo e do sexo.

Com essa mudança de perspectiva, passa-se da paródia satírica para a sátira paródica, pois a ambientação musical muda para o *rap* e *rock* acompanhando a seriedade do

discurso dos versos, enquanto o referido refrão “É a bunda” passa a funcionar como metáfora da banalização-bundalização da cultura, numa reiteração que inclui para poder excluir, pois a sua insistente repetição sugere a reprovação dos efeitos da banalização cultural:

Cultura agora se resume / A responsável logo assume / Tem olhos mas não lê jornal/
Virou paixão nacional / No carnaval mulher criada / / Está sendo privatizada /
Achou pesada essa piada / Mas eu não posso fazer nada / Se toda essa indecência /
Que ganha cada vez frequência / Criança perde a inocência / Pra onde foi nossa
prudência? / Tem uns pagode de hoje em dia / Assassinou a poesia

A banalização-bundalização da cultura remete à exploração comercial da imagem da mulher, pois o corpo feminino promove lucros, segundo a lógica mercadológica, e a banalização do sexo também é uma realidade pós-moderna. Este tema é tratado nos próximos versos direcionados às mulheres:

Arrepiou o movimento feminista/ Invalidando toda grande conquista,/ Já deu pra ver
que até homem tá na lista / A bunda é capitalista / Mas, pra que entrar na faculdade?
/ Se quem te dá felicidade? / A inteligência já critica () Quem que levou um belo
chute? Quem tem o nome de Raimunda? Super ridicularizada

Os procedimentos interativos entre artista e o público cultural, além de serem mais evidentes na primeira parte e no refrão, ocorrem, também, nos versos em que transparece um diálogo entre ambos: “Você se acaba na risada?! / Cúmplice da palhaçada!”. Tais meios agem no sentido de denunciar os responsáveis pelo processo banalizador que não ocorre apenas no Brasil, mas é um dos sintomas da globalização contemporânea no mundo. O texto torna isso perceptível nas seguintes passagens: “Quem é que quer falar inglês? / *It's the bunda.* / Quem é que quer falar espanhol? *Es la bunda.* / Quem é que quer falar francês / *Is La bunda*”, numa construção que visa criticar tais aspectos do processo globalizador.

Os versos seguintes são construídos por citações diretas de clichês da cultura brasileira ironizados, também com auxílio do refrão, através da paródia satírica em: “A bunda quer tomar Skol / O prato do brasileiro / Aprovado o ano inteiro / Todo mundo quer comer / Encher a pança de quê? / Muitos não têm / Outros tem demais”. Essa apropriação textual é realizada para fundamentar as opiniões críticas sobre o processo banalizador.

Assim, os versos: “Finalizando essa canção / Cheguei a bela conclusão: / O responsável pela merda”, sempre complementados pelo refrão “É a bunda”, cuja repetição do último verso e do refrão, agressiva e insistentemente, acentua a ambivalência dessa construção paródica-satírica ao incluir para excluir, através da transgressão autorizada, pois

usa a mesma forma para refutá-la. Isso pode ser observado também nos versos seguintes: “Não agüento mais, não agüento mais / Veja, olha só o que ela faz”.

O ambiente musical vai se modificando até ser introduzido o estilo axé, mais uma paródia musical, pois são citados acordes e ritmos, bem como trechos de músicas do axé *music* em: “Samurai quer ver bumbum mexer / Samurai quer sushi pra comer / Samurai quer amarrar o tchan”. A partir de então, a voz poética dirige-se ao que, metaforicamente, simboliza esse sistema hegemônico cultural “Samurai, vai se danar”, num distanciamento crítico que mais uma vez pode ser aproximado às considerações sobre paródia de Hutcheon (1985) ao incorporar a estrutura musical, para dessacralizá-la contextualmente.

Os efeitos da paródia musical são potencializados, novamente, pela ambientação musical do pagode comercial. É importante lembrar que os dois ritmos parodiados e satirizados em *Bumbum Music*, axé e pagode, são predominantes na Bahia e rendem vultosas somas ao mercado fonográfico brasileiro. Por outro lado, esses gêneros musicais são manuseados pela indústria cultural para promover a alienação através de mecanismos como a massificação e a padronização.

A exploração das imagens pornográficas, nos versos destacados a seguir, demonstra como a sátira pode surgir da transgressão autorizada, esta última foi mencionada anteriormente, pois há uma incorporação radical do discurso ao qual a voz poética discorda, observe: “Eu fiz o meu papel, não faço o que você gosta / Dou tapa na bundinha, dou de frente, dou de costas / Eu fiz o teu cabelo, eu faço o que você gosta, / Dou tapa na bundinha, dou de frente, dou de costas / Dou tapa na bundinha, tapa na bundinha”.

Dessa forma, a apropriação da proposta ideológica e artística veiculada em algumas canções de axé e pagode torna flagrante os objetivos centrais de tal proposta musical, perceptível nos versos: “Fica caladinha, não questiona / Fica caladinha, meu bem / dou tapa na bundinha” e que promovem a transgressão autorizada e a transcontextualização paródica, pois a forma e a estrutura usadas são as mesmas que servem de/para crítica ao sistema dominante.

O distanciamento crítico, um dos pré-requisitos da paródia que a distingue da citação, torna-se notório quando é apresentada a avaliação do cenário cultural brasileiro-baiano em relação ao que se quis dizer na canção: “Eu não sou sacana, mas esse é o resumo da poética baiana”. Diante deste panorama, a voz poética representa uma postura contrária à criticada ao sugerir uma arte renovada pelos hibridismos culturais, a exemplo da proposta do grupo *Simple Rap*’ortagem.

Assim, a expressão “Vatomalina Daka Dadá” torna evidente o desejo de agressão aos responsáveis por esse quadro cultural. O posicionamento da voz poética sobre a afirmação cultural brasileira se faz evidente nos versos: “Eu disse boicote ao boiote, não vá confundir, rapaz / Não é boiote / Isso é poesia baiana, cumpade / Pois é isso, quanto mais difícil o entendimento mais poético”, bem como na irônica provocação ao ouvinte em: “Se não entendeu? / Deixa pra lá cai na gandaia, rapá / É só alegria”, que finaliza a canção.

Neste primeiro capítulo as minhas investigações sobre *h. h.* e canções de *rap* me levaram a identificá-los como expressões culturais híbridas, o que só foi possível a partir de alguns resultados alcançados. O primeiro deles refere-se à contextualização sobre os contornos culturais, sociais e artísticos dos/as representantes do *h. h.* nas seções que tratam da história do *h. h.*, bem como da que aborda os aspectos mencionados, possibilitando um mapeamento identitário que será concluído nos capítulos seguintes.

A partir desse conhecimento panorâmico sobre o *h. h.* tornou-se inevitável apontar alguns diálogos culturais em seus elementos. Por isso, foi necessário aprofundar conhecimentos a respeito das canções de *rap* sob o enfoque da hibridação, baseando-me na postura metodológica de Néstor Canclini, para investigar como ocorrem os encontros entre *rap*, antropofagia e cultura nordestina.

Assim, as evidências textuais que permitem uma aproximação entre as canções de *rap* e a antropofagia se pautam nos recursos intertextuais da citação, colagem e paródia que estão presentes na configuração da *Revista de Antropofagia* e das canções de *rap* que absorvem as fontes orais e culturais do nordeste e foram analisadas neste trabalho.

Percorridos os passos mencionados que ampliaram a nossa visão sobre o universo *hip hopper*, estamos habilitados a compreender, no próximo capítulo, as canções de *rap* sob a perspectiva da performance da voz, o que permitirá aprofundar as configurações estruturais e temáticas das canções de *rap*, bem como dará um passo importante para as minhas investigações sobre as peculiaridades identitárias dos/as *MCs*.

2 - Segundo capítulo: A poesia vocal no *rap*

Meus versos submersos represento cultura nossa gente

Como os poemas de Augusto sempre coerentes
Tipo a sanfona na levada do rei do baião

Fazer da tecnologia digital a extorsão
Um sequestro auditivo e do resgate faz o som

A melodia independente nordeste segue o tom

Nordeste Evolução, NH3 (PB)

Venho demonstrando, neste trabalho, que podemos perceber que o *rap*, também, se constitui como uma expressão poética musical híbrida, conforme análise dos aspectos importantes e influentes na sua composição, bem como a indústria cultural aborda-o, sobretudo, como estilo musical.

Ao contemplar algumas peculiaridades inerentes às canções de *rap*, podemos apontar como exemplos o fato das fontes orais afro-americanas e afro-estadunidense serem manipuladas com outras fontes culturais contextuais; o trabalho com os recursos digitais-tecnológicos na criação e veiculação das obras e, finalmente, o fato do/a *MC* recorrer ao corpo e à voz para constituir as canções que apresentarão regras específicas de criação, a exemplo de rimas, versos, estrofação, refrões, gesticulações etc, bem como a recorrência à música tecnológica que, em muitas ocasiões, completa o campo semântico dessas produções artísticas. Esses exemplos ocorrem ocasionalmente no *rap* configurando, em muitos casos, estilos e posturas.

Além desses pontos, o meu olhar centra-se nas expressões de alguns grupos nordestinos que realizam possíveis diálogos entre os referenciais nordestinos e *hip hoppers*, uma dentre tantas outras propostas de se fazer *rap*, cuja canção *Nordeste Evolução*, do grupo NH3, aponta para este caminho - “A melodia independente nordeste segue o tom”.

Acrescida a essa concepção de canção de *rap* como um texto híbrido, recorro às considerações de Zumthor (1993; 1997; 2005; 2007) sobre os Poetas da Voz, cujas performances partem da interação entre voz e corpo, fato que é comum tanto à tradição oral afro-americana quanto à medieval européia, da qual a nordestina, também, dialoga. Assim, não desprezando o contributo de referenciais culturais ameríndios, árabe, entre outros, na constituição dessa poética vocal nordestina, neste trabalho serão apresentadas canções que são

compostas pela hibridação existente entre textualidades nordestinas e *hip hoppers*, cuja proposta artística pode originar mobilidade cultural e social àqueles/as que assumem tal tendência.

Ao compreender a oralidade como uma vocalidade, a dimensão do texto poético passa a ser considerada nos planos físico, psíquico e sócio-cultural, pois se fundamenta em alguns pontos: concebe-la como “fenômeno da voz humana” (ZUMTHOR, 1993, p. 18), na ideia de que uma “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso.” e quando considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que “na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Ampliada a dimensão da voz para configuração do texto poético, Zumthor nos oferece subsídios importantes para investigação da voz como configuradora da poesia vocal e, em se tratando das canções de *rap* deste trabalho, tais evidências potencializam a constituição estrutural das suas textualidades devido ao empenho do corpo, da voz e dos recursos musicais.

O *rap* liga-se a uma história secular da tradição oral afro-americana que remonta à era da escravidão na África, referida anteriormente a partir do quadro *Da África ao Bronx – uma cronologia da música negra* quando tratei da breve história do *h. h.*, no primeiro capítulo, passando pelas canções de direitos humanos ou pelas várias famílias de *jazz* e *blues*, percurso que demonstra o seu complexo processo cultural. Além de todo este legado, o *rap* também está aberto à absorção de outros referenciais culturais, o que permitiu, neste trabalho, a sua aproximação com as fontes culturais nordestinas.

Veremos, então, que em Pernambuco alguns grupos de *rap* dialogam com os gêneros da cantoria nordestina, sobretudo a embolada, a cantoria de viola e o cordel; na Paraíba, a força do coco de roda, xote e repente é potencializada através do uso das bases e batidas do *rap*; em Alagoas a história de Zumbi dos Palmares e a capoeira também conversam com as expressões artísticas do *rap*. Esses exemplos comprovam que as adesões às diversas propostas de criação do *rap* são provenientes de duas concepções básicas: a preservação das fontes orais e musicais afro-americanas e afro-estadunidense (alguns grupos querem evidenciar apenas esta expressão cultural) e a absorção das fontes culturais regionais sejam elas quais forem.

Assim, neste capítulo investigo a presença da poesia vocal na criação das canções de *rap*. Para isso, partirei da apresentação das tradições orais afro-americana, afro-estadunidense e européia, comuns nas canções de *rap* de alguns grupos destacados nesta tese por provocarem um saudável encontro entre a cantoria nordestina e as canções de *rap*. Em seguida, focalizarei as minhas atenções na performance da voz, tratando das configurações

do/a intérprete e do/a ouvinte, das circunstâncias espaço-temporais, da estrutura, da língua e da cosmovisão nas canções de *rap*.

2.1 - Uma tradição oral afro-nordestina

A complexidade textual das canções de *rap* pode ser relacionada à ideia de “movência” presente na obra de Zumthor, na qual “cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (1997, p. 265). Esta é uma capacidade que o texto poético oral traz consigo e que é amplamente potencializada na performance quando, ainda segundo Zumthor, encontra “a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra” (1997, p. 265).

Nas canções de *rap*, a concepção de criação artística também se fundamenta na ideia de movência, pois podemos encontrar diversas textualidades ressignificadas na elaboração de novos produtos artísticos. O recurso das citações de vários gêneros como a bíblia, os jornais, trechos de outras composições etc é um exemplo de como ocorrem essas manipulações textuais nas construções das canções de *rap*.

Este recurso reiterativo de fragmentos textuais pode ser realizado pelo discurso do/a *MC*, bem como pode estar presente nas colagens do/a *DJ*, sem que tal procedimento implique em plágio, pois a capacidade da criação de produções inéditas ocorre da recontextualização dos textos que são assimilados na composição poética.

O entendimento sobre a concepção de movência enriquece o texto quando ocorre a articulação com as fontes da tradição oral da qual se constitui, culminando num processo criativo de produção textual. Assim, conscientes da necessidade de transitarem entre as tradições e as inovações através do processo de re-escritura, os/as *MCs*, por outro lado, não toleram a mera cópia e mesmo o *cover* não é visto com bons olhos.

Em se tratando dos *free style* ou desafios de rima, então, a cópia é totalmente execrada, outorgando ao copiadador má fama artística. Neste caso, a cópia é entendida como um procedimento de apropriação integral e não autorizada de texto alheio que se baseia numa imitação sem criatividade. O fato de outras textualidades, oriundas do inconsciente coletivo ou do imaginário popular, por exemplo, poderem ser acionadas na construção da rima improvisada não implica em mera cópia quando se tem como resultado uma produção inédita.

No já referido diagrama “Da África ao Bronx - uma cronologia da música negra” são elencadas as principais fontes orais e musicais que proporcionaram ao *rap* as características que encontramos atualmente, contemplando uma sequência cronológica que vai de 1600 a 2000. Com ele pode-se também observar a dimensão artística da voz afro-americana ao longo desses anos.

A tradição dos *récitas* que inclui os *griots*, cantadores de histórias de toda a África; as artes declamatórias que eram formas de confronto e/ou improvisação verbal e apresentam os estilos *toasting*, *boasting*, *signifyng*, *the dozens*; a pregação religiosa e a poesia recitada nos chama a atenção para o desenvolvimento da voz como portadora de prestígio e poder, fomentadora de uma tradição oral que vem sendo re-elaborada em muitas canções de *rap*, nos dias atuais.

Quando vamos a uma apresentação de *rap* nos deparamos com uma postura performática que interage com o público através de inúmeros recursos textuais, musicais e corporais. Um exemplo disso está na segunda parte do *DVD Canções de rap e a cultura nordestina* quando apresento a performance de *beat box* realizada pelo MC Mussum Racional (PB) que é antecedida pelo discurso do MC Júnior Soh (PB), fazendo com que sejam recebidos calorosamente pelo público com palmas, gritos, assobios e gesticulações.

Muitos desses expedientes que promovem uma interação entre artista e público já estavam presentes nas performances das músicas afro-americanas, também denominadas músicas da era da escravidão, dos quais se destacam: o chamado & resposta; a improvisação; a polirritmia; a sincopação; a marcação rítmica com as mãos e pés; as toadas, os berros e os gritos; a repetição; a música e a dança integradas e o mais precioso é que esses fatores cooperam para a criação de um ritual ao qual todos/as se integram durante a performance poética-musical.

A importância da África no que diz respeito àqueles/as que usavam a palavra vocalizada, capacidade artística comparada aos jograis e menestréis, até o século XIV, foi compreendida por Zumthor para fundamentação da concepção de poeta da voz, aproximando afro-americanos e europeus, neste aspecto, pois: “o que os define juntos, por heterogêneo que seja seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública” (1993, p. 57).

O *rap* pode outorgar ao/à intérprete poder e prestígio dentro da sua comunidade, isso por causa de alguns motivos, entre eles, a capacidade de usar a palavra rimada, a reflexão crítica presente nas suas canções e as propostas de mudanças dos contextos

negativos de existência humana. Este papel de rimador\ a ou improvisador\ a já era presente em nossa sociedade, segundo Zumthor, desde as primeiras manifestações de *blues*:

Historicamente, o *blues* pertence a um folclore negro do Sul dos Estados Unidos, datando do meio do Século XIX. Mas o próprio papel que ele desempenhou na rápida sequência de acontecimentos e inovações que modificaram as técnicas musicais e a arte do canto do século XX lhe assegura, hoje, raízes duradouras em nossa consciência cultural. (1997, p. 66)

Ao mencionar o *jazz*, outra expressão dessa fabulosa tradição oral que também estabelece uma ligação com as canções de *rap*, Zumthor detém-se na autoridade da África em promover uma verdadeira revolução musical e poética, sentida nos dias atuais, mesmo em face dos ecos da escravidão e do genocídio cultural:

A revolução musical desencadeada por volta de 1915 por algumas orquestras negras de Nova Orleans se propagou tão longe de suas províncias e conheceu tais ampliações que seus traços originais foram alterados, por menos que seja: mas não o essencial, bastante forte para ter modificado em menos de duas gerações, o gosto e o comportamento musical das massas em três continentes, e revolucionado os pressupostos de uma estética. [] O *jazz* iria africanizar o mundo. (1997, p. 199)

Toda essa oralidade afro-americana vem sendo re-elaborada em criações surpreendentes pelos/as *MCs*, através do trabalho de grupos que se destacam por absorver tais fontes e apresentam-se por meio de uma performance impressionante e politizada, afirmando conscientemente a manipulação de tais fontes culturais e sociais na construção da identidade artística.

A tradição oral nordestina, também proveniente dos quase quatro séculos de contatos culturais entre Brasil e Europa, fomentadora, assim, das principais modalidades de cantoria de viola e repente, da embolada e do cordel nos dias atuais, por exemplo, encontra-se, harmoniosamente, com a tradição oral afro-americana na criação de algumas canções de *rap*.

Não se detendo apenas na cultura afro-americana, alguns grupos de *rap* dialogam com a cultura indígena, sobretudo, no Rio Grande do Norte. Mais especificamente, o grupo *Ethnos*, coordenado por Vant Vaz (PB) realiza um elaborado trabalho neste sentido, ao usar a dança e a música ameríndias e *hip hoppers*.

Essa possibilidade de criar canções de *rap* influenciadas por gêneros musicais híbridos, resultantes das diversas tradições orais está muito próxima do que Zumthor compreende sobre tradição, na qual ocorre “a assimilação do mesmo” mais a “ação contínua e

ininterrupta das variantes” (1993, p. 145), originando um processo de re-escritura constante e altamente criativo, o que nos leva à já mencionada concepção de “movência”.

Dessa forma, o processo de construção das canções de *rap* nutre-se da capacidade de absorver inúmeras fontes orais, porque se trata de um texto vocal que pode ser aproximado a algumas das considerações de Zumthor a respeito da movência dos textos orais. Entre elas, destacam-se o fato dos textos reterem ecos fragmentados sem fixá-los; deles se configurarem numa rede de comunicação na qual ecoam vários textos e de englobarem práticas simbólicas do grupo humano e por ocorrer o mimetismo do diálogo falado (1993, p. 147).

A título de exemplo, a definição de embolada, elaborada por Castanha no curta metragem *Caju & Castanha contra o encouraçado Titanic*, ao mencionar os diálogos entre algumas poéticas orais nordestinas, é muito reveladora: “a embolada vem da literatura de cordel, né, e a embolada é um trocadilho de improvisação de palavra. E é por isso que o pessoal do *rap* considera a embolada o pai e a mãe do *rap*” (2002). Este depoimento permite visualizar a possibilidade de uma rica tradição oral na embolada e no *rap*. Ambas, por sua vez, hibridizam suas textualidades e concepções de criação artística.

Sendo a tradição oral nordestina um dos focos da minha abordagem porque as canções de *rap* selecionadas dialogam com as suas fontes orais, torna-se necessário conhecer um pouco da história dessa ancestralidade poético-vocal. Os períodos da literatura medieval ibérica enfocados por Zumthor (1993, p. 26-28) apresentam aspectos configuradores da posterior expressão artística oral, da qual a cantoria pode se relacionar.

No primeiro, que vai de 1150-1250, os elementos aos quais podemos ligar à concepção artística das canções de *rap* são: o reconhecimento dos conflitos pessoais e familiares, pois as canções os apresentam na perspectiva do/a intérprete e do/a ouvinte; a manifestação do múltiplo na unidade, característica marcante nas textualidades das canções que manifestam diversos aspectos identitários; o surgimento da visão pluridimensional do/a artista, pois a sua atuação não está distanciada de outras funções e papéis sócio-culturais e, finalmente, a modificação do curso da voz, sem tocar na sua autoridade. Este último aspecto perpassa, atualmente, pela apropriação de recursos tecnológicos na potencialização da voz artística, fazendo com que ela ressurgja nos meios culturais.

No segundo momento, que vai de 1450-1550, os aspectos aproximáveis às ideias de criação no *rap* são: a racionalização sistemática da memória pois, para compor as canções, os/as *MCs* aprimoram a sua capacidade de memorização, buscando uma fonte anterior ou acionando-a para construção estrutural da canção; a desvalorização da palavra

viva, proposta sobre a qual os/as artistas se opõem ao se colocarem no mundo através do uso da voz poética; a fixidez do texto, neste caso, os /as *MCs* que, em sua maioria, retêm os seus textos na memória, hoje também enfatizam a importância de transcrever e/ou fixar o texto em gravações de áudio. Além disso, a apresentação das comunicações vocais como pobres, desprezíveis e marginais, bem como a voz ser relegada à cultura popular, são dois pontos fundamentais quando se pensa em canções de *rap*, pois os/as *MCs* são conscientes das suas condições de subalternidade, fato que os/as redirecionam na conquista de empoderamento e projeção sócio-cultural.

Especificando mais as fontes originárias da voz do cancionista nordestino, remontamos aos poetas que jogavam com as palavras, denunciados pelo uso do latim *joculator*, de *jocus*, que significa jogo, nos séculos XI e XII. Eles nos conduzem a uma tradição de cantadores medievais, bem como as designações *menestrel*, *ménétrier*, *minstrel*, *meistersinger*, *cantastorie*, usadas no final do século XIII, confirmam a existência dos portadores da voz poética. No século XIV havia, então, o uso geral de formas diversas de canto, indissociável da ideia de poesia, exemplificadas nos gêneros da cantilação, da declamação escandida e da música vocal (ZUMTHOR, 1997).

Mais evidente, ainda, desta riqueza oral é o *cantus gestualis* que se desenvolveu na canção de gesta francesa na Itália Setentrional desde o século XII e está diretamente relacionado ao romanceiro, pois trouxe contribuições à cantoria de viola nordestina, bem como à epopéia carolíngia. Como pontua Zumthor: “o repertório dos poetas populares do Nordeste brasileiro dariam provas da continuidade oral da epopéia carolíngia, posterior, senão anterior, a seu período escrito e talvez paralelamente a ele” (1993, p. 153).

Ainda quanto à contribuição do *cantus gestualis* para as poéticas vocais, destacada por Zumthor, algumas de suas características também podem ser relacionadas às canções de *rap*, entre elas: o fato do lugar ser marcado no tempo social (no caso das canções os contextos sócio-culturais são configuradores temáticos da construção poética); a necessidade da audição ser clara e a escuta atenta, assim há uma necessidade de ser compreendido por parte do/a *MC*, bem como o/a ouvinte quer entender o texto para interagir com o/a poeta; a ocorrência da polarização de impressões, sentimentos e pensamentos (nas canções de *rap* há uma aglutinação desses fatores, a depender das necessidades íntimas e artísticas do/a *MC* e a dependência do volume e da duração mediante as circunstâncias).

Assim, as melhores condições de realização das performances de *rap* são os espaços públicos, devido à necessidade do discurso atingir públicos específicos, a exemplo dos/as jovens, bem como uma boa sonorização é fundamental para que todos/as possam

integrar-se no ritual performático. Essas são condições para a realização de performances ao vivo que podem ser recuperadas, parcialmente, através dos recursos audiovisuais dos *CDs* e *DVs*.

A constatação do uso da voz com função artística e social, revelada nas obras de Zumthor, nos impulsiona a considerar que existem pessoas com a capacidade de vocalizar as suas experiências de vida, sejam elas tristes ou alegres, nos mais diversos lugares. Percebe-se que há no/a *MC* uma forte identificação com o seu espaço geográfico para apresentá-lo nas canções e, muitas vezes, esta representação pode ser relacionada ao que Zumthor menciona sobre as diversas regiões do mundo nas quais o poder do uso da voz se comprova, bem como ao fato da poesia oral que é “propícia em sociedades desprovidas de artes visuais e nas que vivem em meio natural pobre e austero” (1997, p. 171).

Zumthor reafirma a importância das civilizações africanas, denominadas por ele de “cultura do verbo”, que rejeitam qualquer tentativa de quebra do ritmo da voz viva e é calcada nos aspectos identitários que exaltam os usos da voz e do corpo. Em tal postura artística recorre-se a elementos peculiares, a exemplo da indumentária, da utilização das estruturas e expressões linguísticas específicas e da adoção de posturas artística e ideológica. Todos esses aspectos podem ser inferidos com relação ao universo *hip hopper*.

Os *free styles* ou improvisos de rima no *rap* são competições poéticas que se estabelecem a partir das funções lúdicas e estéticas como fatores de prestígio artístico e identificam-se com as emoladas nordestinas, sobretudo, porque as regras de composição da emolada são mais flexíveis em comparação com as da cantoria de viola, ofertando ricas produções de emolada-*rap*, exemplificadas em algumas composições dos *MCs* Tiger e Zé Brow (PE).

A proposta artística do *MC* Maggo (PE), por sua vez, dialoga mais de perto com as modalidades específicas da cantoria de viola, a exemplo do martelo agalopado, mourão perguntado, gemedeira, entre outras, que apresentam regras mais rígidas na estruturação textual; já o *MC* Carcará (RN) absorve as fontes do repente e do coco nas suas canções de *rap*. Todas essas produções, livres ou fixas, apresentam traços de enigma, ensinamento, divertimento e luta, aspectos que foram associados por Zumthor aos *potlach* poéticos, vaticionadores e aos *iambos* (1997).

Desta forma, cantadores, *MCs*, repentistas e rimadores, de um modo geral, obtêm a capacidade de compor textos que podem ser investigados sob a perspectiva da canção, pois a concepção de criação artística evidencia o equilíbrio entre poesia-música. A tênue linha que distingue palavra e som é manipulada pela construção artística das canções e o

conceito sobre cancionista, de Luiz Tatit, torna-se necessário por destacar a gestualidade do/a cantor/a:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral. [] O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizado com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (1996, p. 09)

O cancionista mencionado por Tatit pode muito bem ser qualquer pessoa que assume a responsabilidade de utilizar o poder da voz, equilibrando melodia e texto, para se representar sócio-culturalmente em sua comunidade e, assim, podemos estendê-la às configurações das canções de *rap*. Em outro momento, Tatit nos remete ao ato de compor uma canção em que se procura uma dicção convincente que consiga eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, pois: “compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação” (1996, p. 11).

As canções que se baseiam em circunstâncias coletivas, sobretudo nos estados de regime centralizado do terceiro mundo, os quais deram origem a uma poesia oral de atualidade política que acompanhou os movimentos de emancipação, são referidas por Zumthor e nos fazem lembrar das canções de Chico Buarque de Holanda, a exemplo de *Roda Viva* (1968), *Apesar de você* (1970), *Vai passar* (1983), entre outras, que podem ser relacionadas ao período da ditadura militar, em nosso país.

Tal período de cerceamento não deixou de fora os movimentos libertários, entre eles, o dos afro-brasileiros que naquele momento já era articulado politicamente através dos movimentos negros, a exemplo do já mencionado *Black Rio*, e especialmente pelos aspectos ideológicos do movimento dos Panteras Negras.

As canções de *rap* não só estão relacionadas a esse período, levando em consideração que as primeiras manifestações de *h. h.* começaram na década de 1970, como se vinculam às reivindicações sociais dos contextos aos quais estão inseridas, voltando-se contra todas as falhas das esferas governamentais.

A voz potencializada pela performance implica um processo comunicativo, no qual a presença manifesta e a comunhão vivida constituem uma passagem à ação engajada. Este engajamento, às vezes, é tão exercido nas canções de *rap* que elas dialogam com o que

Zumthor observa sobre algumas canções durante a segunda guerra mundial e os cantos de guerrilheiros latino-americanos, pois “[q]uanto mais o grupo é fraco, ameaçado e consciente dos perigos, mais a voz poética aí ressoa com força. A canção torna-se arma” (1997, p. 284).

Esse aspecto esclarece algumas peculiaridades das canções de *rap*, a exemplo da troca simbólica de referenciais da violência urbana por palavras que remetem à poesia e à arte, característica mencionada no capítulo anterior, bem como a nomeação explícita da canção como arma para combater as impunidades e omissões sociais. Essa atitude de guerrilha se reflete, também, na postura performática dos/as *MCs* que, em muitos momentos, é encarada como uma mera forma de apologia à violência.

As canções políticas, em sua maioria, também canções de protesto, são articuladas no acontecimento, imitando-o figurativamente na performance. Elas também se ligam às canções de *rap* que tratam de temas sociais, sobretudo os relacionados à violência; à falta de educação, emprego e oportunidades; ao preconceito social e racial, entre outros. Além disso, segundo Zumthor, “[a] voz modela fisicamente o que ela diz e, mais ainda, o que ela canta. Ela reproduz o fato contado, desenrola-o no seu próprio espaço-tempo. A força do discurso (o talento do cantor) funda definitivamente sua realidade” (1997, p. 285).

De origens urbanas e ligadas, evidentemente, ao desenvolvimento da sociedade industrial, essas canções de protesto tiveram suas raízes na França, Inglaterra, Alemanha e Itália dos séculos XV e XVI; e os poemas e canções que narram os fatos do dia são mencionados por Zumthor como existindo já no século XVIII, em toda a Europa, reaparecendo na forma de literatura de *colportage*. A América Latina e a Nigéria também apresentam a existência desse gênero poético oral (1997, p. 286).

As canções de *rap* se reportam ao cotidiano, ao dia a dia, ao acontecimento, apresentando em detalhes as experiências dos/as *MCs* e daqueles/as que compartilham realidades semelhantes, tornado-se a verossimilhança no discurso das canções de *rap* fundamental para revelar o cotidiano violento desses/as jovens, muitas vezes, envolvidos/as com o narcotráfico e com a exploração sexual. Tal fator pode ser relacionado ao que Zumthor menciona sobre canções dos séculos XVII ao XIX, nas quais:

A voz do cantor assume uma violência no grupo para o qual ela se dirige. Logo, literariamente, ela regurgita. [...] Circulavam canções sobre crimes do dia, assassinatos, estupros, incestos, tudo o que fere espetacularmente o contrato social, ou sobre os próprios criminosos: poesia onde a moral dizia encontrar seu acerto de contas, já que ali estavam descritas no detalhe perversidades severamente punidas no final. (1997, p. 286)

Zumthor aborda, ainda, o uso da voz em regiões onde a opressão é constante e ela atua como instrumento de contestação e denúncia. Refere-se, então, à poesia do terceiro mundo descolonizado e a dos movimentos regionalistas na Europa que realizam intensos diálogos culturais. Segundo o autor:

Assumindo tradições desde muito tempo folclorizadas, [os poetas] tentam dar-lhes vida, fazendo com que sirvam a uma intenção política. Daí a tendência a urbanizar, quando é possível, os públicos e os temas; daí os recursos, ao menos episódicos, das línguas e dialetos locais; a substituição freqüente dos instrumentos de acompanhamento tradicionais pelos modernos, como a guitarra elétrica. (1997, p. 289)

O repente ou a cantoria de viola, o cordel e a embolada também apresentam aspectos de denúncia social. Sua função, durante um bom tempo, foi manter o povo informado sobre os acontecimentos político-sociais do país, ligando-se à consciência clara das deficiências sociais e projetando-se na função social que está presente na atitude de muitos/as milistas dos tempos atuais, no que diz respeito a promover hibridações entre as culturas *hip hoppers* e regionais através do uso das linguagens midiáticas, por exemplo.

Como ilustração de um texto que apresenta algumas das especificidades dessa poesia vocal que promove a hibridação entre as fontes orais da cantoria nordestina e do *rap*, a canção *Vice-Versa*⁴⁸, da MC Kalyne Lima (PB) e do cantador Oliveira de Panelas (PE), constrói-se a partir das peculiaridades estruturais e temáticas das fontes orais que lhes servem de fio condutor.

A canção traz duas partes configuradas a partir da hibridação dos gêneros nela representados: os *scratches* e a toada, melodia de viola comum nos desafios de repente, exemplificam essa união. Assim, a primeira parte compõe-se do galope à beira mar⁴⁹, muito usado pelo violeiro e repentista, recitado pelo poeta Oliveira de Panelas e sintetiza os desejos do “eu” lírico de viver em paz com a amada e de continuar na vida fazendo sua poesia, idealizações que podem ser resumidas nos versos: “Delirar no ventre da mulher amada / E cantar meu galope na beira do mar”.

A segunda parte traz a composição estrutural das canções de *rap* através de uma longa estrofe com esquema rímico misto em que os primeiros versos já sinalizam o diálogo entre as fontes orais nordestinas e as *hip hoppers* “Se de repente eu faço um *rap* / Na

⁴⁸ A letra da canção *Vice-Versa* está no Anexo A, p. 158 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 08.

⁴⁹ Poemas de dez versos (décima) com versos decassílabos (dez sílabas poéticas) e a seguinte estrutura rímica: ABBAACDDC.

viola faço scratch / Pra mostrar que a rima pode / Que a rima deve”, evidenciando as ponderações sobre a existência de tal proposta artística.

Um dos pontos em comum entre a cantoria e o *rap*, evidenciado na canção, é o da transformação social que pode ocorrer quando a criação artística visa tal finalidade, independente do seu gênero ou modalidade. Este aspecto social torna-se mediador entre as duas expressões poéticas que são salientadas pelas peculiaridades sociais do povo nordestino e dos/as jovens *hip hoppers*.

A possibilidade de aproximar a diversidade cultural nordestina às expressões do *rap* surge da quebra de preconceitos, de um procedimento artístico mais comum ao princípio da hibridação cultural e da função sócio-cultural atrelada à canção, ilustrada nos versos: “E o objetivo? Qual é? / Mostrar que pode a quem quer / Que união de cultura / De raça, de povo, de terra, de vida”.

O discurso assume um tom de provocação próprio aos desafios de rima no *rap* e repente quando surge a defesa da possibilidade de representação vocal que é comum a ambos, *MCs* e cantadores/as, nivelando-os em suas especificidades estéticas e sociais. Acrescenta-se, a este fato, a disputa poética que outorga ao vencedor honrarias e respeito artístico, pois ganha aquele/a que melhor desenvolve sua performance poética.

Ao final da canção, são reafirmados os princípios de união entre as textualidades orais do *rap* e do repente, o que é ilustrado pelos versos: “Através da cultura, postura se transformando / Fazendo *rap* com repente / Da melhor maneira”. Nessa perspectiva, o fortalecimento da cultura brasileira ocorre, entre outros fatores, das possibilidades de trocas culturais, segundo o refrão que aponta para a simbiose entre *rap* e repente: “Cantando meu *rap* na beira do mar”.

Outra demonstração do que os/as artistas pensam sobre o encontro entre *rap* e a cantoria nordestina consta no *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁵⁰, quando o violeiro Oliveira de Panelas (PE), no I Encontro Nordestino de *Rappers e Repentistas*, em 2007, recita um belo poema de improviso a respeito da união entre essas duas expressões culturais, de modo a aprovar plenamente tal encontro.

Referidas as principais fontes orais provenientes da cultura afro-americana e da nordestina, passo importante para investigação das hibridações entre ambas na construção das canções de *rap* deste trabalho, tratarei a seguir, de outros aspectos necessários ao

⁵⁰ Ver Apêndice A, p. 192.

entendimento das circunstâncias performanciais das canções de *rap* como o espaço, o tempo e a palavra do *rap*.

2.2 - Questões circunstanciais: espaço, tempo e a palavra do *rap*

A performance promove uma comunicação que envolve alguns aspectos como a recepção e as circunstâncias espaço-temporais da poesia realizada, o que não está distante da concepção geral das canções de *rap*, pois, em um dado momento e lugar, a ligação entre *MC* e ouvinte ocorre devido ao fato de que a “performance é um momento privilegiado de “recepção”: aquele em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

Assim, o espaço e o tempo no texto oral estão relacionados a toda ação performática, pois é ela que os configura. E, com isso, há no ato da performance das canções de *rap* um espaço intersticial que recobre as necessidades estéticas do/a *MC* e do/a ouvinte e ambos se integram num ritual único que pode ser percebido, por exemplo, através de estímulos corporais como gestos, palmas, gritos, coro etc, também visível no *DVD*⁵¹ *Canções de rap e a cultura nordestina* que acompanha esta tese, sobretudo quando apresento o desafio de rima durante a Liga dos *MCs*.

A dimensão espaço-temporal do texto poético vocal possibilita que se extrapolem as considerações unicamente literárias, para abordar aspectos culturais, sociais, filosóficos, etc, que concernem à autonomia do texto em relação à obra, pois: “[o] lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

Desta forma, se o corpo e a voz estão focados no ato performático e na representação vocal dos fatos cotidianos, eles se tornam, assim, a matéria primordial para as construções das canções de *rap*, ativando o poeta e/ou ouvinte com o mundo, com o seu meio cultural e social, pois, ao cantar a sua dor ou alegria, tais sentimentos são comuns aos daqueles/as que o/a ouvem. A realidade, então, é amplamente externada e ela diz respeito a um determinado lugar social.

No caso das canções de *rap*, tal espaço social diz respeito às periferias, comunidades, favelas ou quebradas, pois as pessoas que aí moram convivem com inúmeros

⁵¹ Ver Apêndice A, p. 192.

problemas sociais, organizam as suas formas de interação, diversão e sociabilização que são, constantemente, re(a)presentados nos seus textos.

Isso esclarece, talvez, um dos procedimentos textuais mais recorrentes nas canções populares e nas de *rap*, que é o da citação por alusão dos nomes das comunidades de onde os/as *MCs* provêm, mecanismo que enfatiza a importância da representação social do intérprete e ressalta a sua apresentação diante do seu público que se identifica, especialmente, com o/a poeta.

Surge, então, a descrição do estado de descaso e de pobreza da localização espacial enfocada nas canções, configurando imagens distópicas, do mau lugar, que expõem as precárias condições de vida nas periferias e/ou nas ruas em oposição ao espaço imaginário dos contos de fadas, cujo final apresenta um estado de justiça, harmonia e paz.

Pertinente à noção de poesia do acontecimento, as canções de *rap* aproximam-se dos aspectos circunstanciais mencionados por Zumthor nos quais se destacam o fato do texto ser situado no espaço e no tempo; a obra ser conferida à situação real; a circunstância ser determinante para totalidade da obra; a recepção e o julgamento perpassarem pelas circunstâncias da obra. Portanto, a poesia será marcada pelo acontecimento (1993).

Em se tratando de execução das performances, o espaço público é o mais comum para sua realização: praças, parques, escolas e ruas tornam-se, deste modo, um cenário propício. Outro espaço importante para as performances de *rap* é o clube, no qual os bailes contam com a participação dos/as *MCs* e, ainda, as casas de shows e de apresentações musicais também podem abrigar apresentações de grupos de *rap*, através de uma produção que visa, também, os interesses comerciais.

Sendo, então, as canções de *rap* textos que se configuram através das circunstâncias espaço-temporais mediadas, também, pela performance, o tempo será presente ao/à do/a intérprete e do/a ouvinte, já que o acontecimento e a consciência de se viver o aqui e o agora formatam a construção poética, pois o presente vivido por ambos/as são desencadeadores da necessidade de representar as suas especificidades sociais e culturais.

Neste sentido, a retórica da voz ou a dicção coloca a poesia ao tempo em que se posiciona no bojo da comunidade dos que escutam a palavra poética do texto oral que deve ser analisada como discurso e narrativa, pois a palavra capta o tempo fugaz e ordena o discurso gerando, assim, ritmo particular na duração coletiva e na história dos indivíduos.

As quatro situações performanciais, indicadas por Zumthor (1997, p.159-161), que se relacionam ao momento, possibilitam a ampliação de algumas observações textuais

sobre as canções de *rap*, no que se refere ao uso de referências temporais nos textos das canções.

Assim, o tempo convencional, que é cíclico, fixado pelos costumes, ritos e ligado ao social é identificável em muitas canções que mencionam as práticas culturais e os contornos sociais das comunidades dos/as *MCs*. A canção *Seca do Sertão*, a ser analisada adiante, apresenta as especificidades do povo nordestino que saltam aos olhos nos seguintes versos: “Eu vou contar pra vocês / a história do meu sertão” e “É uma triste história / Da fome seca do sertão”, versos que reforçam a necessidade de recorrer às fontes da tradição histórica, cultural e social na criação artística.

A canção *Vice-Versa* também comunga desse poder de resignificação das fontes usadas para apresentar as disparidades sociais existentes, ao abordar os contextos vividos pelos sertanejos e os meninos de rua, em: “Sente a batida o sertanejo na luta diária / Sabendo que a seca castiga, ele tem muita garra / Enquanto isso o moleque na cidade surge / Em meio ao crime vai crescendo se sentindo imune”. Assim, as duas canções exemplificam o uso do tempo convencional ligado ao social.

O tempo natural, que é configurado pelas estações, dias, anos e apropriado pelo folclórico, também pode ser encontrado nas canções de *rap*, especialmente quando ele é usado para complementar a apresentação do intérprete ou para comparar o tempo presente ao tempo passado. A canção *Lembranças*, do grupo Agregados (RN), que será analisada adiante, ilustra o uso desse tempo natural para comparar o tempo de criança e o de adulto, em relação ao eu poético, nos seguintes versos: “Se voltar me faz bem / Lembranças de um tempo / Que ecoa no pensamento vento / Passou, voou deixou marcas que duram mais que o tempo”.

Já o tempo histórico, que gira em torno de acontecimento imprevisível, concerne ao indivíduo e aos grupos que estruturam os cantos engajados e de protestos são mais presentes nas canções de *rap* porque, como foi mencionado anteriormente, o *rap* configura-se como uma poesia do acontecimento e este é marcado, muitas vezes, pela violência e pela privação de direitos básicos de sobrevivência humana.

Assim, muitas das canções trazem referências aos acontecimentos históricos que marcam as lutas sociais dos negros, das mulheres, dos marginalizados pelo sistema de um modo geral. Por isso, as referências aos acontecimentos trágicos, a exemplo de Massacres do Carandiru, da Baixada Fluminense, de Eldorado, entre outros, outorgam às canções um tom de protesto e de contestação social.

Finalmente, o tempo livre que diz respeito à maravilha do canto e ao desejo de cantar também é muito recorrente nas canções de *rap*, nas quais a necessidade de cantar

encadeia uma sequência de motivos para que esse canto aconteça. Alguns desses motivos são: a representação dos fatos cotidianos ligados à comunidade; a necessidade de integrar seu público através do ritual musical-performático; a menção aos aspectos positivos dos habitantes das suas periferias, a exemplo da solidariedade, honestidade e respeito por parte de muitos/as moradores/as e, especialmente, o canto que se origina dos sentimentos íntimos e particulares de cada um/a.

Dessa forma, as referências espaço-temporais nas canções de *rap* tornam-se índices de verossimilhança, à medida que contextualizam o/a intérprete e o/a ouvinte, promovendo um mapeamento das condições de vida de ambos e desmistificando, sobretudo, visões preconcebidas formuladas por aqueles/as que não estão inseridos nas comunidades e não vivenciam os acontecimentos cotidianos das mesmas.

As canções de *rap* não cessam de mencionar a importância da voz e a posição privilegiada daqueles/as que sabem usá-la, pois é através dessa capacidade de vocalizar as suas experiências cotidianas que os/as *MCs* adquirem mobilidade sócio-cultural. Assim, não é qualquer palavra que outorga tal poder, mas a palavra rimada oriunda de uma competência artística que não é conferida a todos/as, mas a quem possui tal talento e o estuda para desenvolvê-lo.

Segundo Zumthor, o poder real da palavra, do discurso, é ação, nas tradições orais, em que o verbo se expande no mundo e a voz cria o que diz, pois a palavra é força (1993, p.75). Tal poder é observado na composição das canções de *rap*, pois os/as *MCs* são conscientes da importância desse potencial da palavra para representá-los/as em seu meio social.

Vimos nas canções de *rap* a palavra rimada ser associada à necessidade de dizer a verdade e sabemos que o conceito de verdade é bem relativo. Mas, sob a perspectiva dos/as *MCs*, dizer a verdade equivale a cantar os fatos vivenciados nas comunidades, sobretudo aqueles que se relacionam ao cotidiano violento, em oposição aos notificados pelos meios de comunicação que, por sua vez, apresentam outra versão da verdade.

Um exemplo desse potencial para cantar a verdade do acontecimento no *rap* é visível nas realizações dos *free styles* e dos desafios e/ou ligas de rima, nos quais a voz conduz a performance através dos ritmos do corpo produzidos pelos *beat box*, enquanto é apresentado o que está acontecendo naquele exato momento. Podemos perceber o que ilustro ao final do *DVD canções de rap e a cultura nordestina*⁵², na parte sobre as ligas de *MCs*,

⁵² Ver Apêndice A, p. 192.

quando o *MC Maggo* (PE) engenhosamente insere no discurso poético o fato de alguém estar puxando as suas calças, numa demonstração de como é possível incluir o acontecimento fortuito na composição poética.

Assim, qualquer eventualidade pode ser envolvida na canção: a apresentação nominal e espacial, a saudação a algum colega, a citação a algum ícone sócio-cultural, a dificuldade circunstancial para executar a rima e, sobretudo, a pura alegria do/a *MC* poder realizar a sua arte ao ser instigado/a para fazê-lo.

Entendo, então, que a canção de *rap* é um tipo de poesia vocal que se estrutura a partir do acontecimento e do que ocorre aqui e agora. Sendo assim, a versão do/a *MC* sobre os fatos ocorridos na sua comunidade torna-se outra possibilidade da poesia abordar o cotidiano, fazendo-nos centrar atenções na voz emitida pelo/a *MC* e no/a ouvinte das canções de *rap*, segmento composto, em sua grande maioria, pelo público juvenil.

As canções oriundas nos desafios de rima ou *free style*, quando produzidas pelo clima de contenda poética, potencializam o acontecimento ao recuperá-lo criativamente nos textos. Todo ritual conta com a improvisação e a performance, bem como o desafio maior do/a *MC* é superar o/a rival. Para fazê-lo, o/a *MC* detalha aspectos físicos, morais e artísticos e faz uma comparação entre os seus (positivos superiores) e os do seu oponente (negativos). Mais uma vez recorro às imagens finais do *DVD Canções de rap e a cultura nordestina* e chamo atenção para a composição do discurso provocador realizado na disputa entre os *MCs* pernambucanos Maggo e Peralta, durante a Liga dos *MCs*.

Na perspectiva do/a *MC* usar a palavra implica em se tornar sujeito, em se posicionar diante do mundo na busca de soluções para as diversas situações conflituosas, originadas das complexas relações sociais ocorridas nas mais diversas situações cotidianas, a exemplo de quando esses/as jovens vão procurar emprego; em ocasiões nas quais a/o professor/a não aceita ou ignora a participação do/a jovem em sala; quando em casa eles/as vivem inseridos/as em situações de desestruturações familiares, entre outras.

A palavra, empregada de forma artisticamente elaborada, é usada por muitos/as *MCs* que podem considerar as questões estéticas e de criação artística em concordância com as de ordem social, política e econômica. Neste caso, a competência poética se revela mais precisamente na habilidade da construção estrutural do texto poético-vocal, na manipulação das palavras e a função social que a canção possa apresentar adequa-se às necessidades estéticas.

Desta forma, as canções de *rap*, bem como as diversas modalidades de cantoria de viola, a embolada, o coco, os diversos gêneros de canções que ouvimos, entre outros tipos

de poéticas vocais que ecoam nos nossos dias, dão conta de instituir o poder da palavra oriunda do acontecimento, o que leva a concordar com Zumthor quando ele rebate os argumentos de que a paixão pela voz viva tenha se extinguido das sociedades atuais.

2.3 – O/A intérprete e o/a ouvinte: as vozes que ressoam no rap

Para analisar o/a jovem *hip hopper*, especificamente o/a MC e o seu público, é importante observar o perfil dos/as inúmeros/as jovens das comunidades pobres das cidades brasileiras que convivem com situações de antagonismos sociais: acesso precário à educação, expansão cultural quase inexistente, escassez de bens sociais e a ligação com a violência, sobretudo aquela que é relacionada ao narcotráfico, nos dias atuais, ao consumo crescente do *crack*, o que vem provocando um extermínio frequente de garotos/as das nossas periferias.

Os dados sobre a mortalidade por homicídio, em pesquisa realizada pelo Sistema de Informação sobre Mortalidade - SIM, do Ministério da Saúde⁵³, são reveladores e nos deixam a par de um dos assuntos que mais preocupam os/as jovens. Dessa forma, inúmeras canções de *rap* trazem o tema do assassinato de jovens nas comunidades pobres, cuja realidade fomenta as iniciativas de mobilizações sócio-culturais. Este dado contextual é assimilado pelos/as jovens das mais diversas maneiras, entre elas, pela criação de uma postura identitária revestida em atitude que expressa e constitui uma linguagem artística.

Por isso, pode-se observar que os/as artistas apresentam uma performance e usam um figurino que configuram a cultura *hip hop*: calças, bermudas e camisetas largas, as últimas com logomarcas norte-americanas ou de líderes sociais, jóias (cordões, pulseiras, relógios e anéis de prata), tênis e o boné, adicionando-se, quando convém, a este visual acessórios da cultura nordestina, especialmente o chapéu de couro.

Quanto ao aspecto linguístico, os discursos dos/as jovens *hip hoppers* são construídos, também, por gírias, palavrões e expressões que são acompanhados de gesticulações, somados aos registros linguísticos regionais, como veremos adiante ao tratar da língua do *rap* na canção *Dialeto*, de Vítor Pirralho (AL).

É muito comum, nas canções de *rap*, a identificação de quem está usando a voz, através da qual os/as MCs se apresentam nominalmente e espacialmente, introduzem o assunto que será cantado e passam à narrativa dos acontecimentos que estão articulados na

⁵³ Ver Anexo B, p. 182.

composição textual. Adotam, também para compor a sua apresentação, siglas e termos norte-americanos que serão relacionados à sua identidade cultural e artística.

Esta capacidade de auto-referir-se, apontada no capítulo anterior com relação ao *rap* e à antropofagia, faz parte da necessidade de assumir uma função artística e social pelo/a *MC*, representada no compromisso em dizer a verdade. Esta última, já referida anteriormente, está relacionada à versão do/a artista sobre o acontecimento, o ocorrido e, assim, qualquer fato pode ser vocalizado, fazendo com que a verdade adquira diversos enfoques, a depender do ponto de vista do/a *MC*, pois pode ser o problema do narcotráfico; a exploração sexual de menores; a condenação de determinados comportamentos artísticos ou morais de outros/as; as vivências sócio-culturais nas suas comunidades, entre outros assuntos, outorgando à voz estatuto de reivindicação sócio-cultural, a partir do momento em que se conquista espaço para que essa voz aconteça.

Há uma necessidade de legitimação da sua voz por parte dos/as *MC*, tendo em vista que eles/as devem criticar o discurso hegemônico que, muitas vezes, analisa aspectos contextuais das comunidades e de seus habitantes de forma equivocada e preconceituosa. Assim, informar sobre o que acontece nas quebradas se torna um elo de ligação entre o/a poeta e o seu público, pois ambos são acionados pelo mesmo contexto sócio-econômico, no qual muitos/as são pobres; apresentam baixa escolaridade; já estiveram envolvidos/as com delitos, tendo sido até punidos/as legalmente; vivem de “bicos” com remunerações insuficientes, entre outras problemáticas sociais.

A questão da autoria, então, emerge como de suma importância para compreensão das canções e da função artístico-social do/a intérprete nas canções de *rap*. Desta forma, é unânime, entre os/as *MCs*, que a autoria quase sempre é daquele/a que está cantando. Isto no caso das produções em que a oralidade é misturada à escrita, ou seja, nas composições que são escritas previamente e podem ser alteradas na execução da performance, pois o *cover* vem se tornando uma prática adotada há pouco tempo.

Quanto ao fato de as canções pertencerem a repertório exclusivo do/a autor/a nas produções de oralidade pura, a mobilidade do texto transita entre dois sentidos: o da permanência de certos modelos, fórmulas, elementos e o da criação própria, configurada pela empolgação e pela comunicação intrínseca entre intérprete e ouvinte, nos quais “o papel do executante conta mais que o do compositor” (ZUMTHOR, 1997, p. 222). Este é um ponto fundamental para se compreender o processo de construção poética nos desafios de rima ou *free style*, no *rap*.

Ainda sobre a função social e artística do/a poeta, alguns aspectos levantados por Zumthor sobre os papéis da performance do/a intérprete são interessantes para investigação do perfil do/a MC, são eles: o/a intérprete é aquele/a na qual se percebem a voz e o gesto na performance; é o/a compositor/a de tudo ou parte do que canta; nenhuma regra universal insere-o/a na sociedade à qual pertence; pode ser profissional ou pertencer a grupo estável, institucionalizado; pode ser profissional livre, independente, agrupado/a em confrarias mais ou menos marginais (ZUMTHOR, 1997, p.226-7).

O olhar sobre a pobreza em seus diversos matizes (econômico, social e cultural) e as atenções dadas às configurações sociais, culturais e psicológicas do outro são aspectos fundamentais para tal análise e estão diretamente ligados aos contornos identitários refletidos nas produções de boa parte dos/as MC e do seu público.

A consciência das suas especificidades sócio-econômicas induz os/as milistas a promoverem, por um lado, a valorização dos aspectos identitários dos/as pobres, dos/as integrantes das periferias, dos/as marginalizados/as de todos/as que sofrem com a privação de bens sociais e culturais, o que também implica uma reivindicação pela afirmação da cultura alternativa e em defesa dos princípios da autonomia e do desenvolvimento sustentável.

Em tal condição de existência, os/as jovens reagem aos antagonismos sociais. Uma forma de resposta é apresentando um sentimento constante de inferioridade, impondo-se obstáculos e recuando diante da vida. Outra opção é correr avidamente em direção à conquista desses bens materiais, o que talvez explique a sedução dos/as jovens pelo universo do narcotráfico, pois, mesmo que efêmero, o dinheiro adquirido em tal envolvimento possibilita assumir a imagem de rico/a e poderoso/a.

Tratarei, então, daquele/a MC que se posiciona cultural e socialmente na sua comunidade, de modo a refletir os antagonismos sociais e a buscar sugestões de saídas para esses conflitos, mesmo sabendo que nem sempre se alcança os objetivos almejados. Assim, refiro-me àqueles/as que vocalizam os seus males sociais, interagindo com o seu público que, por sua vez, vive a mesma situação de pobreza e exclusão.

Um exemplo dessa postura artística está presente no trabalho do grupo Realidade Crua (PB), cuja canção *Seca do Sertão* (2006)⁵⁴ será analisada na perspectiva de apontar as vozes poéticas que se identificam com aspectos contextuais, culturais e econômicos do/a nordestino/a que, por sua vez, sofre escassez de tudo: dinheiro, saúde, moradia, educação etc.

⁵⁴ A letra da canção *Seca do Sertão* encontra-se no Anexo A, p. 160 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 09.

Os diálogos com a oralidade nordestina se evidenciam, inicialmente, nas fontes musicais selecionadas para a introdução da canção que é iniciada com uma melodia de berimbau, a que aos poucos se somam pífanos, triângulos e ganzás, configurando uma ciranda. A esta é somado o batuque dos instrumentos de percussão, como a alfaia e o pandeiro, desenvolvendo outros ritmos nordestinos como o xote, o xaxado e o maracatu, ambientalizando o clima regionalista nordestino.

A estrutura poética da canção é construída em três estrofes que são divididas pelo refrão regular: “é a seca do sertão, / oh, meu senhor, / nos dai a mão” que reforça os efeitos das intenções de denúncia social e de súplica divina diante de tal contexto, comovendo o/a ouvinte.

As vozes poéticas se identificam, primeiramente, com as fontes culturais nordestinas, assumindo as posturas de porta-vozes das realidades dos/as que vivem no sertão e sofrem a seca. O discurso também se pauta nas vozes dos/as ca(o)ntadores de uma história comum a muitos, a exemplo de Luís Gonzaga e João Cabral de Melo Neto, citados na canção para aproximar as condições sociais dos/as sertanejos/as nordestinos/as.

A exposição dos efeitos econômicos e sociais da seca: fome, doença e miséria acompanham a trajetória de uma entre tantas as Marias à espera de uma solução para acabar com a seca e trazer a felicidade de volta, o que parece ser possível apenas na forma de um milagre, ideia reiterada novamente pelo refrão.

O discurso poético *rapper* é sinalizado pelo solo do baixo elétrico e por efeitos musicais da discotecagem como *scratches* e a introdução da base, reconduzindo o ouvinte a interagir com a canção através da explosão de versos rimados que contextualizam sobre as condições sócio-econômicas dos/as nordestinos/as.

A interação com o/a ouvinte no verso: “eu peço a compreensão do meu povo do nordeste” ocorre a partir do momento em que são explanadas as causas que levam à fome e à miséria, denunciando que os poderes governamentais são responsáveis pela disparidade econômica que ocorre, há gerações, no nordeste, e culpabilizando-os.

Assim, os versos seguintes aludem a Antônio Conselheiro e ao que representa a guerra de Canudos como símbolo de resistência social nordestina, iniciados através de um recurso retórico de perguntas e respostas, em: “o que todos nós fizemos / pra merecer tanta maldade? / só quero um pouco de terra / pra viver longe da cidade”.

A citação por alusão da história de Canudos e de Conselheiro ganha relevo no que diz respeito à denúncia social da canção, efeito reforçado pela citação indireta das pregações de Conselheiro “Em 1896 hade rebanho mil correr da praia para o certão; então o

certão virará praia e a praia virará certão” (OLIVEIRA, C. p. 37, 2008), popularizada pelos nordestinos, a exemplo dos versos da canção do grupo paraibano, em: “O mar vai virar sertão / e o sertão vai virar mar”.

A canção é finalizada com o refrão que reintroduz a ambientação musical nordestina através da configuração musical dos efeitos da ciranda. E, por sua vez, ilustra a atitude, não unânime, de alguns grupos que se sentem à vontade para unir as funções estéticas e sociais, dialogando com as peculiaridades culturais e sociais do *h. h.* e do nordeste.

As posturas artísticas no ato da execução performática, abordadas por Zumthor, na qual pode “ocorrer uma pessoa ou várias” (1997, p. 221) nos auxiliam a entender os papéis performáticos desenvolvidos nas apresentações de *rap*. No caso do *free style* não há uma previsão de quantos/as participarão, já que a qualquer momento um/a poeta que está apenas observando a performance pode se inserir no desafio.

Esta imprevisibilidade de participantes nas performances de *rap* também pode ocorrer quando o grupo concede um momento para o *free style* ou quando o/a *MC* convida, inusitadamente, outro/a artista para fazer parte do show. Situações desse tipo abrem espaço para a riqueza de improvisações, durante a execução da performance – o que pode ser constatado na segunda parte do *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁵⁵ quando apresento a rima improvisada, destacada no *free style* realizado pelos/as participantes do I Raprep, em momento de lazer.

À formação convencional do *rap* em *pick-up* e *MC* podem ser adicionados outros elementos musicais e poéticos na concepção de criação artística, ampliando o papel artístico do/a *MC* que pode tocar instrumentos, dançar, andar de *skate*, executar um *graffiti* entre inúmeras possibilidades de representações artísticas durante as performances.

Fora dos palcos, os/as *MCs* executam papéis de produtores artísticos compondo materiais audiovisuais e divulgando-os através da internet; organizam eventos a exemplo de encontros, congressos, mostras artísticas, exposições etc; agenciam e negociam seus cachês e apresentações; contratam músicos, ou seja, além de serem artistas, precisam disponibilizar o tempo para organizar a infra-estrutura que circunda a produção artística.

Finalmente, muitos/as *MCs* exercem papéis sociais no que tange ao engajamento em causas sócio-culturais, incluindo a defesa da inserção dos elementos do *hip hop* no cenário cultural e artístico. Diversas vezes os/as *MCs* também assumem papéis

⁵⁵ Ver Apêndice p. 192.

profissionais totalmente opostos aos seus papéis artísticos e/ou culturais, o que dificulta um empenho maior para desenvolverem a sua arte *hip hopper*.

A performance jamais é anônima e ela coloca o/a poeta diante do seu público e o/a conscientiza do seu papel de reivindicação de espaço na sociedade. O *MC* se torna, assim, um porta-voz, portador de direitos exclusivos de posse da palavra: o poema será para ele/a um bem, um legado. Tal interação com o público ocorre através de recursos corporais: palmas, gritos, danças, *beat box* e de estímulos musicais: repetições, alusão às comunidades, trocadilhos, etc.

Cada gesto, cada palavra vocalizada produz um efeito no/a ouvinte que atende às suas expectativas de comunicação direta com o/a poeta, devolvendo em respostas os mesmos estímulos corporais e sonoros, instigando mais ainda o/a *MC*, até que todos/as se integram num ciclo prazeroso de dança e canto.

O público do *rap*, além dos/as garotos/as das comunidades pobres, vem se diversificando mais devido aos inúmeros cantores da música popular brasileira absorverem a estrutura textual do *rap* e os recursos da discotecagem em suas composições. Exemplos desse encontro dos cantores da MPB com o *rap* estão na canção *Piercing* (1999), de Zeca Baleiro com o grupo Faces do Subúrbio (PE) e no uso por Lenine dos *beat box* nas canções *Jacksoul brasileiro* (1999), *Balada do cachorro louco* (1999), bem como a participação do *MC Gog* (DF) no *DVD* do cantor pernambucano, na canção *A ponte* (2006).

Por sua vez, nas canções de *rap* ocorre, também, uma absorção da música popular brasileira quando várias canções de *rap* apresentam procedimentos intertextuais através da citação, colagem ou da paródia das canções de artistas da MPB. Assim, a diversidade cultural na qual estamos inseridos proporciona um ininterrupto diálogo entre as inúmeras expressões artísticas, cujas linguagens serão, então, intercambiadas

Se as fronteiras do *rap* extrapolam os muros das periferias atingindo públicos cada vez mais inusitados, não posso deixar de observar que o *rap* é uma expressão artística que nasceu e se constrói na rua e direciona, em sua maioria, suas mensagens aos/às jovens das suas comunidades. Já vimos que o contexto sócio-cultural dos/as admiradores do *rap*, em grande parte, é repleto de problemas sóciais já apontados, sendo ele o mesmo panorama apresentado pelo/a *MC*.

Outra forma de investigar o perfil do/a *MC* e do seu público pode ser mapeando alguns temas que estão presentes nos pensamentos, discussões e criações artísticas porque eles nos conduzem às concepções dos/as *hip hoppers*. Assim, entender a cosmovisão nas canções de *rap* leva à contextualização do universo *hip hopper* e às configurações

identitárias dos/as *MCs* sob o ponto de vista da pobreza e da subalternidade, como mencionado no primeiro capítulo, pois esses aspectos nos indicam formas de pensamento, modos de vida, criações simbólicas e atitudes artísticas e sociais.

Tendo em vista que nas canções de *rap* são abordados fatos do cotidiano, inúmeros temas são recorrentes nas suas construções artísticas e surgem algumas questões que podem ser relacionadas aos/às milistas, como: O que pensam? Como concebem o mundo onde vivem? Quais são as suas expectativas quanto ao futuro? Como estabelecem suas relações sociais? - tais questionamentos abrem caminhos para a observação da cosmovisão evidenciada pelos/as *MCs*, em seus discursos poéticos.

Por ser impossível tratar de todos os assuntos tematizados nas canções de *rap*, neste trabalho me deterei na abordagem dos seguintes temas: a infância e o amor filial; a equidade de gêneros; a fé em Deus e a função social do/a artista *hip hopper*, sendo eles muito presentes em tais produções poéticas vocais.

Inúmeras letras de *rap* representam imagens do amor e dedicação das mães para com seus/suas filhos/as em criá-lo/as e orientá-los/as. A ausência paterna nos indica dois fatos: essas mães são solteiras ou viúvas. As dificuldades sofridas pelas mães para angariar o sustento familiar são acompanhadas pelas crianças e adolescentes e, quando jovens, muitos/as *MCs* exteriorizam gratidão e respeito em relação às suas mães.

A figura materna surge como provedora do bom lugar quase sempre situado no período da infância, momento que é eternizado na memória dos/as *hip hoppers*, originando descrições de momentos felizes, situados num tempo passado. Quando jovens, o cenário de felicidade altera-se: violência, exploração sexual, drogas, entre outros problemas sociais contrastam com as recordações infantis e reforçam a admiração pelas mães que enfrentaram diversos entraves para criarem seus/as filhos/as sós.

A canção *Lembranças*⁵⁶, do grupo Agregados – Família Do Rap (RN), ilustra essa relação mãe – filho/a, baseada no respeito, amor e gratidão. Nesta canção, voltar ao passado é reter na lembrança momentos de felicidade e harmonia familiar, sobretudo no encontro com a figura materna, responsável pela construção da personalidade e do caráter dos/as filhos/as, o que é ilustrado nos versos: “Lembrança de um tempo / Que ecoa no pensamento / Ajuda a lembrança com mais pura quer / No olhar dautônico, uma mãe que quer / cuidar seu filho, amor mais puro / Que o brilho das estrelas”.

⁵⁶ A letra da canção *Lembranças* está no Anexo A, p. 162 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 10.

Surgem as passagens em que se nota a gratidão para com a mãe, dos momentos de intimidade e de amor, recordações que remetem à crença no bom lugar, mesmo em face dos problemas sociais vividos, geradores de inúmeros conflitos que são exemplificados nos versos: “Peço a Deus que proteja esteja ela onde estiver / Mãe, obrigado por estar sempre cuidando da família / Com a palavra de conforto que me fez guerreiro” e “sempre fez sentir / a força da mulher guerreira forte a resistir”.

As imagens felizes da infância são gradualmente substituídas por imagens distópicas oriundas da violência juvenil e da falta de políticas públicas para esse segmento. O efeito alcançado com as palavras advém do interessante jogo realizado com as brincadeiras infantis que são descontextualizadas ao absorver a realidade violenta circundante, visível nas seguintes passagens: “Tem que lutar na vida / E esquecer de soltar pipa” e “Hoje vejo moleques correndo da polícia / Não brincam mais de polícia e ladrão / As pequenas armas de brinquedos agora tem munição / Cosme e Damião é um saco de cola / É triste vê moleque trabalhando / Quando deveria estar na escola”.

Tal contexto é potencializado pela desestrutura familiar visível em muitos lares de nosso país, pois geralmente as mães de quem falam os/as *MCs* são jovens mães solteiras, sem qualificação escolar e profissional que enfrentam diversos obstáculos para sustentarem os/as seus/suas filhos/as, trabalhando exaustivamente em subempregos e encontrando-se afastadas da educação dos mesmos/as que acabam sendo criados/as pelos/as irmãos/ãs mais velhos/as ou pelas avós.

Na canção, as dificuldades enfrentadas pela mãe são vocalizadas na poesia, quanto ao sustento familiar, e engrandecem o papel materno, o que é perceptível nos versos: “Minha mãe, grande rainha / Tomou conta de cinco / Sei quanto era difícil / O sacrifício para cuidar dos seus filhos”.

A dedicação materna é a intensa provedora dos sentimentos que nutrem o desejo pelo bom lugar, mesmo em face de um contexto tão adverso, possibilidade indicada nos versos: “Que a força verdadeira vem do coração / Que aqueles que não tiveram boa infância / Ainda guarda uma esperança / Quem sabe num futuro melhor”, numa projeção utópica apenas acenada.

Este mundo melhor não pode excluir a tolerância para com as mulheres e os homens, no que diz respeito à conquista da diversidade sexual. Apesar de algumas mulheres comporem o cenário *hip hopper* nos seus principais elementos, ainda é pequena a sua participação efetiva. Por exemplo, na cultura nordestina, observa-se com mais frequência a presença de mulheres *MCs*, *b. gilrs* e grafiteiras do que *DJs*.

Assim, a inserção da mulher neste segmento juvenil, equiparando-se aos garotos no que diz respeito a ser uma representante de qualquer elemento do *h. h.*, é um assunto que vem ganhando grande repercussão no universo *hip hopper*, fazendo surgir grupos de discussões e ações; campanhas; debates e a criação de eventos artísticos e sociais que possibilitam maiores reflexões sobre o papel da mulher no *h. h.*

Compreendo a palavra “equidade” como uma disposição para o reconhecimento dos direitos de cada um/a, o que também implica na questão do respeito às diferenças. Partindo de algumas observações sobre a pouca realização de eventos dessa natureza no cenário *h. h.*, torna-se urgente apontar a necessidade de reflexões sobre a diversidade sexual, sobretudo quando se trata do que os/as *hip hoppers* pensam sobre o assunto.

Quanto às mulheres, elas vêm conquistando um papel central no universo *hip hopper* e a experiência que se tem no nordeste é a de uma grande politização das militantes. A “Manifestação das Mulheres no I Encontro Nordestino de *h. h.*”⁵⁷ que também ilustrou o elemento social na primeira parte do *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁵⁸; a realização do grupo de discussão sobre “O papel da mulher no *h. h.*”, ocasião em que se planejou a realização do I Encontro Nordestino de Mulheres do *h. h.* e o *workshop* sobre raça e gênero, entre outros eventos locais, que sinalizam essa dinâmica de gênero perceptível no *h. h.* nordestino.

Uma canção de *rap* que apresenta reflexões sobre a inserção dos homens e das mulheres nas conquistas sociais e artísticas dos elementos do *h. h.* é a canção *Ciclo Sagrado*⁵⁹, do grupo paraibano Realidade Crua. Ela inicia com a apresentação da sujeição feminina diante da cultura machista hegemônica: “Quer saber o que acontece quando a mulher resolve / Transpor suas barreiras e mudar sua sorte / E entra em choque com aquilo que o sistema impõe / sobre sexo, religião mudando suas visões / quebrando as ilusões / não querendo mais viver nessas condições”. Nota-se nestes versos já uma tentativa de reação contra tal repressão, que origina a atitude de negação dessa imposição cultural.

Assim, os versos se referem aos papéis pré-estabelecidos que, há séculos, foram criados para subjugar as mulheres. Estes papéis tem orientado as vidas de muitas mulheres e, frequentemente, são designados pela cultura masculina hegemônica. Tal subordinação vem de inúmeros fatores e um deles tratado na canção é da nossa formação

⁵⁷ V. foto no anexo B, p. 190.

⁵⁸ V. Apêndice A, p. 192..

⁵⁹ A letra da canção *Ciclo Sagrado* está no Anexo A, p. 165 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 11.

cristã que, fundamentada na ideia do pecado de Eva, condenou a mulher a um ciclo de castigos infundos.

Os desejos de paz, verdade e liberdade, contidos nos versos “elas só querem amar a humanidade / elas só querem gerar os filhos da verdade / elas só querem viver a sua vaidade / elas só querem de volta a sua liberdade”, expressam os anseios de muitas mulheres que lutam, até contra o seu próprio condicionamento cultural, para a construção de mundos melhores para todos/as.

O refrão da música é um apelo para que se alcance a tal liberdade em inúmeros aspectos: “deixa, deixa ela olhar, deixa ela voar / deixa ela sentir, deixa ela gozar, deixa ela amar / deixa ela voar, deixa ela ser feliz / deixa ela vir pra mim, deixa ela vir pra ti / deixa ela vir, deixa ela ser livre”. Esses versos exprimem todos os desejos de concretizações, o que faz pensar que estas solicitações partem de uma atitude submissa já que o verbo “deixa” poderia ligar-se aos desejos reprimidos. Mais adiante, a realização desses desejos de harmonia e paz será vocalizada em relação aos homens, denotando uma necessidade universal, que extrapola as discussões de gênero.

A voz poética, então, apresenta aspectos identitários machistas formadores de muitos homens e, também, de mulheres, em nosso país. Em se tratando de nordeste, então, os embates se tornam maiores. Mas prevalecem as passagens que evidenciam a tolerância com o outro, a exemplo dos ensinamentos de respeito e de honestidade, ainda presentes em muitas pessoas oriundas de um contexto social tão caótico. A canção, então, é finalizada com o refrão que une as duas vozes do discurso poético, a feminina e a masculina, na busca pela liberdade de expressão, evidente no verso “deixa eles serem livres”.

Muitas vezes pensar num mundo melhor concerne na inclusão das questões religiosas nos discursos das canções. Essa tendência nem sempre segue a tradição católica, porém sobressai-se constantemente o cristianismo, representado na ideia da fé e na ligação com Deus ou Jesus.

Um dos propósitos dessa recorrência religiosa pode ser a missão de resgatar almas presentes em muitas ações de vários segmentos religiosos, católicos ou não. Essa função pode ser examinada nas expressões do elemento social do *h. h.*, no que diz respeito ao ato de conscientizar e auxiliar na condução das vidas de forma cidadã dos/as garotos/as.

O gênero *gospel*, que traz nomes como *MC Alpiste* e o grupo *Apocalypse 16*, se confirma no cenário do *rap* como um segmento que tende a crescer. Os *free styles*, improvisos de rima aludidos anteriormente, são intercalados por recitações de trechos da bíblia e orações, o que representa para esses/as *MCs* a glória, pois essas intervenções artísticas

cumprem um papel muito importante nas comunidades, à medida que retiram os/as jovens das situações de riscos comuns às periferias e, ao mesmo tempo, convertem fiéis.

Goetz Ottmann, em seu artigo “Entre a fluidez e a unidade: o que é local no hip hop brasileiro”, comenta alguns temas que norteiam o imaginário *hip hopper*, entre eles, os signos bíblicos na obra do grupo paulistano Racionais MCs e Thaíde e DJ Hum, demonstrando como essa apropriação de símbolos religiosos distingue o *rap* paulista do *rap* norte-americano e europeu:

É difícil não ver que o hip-hop mais importante de São Paulo contém um sabor caracteristicamente religioso. Isso põe o *rap* paulistano claramente à parte de seus correspondentes americanos ou europeus [...] Em São Paulo as letras, a decoração do palco e as capas dos discos frequentemente se referem a símbolos religiosos populares fundidos com as ideias centrais do hip-hop. Nesse sincretismo, os símbolos religiosos são muitas vezes usados para expressar ou tornar visível a pureza no coração do hip-hop [...] De fato, uma ampla gama de bandas de rap brasileiras, entre elas algumas das analisadas por Herschmann (2000), recorrem a imagens religiosas vinculando noções de paz e justiça a um princípio superior. (2001, p. 17)

No nordeste, de modo geral, a opção pela tradição cristã também é bem presente, a exemplo do grupo *Mensageiros*, da cidade de Cabedelo (PB). Escolhi, então, a canção *Um bom líder*⁶⁰, do MC GenerallFrank (PE-PB) que, entre tantos temas e estilos, também recorre inúmeras vezes às imagens bíblicas em seu trabalho musical. Esta canção também será usada, em seguida, para análise do tema da função social do/a *hip hopper*.

A discotecagem interage o tempo todo com a canção: no início com o som do *plim plim* da rede globo, que se repete no refrão, e através do acompanhamento de instrumentos de sopros nos versos 16 e 17 da segunda estrofe; nos versos 20 a 23 há sons de tiros, a música de abertura dos noticiários da rede globo e a ladainha da capoeira que se torna predominante nesta parte; no verso 20 da quarta estrofe ocorre uma onomatopéia simulando os sons de tiros “pô, pô, pô, pó”; no verso 44 sons de tiros anunciam a entrada do MC Páqua e os versos finais são margeados pelos *scratches* e sons de helicópteros.

No início da canção é formulado um conselho aos ouvintes, nos versos: “Eleve seu pensamento a Deus, tá ligado / Ninguém é maior do que você, não / Nem tempestade, nem trovão”. A posição da voz poética deixa claro que o respeito ao outro e a fé em Deus são princípios, muitas vezes, seguidos pelos/as jovens *hip hoppers*, bem como pelos/as demais moradores das comunidades.

⁶⁰ A letra da canção *Um bom líder* está no Anexo A, p. 168 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 12.

Diversos segmentos religiosos se entrecruzam, como a “Religião Pentecostal / Ou do Candomblé”, somando-se ao catolicismo e aos princípios que regem a vida das pessoas nas comunidades. Isso se torna evidente nos versos “Eu tô na fé e na humildade” e “Mas se você vem na fé / Bem melhor pra você”, seguido da citação por alusão ao texto bíblico em “O salmo 139 / Você tem que ler”, apresentando as peculiaridades religiosas da voz poética que convive com o sincretismo religioso que é recorrente na sociedade brasileira.

No verso 42 da quarta estrofe, quando o discurso poético convoca o companheiro de rima em “Fala aí Páqua”, é colada a locução da citação direta do versículo da bíblia, em *Tiago 2*: “E não vos tornastes juízes tomados de perversos pensamentos” que introduz o discurso poético do convidado.

Os versos introduzidos pelo companheiro de rima são criados pela citação por alusão de nomes que, em nome da religião, ou camuflados por ela, incorreram em guerras religiosas, desconstruindo os ensinamentos de paz e fraternidade deixados por Cristo, evidente nos versos: “Sadam Hussem / George W. Bush / Histórias de mentiras / Querem no mundo acabar / Osama Bin Laden / Mas onde Cristo? / Usando a religião para furar seu coração / Não existem razões para explicar / O dia da mentira”.

Como ilustrado com a canção de GeneralFrank, a temática religiosa está presente em inúmeros trabalhos musicais dos/as *MCs*. Ela é também mencionada no próximo capítulo, quando tratarei das projeções utópicas no universo *hip hopper*, entre as quais, a “utopia de ordem eterna”, discutida por Szachi (1972), em que aqueles/as que estão perdidos/as no mundo do crime, das drogas e da prostituição podem ser salvos através do engajamento religioso, numa atitude muitas vezes redentora. Proposta artística que destoa da concepção combativa e de enfrentamento mais evidente no movimento *h. h.*

O último eixo temático recorrente nas canções - a função social do/a *hip hopper* - está muito relacionado ao perfil de alguns/mas militantes dentro deste movimento que não para de crescer. Claro que nem todos/as que fazem *hip hop* estão totalmente engajados/as em causas sociais e culturais, pois muitos/as apenas querem exercer um segmento artístico.

De uma forma mais abrangente, o elemento social é uma constante nas atitudes e criações artísticas do *h. h.*, através das atuações em posses, associações, organizações não governamentais - ONGs, fóruns, como já mencionado anteriormente. Mesmo que o/a integrante do *h. h.* não seja um/a ativista social (o que não é uma condição obrigatória, porém incessantemente mencionada), muitas produções artísticas sempre se referem à possibilidade de inserção social através da arte *hip hopper*.

Na canção *Um bom líder*, de GeneralFrank (PB-PE), a interação artista-público conduz todo o discurso poético, pois o refrão deixa claro tais intenções: “Você tem que ser um bom líder / Você tem que ser / E saber viver”, o que indica os princípios norteadores das pessoas que moram nas comunidades, bem como quem será o público alvo das suas palavras.

A voz poética apresenta as atividades de diversão comuns a qualquer jovem, em: “Tocando berimbau / Paquerando mulé / Eu tomo vinho legal / É o que meu dinheiro dá / Só pago um real / E na cabeça vai lombrar”, para contrastá-las com as problemáticas sociais descritas nos versos que remetem aos hospital e zoológico recifenses: “Plano de saúde / Restauração / Pra ver o bicho eu não preciso / Ir em Dois Irmãos”, bem como ao meio de transporte popular, muitas vezes sucateado, através da ironia “Meu carro é grande e confortável / E me espera na integração”. Com este procedimento artístico, o MC objetiva contextualizar o seu espaço social ao ouvinte, promovendo um efeito interativo e de reflexão crítica.

Assim, a atitude de resistência em face de problemas sociais, a exemplo da segurança pública ineficiente com suas visões estereotipadas e preconceituosas, é sempre uma possibilidade de escapar da estatística de extermínio dos/as jovens nas periferias. Por isso, para conseguir o efeito de transformação almejado, a voz poética menciona de onde vem a instrução e o conhecimento pessoal “Minha escola é a feira”, o esforço de criação artística “E pra fazer essa rima / Eu não dormi e meditei / Quase uma noite inteira” e a dignidade em permanecer lutando e resistindo “Tô na luta / Num dô o meu braço a torcer”. Assim, a ação social tão exigida pelo/a MC se torna concreta à medida que seu discurso poético se fundamenta na experiência de vida como uma forma de ensinamento.

Deste modo, a voz poética refuta aqueles/as que só querem brigar e perder tempo com futilidades quando há coisas mais importantes a serem feitas sobre a violência nas comunidades. No caso dos/as MCs, falar sobre as formas de exclusão social e racial é mais urgente do que ampliar o quadro da violência juvenil, como exemplificam os versos: “Eu não vou passar o tempo / Na sua intenção / E falando besteira / Sobre Q-suco de limão / A realidade é outra / É polícia e ladrão”.

O discurso poético, ao tempo em que cria um estilo, recusa os modismos em: “Não gosto de Vanguarda / Conheço não / Computadores fazem arte / Né mentira não”, numa citação direta da canção *Computadores fazem arte*, da banda Mundo Livre SA, de Recife-PE. Essa apropriação textual ocorre para que se revelem as condições de vida nas periferias em “Mas o povo não tem computador / Meu irmão”, e em “Que Deus abençoe meu povo / Traga

arroz e feijão”, nivelando os contextos sociais da voz poética e do seu público, informando sobre a exclusão cultural e social.

A canção é finalizada com uma colagem da locução dos seguintes versos: “Essa é a guerra que tem que vencer / É a vitória que tem que conquistar” em que há referência à guerra contra a fome, a miséria e a toda forma de violência causada aos seres humanos em nome da ganância e do poder, batalha que só se concretizará se todos/as pensarem que, pelo menos ao seu redor, pode haver alguma mudança.

Nem sempre é fácil provocar essa mudança devido a inúmeros fatores como falta de recursos e organização; disponibilidade de tempo para engajamentos efetivos; reflexões profundas sobre problemáticas existenciais a exemplo do tráfico de drogas, que é pouco mencionado nas atividades; a superação das vaidades individuais que cooperam para a desarticulação interna do movimento, todos são problemas que os/as militas enfrentam e que, diversas vezes, conseguem superar para realização de eventos importantes.

É notório o crescimento do *rap* e a diversificação do seu público, mas é preciso não esquecer que as mensagens das canções, especialmente as analisadas neste trabalho, são direcionadas aos/às jovens residentes nas comunidades pobres e que vivenciam realidades sociais problemáticas. Geralmente, este público identifica-se tanto com seus ídolos e com a cultura *hip hopper* que adotam seu vestuário, linguagem etc, bem como eles/as podem, de acordo com seus engajamentos, se tornarem artistas. No *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁶¹ é apresentado o público juvenil nas apresentações musicais quando ocorre a interação no ato da performance e nalguns momentos de descontração, a exemplo do *fre style*, ocasião na qual se confundem ouvinte e artista.

Finalizando as minhas observações sobre o perfil do/a *MC* e do seu público, tratarei da linguagem verbal e corporal, o que revela aspectos identitários específicos. A linguagem corporal, composta por gestos rápidos e ritmados ou performatizada em uma determinada situação que está sendo vocalizada, é um mecanismo primordial para identificarmos que estamos conversando com um/a *MC* ou assistindo a uma performance de *rap* porque tal gesticulação constitui uma linguagem própria a esta expressão cultural.

Quanto à linguagem verbal, se levarmos em consideração o modo de falar do/a *MC* e do seu público, veremos que ele reflete e recria os contextos sócio-econômicos, nos quais, muitas vezes, o desvio da norma culta equilibra-se com o conteúdo muito bem argumentado, sendo frequentes os registros de expressões locais, gírias e palavrões.

⁶¹ Ver Apêndice A, p. 192.

A recorrência à capacidade de memorização se torna um mecanismo de preservação da obra, bem como muitos/as *MCs* privilegiam o sistema oral de comunicação. Tal escolha também tem implicações sócio-econômicas, pois alguns/mas artistas não são alfabetizados ou não dispõem de equipamentos para fixação do texto (computador, gravador etc). Do ponto de vista da criação artística, este fato não afeta, diretamente, a realização das produções, mas vem surgindo uma preocupação de registrar as canções de *rap* em meios audiovisuais, por parte dos/as artistas, para que haja uma melhor veiculação das canções.

A canção *Dialeto*⁶², de Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL), exemplifica o uso inventivo da língua, segundo o qual os traços dialetais são recuperados artisticamente no discurso literário. Esse aspecto se torna notório quando ocorre o encontro entre as expressões regionais nordestinas e o estilo linguístico do discurso *hip hopper*, visível na manipulação de sotaques, palavras e expressões que ora sinalizam o dialeto regional nordestino, ora representam as ocorrências linguísticas dos/as milistas, recriando-nos o universo linguístico desse segmento juvenil no nordeste.

Na canção, o aspecto fonético regional é destacado para acentuar as críticas da voz poética para com os perturbadores, ambientando o discurso, cômica e ironicamente, através da mudança dos fonemas /t/, oclusiva alveolar desvozeada, e /d/, oclusiva alveolar vozeada, para /t ʃ/, africada alveopalatal desvozeada e /dʃ/, africada alveopalatal vozeada, destacando esse aspecto linguístico muito comum em Alagoas.

Assim, os versos apresentam as seguintes ocorrências: ei/'tʃ/ a nos versos 1, 23 e no refrão; “doi/'dʃ/era” no verso 2; “respei/'tʃ/a”, no verso 13; “sujei/'t/o”, no verso 14, todas até então da primeira estrofe. Há, ainda, o uso dos registros “oi/'tʃ/o” e “oi/'tʃ/enta” no refrão e nos versos 1, 5 e 13 e “coitado” no verso 12 da segunda estrofe. Elas se dirigem aos agressores a quem a voz poética contrapõe ensinamentos de paz que pode ser adquirida com equilíbrio e harmonia, ideia representada no refrão da canção “Ei/'tʃ/a, ei/'tʃ/a, nem oi/'tʃ/o, nem oi/'tʃ/enta”.

As aproximações extrapolam as questões meramente fonéticas quando nos deparamos com as expressões que representam o falar regional nordestino a exemplo de “Eita, filho da peste”; “Boba da peste”; “Pra cada peste, pareia”; “Agora seja”. Elas ganham uma complexidade maior quando são organizadas ao lado das expressões comuns no vocabulário dos jovens das periferias urbanas, a exemplo de “pressão”; “curto”; “c’as pivetas”; “os zomi”; “Sai fora”; “meu véio”; “Porra”, numa demonstração da elaboração artística das

⁶² O letra da canção *Dialeto* está no Anexo A, p. 172 e o áudio está no CD em Anexo C, faixa 13.

especificidades linguísticas desses/as jovens que apresentam as duas realidades linguísticas nos seus discursos.

A versatilidade do *MC* Pirralho ao construir uma ambientação regional através da focalização na maneira peculiar de sua comunidade linguística, representada na canção pelo falar alagoano, confirma as intenções do poeta em destacar o modo de falar *hip hopper* nordestino: daí o seu título ser “dialeto” e haver a apresentação da transcrição fonética da canção no encarte do seu *CD*.

Tratados alguns pontos que remetem à configuração artística e social do/a *MC* e do seu público, a saber, o contexto sócio-cultural, o figurino, as concepções de mundo e a linguagem verbal e corporal, passo, em seguida, a tecer considerações a respeito da compreensão da obra vocal e da estruturação das canções de *rap*, para então abordar a performance dos/as *MCs*.

2.4 - A obra vocal das canções de *rap*

Na poesia vocal, além do/a intérprete e do/a ouvinte estarem inseridos/as nas circunstâncias espaço-temporais, originadas das execuções performáticas, os aspectos textuais como rima, ritmo, sistemas de versificações, entre outros, compõem toda a obra vocal que também se complementa dos elementos não textuais, a exemplo de figurino, cenário etc.

Desta forma, torna-se necessário compreender as canções de *rap* centralizando-se na constituição artístico-cultural do/a *MC* e do/a seu/sua ouvinte, observações que foram tratadas anteriormente, para consolidar a investigação na tessitura das canções de *rap*, objetivo a que me proponho a seguir.

Analisando as imagens do *free style* ou da Liga de *MCs*, no *DVD canções de rap e a cultura nordestina*⁶³, percebemos que a palavra surge de uma ligação intensa com o acontecimento e que ela se relaciona ao que Zumthor (2007) destaca sobre a palavra poética que “emerge de lugar incerto e se nomeia por metáforas”, pois o desafio se constitui basicamente na capacidade de transformar o acontecimento em poesia, ou seja, a palavra rimada e ritmada cria imagens que circunscrevem, poeticamente, o ocorrido.

Desta maneira, em torno do poema tudo se faz e se forma simultaneamente envolvendo aquele/a que fala, no caso das canções de *rap*, o/a *MC*; de que se fala, os acontecimentos cotidianos e a vida nas ruas; e a quem se fala, ao público juvenil, sobretudo, e

⁶³ Ver Apêndice A, p. 192.

aos poderes constituídos. Tais elementos, para Jakobson, relacionam-se à “função encantatória da linguagem” (*apud* ZUMTHOR, 1997, p.168), o que é perceptível no ritual performático do *rap*, no qual todos estão hipnotizados pelo ritmo, gestos e pelas palavras elaboradamente articulados.

Ainda segundo Zumthor, a obra linguística da voz se dá no nível modal e prosódico, este concebido como pronúncia, pré-história do texto dito ou cantado, gênese pré-articulatória que interioriza seu próprio eco. Tal compreensão da importância dos recursos prosódicos na poesia vocal conduz aos gêneros africanos em que a poesia não tem fim de propor “conteúdos inteligíveis”, apenas sons e ritmos (ZUMTHOR, 1997, p.173-4). Essa mesma capacidade é comum no *rap*, como veremos.

As manipulações sonoras que se baseiam em gritos, simulações de sirenes, tiros, sequências fônicas não lexicais, entre outros sons, vêm sendo dinamizadas nas apresentações de *rap*. Os *beat boxes*, os ruídos com a boca, são criados a partir da simulação vocal de diversos sons, constituindo uma articulação rítmica e melódica, ilustrada no referido *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*, que traz a apresentação do grupo Síndrome Do Sistema (PB), na qual o MC Mussum Racional introduz a performance do grupo com a execução do *beat box* que provoca diversas reações do público, como já mencionado.

A interação é promovida tendo em vista que dançam e gesticulam os/as que cantam e os/as que ouvem. Isto ocorre porque a concepção do uso dos recursos melódicos e musicais realizados pelos/as MCs e pelos/as DJs não perpassa apenas pela compreensão conceitual das palavras articuladas, mas também pela apreensão dos seus efeitos sonoros.

As impressões rítmicas vocais e auditivas, que se dividem em recorrência e paralelismo, podem ser compreendidas como efeitos rítmicos em nível da frase construída: motivos, palavras, sentido e a percepção passam pela mediação de conhecimentos linguísticos. Nessas ocorrências, a interação entre MC e ouvinte é organizada pelo contexto sócio-linguístico comum a ambos.

Nas canções de *rap*, cada performance cria seu próprio sistema de versificação e, em muitos casos, há a sobreposição de vários sistemas regulares, com o uso de versos em redondilha maior (sete sílabas) e decassílabos (dez sílabas), muito comum nas cantorias populares. Isso é notável naquelas produções que conjugam a improvisação com o sistema de verso escrito e decorado.

Em outras ocasiões, o fato das canções de *rap* acompanharem o ritmo da fala cotidiana e apresentarem-se, estruturalmente, com estrofes longas, permite um sistema de

versificação livre, com versos irregulares, em sua maioria, nos quais se respeita muito mais aos efeitos persuasivos da performance e da intuição rítmica e musical.

Os esquemas rítmicos das canções de *rap* são mistos, em sua maioria, pois acontece de uma mesma estrofe apresentar sequências de rimas cruzadas (ABAB), paralelas (AABB) e interpoladas (ABBA), pois há uma liberdade de criação que permite uma mobilidade rítmica maior.

Outros aspectos são fundamentais para a composição estrutural das canções de *rap*, a exemplo da quantidade silábica apresentar alternância breve-longa; as tonalidades serem combinadas com silabismos e aliterações; o uso de paralelismo lexical e sintático; o movimento do corpo através de soluços, gritos, pausas que criam onomatopéias e participam da performance e a introdução de estrofes ou coplas que cortam o discurso.

Quanto ao refrão, alguns aspectos são importantes: ele é constituído como unidade de sentido; propõe autonomia e mobilidade ao favorecer os jogos intertextuais; recorre à frase musical; divide o canto em subunidades e distingue momentos.

O uso dos refrões é fundamental e eles podem ser divididos em três tipos, segundo Zumthor, dos quais podemos identificar aproximações com as canções de *rap*. No primeiro tipo, os refrões seguem um sistema de versificação regular. Trata-se, neste trabalho, das canções *Seca do Sertão*, *Perito em rima* e *Mais sério do que você imagina*, que apresentam estrofes de versos em redondilha maior; as canções *Made in Nordeste e Brasil – Haiti sem fronteiras* têm refrões de dois versos em decassílabos; a canção *Vice-Versa* traz, como refrão, o mote da modalidade de cantoria de viola, o galope à beira mar, com verso eneassílabo, ou de onze sílabas e, finalmente, a canção *Nordestinação* que na primeira parte apresenta um refrão de quatro versos em oitavas-rimas e, na segunda parte, o mote em dois versos decassílabos constituem o refrão.

O segundo tipo de refrão figura como uma unidade autônoma, cuja textualidade ou estrutura é independente das estrofes principais da canção, ligando-se ao discurso, apenas, semanticamente. É o caso das canções *Paraíso Interno* e *Revolucionárias* com refrões que constituem textos, digamos que a parte das estrofes, mas que se relacionam às demais partes da canção através dos campos semânticos que são análogos.

No terceiro tipo, os refrões são ligados à unidade precedente por sinal melódico ou verbal (1997, p.195-6). As canções *Dialeto*, *Na moda*, *Prólogo Interessantíssimo*, *Ciclo Sagrado* e *Bumbum Music* apresentam este tipo de refrão que também pode ser criado pelos recursos musicais da discotecagem. Neste caso, a repetição da estrutura melódica permite uma

interação com o público através das sonoridades alcançadas que acionam contextos específicos.

Ligando-se a uma concepção rítmica, a percussão torna-se fundamental nessas construções poético-vocais. Zumthor pontua a importância dos efeitos percussivos nos seguintes termos:

O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe a existência. O tambor mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral. Auditivamente, a percussão, apta a marcar com sutilezas as diferenças tonais, opera sobre o acontecimento chave da língua. (1997, p. 177)

No *rap*, a discotecagem, muitas vezes, preenche tal função percussiva através da introdução das bases ou dos instrumentais, do uso dos *scratches* nas *pick-ups*, do *mixer* através da colagem, entre outros recursos da música tecnológica que, disponibilizados pelos/as *DJs*, permite-lhes montar melodias e samplear trechos musicais que estimulam os efeitos percussivos e se adequam sonora e, às vezes, semanticamente aos discursos das canções.

Além disso, muitos grupos utilizam, também, instrumentos de percussão em suas performances, a exemplo de GenerallFrank (PE-PB) com o berimbau e a discotecagem na canção *Um bom líder*; o grupo Realidade Crua (PB) que usa tambores, caixas, agogôs e baixo elétrico no caso da canção *Seca do sertão*; Vítor Pirralho (AL), que também usa o baixo elétrico em todas as suas composições; e o grupo Simples Rap’ortagem (BA), que complementa o seu instrumental com berimbaus, tambores, violões, a exemplo da canção *Brasil-Haiti sem fronteiras*.

Como venho demonstrando, as canções de *rap* apresentam determinadas peculiaridades textuais que nos fazem pensar numa estrutura interna que não pode ser homogenizada devido à flexibilidade de criação poética no *rap*. Configurada por recursos sonoros e lingüísticos (rimas, sistemas de versificação livre, paralelismos, uso de estrofes, etc) que são elementos que integram um discurso lingüístico identitário específico composto de gírias, vocativos, abreviações, siglas entre outras ocorrências.

Analisarei a canção *Nordestinação*⁶⁴, do grupo Confluência (PE) e do cantador pernambucano Ivanildo VilaNova, como um exemplo dos diálogos entre as fontes orais

⁶⁴ A letra da canção *Nordestinação*, está no Anexo A, p. 174 e o áudio está no CD em Anexo C, na faixa 14.

nordestinas e as do *rap*. Também enfocarei as suas configurações textuais que podem ser encontradas em inúmeras canções de *rap* e na cantoria de viola nordestina.

Partindo do princípio da existência de uma poesia vocal nas canções de *rap*, inicio as minhas observações tratando do espaço, que na canção é o das grandes metrópoles e o das cidades menores, tendo em vista que são representados os espaços sociais do/a repentista e do/a *MC*. Quanto ao tempo, são focalizados os dias atuais, sobretudo, no que se refere aos espaços midiáticos e da indústria fonográfica, propagadores das expressões culturais contemporâneas que devem, segundo o discurso poético, ampliar a divulgação do repente e do *rap*.

Podemos, então, entendê-la como uma poesia do acontecimento porque são apresentadas peculiaridades sócio-culturais dos/as artistas e do seu público representadas, na canção, quando é enfocada a problemática inserção das expressões poéticas como o repente e o *rap* no cenário cultural brasileiro, através da exigência da ampliação de espaços e oportunidades.

Assim, a voz poética aborda a função encantatória que faz interagir o/a artista e o seu público através dos recursos sonoros e, tematicamente, a identificação surge da necessidade de eternizar o poeta através da sua arte, seja a poesia mais formal ou a poesia mais livre da rigidez estrutural, seja a poesia oriunda dos meios letrados ou a dos meios mais populares.

As manipulações sonoras são muitas nesta canção. Ela é iniciada pela base que sampleia a melodia da toada de viola. Esta permeará a segunda parte da canção, sendo substituída pela viola de Ivanildo VilaNova. O *sampler* de uma narração que faz a introdução da canção, “Tema de abertura: Nordestinação”, cria uma expectativa no/a ouvinte para o discurso poético que se seguirá, sendo adicionadas as pulsações rítmicas da base de *rap*.

Dividindo a canção em duas partes, observa-se, nitidamente, que a primeira reflete o universo musical do *rap* dialogando com as fontes orais nordestinas e que estas, na segunda parte, assumem completamente a ambientação musical da postura performática do repentista VilaNova acompanhado da sua viola.

Ainda quanto à primeira parte da canção, suas duas longas estrofes têm um ritmo que acompanha o da oralidade, sendo marcada pelos versos em, predominantemente, redondilhas maiores (versos de sete sílabas), apresentando um esquema rímico misto.

O refrão da primeira parte é regular, sendo formado por quadras em octossílabos e complementa, semanticamente, as suas duas estrofes ao reverenciar os poetas nordestinos através dos versos: “Salve os poetas nordestinos / Vindos de cidade ou sertão / Já que essa pátria é sem destino / Somos nós a Nordestinação”.

A primeira parte da canção constrói-se pela narração da saga dos/as poetas nordestinos/as, cuja preocupação com a imortalidade da obra e do poeta advém das suas condições sociais. Para enaltecer a arte do cantador, a voz poética realiza uma série de citação por alusão das inúmeras modalidades da cantoria de viola em: “Cantando Morão Voltado / Meia Quadra, Gemedeira / Gabinete ou Ligeira / Até Quadrão Perguntado / Martelo Agalopado / Galope à beira mar / Sete linhas pra rimar”. Essa exposição é finalizada com a menção ao mote, importante tipo de refrão-tema da cantoria de viola que articula todo o discurso poético, para chamar atenção do/a poeta sobre a construção da rima com precisão.

A voz poética trata dos assuntos que podem ser tematizados nas cantorias, o que demonstra a versatilidade dos/as poetas, em: “Seja cantando política, / natureza e informática / anatomia, gramática / História, Química, Física / Alquimia Científica / Ou temas sentimentais”, e confirma a inteligência e agudez na construção das canções, seja de *rap* ou repente. Tal capacidade artística confere imortalidade à obra do/a poeta nordestino/a através do reconhecimento cultural e social.

Os versos finais desta primeira parte sinalizam a importância da relação do intérprete e do público, cujo papel é fundamental para existência da obra. Os versos “Eis aqui a bela prova / Ivanildo VilaNova / Um mar de conhecimento” introduz o discurso poético do outro cantador que retoma o que foi apresentado na primeira parte da canção “Confluência, deseja sonha e clama / Longa vida aos poetas imortais”. Estes versos servirão como mote, estrofe-refrão, do poema que com as quatro oitavas (estrofes de oito versos) formam as décimas cantadas com mote, muito usadas nas cantorias de viola nordestinas.

Ao elogiar o trabalho do grupo Confluência, a voz poética ressalta os pontos positivos a respeito da união entre o *rap* e a cantoria de viola. Esta proposta se torna evidente em todas as estrofes desta segunda parte da canção, mesmo em face das diferenças entre os dois tipos de poesia vocais e, conseqüentemente, dos públicos do *rap* e do repente. Tal postura pode ser sintetizada nos seguintes versos: “Não existe cisão nem divergência / Cada um tem um ritmo e uma escola / VilaNova cantando com viola / E o rap do grupo confluência”.

Outro aspecto interessante da cantoria de Ivanildo VilaNova remete ao sucesso, fama e reconhecimento artístico tão importantes para o/a poeta, exemplificados nos versos “As estrofe de Pinto do Monteiro / E o *rap* das nossas capitais / Serão clips internacionais”. Estes possibilitam ao/à cantador/a ou ao/à *MC* ocupar espaços geográficos, culturais e midiáticos, além de conseguirem o respeito da crítica cultural e/ou acadêmica, pois ambos são artistas capazes de conquistarem as suas inserções nos meios midiático e de comunicação para alcançar públicos cada vez maiores.

Assim, dialogando explicitamente com a criação do *MC* Maggo, o cantador Ivanildo VilaNova acredita na união de todos os estilos de poesia, aqui exemplificados pelo feliz diálogo entre *rap* e cantoria de viola: “Poesia é sinal de amor e paz / Porque todos poetas são iguais / Quem for mais talentoso o povo chama”. O trecho aponta o critério estético, da competência vocal-poética, como parâmetro mediador entre bom/a cantador/a e poeta medíocre.

Apresentadas as aproximações textuais e temáticas entre a obra vocal do *rap* e da cantoria de viola, prosseguirei na abordagem do ato performático nas canções de *rap*, baseando-me na obra *Performance, recepção, leitura*, de Paul Zumthor (2007).

2.5 - A performance dos/as *MCs*

Evidenciado o fato do uso da voz como recurso de representação cultural, emanada de um corpo em performance, e, ainda, considerando que nas canções de *rap* esta característica lhes é intrínseca, aponto o que Zumthor sinaliza com relação ao papel do corpo na literatura ou na percepção do literário:

tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. (2007, p.27)

As regras da performance regem o tempo, o lugar, a finalidade de transmissão, a ação do/a locutor/a, a resposta do público, engendrando um contexto real - todos esses

fatores levaram Zumthor a afirmar que a “performance não é regida por regras, pois ela é a regra recriada, sendo também constitutiva da forma” (2007, p.30).

Nas canções de *rap* este aspecto é revelado, também, pelos recursos vocais e interativos que produzem uma comunicação entre cantor/a-ouvinte, ocasionando performances inusitadas que se elaboram no instante da intervenção performática, em resposta aos gritos, assobios, palmas e gestos do público que, por sua vez, interage através dos estímulos sonoros e poéticos realizados pelos/as *MCs* e *DJs*.

Sendo um fenômeno heterogêneo e o modo vivo de comunicação poética, a performance é abordada por Zumthor (2007) através de quatro aspectos, que podem ser analisados com relação às canções de *rap*: o primeiro remete às mudanças do modo de pensar determinadas pela evolução dos meios e modos de comunicação, distinguindo, assim, diacrônica e sincronicamente, tipos, subtipos, genealogias de formas, baseadas nas modalidades internas do meio e apresentando uma multiplicidades de atos vocais que assumem funções sociais distintas.

No caso das canções de *rap*, a cada dia crescem os estilos e hibridações de estilos, nos quais são visíveis diversas linguagens musicais e poéticas: *rap* com xote, *rock*, capoeira, repente, samba, maracatu etc. Assim, a proposta musical do *rap* raiz, a qual é composta por *MC* e *DJ*, é apenas uma das inúmeras expressões que encontramos no atual universo musical do *rap*, a exemplo dos gêneros de *rap* gospel, *gangsta*, de contexto entre outros e do que venho apontando, neste trabalho, sobre canções de *rap* afro-nordestinas.

Outro ponto interessante se refere às mudanças dos meios em face dos recursos tecnológicos audiovisuais. No caso das canções de *rap*, a voz, antes relegada aos espaços subalternos, pode ser potencializada pelo uso do microfone e fixada pelos *CD* e *DVD*. Com isto, diminui-se o impacto ocasionado pela ausência do corpo (cantor-ouvinte) na performance, pois esses meios tecnológicos modificam o modo de recepção, não a natureza do texto poético, nem da performance que pode ser, parcialmente, recuperada.

Sobre o segundo aspecto, Zumthor destaca que a performance é acontecimento oral e gestual, no qual a presença do corpo, compreendido na ordem do pessoal, é primordial(2007). Esse ponto pode iluminar uma compreensão mais abrangente sobre as canções de *rap* porque ele inclui a importância das gesticulações que se definem pelas vibrações sensoriais, especialmente rítmicas. A condução da melodia segue o gesto vocal que é marcado pelas acentuações e outras possibilidades sonoras (rimas, aliteraões, trocadilhos,

onomatopéias), complementando as funções semânticas e interativas da comunicação performática.

O terceiro aspecto também inclui o corpo, pois ele se liga à performance e a relaciona ao espaço de ficção. A alteridade espacial que marca o texto conduz a uma identificação com outro espaço (social ou contextual) e o/a ouvinte a apreende por meio de manifestações específicas. Também ocorre nas performances das canções de *rap* do espaço ser articulado pela situação performática e o seu reconhecimento acontece na esfera da virtualidade e da teatralização. Mas a delimitação espacial mais comum ao ser indicada textualmente no *rap* é a composta por alusões aos nomes das periferias de onde vêm os/as *MCs* e o seu público.

O quarto e último ponto referido por Zumthor remete a um equívoco dos estudiosos da cultura popular em buscar as origens do texto oral ou de qualquer tipo de manifestação de tal segmento artístico, formulando-as sob a perspectiva de uma gênese histórica que, por sua vez, não comporta a ideia de movência referida anteriormente, tampouco parte da concepção de linguagem sentida como vocal, o que faz com que o/a pesquisador/a busque no termo “originário” um índice de apreensão da complexidade do texto vocal.

No caso das canções de *rap*, essa ideia de movência se confirma pela capacidade de “reiterabilidade” (ZUMTHOR, 2007, p.32), que é o conjunto de comportamentos repetíveis indefinidamente sem serem sentidos como reduntantes, pois tal repetição é a da performance. Assim, as canções se atualizam através dos procedimentos intertextuais da citação, paródia e colagem, analisados no primeiro capítulo, bem como pelo trânsito nas fontes orais da cultura nordestina, o que torna o/a *MC* um conhecedor/a e divulgador/a da cultura popular.

A recepção, nas canções de *rap*, também está relacionada ao que representa o gesto para a performance. O gesto que emana de um corpo em performance atende à necessidade do/a poeta em provocar um determinado efeito no/a ouvinte. Sabemos o quanto a gesticulação nas performances das canções de *rap* é recorrente, chegando a compor um estilo, uma linguagem, identificando-se, desta forma, com um determinado público.

A performance, por sua vez, é um termo antropológico; relativo às condições de expressão e percepção; é um ato comunicativo; a duração da performance é tomada como presente; articula a presença real de participantes; existe fora da duração e de tempo ao passar

ao ato; baseia-se no sentido de concretização, termo que se refere aos efeitos semânticos, às transformações do/a próprio/a leitor/a, percebidas como emoção pura, que se manifestam por meio da vibração fisiológica (ZUMTHOR, 2007).

Nas apresentações dos grupos de *rap* a interação com o público se afirma e se reafirma na comunicação estabelecida entre poeta-ouvinte, numa cadeia de significados ininterrupta. O termo *flow* designa para os /as *MCs* a instigação, o incentivo para realização da performance, o que só é vivenciado quando o/a poeta apreende essa energia que o/a estimula a cantar para o seu público que, literalmente, vibra com as suas palavras e gestos, surgindo uma necessidade incrível do público tocar o artista, bem como o contrário, aspectos visíveis no *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*⁶⁵, na apresentação do grupo paraibano Síndrome Do Sistema, cuja interação com o público atinge seu auge.

O empenho do corpo liga-se à presença no mundo tanto do/a intérprete quanto do/a ouvinte, pois, ainda segundo Zumthor: “o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele” (2007, p.77). Assim, entendo que o toque físico, por exemplo um abraço, é substituído por um toque visual e auditivo, pois a necessidade de integração do/a *MC* com o seu público ocorre dos efeitos produzidos pelo corpo e a voz através dos gestos e da vocalização da palavra rimada, com destaque para o refrão.

É evidente que o engajamento do corpo nas performances dos/as *MCs* requer a presença concreta de participantes que se sintam tocados por esse percurso que vai da palavra vocalizada à ação. Quase sempre tais performances efetivam o que Zumthor pontua sobre a concretização, pois os efeitos semânticos advindos das experimentações sonoras e visuais provocam uma alteração no comportamento do ouvinte, mesmo que seja uma resposta momentânea. Isto se revela nas respostas corporais durante a realização da performance e pode alcançar projeção maior quando as palavras são assimiladas pelo ouvinte que muda sua atitude em face das mensagens veiculadas.

Concebendo, também, a poesia como um ato de comunicação, Zumthor apresenta alguns momentos do texto poético que podem ser avaliados nas canções de *rap*: o da formação, em se tratando das canções de *rap* a criação do texto é realizada utilizando os dois sistemas de comunicação - oral e/ou escrito; o da transmissão, que ocorre nas

⁶⁵ Ver Apêndice A, p. 192.

apresentações e através da veiculação de *CDs* e *DVDs*; o da recepção, que pode ser auditiva acompanhada da visão ou mediada pelos meios audiovisuais referidos; o da conservação, no caso dos *free styles* a memória é acionada através da movência, por outro lado, ela pode ocorrer através do uso dos meios midiáticos já mencionados e o da reiterabilidade, que confirma o sentido de movência baseando-se nas “incessantes variações re-criadoras” (2007, p.65), e que já foi demonstrado como um traço marcante das canções de *rap*.

A distinção entre um texto poético escrito e o texto transmitido oralmente ocorre pela intensidade da presença. Quanto mais próximos poeta e ouvinte a situação performática se completa de modo eficaz, pois há uma exigência pela presença corporal de ambos. No caso do *rap*, tal aspecto se evidencia fortemente nas apresentações ao vivo, além de que a performance pode ser parcialmente recuperada pelos meios audiovisuais (*CD* e *DVD*), não deixando que a distância entre poeta e público seja total, pois mesmo que apenas visual, ocorre a ligação entre o público e o artista.

Zumthor menciona, então, os tipos de performances que se tornam importantes para as análises deste trabalho. O primeiro diz respeito à performance completa na qual a audição é acompanhada de visão global da performance, evidente nas apresentações de *rap* ao vivo, bem como nos *free styles*. Como mencionado, o *DVD* recupera apenas parcialmente este tipo de performance. O segundo remete à performance na qual falta um elemento de mediação, por exemplo quando falta o elemento visual, no caso da mediação auditiva (*CD*, rádio, disco) ou por condições outras que impossibilitam a visualização da apresentação musical. Há, nesse segundo tipo, uma redução da situação performacional. O terceiro refere-se à leitura solitária com grau performacional fraco, que é o caso dos textos das canções que são escritos e ainda vão ser performatizados.

Este capítulo trouxe um mapeamento em torno da performance da voz e a sua importância para a configuração estrutural das canções de *rap*. Apresentei algumas informações e análises sobre as tradições orais afro-americanas e nordestinas; evidenciei que no *rap* o espaço, tempo e a palavra apontam questões específicas ao seu contexto e situação performacional; tratei de algumas características culturais e artísticas sobre o/a *MC* e o/a ouvinte; analisei alguns aspectos da obra vocal e da performance nas canções de *rap*.

Com o intuito de finalizar este percurso em torno das canções de *rap*, abordarei, no próximo capítulo, as projeções utópicas, artísticas e sociais, perceptíveis na configuração temática das canções, bem como na atitude dos/as milistas que exercem o elemento social ou consciência.

3 – Terceiro capítulo: A utopia nas canções de *rap*

O que importa é a cor
 E quem tem cor age
 Tem cor age
 De mudar o rumo da história
 Cor age
 Pra transformar cada dia em vitórias
 É o canto da sabedoria
 É o ataque reage agora, reage

Tem cor age
 De quebrar as algemas quero ver
 Tem cor age
 A humildade traz vantagem pra viver
 Tem cor age
 Caminhada da fé vem fortalecer.

Cor age, Záfria Brasil (SP)

“Cor age”, centrada na ideia de coragem, é uma pequena ilustração do sentimento de resistência que perpassa nos pensamentos e nas atitudes de muitos/as militantes. No início desta tese vimos que as origens do *h. h.* estão atreladas às condições sócio-culturais de grande parte da população que está à margem dos bens sociais e culturais realizados para e consumidos por outras camadas da sociedade.

Percebemos que as formações das periferias originárias do acelerado e desenfreado processo de urbanização nas grandes cidades, margeadas por condições díspares refletidas nas vidas de muitas pessoas, especialmente no caso brasileiro condições afetadas pelo êxodo rural e pelo contingente de negros alforriados varridos dos centros às margens, também se relacionam ao contexto do/a jovem *hip hopper*.

E, ainda, que nos dias atuais os antagonismos sociais não foram suprimidos, apesar de, em alguns casos, terem sido atenuados, e são muitas vezes, drasticamente relacionados ao narcotráfico, à exploração sexual e à violência. Todos esses aspectos mencionados estão intrinsecamente ligados ao modo de vida de grande parte dos/as integrantes do *h. h.*, o que me fez observar os/as *MCs* a partir das condições de pobreza e de portadores/ras da voz subalterna.

A postura crítica e politizada dos/as *MCs* visa o fortalecimento das suas identidades culturais, bem como a capacidade de construções de outros lugares sociais e/ou

artísticos e configuram projeções utópicas que sinalizam para a transformação social e paradigmática organizada pelo sistema opressor. Por isso, concordando com o grupo Záfria Brasil, é preciso mesmo muita coragem para mudar a trajetória excludente.

A expressão “contrariando as estatísticas”, presente nos discursos poéticos de Mano Brown, Casseano Pedra, Júnior Soh, Tiger, Leonardo Tomas, Juliana Terto, Mano Van, entre tantos outros/as *MCs*, ressalta a possibilidade de construção de outros espaços sociais e artísticos nas iniciativas desses/as integrantes e assinala o sentido de resistência diante das situações conflituosas.

Textualmente, os versos configuram imagens dos espaços distópicos formatados pela descrição dos principais problemas sociais: descaso governamental, exploração sexual, envolvimento com o narcotráfico, efeitos da violência gerada pela polícia e pelos/as infratores etc. Mediante tal realidade, os desejos de substituição dessa realidade distópica por um mundo melhor de existência, pela eutopia, fazem parte da construção de um universo imaginário que muitas vezes encontra nas fábulas e contos de fadas o seu modelo principal.

Os diversos estudos a respeito da utopia tornaram impossível entendê-la como um projeto ideal e não realizável. Para as análises do *corpus* desta seção, a saber *Revolucionárias*, do grupo Síndrome Do Sistema (PB); *Mais sério do que você imagina*, do Faces do Subúrbio (PE); *Paraíso Interno*, dos *MCs* Dennys Anjo e Léo Thomas (PB) e *Refugiados*, do grupo Treta de Favela (PB) me guiei pelos estudos de Tom Moylan (2003), Beatriz Berrini (1997) e Jerzy Szachi (1972), objetivando apontar as concretizações utópicas formalizadas.

Assim, compreendo a utopia como a expressão de impulsos e atitudes que conseguem ou visam conseguir a transformação de uma realidade social indesejável. As canções de *rap*, em sua maioria, indicam carências e desejos que juntos idealizam outros espaços existenciais, gerando imagens distópicas e eutópicas que podemos abordar para compreensão de suas textualidades.

Segundo o texto de Tom Moylan “Utopia e pós-modernidade: seis teses” (2003), as utopias críticas se ligam à fragmentação da esquerda armada em detrimento da esquerda alternativa, em que esta última proporcionou a formação de grupos contra-hegemônicos que atuavam no cenário político, principalmente a partir dos anos de 1970.

Esses grupos são também tratados por Araújo (2000). Para ela: “Entre os personagens políticos mais importantes da década de 1970 estavam sem dúvida os movimentos das chamadas minorias políticas: negros, mulheres, homossexuais, índios,

imigrantes, loucos, deficientes físicos etc.” (2000, p. 97) e, de alguma maneira, esses grupos estão ligados, pelas causas sociais e culturais que defendem, às diversas formas de articulações culturais, a exemplo dos/as milistas nos dias atuais.

Outro aspecto destacado por Moylan é a apresentação das falhas sociais promovidas pelo sistema capitalista. Ao fazê-lo, os/as *MCs* questionam as formas de veiculação desses problemas, a exemplo do telejornal e das crônicas policiais audiovisuais, constantemente parodiadas nas canções de *rap* porque apresentam versões estereotipadas dos acontecimentos cotidianos.

No final do século XX, essas formas crítico-distópicas indicavam uma mudança em direção à articulação de novos espaços opostos ao capitalismo, pois “ofereciam um novo olhar sobre os terrores do capitalismo global bem como uma visão de oposição recém-agrupada que incluía os direitos humanos, ambientais e trabalhistas e os grupos identitários agora melhor organizados e mais auto-críticos” (MOYLAN, 2003, p. 126).

Pensando na organização política e cultural de muitos/as integrantes do *h. h.* nos nossos dias, especialmente no nordeste, mas consciente de que muitas conquistas ainda estão por vir devido, especialmente, a problemas internos ao próprio movimento, podemos atribuir aos/às milistas a condição de insubordinação ao sistema dominante. Essa reação é denominada pelos/as *MCs* de efeito colateral não previsto pelo opressor que, ao contrário do que gostaria que acontecesse através das suas práticas de segregação, recebe diversas articulações culturais e políticas, em resposta.

Textualmente isso ocorre quando existe, por exemplo, uma permuta semântica da palavra “arma”, ou de outros termos ligados à violência, para a “palavra”, a “voz” e a “arte”. Assim, no universo artístico *hip hopper*, sobretudo no *corpus* em questão, as armas são de palavras, de pensamento, de história. Outra forma de reação é a deglutição do lixo industrial capitalista, que é reciclado pelos/as milistas através da metarreciclagem e da criação de equipamentos para a produção artística.

Nas canções de *rap* a afirmação cultural do/a *MC* reside em representar o seu espaço, a sua perifeira, como eles/as denominam as suas quebradas. Por isso, as referências aos bairros e às cidades são constantes, frutos da necessidade de demarcação do seu território de atuação. Esta referência espacial tanto pode remeter aos contornos distópicos das suas comunidades, como aos eutópicos, sobretudo com relação a este último aspecto, quando evidenciam a solidariedade e união de muitos/as moradores/as que se projetam na realização de uma realidade bem melhor, fundamentada nos princípios da humildade, da honestidade e do respeito.

Os desejos de transformação social provêm das precárias condições de vida na qual os/as milistas não se detêm apenas na contemplação ou ignorância de suas problemáticas sociais, extrapolam esses limites ao buscarem alternativas de mudança através de algumas iniciativas, e ações concretas, a exemplo de oficinas, palestras, campanhas, eventos culturais, entre outras atividades apesar da falta de aparato econômico necessário a tais realizações.

Inúmeras são as ideologias difundidas nas canções de *rap*. Vimos o quanto o seu caráter híbrido possibilita diversas considerações sociais e culturais, pois os/as milistas defendem as mais variadas causas: feministas, ambientais, afro-brasileiras, nordestinas entre tantas outras. Essas concepções ideológicas voltam-se quase sempre para a necessidade de mudança social e tais reivindicações fomentam as ideologias difundidas pelos/as *hip hoppers*.

Uma proposta mais abrangente de utopia, centrada nas construções de outros lugares em ações sociais, culturais e artísticas, e que se mostra claramente nas intervenções performáticas dos elementos do movimento *h. h.*, especialmente no que se refere à textualização desses espaços nas canções de *rap*, é oportuna e encontra nas considerações de Beatriz Berrini, fundamentação, pois a arte deve ser: “vista como uma força de transformação, como se percebe, crítica da situação e antecipatória de um possível mundo melhor. Ela poderá contribuir, sobretudo para a evolução das consciências, impulsionando homens e mulheres a trabalharem pela mudança do mundo” (1997, p. 25-26).

Na ocasião em que os/as *hip hoppers* refletem e configuram uma arte que busca a transformação social, ultrapassam a necessidade pessoal de projeção social ou mesmo superam o pensamento daqueles grupos que só querem gravar um CD e aparecer nos meios de comunicação. É evidente que gravar um *CD* e aparecer na mídia é bom para qualquer grupo, mas aliado a este objetivo cresce o número de idealizadores/as e milistas que têm consciência das intervenções sociais e culturais a serem exercidas no seio das suas comunidades, inserindo, em suas propostas artísticas, ações sociais.

Frisa-se muito a busca de soluções para problemas estruturais como a veiculação de informações sobre drogas, meio ambiente, sexo e direitos e deveres do/a cidadão/ã. As realizações de campanhas comunitárias e o ressurgir da identidade cultural afro-brasileira associada à consciência da discriminação social e racial são atitudes que culminam, em contrapartida, na busca pela construção do bom lugar, a ser conquistado pela cultura *hip hopper*.

A canção *Revolucionárias*⁶⁶, do grupo Síndrome do Sistema (PB) apresenta essa postura dentro do *h. h.* em sua forma textual. A primeira parte traz as reflexões e os sentimentos pessoais de alguém sobre o que é observado a sua volta, especialmente no que concerne às dificuldades de inserção no cenário cultural e de configuração de uma voz coletiva, revelando os propósitos de transformação social:

Preocupados com o amanhã, vejo nesse Grupo, a correria por uma vida melhor /
Vejo a esperança nos olhos dos guerreiros / Que lutam dia e noite pra dá sentido a vida /
Vejo o sentimento em cada verso e batida / União entre os parceiros de forma verdadeira /
Hip Hop não sou eu, Hip Hop não é você / Hip Hop somos todos nós

Na segunda parte da canção a voz poética enfatiza o tema da luta pelas causas sociais “Revolucionando e alucinados pelas causas justas / Os *MCs* aqui são fortes e se mantem na luta / Eu faço a minha parte e a ideia aqui é essa / Sendo para somar amigo, venha, que há pressa”, convidando aqueles/as que se solidarizam com as suas causas a unir forças. As crianças são o alvo das reflexões do eu poético sobre um futuro melhor. Cuidando delas, a construção do bom lugar se torna possível, especialmente quanto ao acesso das mesmas à educação, pois “Escola e educação tornam pessoas conscientes”, ideia reforçada pela citação direta do verso do *MC Gog (DF)*, em: “**O estudo é o escudo**⁶⁷, / contra a corja de corrupto / Essa é a certeza da mudança desse mundo”.

Aos ideais de transformação social são somados alguns princípios que devem reger a postura do/a *MC* como humildade, conhecimento e respeito, condenando comportamentos arrogantes, conforme os versos “Rimas e poesias com palavras de protesto / O caráter de um *MC* é defender o que é certo / Nosso alvo é vitória e não o nosso semelhante / E é por briga de vaidades que a gente dá vexame”. Na canção o que é certo equivale a não ser arrogante, presunçoso, antiético. Outra forma de ser certo é honrando a função de artista que vocaliza a sua versão sobre o acontecimento. Assim, a compreensão do que é certo nas canções de *rap* deve ser contextualizada textualmente e, também, no que seu texto aciona de especificidade sócio-cultural.

Levando em consideração a situação social vivida pelos/as militantes, suas atitudes se convertem em uma resposta que provém da arte, da cultura e de uma postura que não confirma, com suas atitudes, o lema “Violência gera violência”. As palavras associadas ao contexto violento são ressignificadas ao remeterem aos efeitos positivos da arte *hip*

⁶⁶ A letra da canção *Revolucionárias*, está no Anexo A, p. 177 e áudio está no CD em Anexo C, na faixa 15.

⁶⁷ Grifo nosso para destacar a citação.

hopper, evidenciando uma estratégia de substituição da representação textual dos espaços distópicos pelos eutópicos.

A canção *Mais sério do que você imagina*⁶⁸, do grupo Faces do Subúrbio (PE), evidencia os sintomas deste efeito colateral e apresenta o recurso de troca semântica e simbólica, ao gerar uma expectativa de tensão no ouvinte com os versos: “A revolta aumentou, vamos partir pra cima / Chegamos mais sério do que você imagina”.

Logo são mencionados os efeitos que o *rap* pode provocar nas pessoas em: “A minha rima surtiu efeito em qualquer um / Não sou estrago causado por calibre nenhum / Mas trago expressão / Eu causo impressão / Sou mais sincero do que o ódio de lampião”, cujo clima de revolta aponta para as situações de opressão e exclusão, nos versos: “Pisado por qualquer guarnição policial / Aplaudido em território marginal”. É também enfocada a importância de tal assunto: “O meu discurso é grave se mesmo assim te faz se divertir / É pra ouvir, assimilar, refletir”.

Outra passagem que traz esse processo de ressignificação semântica ocorre na possibilidade de se vocalizar a verdade, esta última entendida como uma versão do acontecimento, que produzirá determinados efeitos: “Vou ser o assunto exclusivo no seu raciocínio / Vou praticar em sua mente diferente extermínio / Eliminar seu pensamento, sujo, sem fundamento”.

Para provocar a conscientização em relação aos problemas existentes é preciso tornar legítima e audível a voz dos/as excluídos/as, o que só é possível se “Te colocar de frente a frente com os revoltosos / Lhe infiltrar no ensino de criminosos”, sendo que estes/as formam a grande parte dos/as que habitam as comunidades pobres de nosso país, marginalizados/as pelo sistema e que podem responder a qualquer momento:

O explosivo aqui está acionado / Com certeza por alguém no momento revoltado / Um desempregado, um cidadão honesto sem saída / Com dois filhos pra criar, sozinho na vida / Imagina o que se passa na cabeça de um homem / Que enfrenta a guerra urbana, a polícia e a fome / Que nas orações pede para não praticar outro erro / Que não se rende aos conflitos causados pelo governo

O *h. h.* trabalha simultaneamente com forças ancestrais e temas contemporâneos, pois transforma insubordinação agressiva em prazer, demarcando um território de atuação. Isto é o que esclarece Rose Trícia no artigo “Hip Hop – um estilo que ninguém segura”, quando afirma que “o hip hop duplicou, reinterpreto a experiência da vida

⁶⁸ A letra da canção *Mais sério do que você imagina* está no Anexo A, p. 179 e o áudio está no CD em Anexo C, na faixa 16.

urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do sampleado, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som” (1997, p. 193), o que se estende à atuação das posses e demais articulações coletivas.

Diante de um mundo que não lhes agrada, os/as milistas projetam a substituição da realidade distópica pela eutopia através do mapeamento e propostas de solução para os principais problemas sociais, como falta de acesso à educação, saúde e segurança, com destaque para a eliminação da violência praticada, principalmente, pela guerra entre policiais e traficantes, registrada nos noticiários e jornais e demonstrada em várias canções de *rap* por inúmeros grupos.

Criar um mundo livre de males sociais é uma proposta reforçada nas canções que representam este mau lugar, pois contrariamente às crônicas policiais que pré-formulam opiniões preconceituosas e distorcidas, o *rap* constrói-se desta vocalidade, na qual se representa em palavra rimada, como vivem aqueles/as que são submetidos às condições mais deploráveis de existência humana, nos espaços urbanos.

Tal realidade se complica quando a engrenagem que sustenta o tráfico de drogas sana carências sociais que deveriam ser solucionadas pelos governantes, acrescentando-se os fatos dos apelos consumistas da mídia seduzirem os/as jovens que se envolvem num círculo vicioso para obter os bens de consumo e, ainda, da precariedade de políticas públicas para a juventude.

Algumas vezes, o mau lugar é explicitado de forma bastante ampliada e apologética do mal. Este é outro aspecto do gênero *gangsta*, denominado “de contexto” ou *underground*. Sua configuração temática, que evidencia os problemas sociais que causam realidades distópicas, pode ser compreendida pelas considerações sobre utopias negativas, comentadas por Szachi:

os utopistas negativos trazem à vida um mundo conseqüentemente mau. O material para os últimos pode ser tanto as ideias de alguém como as relações existentes. Desmascaram-se as supostas conseqüências destas relações ou revelam-se características delas que passariam despercebidas no momento atual. O mal real é ampliado. (1972, p. 120)

A canção *Paraíso Interno*⁶⁹, do MC Anjo Dennys e Léo Tomas (PB), traz já em seu título o motor da distopia, pois a falsa ideia de tranquilidade e paz é desconstruída diante da exarcebação dos males sociais e da violência tendo por função a condenação dos responsáveis pela exclusão social, causadora de inúmeros problemas sociais.

⁶⁹ A letra da canção *Paraíso Interno* está no Anexo A, p. 181 e o áudio está em Anexo C, faixa 17.

Sua estrutura poética apresenta grande mobilidade rítmica e o refrão traz nos seus versos tributos aos que morreram, vítimas da violência urbana: “Vou acender uma vela a todos os guerreiros que aqui cresceram que aqui morreram”. A revolta expressa pela voz poética é direcionada ao sistema opressor e revela o espaço distópico “o homem criou seu paraíso interno movido pelo ódio no cotidiano do inferno”. Assim, uma das causas da distopia seria a falta de solidariedade e o isolamento social, pois as pessoas se fecham em seus condomínios alheias à realidade circundante.

A primeira estrofe inicia com uma ironia expressa na saudação “batam palmas”, dirigida aos responsáveis pelos fatores que configuram o mau lugar. Os detalhes sobre esse espaço distópico causam um efeito impactante, alcançado com os versos: “pro corpo sangrando na calçada / pra o tráfico da área”. A voz poética, então, situa-nos a respeito do principal causador dessa distopia, em: “Polícia invadindo casas, distribuindo porrada / Revirando tudo batendo na sua cara / Gritos, lágrimas, velas e bala”.

Essas imagens são direcionadas ao/a receptor/a para causar-lhe algumas reações. Isto se torna evidente nos versos: “Veja bem se vale a pena ser o terror da quebrada / Pra acabá algemado com a coroa humilhada / Já cansei de ver e ouvir história trágica / De ver mano baleado deitado na maca”. Com esta mensagem a voz poética visa atingir os/as jovens, em que muitos dos quais morrem ao se envolverem com o narcotráfico: “Mas um sonho no cachimbo que aqui se acabô / Já perdi chegados, foram assassinados / Guerreiro, Gueka, caixão selado”.

A canção de Dennys expressa inúmeras problemáticas sociais e culturais que configuram a distopia. Entre elas, a incapacidade de se produzirem respostas que contradigam o previsto pelo sistema dominante; o descaso que relega crianças ao abandono; a corrupção; à exploração sexual e o extermínio de jovens. Esses aspectos que se movimentam num crescendo, como observamos nos seguintes versos: “Aqui pra ser homem é preciso ter um cano / Morreu mais um lutano, mataram fulano / Tem mais corpo com uma mãe velando / Lembro de você ontem assaltando / Hoje é atrás das grades na solidão, chorando”. Essas imagens visam alertar o/a ouvinte e, com isso, consolidar a função social *hip hopper* através da reflexão a respeito do sistema hegemônico opressor.

O trágico fim desses/as garotos/as traz a ideia de que a realização do bom lugar está um pouco distante, pois mesmo com a inserção dos elementos do *h. h.* na amenização de algumas distopias, isso não é o suficiente. Essa consciência a respeito da dificuldade de realização concreta das ações transformadoras *hip hoppers*, não elimina todas as esperanças por mudança. Compreendendo isso, a voz poética arrisca um conselho ao/a ouvinte: “Aí mano

volta a estudá / Procura em que se ocupá / Porque se sai pra roubar é Ra,tá,tá. / De nada vale matá o playboy filho da puta / E acabar assassinado na viatura”.

A distopia também provém das formas desiguais de acesso à justiça, perceptível nos versos: “O crime compensa, o crime compensa / Se você for playboy entenda / É só pagá um advogado e tá liberado”, mas o tratamento muda caso o infrator seja morador/a das periferias: “Mas se for favelado aí os fatos são mudados / É espancado, algemado, torturado / Inocente um caralho, sem advogado / Mas um inocente julgado, um preto culpado / A justiça só é cega pra cú engravatado”. Essa consciência explícita dos efeitos da exclusão social e racial leva à constatação de que o crime não é a melhor opção. Este fato se confirma, sobretudo, quando os/as que insistem obtêm resultados trágicos, pois “Quando não morre acaba em cima de uma cama paráltico / As drogas o crime é o mal caminho pra morrer”.

A última estrofe traz a possibilidade da arte e, especialmente, o *rap* promoverem a transformação social à medida em que cada pessoa adquire conhecimento a respeito das suas problemáticas sociais e sabedoria para sobreviver em meio a tanto caos: “Cotidiano do inferno / Mas eu não me entrego / O *rap* me ensinou a lutar pelo quero / E nessa guerra / Ter conhecimento é fundamental / Saber o quero e evitar as escolhas do mal”. Afinal, no “cotidiano do inferno”, ou seja, a realidade proveniente do mau lugar, pode haver possibilidades de eutopias, representada na canção pela busca do paraíso interno, alcançável na postura de resistência comum aos/às milistas.

No *DVD canções de rap e a cultura nordestina*⁷⁰ observamos este tipo de postura social na apresentação do grupo Afro-nordestinas (PB) através do recado claro que é dado com relação à responsabilidade de toda a sociedade para o problema da inserção do crack não só nas periferias, mas em vários segmentos da sociedade, cujos efeitos provocam a destruição de inúmeras pessoas e das famílias também.

Com uma proposta oposta à do *gangsta*, mas não deixando de apresentar as distopias presentes, grupos como Apocalipse 16 e os Racionais MCs compõem canções que projetam, entre outras utopias, a da ordem eterna. Sobretudo pelo que diz Szachi sobre ser importante se deter nos “traços constitutivos do tipo de utopias que julgam a realidade pela confrontação dela com uma ordem natural ou divina que é imutável” (1972, p. 73).

Szachi aponta, ainda, que este tipo de utopia se baseia num vasto repertório de valores sociais ou instituições alternativas; expressa julgamentos severos sobre o mundo; sonha com um mundo melhor; permeia as necessidades permanentes da natureza humana e

⁷⁰ Ver Apêndice A, p. 192.

propõe a organização social racional. São utopias que tentam, ainda, responder perguntas sobre a existência da justiça eterna e, principalmente, quando Deus surge como caminho para conquistar a supressão das desigualdades.

No caso das canções de *rap*, o aspecto religioso apresenta-se em inúmeras ocasiões. No capítulo anterior, ele foi abordado e mencionou-se o fato de ter dado origem a um gênero de *rap*, o *gospel*. Em algumas canções, a função humanizadora de Deus não se efetiva, em face de uma realidade totalmente adversa, como vimos na canção *Paraíso Interno*, quando surge a súplica: “Deus pelo menos olha teus filhos que dormem na rua embaixo do papelão”, evidenciando que toda fé expressa não elimina os problemas reais.

Assim, as distopias são muito mais presentes na vida dos/as *MCs*, devido aos problemas sociais já abordados, e a substituição do mau lugar pelo espaço eutópico só é possível, em alguns momentos, num lugar imaginário, desenhado conforme uma ideia de harmonia, equilíbrio e felicidade, comum nas fábulas e contos de fadas.

A canção *Refugiados*⁷¹, do grupo Treta de Favela (PB), traz o elemento religioso no coro, configurado pelo verso “Só Jesus pode dar a paz”, em algumas passagens da canção e ao seu final. Essa construção de imagens corrobora com a ideia de que a fé promove a salvação, a exemplo dos versos: “Pra poder fazer pedido ao Pai / Encontre seu filho que ainda tá perdido / Eu peço isso com sacrifício / Para um dia viver sorrindo / Sem precisar fazer latrocínio / Muito menos homicídio / Deus o livre suicídio”, mesmo contrastando-se a realidade distópica.

A sobreposição dos planos real e imaginário dos/as meninos/as de rua é visível nos versos: “O sol hoje nasceu ligeiro / Pesadelo começou / Quando a criança se acordou / Notou que o sonho se acabou / Noite de frio e dormiu / Se levantou, logo viu / Dois coleguinhas dormindo / No mesmo colchonete fino”. Diante dessa realidade distópica, a voz poética se questiona sobre o futuro das crianças abandonadas e, sem respostas, alude ao sofrimento de Jesus para incentivar o sentido de luta: “Pois só Jesus é sofrido / Por isso vou adiante”.

Novamente o mundo distópico dos meninos de rua é evocado na descrição do cotidiano dessas crianças quando buscam alimentação: “Catando comida azeda / Que sobra do restaurante / Num instante comendo / Descendo pra Lagoa, eh! / Estilo centro de João Pessoa”, ao se envolverem em pequenos delitos: “Pra vê se mete a boa / Longe de canoa / Pra comprar a nova roupa na C&A”, e ao se depararem com a discriminação e exclusão, pois:

⁷¹ A letra da canção *Refugiados* está no Anexo A, p. 173 e o áudio está no CD em anexo B, na faixa 18

“Em qualquer canto onde chegar / Logo vão ser barrado / Porque não estão padronizados / Civilizados, sei lá”.

O relato do diálogo entre a voz poética e uma senhora, em: “São tantos atos / Que não dá para aguentar / Uma velha que viu começou me falar / Dizendo, Mano, que era a lei que faz, véi! isso rapaz”, torna-se uma advertência que contextualiza o ouvinte a respeito da temática sobre as crianças de rua. Dessa forma, podemos identificar os traços da distopia quando os versos mostram como vivem esses/as garotos/as: “Na rua sem alimento / Sem cultura, sem emprego / Pra comprar, cadê dinheiro? / Vai roubar, acaba preso”.

O elemento religioso é reinserido em algumas passagens. Na busca por paz através da fé: “Ao contrário oro pela paz / Pra o mal não vencer”; na narração da overdose de algum garoto que não é socorrido pelos amigos que estão drogados: “Enquanto eles ri, Deus chora”; na oração de uma senhora, provavelmente a mãe do garoto agonizante, nos versos: “Seus filhos são ouvidos no sonho de uma senhora / Que acorda e ora”, bem como no diálogo entre mãe e filho: “- Que Deus te proteja, meu filho tome cuidado, não vai desandar / - Mãe não quero morrer, fazer a senhora sofrer / Não se envolver é não pagar pra ver”. A retomada desta temática religiosa ressalta a necessidade que, muitas vezes, o/a *MC* tem de estar ligado/a à religião como uma forma de escapar da trágica realidade.

Quase ao final da canção, novamente os ensinamentos cristãos são sugeridos para libertação dos males e eles reafirmam as concepções de que a salvação se dá pela sua inserção nas vidas desses/as garotos/as. Isto se acentua quando muitas expectativas, seguidas de frustrações, permeiam as vidas desses/as jovens que se vulnerabilizam a ponto de se exporem às drogas, especialmente ao crack. Assim, a indicação de que o contrário pode acontecer, ou seja, de que o bom lugar é possível, é verbalizado no conselho dado pela voz poética ao ouvinte, em: “Tem que tá ligeiro / Andar na linha reta / Nesta vida torta onde você vira comédia / Me comprometo com o *rap* / Não é pra te enterter / Mano onde a instrução serve pra sobreviver / Onde o passado aqui sempre será lembrado / Onde você serve de exemplo quando vira finado”.

Em se tratando do alcance das canções de *rap* na realização da transformação social, sabemos que nem sempre isto é possível por questões estruturais e inerentes à complexidade do *h. h.*, de modo geral. Mas não pode ser omitido o fato das suas mensagens serem levadas à grande parte dos/as jovens, chegando em muitos momentos a resgatar a cidadania de adolescentes que estão imersos nas drogas e no crime.

Um exemplo disso está nos/as *MCs* pesquisados, cujas canções demonstram que as suas inserções no *h. h.* os livraram da extinção causada pelos problemas sociais já

evidenciados neste trabalho. Essa constatação está nas falas de Léo Thomas, General Frank, Kalyne Lima, Juliana Terto, Miguel Carcará, Mano Van, entre tantos/as outros/as, que aludem ao fato de terem escapado dos números estatísticos da mortalidade juvenil, esta última ocasionada pela violência urbana.

Tudo isto, associado ao espaço facultado ao/à *MC* para assim vocalizar as suas vivências culturais e sociais, permite afirmar a dimensão utópica deste movimento que cada vez mais luta pela construção do bom lugar social, cultural e artístico, postura que se identifica muito com as diversas subjetividades situadas, apontadas por Araújo:

A partir de meados da década de 1970, os movimentos sociais passaram a desenvolver uma dinâmica cada vez mais específica, mais calcada em suas particularidades. E cada vez mais afastada das formas tradicionais da política, e mesmo da esquerda. Desconfiados em relação às ideias de totalidade, universalidade e identidade de interesses. Em comum com os movimentos da década anterior, o sentido forte de dissidência, de heterodoxia, a desconfiança das modalidades tradicionais de representação política (como partidos e sindicatos), a valorização da fala pessoal e da ação direta, sem intermediários (2000, p. 112).

Essas utopias fragmentadas expressam a pluralidade de discursos em pauta que se expandiram nas várias formas de articulações político-culturais dos nossos dias, das quais o movimento *h. h.* é um exemplo. As canções de *rap* constituem a sua expressão poético-musical, pois se apresentam através de inúmeras formas e são imbuídas por diversas funções sociais e estéticas, às quais se hibridizam constantemente com os aspectos sócio-culturais dos lugares onde são inseridas.

5 – Conclusão

Um longo caminho foi percorrido para se chegar a ideia geral de que as canções de *rap* são poesias vocais híbridas que se originam do encontro entre a tradição oral afro-brasileira e a da cantoria nordestina. Foi possível, também, comprovar que, no nordeste, elas são expressões culturais ricas em complexidade textual e temática.

Primeiro parti de um conhecimento panorâmico da antropofagia oswaldiana para aproximá-la à concepção de hibridação de Nestor Canclini (2006), pois há um ponto em comum entre ambos os projetos que é o da consciência crítica dos diálogos culturais, em face dos processos modernizadores de criação e veiculação artística. Só assim foi possível analisar as peculiaridades estruturais e temáticas do *rap*.

Outro passo importante foi aprofundar alguns conhecimentos sobre o *h. h.* de maneira geral e as canções de *rap*, o que foi possível através da pesquisa bibliográfica e dos dados coletados na pesquisa de campo, esta última ocorrida entre 2004 e 2008. Este momento foi significativo para a coleta dos textos analisados neste trabalho.

Deste modo, a trajetória percorrida neste trabalho confirmou a ideia de que as canções de *rap* dialogam com o princípio de devoração do legado da cultura universal, proclamado mais sistematicamente a partir de 1928/9, através das concepções artísticas e ideológicas de alguns/mas artistas, a exemplo de Tarsila do Amaral, Raul Bopp, com destaque para o escritor Oswald de Andrade. Esse aspecto foi abordado pela análise do uso da citação, da colagem e da paródia que ocorrem nas canções destacadas e na *Revista de Antropofagia*.

O mapeamento identitário do/a *MC* foi importante para compreensão das canções de *rap*, já que as especificidades sociais e culturais desses/as jovens são representadas constantemente nestas expressões culturais. Ele foi construído pela apresentação das características sociais, artísticas e culturais do movimento *h. h.* e através da sua breve história, com destaque para as condições de pobreza e de voz subalterna vivenciadas pelos/as milistas.

Feito isso, tornou-se viável destacar os processos de hibridação cultural nas canções de *rap*, apontando-lhes o trânsito entre as fontes tradicionais e as inovações tecnológico-digitais para criação e veiculação artística, além da reflexão sobre as problemáticas sociais enfrentadas pelos/as *MCs* e seu público.

Realizada a contextualização sobre as canções de *rap*, pontuei que as mesmas são poesias vocais que circundam o acontecimento e são criadas por *MCs*, também denominados/as neste trabalho de poetas da voz, segundo as concepções teóricas de Paul

Zumthor (1995; 1997; 2005; 2007), devido ao empenho da voz e do corpo na constituição da performance, esta última configurada por uma comunicação que interage artista e público.

Para validar tal hipótese, tracei um panorama a respeito das fontes orais afro-americanas, afro-estadunidenses e medieval-européia relacionáveis às canções de *rap* e à cantoria nordestina; abordei as questões circunstanciais que constituem a obra vocal do *rap* (palavra, tempo e espaço); aprofundei as considerações sobre os contornos identitários do/a artista e do seu público; distingi os elementos estruturais e temáticos inerentes ao *rap* e observei a performance peculiar (re)criada pelo/a *MC*.

Comprovado o fato das canções de *rap* serem uma poesia vocal através da apreciação, estrutural e temática, dos seus textos, bem como da análise da sua configuração performática, complementei as minhas investigações ao abordar as projeções utópicas inerentes às canções de *rap* e às ações sociais, artísticas e culturais dos/as milistas, aspecto central do elemento social e que, muitas vezes, aparece nos elementos artísticos.

Assim, pautei-me pelas considerações de utopia que permitiram constatar a representação da distopia (mau lugar) e da eutopia (bom lugar) nas canções de *rap*. Essas observações me levaram a consolidar o referido mapeamento identitário do/a *MC*, investigando com mais acuidade a tessitura das canções de *rap*, destacadas nesta tese.

Acredito ser importante trazer ao espaço acadêmico estudos a respeito do *h. h.* e, especificamente, do *rap* para assim contribuir para presentes e futuras reflexões, bem como tornar visível tais expressões culturais contemporâneas e, desta forma, referendar o papel dos pesquisadores, apontado por Canclini, em torno das novas temporalidades que criam campos autônomos de cultura e arte.

Só depois de percorrido este caminho, posso inferir que as canções de *rap*, elencadas e analisadas neste trabalho, são poesias voco-musicais híbridas que apresentam o fértil e provocador diálogo entre as suas textualidades e a cantoria nordestina, bem como elas expressam os sonhos de transformação social através da substituição dos espaços distópicos pelos eutópicos em suas representações.

Esses sonhos podem ser problematizados quando compreendemos que eles não são pautados numa trilha unívoca, pois as críticas que subjazem nas textualidades oportunizam a construção de dimensões utópicas que presentes nas textualidades do *rap* fazem pensar sobre as diversas formas alternativas de existência.

Finalizo, então, ressaltando a importância da pesquisa empreendida para o estudo desta expressão poética-vocal, lançando olhares que podem e devem ser mais aprofundados através de diversas perspectivas teóricas e metodológicas (sociológica,

antropológica, artística, entre outras), pois a sua complexidade textual possibilita tal empreendimento.

Referências

Obras:

ABRAMO, Helena Wendel ; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (orgs). **Retratos da juventude brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

AMARAL, Marina; VIANA, Natália; ALESSANDRO, Tarso; SALLES, Marcelo. Entrevista Explosiva – MV Bill. **Revista Caros Amigos**. São Paulo: Casa Amarela, ano 9, n. 99, jun. 2005.

ANDRADE, Eliane Nunes. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 7 ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **A utopia antropofágica**: 2 ed. São Paulo: Globo, 1995.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **A utopia fragmentada** – as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

ARCE, José Manuel Valenzuela. **Vida de barro duro** – cultura popular juvenil e graffiti. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BERRINI, Beatriz. **Utopias, utopias**: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira. São Paulo: Educ, 1997.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Omaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A Vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia: antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Da razão antropofágica” In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992 (col. Debates).

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

CASSEANO, Patrícia, MIRELLA, Domenich & ROCHA, Janaina. **Hip Hop - A Periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Luis Abramo, 2001.

CAZNOK, Yara Borges. **Música** – entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2003.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Guacira Lopes Lobo. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERSCHMANN, Micael. (org.) **Abalando as estruturas** – Funk e Hip Hop – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. Tradução: Ângela Norronha. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das Formas de Arte no século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KALILI, Sérgio. Mano Brown é um fenômeno. **Revista Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 10, p. 31 – 334, jan. 1998.

LEVITAS, Ruth. **The concept of utopia**. Great Britain: Syracuse University Press, 1999.

MACBRIDE, James. “Planeta hip hop”. **Revista National Geographic**. São Paulo, abril, 2007.

MACHADO, Gláucia Vieira. **Poesia para todos** – uma leitura semiótica entre a antropofagia e algumas manifestações da poesia contemporânea. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 1999.

MOVIMENTO Hip Hop – A periferia mostra seu magnífico rosto novo. **Revista Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 03, 1998. Edição especial.

MOYLAN, Tom. “Utopia e pós-modernidade – seis teses”. **Leitura** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Ufal. Maceió: Edufal, nº 32 (jul/dez 2003).

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O Hip Hop hoje – O grande salto do Movimento que fala pela maioria urbana. **Revista Caros Amigos**. São Paulo: Casa Amarela, n. 24, 2005. Edição especial.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no modernismo**. São Paulo: UNESP/ Blumenau, SC: FURB, 2002.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. “O homem que vingou o sertão”. **Revista Discutindo literatura**. São Paulo: Escala Educacional, 2008, ano 3, nº 15.

OTTMANN, Goetz. “Entre a fluidez e a unidade: o que é local no hip hop brasileiro?”. **Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória**. São Paulo: USP, 2001.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no nordeste brasileiro**: confluências da embolada e do rap. Dissertação de mestrado. Feira de Santana: UEFS, 2002.

RAMOS, Silvia ; PAIVA, Anabela. **Violência e mídia** – novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: Secretaria de Educação e da Cultura, 1976.

SIDEKUM, Antônio (org.) **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV ; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música** – o nacional e o popular na cultura brasileira. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Tradução: Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composições de canções no Brasil. São Paulo: UNESP, 1996.

TINHORÃO, José ramos. **Música Popular: Um tema em debate. 2 ed.** São Paulo: editora 34, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fontes Orais:**CDs**

AFRO-NORDESTINAS. **Afro-nordestinas**. João Pessoa: CD Demo, 2007.

AGREGADOS. **Agregados**. Natal: CD Demo, 2006.

CONFLUÊNCIA. *Nordestinação*. Myspace, 2008

REALIDADE CRUA. **Realidade crua**. João Pessoa: CD Demo, 2006.

FRANK, GenerallFrank. **Presidiário**. Recife: CD Demo,

PIRRALHO, Vítor. **Devoração crítica do legado universal**. Maceió: CD. Demo, 2006.

SIMPLES RAP'ORTAGEM, Simples. **Simples rap'ortagem**. Salvador: CD Demo, 2007.

ANJOS REBELDES. *Paraíso Interno*. João Pessoa, 2007. Acesso no *orkut*.

SINDROME DO SISTEMA. **Desabafo**. João Pessoa: CD Demo, 2007.

FACES DO SUBÚRBIO. **Perito em rima**. Ceará: Alto Falante, 2005.

TRETA DE FAVELA. **Refugiados**. João Pessoa, 2007. Acesso no *orkut*.

GERSON KING COMBO, **Mandamentos Black**. São Paulo: Polidoro, 2002.

ZECA BALEIRO, **Percing**. São Paulo: MZA, 1999.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Haiti**. São Paulo: Polygram, 1993

Fontes audiovisuais:

SALLES, Walter; TOMAS, Daniela. **Caju e castanha contra o encouraçado Titanic**. São Paulo: Trama Produtora, vídeo filmes, 2002.

GOG ; *DVD Lenine*. **A Ponte**, 2006.

Fontes eletrônicas:

JAY, KL. In: www.revistaraiz.com.br, acesso em 27 jul. 2008.

<http://www.cidadesdobrasil.com.br>. Acesso em: 07 nov. 2006.

ANEXOS

Anexo A - Fontes Oraís: Letras das canções de rap.

Canção 1

Perito em rima

Faces do Subúrbio (PE)

CD *Perito em rima*, Ceará: Alto falante, 2004.

A rima é pra quem sabe rimar
Quem quer ser mais do que Deus,
fica pior do que tá.

REFRÃO

Iniciei mostrando a minha própria rima,
sem participar de nenhuma oficina,
com auto-estima, sempre acima
da disciplina que ensina.

Rap, embolada, rap.

Minha obra prima.

Perito em rima,

improviso poesia ensina,

representando, com muito orgulho,

a nação nordestina.

Parto pra cima cortando

que nem esgrima

Ouvi dizer: - oxente.

Quando Zé Brown se aproxima

Bato de frente com qualquer um

e não de quina

Faço parte de Heliópolis,

do Santa Marta, do Pina

Meu convívio é a lei,

sobrevivi, me recuperei

Me lembro muito bem do primeiro dia

em que rimei

Eu me senti o rei,

soltei a voz, não cabrerei

Aplausos do público, incentivos

me aproximei

do ritmo, poesia estudei

Me formei nas questões do rima nordeste.

Acertei todas, não errei

Com minha língua não tombiei,

me preparei

Pra rimar também sou perito,

Tiger é pra vocês.

A lei aqui é se garantir

na arte de improvisar

Pois no lugar que pega um J,

eu não vou botar H.
 Literatura de cordel é bom
 para quem quer decorar
 Mas o dom que Deus me deu é meu,
 não posso emprestar.
 O raciocínio tem que ser bem ligeiro
 antes da conclusão
 É um daqui outro de lá,
 bota o carrerão:
 Falta a boca para o dente.
 Falta o dente para a boca
 Falta um moco para a moca.
 Falta um cabelo pro pente
 A planta pra semente,
 pra noite, pra madrugada,
 Falta a tripa pra buchada.
 Um galo, no puleiro
 Falta um boi e um vaqueiro
 no meio da embolada.
 Eu não sou cabelo, nem pente.
 Não sou pente, nem cabelo
 Não sou picolé, nem gelo.
 Nem soldado, nem tenente
 Nem mole, não sou valente.
 Nem padre, nem pastor
 Gemido, eu não sou dor.
 Eu não sou lata,
 Eu não sou lixo
 Eu não sou gente,
 eu não sou bicho.
 Eu sou o *rap* é o terror
REFRÃO
 A minha rima forjei, mais uma vez
 e vou continuando.
 Me apresentando, improvisando,
 levando na levada
 Desenvolvendo o ritmo no coco,
 na embolada
 Melodia conceituada
 dentro do assunto.
 Chego junto
 Não sou máquina de fazer defunto
 Sou adjunto ao meu povo,
 nordestino guerreiro.
 Ligeiro como um bom cavalo de vaqueiro
 Cultural como os índios.
 Ao contrário do fuleiro D. Pedro I
 Sou desordeiro, por inteiro.
 No verso sou mandigueiro
 Assemelho meu par de toca disco

com meus dois pandeiros
 Nacionalidade brasileiro.
 Nordeste bem alimentado
 Eu sou da terra da batata doce,
 do caralho, feijão preparado.
 Emprego considerado,
 herdado pela escravidão.
 Segura o coco véio de roda,
 bota o carrerão:
 Das águas merialon,
 eu cará, siri, taboca
 Eu cantei no café do Joca
 Faca, pistola, piston.
 Minha língua Ari, Aron.
 E que sacrifício me deu
 Po poli, poli Pompeu
 E tome exemplo nessa obra
 Que é cobra engolindo cobra
 e o cobra daqui sou Eu.

Sou o crânio do nordeste
 Fazendo minha toada.
 Sou o rei da embolada,
 do repente.
 Do verso dentro do meu universo,
 Presidente não tem valor
 diante de um improvisador
 da rima ligeira que nasce
 Tira logo esse disfarce,
 que a tua hora já chegou.

Ah! Caju, castanha e cajá
 Cajueiro, cajarana
 Tem canaviá e cana.
 Tem cana e canaviá
 Vou tirar, vou tirar
 E lima doce na limeira
 Tem galho, tem flor, tem fruta.
 Quem vai na limeira luta
 pra poder lima tirar
 Meu amor vá me esperar
 lá no pé do cajueiro
 Se você chegar primeiro.
 Me espere que eu chego já
 Oh! Mulé, vá balança.
 E mulé balança a criança,
 cada vez que tu balança
 ela deixa de chorar.

Mardiçoada.

Canção 2

Afro-nordestinas

Afro-nordestinas (PB)

CD Demo *Afro-nordestinas*, João Pessoa, 2007.

Afro-nordestinas rimando nervosas
para mudar a sorte
Com a nova proposta ativa e expressiva
da cultura hip hop
Adequando aos conceitos do estilo regional
Direcionando firme a ideia como a flecha do arqueiro
mirando o peito do pardal
Sou mulher
e com muito orgulho assumo essa postura
Seja empregada, dentista, dona de casa ou prostituta
Não há razão pra a mulher ser tratada com inferioridade
Em pleno século XXI,
o mundo ainda parece ser menor de idade
Mas a respeito de preconceitos eu ainda sou afro-nordestina
sou afrosertaneja, sou afrocaatinga
Eu sou o mundo e sou o povo
em sua conquista da luta
Atravesso rios, subo montanhas
pra descobrir a verdade obscura
Se a mulher fosse inferior ao homem,
ela se sentiria assim
Não haveria como mudar,
não haveria como discutir
Mas, no entanto, eu sinto no peito
a explosão dos sentimentos
A minha mente maquinando
mais de mil pensamentos
A impressão de igualdade
ou pelo menos individualidade
É bem maior do que essa impressão
imposta de inferioridade
Eu acredito ser parecido com o que houve aos negros
Antes eram subjugados,
hoje tratados com bem mais respeito
Entendo que o racismo ainda está persistente
Mas a cultura do negro tá se tornando
cada vez mais presente
Isso também tá acontecendo com a mulher
Basta esperar ela saber aproveitar, né.
Reconheço mulheres que estão há várias léguas
à frente de sua evolução
Mas há muitas outras que ainda seguem
esse conceito de auto-inferiorização
Mas olha que comigo não.

Logo eu que venho do interior da Paraíba
Que só consigo saber o que é seca
e como é o clima da caatinga
Logo eu que admiro os atos da Margarida Alves
Mas venho de um estado muito pobre
Onde o resto do Brasil leva vantagem
Pra xingamentos, a Paraíba é mais cotado
Seja na televisão, no jogo de futebol,
e não duvido nada se lá no Senado
Sou euzinha mesma quem tô impondo
e exigindo respeito
Não interessa se eu sou Paraíba
e não interessa se eu sou brasileira
Pra falar a verdade eu tenho mais orgulho de ser sertaneja
do que de ser brasileira
Como vou me orgulhar de uma nação que quando não me ignora,
me desrespeita
Eu sinto como se o Brasil tivesse vergonha da Paraíba,
Do nosso sotaque, da nossa história
e do nosso estilo de vida
Mas quer saber?
Prefiro muito mais que me odeiem
do que me vejem como coitadinha
E no final a gente se vê
quando dermos a volta por cima
Eu tô mandando um recado bem claro
amigo, se você não entendeu?!
Mas tá lembrado o que houve com os States
quando desprezou um irmão seu.
Pois é. Fica ligado porque o nosso povo é guerreiro
Trazemos a herança de Canudos,
trazemos a herança dos cangaceiros
E seja na cultura, na política
ou até mesmo no auto-respeito
Eu sinto que não só a Paraíba,
mas todos que sofrem com o preconceito
E quem tiver se achando o bam bam bam
eu sei que vai tremer na base
Pois a luta dos discriminados
É em busca da identidade
E quando você encontra seu valor no mundo
a sua força se multiplica
ao ponto de destruir todos os muros
A revolta vem em dobro
assim como a recompensa no apogeu
Mas seguindo a lei do cão, irmão,
antes você do que eu
Mas chega de bla bla bla
Tem muita informação rolando
Esse é o novo projeto de rua

Passo unido se firmando
E se gostou dessa ideia
Espere um pouco mais até a próxima
Afro-nordestinas soltou a base,
lançou sua proposta
Agora o resto é com você
de tentar ser menos hipócrita
E por hora,
Vou deixar a ideia ecoando
na sua mente delinqüente
Informação ativa do gueto,
solução com muito mais respeito, entende?
De impactos, formas, sufixos e prefixos
Mostrando para o mundo
o que eles jogaram no lixo
Material descartado
que não é reciclado
Afro-nordestinas, na moral,
deixando seu recado

**Se eu sou, você pode ser
Afro-nordestinas.**

REFRÃO

Canção 3

Prólogo Interessantíssimo

Tainan Costa e Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL)
Devoração crítica do legado universal, Maceió, 2008

É a antropofagia
 que nos alimenta
 A antropofagia nos guia
 A antropofagia nos sustenta
 No vértice do espelho que reflete cada dia
 É a antropofagia
 Sombra, sal, saliva, suor e lágrima
 É a antropofagia
 A capacidade de aglutinar essências da cultura estrangeira
 A favor da cultura nacional
 É a antropofagia
 A habilidade de comer cabeças
 E sugar líquidos estomacais da cultura estrangeira
 É a antropofagia
 A vontade de sugar sangue
 O desejo e a candura de beber o sangue alheio
 É a antropofagia
 O vértice do espelho
 A ânsia de comer os calcanhares de Oswald de Andrade
 E desenhar os lábios de Anita Malfatti
 E tocar as teclas do piano na boca de Manuel Bandeira
 E lambe com minha língua ferina e imensa a testa de mestre Andrade
 É a antropofagia
 Minha sombra e meu guia
 Depois dela
 Depois dela tudo passa
 Depois dela tudo padece
 Antropofagicamente eu me encontro num vértice
 E crio, e uso e abuso
 A ânsia que nos guia
 Feder na Casa Branca
 Tal qual eu fedo na senzala imunda
 É a antropofagia
 O desejo e a virtude
 de continuar, de ansiar, de desejar, quem sabe amar, talvez cantar?
 Talvez eu cante uma canção
 É a antropofagia
 Este desejo de ter tudo
 Essa sombra nacional
 A bandeira que clama, que flama,
 A pátria minha
 A mim de nada vale tua gravata
 A mim de nada vale teus sapatos
 A mim de nada vale tua conta no banco

Eu ser antropofágico
Não tenho cartão de crédito
Tudo que falo é a esmo
Tudo que penso é desejo
Tudo que clamo é saudade
Antropofagicamente eu não preciso da tua piedade
Eu? Eu comi o bispo.
Qual o problema?
Se o Bispo Sardinha cá estivesse vivo fosse, diria:
- Meu caro índio, toma aqui um pedaço do meu braço
- Toma aqui um pedaço do meu peito
- Toma aqui um pedaço da minha perna
Eu, antropofagicamente falando, o Bispo Sardinha comeria
Assim como comeria a bandeira americana
Assim como comeria toda esquadra naval britânica
Assim como comeria Tuntancamon e os reis do Egito
Assim como comeria esse tal de Jesus Cristo
É a antropofagia
Aquilo que me guia
Já falei, já disse.
A antropofagia preserva a nossa alegria e nos faz querer viver
Jesus de Nazareno, Rex ovideri se aqui vivesse cá estaria a nos perguntar:
- Mas que diabo é essa coisa, essa tal antropofagia?
E certamente este poeta diria:
É a antropofagia, meu caro Jesus, aquilo que você queria ter feito antes de ir morrer na cruz
É a antropofagia
Na cruz

Canção 4

Made in Nordeste

Vitor Pirralho e Unidade Móvel (AL)

Devoração crítica do legado universal, Maceió, 2008

**Esse que vos fala é um alagoano,
Nascido em Maceió e agora representando,
desde antigamente dos primordes Maçao
coração maceioense não podia ser melhor**

E esse som que tá rolando? É som de estrangeiro?

Que nada é canibal e puramente brasileiro,

Então dá olá vai meu caramada,

Que eu continuo na levada,

levando esse som veneno na lata,

então se liga se liga, esse veneno não mata,

É só um repelente que repele o mau-humor,

E deixa você sorridente

Então se liga nesse som que é a febre,**É o Hip Hop made in Nordeste****Refrão**

Estamos chegando poetas Alagoanos como Graciliano Ramos,

Jorge de Lima pra manter o clima de cima,

Cultura nordestina,

Eu sou brasileiro, guerreiro não esquece,

A primeira pessoa do plural prevalece é

E assim prossegue, made in nordeste,

universal, então cheque o som que é a febre que tal?

Nada mal, meu velho,

Eu faço uso das palavras como Aurélio

Buarque de Holanda, jogo de expressões que encanta

Vocabulário que nunca desanda,

Não pára,

mesmo com tantos problemas,

Se compara

ao sofrer das vidas secas,

Não falha,

segue seu caminho e cheegggaaaa...

Refrão

Eu vou dizer o que falam daqui,

nunca dão valor ao que tem de bom,

falam que é tudo ruim,

mas como bom nordestino eu só vou citar,

Um tal de Zumbi

Quem nunca ouviu falar,

Música e poesia, Cultura Nordestina,

João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina,

Seja esperto, Auto da Compadecida,

pode crê essa é mais uma,

Ariano Suassuna,

A primeira coisa a ironizarem é o sotaque (oxê, oxê, oxê)

Eles que não sabem isso que dá o destaque,
De repente eu me lembro do rei do barro,
Mestre Vitalino assim era chamado,
e Virgulino Lampião, rei do cangaço,
Banda de pífanos e o Tavares, com sua gaita ele te leva aos ares,
São tantas figuras
Uma extensa cultura,
Eu me orgulho de onde eu vim e do que eu faço,
E vou levando assim muito bem influenciado,
Esse que vos fala é o Pirralho...

Refrão

Antropofagicamente eu me encontro num vértice.

Canção 5

Na moda

Vitor Pirralho e Unidade Móvel (AL)

CD Devoração crítica do legado universal, Maceió, 2008

Moda, costumes, identidade
 Padrões de épocas e sociedades
 Todo mundo igual
 Isso que é moda
 Todo mundo igual
 Isso que é foda
 Domínio, Controle, Massificação
 Situação massificar sem ação
 Massificar é a solução
 Pra política vigente que quer o poder na mão
 Globalização faz a interligação
 Chegou ao Brasil a última moda no Japão
 Devorar culturas é, é necessário
 Consumir o fútil, hum! Nada saudável
 Moda sinônimo, futilidade
 Menininha de boné
 É o que mais vejo na cidade
 É uma viagem
 Todas à caráter
 Sandálias, blusinha e o boné rosinha
 Tudo igualzinha
 estilo de modinha
 Isso me fez lembrar outro tipo de estilo
 Camisa coma a bandeira dos EUA
 Se lembra?!
 Essa já passou
 Aquela vai passar
 Moda é passageira nunca vem pra ficar
 O que é de verdade é o que fica
 Tem utilidade é pra toda vida
 Quem é de verdade
 Quem é de mentira
 Quem é de verdade sabe quem é de mentira
Tupy or not tupy?
That is the question
Tu não gosta do que é tupiniquim, hum!
Porque tu é fashion.
Rádio Jabá FM
 -Ei doido, ei doido, se liga aí nesse som
 Chega aí na moda
 Tá bem, tá bem, doido, ichi demorô
 A partir de movimentos que promovem a segregação
 Surgem movimentos promovendo a união
 O povo no poder é pura teoria
 Restam, então, outras alternativas

Refrão

Quilombo dos Palmares a Arraial de Canudos
 Comunidades que permanecessem vivas
 Tiro proveito de tudo, misturo
 Obtenho uma fórmula limpa
 Livre de impurezas e tendências do verão
 Aqui a voz do povo, é o som da alteração
 Alterando a paciência da conspiração
 A mesma que te aceita só por cooptação
 Distorcem os princípios e a postura
 Fabricando moda com a nossa cultura
 O *rap* agora é *fashion*, sabia?
 Que merda
 Domingo no Faustão ou na trilha da novela
 Essa novela eu já vi e sei o fim
 A traição mais uma vez como estopim
 Por que tem que ser assim?
 Eis a questão:
Tupy ou não aí
 Sempre pedi
 - *Hip Hop* de verdade é aqui
 E, ahê, Zacarias, *Hip Hop* de verdade é aqui

Refrão

A linguagem da moda tem uma função
 Tal função é apelativa
 Ela trabalha com persuasão
 E você fica na posição passiva
 Deixa se levar e se envolve
 Fazendo a mesma coisa que faz o *big brother*
Brother, isso é cultura do inútil
 Fábrica de moda e você é o produto
 Livre-se da embalagem
 Você tem conteúdo
 Ode ao burguês
 Burguês terceiro mundo
 Desligue a TV e volte pra realidade
 O mundo moderno apresenta a outra face
 Chega de copiar o que é pré-fabricado
 Use o que interessar e dê seu próprio formato
 Devorar culturas tem que ser a primazia
 Cultura não tem dono é legado universal
 Mas a devoração tem que ser crítica
 Pois comendo qualquer coisa você pode passar mal
 Então Vítor Pirralho te convida
 Pra feijoada que vai ser realizada no quintal
 Temperada com música e poesia
 Chegue logo, não, não deixe pro final
 Porque o Oswald já foi convidado
 Sabe, como é
 Ele é canibal

Canção 6

Brasil - Haiti sem fronteiras

Simpels Rap'ortagem (BA)

CD Demo Simples Rap'ortagem, Salvador, 2007.

Gil e Caetano cantaram pelo Haiti
 Agora outros baianos vão se fazer ouvir
 e sentir a voz de origem popular,
 Refletir,
 Na Simples Rap'ortagem, vamos lá,
 Quero falar do povo haitiano
 Expectativa de vida, 51 ano
 Vive com menos de um dólar por dia,
 Cada mano
 Missão de paz brasileira esteve no plano
 2004, 18 de agosto foi a partida,
 Haiti versus Brasil
 - Qual foi sua torcida?
 - Quer saber o placar?
 - Não importa, querida,
 Hip Hop sempre torce pelo lado da vida
 Jogo da paz, partiu 2006 entrando em campo
Rap, break e grafitti, dj, nosso trampo
 Sob os nossos pés vão rolar contra a guerra
 Uma bola azulzinha chamada planeta terra,

Refrão

Pra quem não sabe, pegue o mapa.
 - Já conferiu?
 Haiti é um país acima do Brasil,
 Olhe bem pro mapa do Haiti, que descoberta,
 Parece um crocodilo de boca aberta,
 Que esse crocodilo possa engolir
 A toda maldade que impera por aí
 Queremos independência, autonomia,
 É, significa a democracia,
 O estado brasileiro de onde eu vim, é Bahia
 Bahia com H de Haiti, uh, quem diria!
 de Hip Hop temos muito em comum,
 Além da pele escura com a benção de Olorum
 Entre as Américas, veja a nossa situação
 Brasil, último a abolir a escravidão.
 Já o Haiti foi o primeiro, de fato,
 Em 1794
 Contra o domínio francês luta e resistência
 Dez anos depois decretou independência
 Apesar de tudo o quadro não é legal
 Crise política, econômica social
 Como superar esse título banal

de "país mais pobre da América Central"?
Como manter a esperança
se o apoio de Cuba incomoda Estados Unidos e França?
O nosso *rap* tem poder,
Mas não pra oprimir,
Pense, zele, cante pelo Haiti

Refrão

Querem nos fazer, perder a esperança
Queixa sem atitude não produz mudança
Se depois da tempestade vem a bonança
Eu quero é vida e não somente pras crianças,
A reportagem que cria solidariedade,
Desde o nordeste
Com selo de qualidade
- E em nosso rap, veja, que palavrão de verdade
Interdisciplinaridade.
Com português e matemática mostro talento
Haiti tem cinco letras,
Fique atento
Hip Hop é cultura de
Quatro elementos
Se o resultado é nove,
Tem-se movimento
Quase 4 milhões de habitantes
maioria afrodescentes
Olha aí a biologia
O relevo é montanhoso,
Isso é geografia
E a agricultura
É a base da economia
Mais do que palavras,
Com uma ação é o que faço
Revolução
Aplicando laços
Se tudo tá gravado em cd ou na memória
Pra nunca esquecer a importância da história
Sobre o Haiti só lhe resta saber
O mundo precisa ouvir
o que essa gente tem a dizer

Refrão

Canção 7

Bumbum Music

Simples Rap'ortagem (BA)

CD Demo Simples Rap'ortagem, Bahia, 2007

Essa é uma música em homenagem a um colega nosso, rapaz

Vatomalina Daka Dada

- Pode crê!

Que sofre muito por causa do seu nome

O nome da música é Bumbum Music

Fala sobre a bundalização da cultura brasileira, Vamo lá

Eu quero ver, eu quero ver...

é a bunda.

Essa galera responder,

é a bunda.

Eu quero ver, eu quero ver...

é a bunda

Porque o coro vai comer

é a bunda

Cultura agora se resume

é a bunda

A responsável logo assume

é a bunda

Tem olhos mas não lê jornal

é a bunda

Virou paixão nacional

é a bunda

No carnaval mulher criada

é a bunda

Está sendo privatizada

é a bunda

Achou pesada essa piada

é a bunda

Mas eu não posso fazer nada

é a bunda

Se toda essa indecência

é a bunda

Que ganha cada vez freqüência

é a bunda

Criança perde a inocência

é a bunda

Pra onde foi nossa prudência?

é a bunda

Tem uns pagode de hoje em dia

é a bunda

Assassinou a poesia

é a bunda

Eu não sou santa, disso eu sei
é a bunda
Mas não me falta sensatez
É a bunda
Arrepiou o movimento feminista
é a bunda
Invalidando toda grande conquista,
é a bunda
Já deu pra ver que até homem tá na lista
é a bunda
A bunda é capitalista
é a bunda
Mas, pra que entrar na faculdade?
é a bunda
Se quem te dá felicidade?
é a bunda
A inteligência já critica
é a bunda
Fazendo muita gente rica
é a bunda
Rezo pra que não aconteça,
é a bunda
Quebrem a cara e a cabeça
é a bunda
mas se acontecer é bom que lute
é a bunda
Quem que levou um belo chute?
é a bunda
Quem tem o nome de Raimunda?
é a bunda
Super ridicularizada
é a bunda
Você se acaba na risada
é a bunda
Cúmplice da palhaçada
É a bunda
Quem é que quer falar inglês?
"It's the bunda"
Quem é que quer falar espanhol?
Es la bunda
Quem é que quer falar francês?
Is la "bunda"
A bunda quer tomar skol
O prato do brasileiro
é a bunda
Aprovado no mundo inteiro
é a bunda
Todo mundo quer comer
é a bunda
Encher a pança de que?

é a bunda
Muitos não têm,
é a bunda
Outros têm demais
é a bunda
Finalizando esta canção
é a bunda
Cheguei a bela conclusão,
é a bunda
A responsável pela merda
é a bunda
Não aguento mais, não aguento mais, não, não
Veja, olha só o que ela faz
Não aguento mais, não aguento mais
Veja, olha só o que ela faz!
Samurai quer ver bumbum mexer
Samurai quer sushi pra comer
Samurai quer amarrar o tchan
Samurai, vai se danar
Eu fiz o meu papel, não faço o que você gosta,
Dou tapa na bundinha, dou de frente, dou de costas
Eu fiz o teu cabelo, eu faço o que você gosta,
Dou tapa na bundinha, dou de frente, dou de costas
Dou tapa na bundinha, tapa na bundinha
Goiaba, também pode ser abacaxi,
Goiaba, pra pegar peixinho
Goiaba...
Fica caladinha, não questiona
Fica caladinha, meu bem, dou tapa na bundinha
Eu não sou sacana ó aí
Mas esse é o resumo da poética baiana
Vatomalina é uma menina
Vatomalina Daka Dadá
Eu quero boicote ao boiote,
Eu quero boicote ao boiote...
Eu disse boicote ao boiote, não vá confundir, rapaz
Não é boiote
Isso é poesia baiana, cumpade
Pois é isso quanto mais difícil o entendimento mais poético
Se não entendeu?
Deixa pra lá cai na gandaia,
É só alegria

Canção 8

Vice-Versa

Oliveira de Panelas (PE) e Kalyne Lima (PB)

CD Demo, João Pessoa, 2008.

Queria que a sorte com seu diadema
 Circundasse a fronte da minha emoção
 Queria cantar com meu coração
 A letra mais bela de um ai ao poema
 Ai como eu queria viver sem problema
 Dançar como as ninfas na luz do luar
 Dormir em colchões de pluma no ar
 Vê a via láctea mais aproximada
 Delirar no ventre da mulher amada
 E cantar meu galope na beira do mar BIS

Se de repente eu faço um *rap*
 Na viola faço *scratche*
 Pra mostrar que a rima pode
 Que a rima deve
 Não se amarre em conceitos
 A ousadia é endereço
 Marcado, traçado, delimitado
 Seja na rima decorada
 Ou no verso improvisado
 E o objetivo? Qual é?
 Mostrar que pode a quem quer
 Que união de cultura
 De raça, de povo, de terra, de vida
 Sente a batida o sertanejo na luta diária
 Sabendo que a seca castiga ele tem muita garra
 Enquanto isso o moleque na cidade surge
 Em meio ao crime vai crescendo se sentindo imune
 Vai ser por pouco tempo
 Até chegar o momento
 De conhecer alguém que acabe com o seu lamento
 E se não for agora,
 Não sei quando vai ser
 Duas culturas unidas pra salvar você
 De infinitas possibilidades
 Eu sou a Arte
 Trazendo sempre soluções para seus embates
 Reproduzir o bem
 Ter esperteza também
 pra chegar mais além
 E se o outro não vem
 É sem lamentos meu bem
 Respeito é pra quem tem

Não sou melhor que ninguém
Mais luto por minha neném
Conquista cada vintém
Tentando me manter zen
Tem horas que digo amém
Mas sarava também
O meu contato com o astral
Tentando me livrar do mal
A mente aberta para a transformação social
Sem me achar a tal
Buscando a unidade regional
Fazendo o *rap* com repente, ideia genial
E agora o vice-versa
Chegando sem ter pressa
Para rimar com o *rap*
Tentando não dar brecha
Se duvidou me testa
Se não gostou pega a reta
Depois disso me tornei um pouco mais esperta
Virando a tampa do Panela
Com Oliveira rima vera
Que só vendo eliminando qualquer seqüela
Fazendo *rap* com repente
Pra mostrar pra nossa gente
Que a cultura sertaneja não está ausente
Com minha mente urbana
E o coração no campo
Através da cultura, postura se transformando
Fazendo *rap* com repente
Da melhor maneira
Mostrando que no Brasil
Cultura é de primeira
E toda essa energia que a vida me dá

Cantando meu *rap* na beira do mar
Cantando galope na beira do mar

Canção 9

Seca do Sertão

Realidade Crua (PB)

CD Demo Realidade Crua, João Pessoa, 2006.

Eu vou contar pra vocês
 uma história do meu sertão,
 história bonita e penosa,
 história de compaixão,
 e quem quiser escutar,
 favor prestar atenção,
 É uma triste história

Da fome e seca do sertão - **5 vezes**

Um Severino entre tantos Severinos
 De um nordeste primitivo
 É que agora vai falar,

É a seca do sertão,
 Oh meu Senhor nos dai a mão - **2 vezes**

O qu'eu planto a seca
 vem e destrói
 Por favor ajude nós
 não dá mais pra suportar,
 Dos meus seis filhos
 O menor já tá doente,
 Pior que nem tem leite
 pra poder alimentar,
 Penso em morrer
 Dia e noite, noite e dia
 Vendo a seca e a ruína
 E a fome castigar
 Mas se eu morrer
 O que será de minha cria?
 Não vou deixar minha Maria
 Pra essa seca judiar
 É esperar que um milagre aconteça
 Que acabe com a seca
 Natureza a ajudar.
 É a seca do sertão,

Oh, meu Senhor, nos dai a mão - **2 vezes**

Eu peço a compreensão
 do meu povo do nordeste,
 Invés de sede de poder,
 invadiram como peste,

Iludiram, enganaram
inocentes do sertão,
Fazendeiros, estrangeiros
o governo dava a mão
à expulsá-los de sua terra
pra continuar a exploração
Tanto sangue derramado,
para mim não faz sentido
Matar milhões de inocentes
que estão com fome e querem abrigo,
O que todos nós fizemos
pra merecer tanta maldade?
Só quero um pouco de terra
pra viver longe da cidade...

E no sertão nasceu Canudos
como um homem inteligente
profeta Antônio Conselheiro
dirigiu aquela gente,
e falou com muito orgulho
para o mundo escutar
"o Mar vai virar Sertão
e o Sertão vai virar Mar"

É a seca do sertão,
Oh, meu Senhor, nos dai a mão - **3 vezes**

Canção 10

Lembranças

Agregados – FDR (RN)

CD Demo *Agregados*, Natal, 2007.**O homem sente, vai e faz****Sentimento vem trazendo a paz****É tão bom lembrar que em mim****Mora uma criança, mora sim****Com lembranças em forma de som****Agradeço a Deus me deu o dom****Estamos juntos aqui****Agregados FDR****Refrão**

Se voltar me faz bem

Lembrança de um tempo

Que ecoa no pensamento vento

Passou, voou deixou marcas que duram mais que o tempo

Ajuda a lembrança com mais pura quer

No olhar dautônico, uma mãe quer

Cuidar seu filho, amor mais puro

Que o brilho das estrelas

Sim, foi sorte pois foi criado por duas guerreiras

Uma já não está em carne de pé

Peço a Deus que proteja esteja ela onde estiver

Mãe, obrigado por estar sempre cuidando da família

Com a palavra de conforto que me fez guerreiro

Prossegui, rimando, honrando exemplo pra mim

Que sempre fiz sentir

a força da mulher guerreira forte a resistir

Vale sim voltar no tempo

que tudo era intenso

Chama que não se apaga

Amizade que vence o tempo

Correndo de encontro ao vento

Vivendo de sentimentos puros, verdadeiros

Lembrar, sempre vou

Dar valor sempre vou

Pequeno detalhe que sempre me fez

E me faz pensar que amanhã

Pode estar bem melhor

Volto no tempo

Agarrou no amor

Um abraço inocente de uma criança

Gravada na mente me tira vontades pesadas que surgem na mente

Me sinto firme em amar

Pessoas que foram que sempre serão importantes pra mim

Que aprendi respeitar nos momentos difíceis, limites

Cada um tem o seu
 Pois deixa eu cuidar do meu
 Me faz bem sim lembrança do tempo de criança

Refrão

Pensamento ingênuo
 Coisa que na infância
 Resume-se em atos inocentes
 Sem usura
 Nem fúria
 Simplesmente sentimentos
 Hoje dentro de mim
 Mora saudade, lembrança
 De um tempo único
 Fase em que pude ser criança
 Nos versos ao verbo do meu dialeto
 Concluo a palavra certa
 Não desprezo o meu jeito comum de ser e viver
 Sem mágoas e constrangimento
 Entrego a Deus o meu futuro tanto quanto ao tempo
 Moleque sem rumo
 Guiado pelo pai divino
 Hoje adulto mas com o coração ainda menino
 Não descarto a proposta de voltar atrás
 A mente pura inocência humana e não sagas
 Livre da poluição de um sistema imundo, irmão
 Quando criança um princípio de uma evolução
Natural sem malícia
Nenhuma na vida
 O que destrói o ser humano por grana, cobiça
 A inveja, o ódio e a desonestidade
 São coisas que atingem um homem com facilidade
 Mas tenho certeza que ainda posso ser feliz
 Quando já fui quando criança, é possível sim
 Talvez precise um pouco mais de amadurecimento
 O tempo é o senhor da vida
 Isso eu compreendo
 Espero que meus filhos possam ter uma boa infância
 Rezo por eles nessa canção, puras lembranças

Refrão

Fui crescendo e aprendendo
 Que o mundo não é desse jeito, perfeito
 Com a perda de um pai muito cedo
 Minha mãe, grande rainha
 Tomou conta de cinco
 Sei quanto era difícil
 O sacrifício para cuidar dos seus filhos
 Mas fez com Amor
 Não se desesperou

Me ensinou que as coisas boas da vida
Também inspira falsidade
Mas a verdade
É que não posso voltar a ser criança jamais
Também não esqueço minha infância, rapaz
Onde vi um mundo belo cheio de cores
Mas com o passar do tempo, só vejo horrores
Tem que lutar na vida
E esquecer de soltar pipa
Correr no tempo
Não tinha preocupação
Hoje vejo moleques correndo da polícia
Não brincam mais de polícia e ladrão
As pequenas armas de brinquedos agora tem munição
Cosme e Damião é um saco de cola
É triste vê moleque trabalhando
Quando deveria estar na escola
Pois esta é a miséria na vida
É a desgraça que me consome
Criança tem que estar na escola
E não fazendo papel de homem
Temos que lutar
Tentar acabar com esse absurdo
Alguns dizem que é o fim do mundo
Querer um mundo melhor
Sei que é difícil
Mas só se você ficar omissos
Obrigado, senhor, por ter uma família que me inspirou o amor
Me fez acreditar no que sou
Que a força verdadeira vem do coração
Que as pequenas lembranças mostram que nada foi em vão
Que aqueles que não tiveram boa infância
Ainda guarda uma esperança
Quem sabe num futuro melhor

Refrão

Canção 11**Ciclo Sagrado**

Realidade Crua (PB)

CD Demo Realidade Crua, João Pessoa, 2006.

Quer saber o que acontece quando a mulher resolve,
Transpor suas barreiras e mudar sua sorte,
E entra em choque com aquilo que o sistema impõe
sobre sexo, religião mudando suas visões
quebrando as ilusões
não querendo mais viver nessas condições
lições da sua alma,
agindo com calma
nascendo margarida, menina virando rosa mulher
deixando a falsa sensação de impotência
sobre o seu corpo,
descobrimo seu orgasmos florescendo aos poucos,
a cada toque,
a cada homem que com ela se importe,
e a cada vez que lhe é prometido,
uma atenção um carinho um sorriso um ombro amigo,
sua conquista maior será sentir-se bem consigo,
e achar a saída nesse labirinto de imposições,
regras, proibições,
não poder se tocar pra descobrir as sensações,
sua menarca sempre vista como algo perdido
da inocência manchada pelo sangue do seu útero vivo
por isso insisto, também resisto,
não saí da minha mente o que fizeram comigo,
me obrigaram a casar com quem eu não amava,
me obrigaram a esconder quando tava menstruada,
me obrigaram até a ser ignorante,
chamaram de vadia, cada mulher amante,
toda à margem do ciclo feminino
transformada em maldição pelo seu egoísmo
até a nossa fé pelo Deus pai, que não tem mãe, não tem irmãs
que nos criou para servir o homem em suas pretensões
de nos subjugar, nos dominar, nos domesticar, não
não é esse o meu Deus,
que castiga e que reprime os filhos seus,
o meu Deus pai é o servo livre da floresta,
a contraparte da Deusa e o ciclo se completa,
de união, da roda que gira na sagrada tradição
se tá difícil pra sua compreensão,
não é de se espantar, são milênios de dominação,
de falsa educação, de exclusão, prisão, de repressão, de maldição
como fizeram com as filhas da Deusa na inquisição,
não há revolta no amor,
não há paixão na dor,
só sei que pra mim chegou,

chegou o fim dessa história,
 como mulher, rainha, sacerdotiza da Deusa,
 como princesa, como guerreira
 perdô a humanidade que se reconheça como mãe e pai, da nova era,
 sem preconceitos sem atitude que gere seqüela,
 e elas são belas,
 Veja como são belas
 e querem te cuidar, e querem te amar,
 te tratam como pai, amante, filho e querem te ajudar,
 são meninas inocentes que correm alegremente
 confiam em você por isso agem displicentes,
 são mulheres maternas te alimentam no seio
 são amantes astutas te envolvem em devaneios,
 E deitam-se amáveis e recebem teu falo
 E geram os filhos concebidos através desse ato,
 elas são sábias, passando pela menopausa,
 são sagrada detentora dos segredos de uma vida passada, e ultrapassada,
 de muitas falhas, de várias decisões erradas,
 de uma história que se repete e é universal,
 de amar um companheiro que não lhe faça mal,
 nem há razão do querer ser transcendental,
 elas só querem amar a humanidade,
 elas só querem gerar os filhos da verdade,
 elas só querem viver a sua vaidade,
 elas só querem de volta a sua liberdade,
deixa, deixa ela olhar, deixa ela voar
deixa ela sentir, deixa ela gozar, deixa ela amar,
deixa ela voar, deixa ela ser feliz,
deixa ela vir pra mim, deixa ela vir pra ti,
deixa ela vir, deixa ela ser livre, deixa ela ser livre... Refrão

Transformaram o guerreiro num conquistador, sem sentimentos,
 esqueceram do amor do Deus com sorte
 senhor da morte, do fogo e do vento,
 que a cada ano, nasce, morre, fecunda,
 pra que se prolongue a vida na terra,
 pela harmonia entre seus filhos e filhas,
 sem impor uma linha,
 mas que tracem seus trilhos pelo carinho da mãe divina severa e com garra,
 concede a luz e amamenta a criança sagrada,
 que nunca deixa eu usar minha coragem com a luta em vão,
 e nem trazer decepção pra quem me tenha como companheiro de alma e de coração
 que queira desfrutar do doce amargo do meu beijo,
 a suprema ordem divina, honrarei o meu desejo
 em cada toque um cuidado de um criador,
 em cada orgasmo a energia maior do amor,
 sem futilidade e sem vulgaridade é o que predomina
 a flor que falta no jardim masculino é a alma,
 e meu Deus não me abomina nem me recrimina,
 nunca ia deixar, ensinamentos de repressão, imposição,

e não reconhecer a natureza como manifestação
em qualquer parte aonde eu sinto a sua presença,
pois a verdade é maior que qualquer tipo de crença
longe da glória, a sua interferência me traz fé,
a luz do cosmo me invade e ressuscita o meu axé...
pra dizer, caô, cabé, cilé
saúdo com o meu machado o obá de ioió
a justiça prevalece e você não se sente só
achando dentro da sua alma aquilo que procura,
liberdade de verdade se transforma em postura,
abolindo a ignorância, com a cultura do respeito,
pra poder sonhar com a paz só se for desse jeito,
representado pela terra, firmeza, fertilidade,
seu ato em movimento fluidez e integridade,
tem no fogo a labareda, pura do espírito,
na melodia poética do canto lírico,
que flui no ritmo e a força das águas do mar,
da união que se consagra entre homens e mulheres do planeta pra vida se harmonizar

**deixa, deixa ele olhar, deixa ele voar
deixa ele sentir, deixa ele gozar, deixa ele amar,
deixa ele voar, deixa ele ser feliz,
deixa ele vir pra mim, deixa ele vir pra ti,
deixa ele vir, deixa ele ser livre, deixa eles serem livres...**

Canção 12

Um bom líder

General Frank (PE-PB)

CD Demo *Presidiário*, Recife, 2005.*Eleve seu pensamento a Deus, tá ligado**Ninguém é maior do que vocês, não**Nem tempestade, nem trovão**Tamo na luta aí**Na humildade, é isso aí*

Universidade

Mercado de São José

Religião Pentecostal ou do Candomblé

Diversão, seu rainha

Olinda na Sé

Tocando berimbau

Paquerando as mulé

Eu tomo vinho legal

É o que meu dinheiro dá

Só pago um real

E na cabeça vai lombrar

Ei vou de bacural

Cobrador vai me acordar

Eu moro lá na Mirueira

E vou pra lá

Mas

Você tem que ser um bom líder**Você tem que ser****E saber viver****Você tem que ser um bom líder****Ei General, ei****Refrão**

Plano de saúde

Restauração

Pra ver o bicho eu não preciso

Ir em Dois Irmãos

Meu carro é grande e confortável

E me espera na integração

A segurança falha

Confunde eu com ladrão

Eu só quero é saber

Eh, é constituição

Onde tá você

Liberdade de expressão

Eu posso até perder

Mas eu faço confusão

Ei, General

Ei, meus irmãos

Refrão

Ele pode até pensar
 Qu'eu tô inventando história
 Eu sei que não tô
 Tô esperando minha hora
 Eu lhe digo quantos pau
 Se faz uma canoa
 Depois você vai ver
 Quem é que ri a toa
 Minha escola é a feira
 E pra fazer essa rima
 Eu não dormi e meditei
 Quase uma noite inteira
 Ei, tô na luta
 Num dô me braço a torcer, ei
 Bando de canalha
 Cachorro, fela da puta
 Eu só quero é saber
 Onde eu quero chegar
 Pra não errar meu caminho nem me desviar
 Eh, Terminei por aqui
 Sem mais nada pra falar
 Mas solte a mandinga
 Eu não posso parar

Refrão

Se você não sabe o que falar
 Escute bem
 Não deixe se passar
 Por mico de ninguém
 Procure só fazer o seu
 Depois ande na fé
 Então deixe os outros falá
 O que quiser
 Pra onde você me mandar
 Vá você também
 E se não gostou de mim
 Devo nada a você também
 Eu tenho uma BL 66
 Vamo ver quem é quem
 Você se garante, come nada
 Nem eu também
 Eu tô na fé e na humildade
 E não sei quem é você
 Mas não vou deixar você chegar
Pó, pó, pó
 E me fazer
 Mas se você vem na fé

Bem melhor pra você
O salmo 139
Você tem que ler
Eu não vou passar o tempo
Na sua intenção
E falando besteira
Sobre Q-suco de limão
A realidade é outra
É polícia e ladrão
Não gosto de Vanguarda
Conheço não
Computadores fazem arte
Não é mentira não
Mas o povo num tem computador, meu irmão
Tá assistindo carne e noite
É com uma intenção
Que Deus abençoe meu povo
Traga arroz e feijão
Tiago 2 “E não vos tornastes juízes tomados de perversos pensamentos”

Lado B

- *Fala aí Páqua*

Sadam Hussem
George W. Bush
Histórias de mentiras
Querem no mundo acabar
Osama Bin Laden
Mas onde Cristo?
Usando a religião para furar seu coração
Não existem razões para explicar
O dia da mentira
Todas as suas possibilidades
De sentar e conversar
Agora me façam promessa
Que tudo isso vai ter que acabar
Diante das reações, canções, poções
Que devem selar
O que queremos
Para onde vamos
O que queremos conquistar
Não sou Napoleão, Hitler
Nazismo é como um cão
Tentando dominar o mundo
Para ser o nada
O ser humano é intolerante e mesquinho
Sem pudor
Com os olhos
Mas sem nenhum
Não sou clone
E vou morrer sozinho
Nada mal para o mundo acabar

O que vai restar
O que vai ficar
Quando o mundo acabar
Vai restar o quê
Nem fome, nem miséria
Vai sobreviver
Essa é a guerra que tem que vencer
É a vitória que tem que conquistar

Canção 13

Dialeto

Vitor Pirralho (AL)

Devoração crítica do legado universal, Maceió, 2008

Eita, filho da peste
 É doidera
 Boba da peste
 Lombra da pega
 Pra cada peste, pareia
 Os fio do cranco num guenta a pressão
 É uma pena
 Eh! Eh!
 Agora seja
 Não tenho pena de curto
 De merda, de verme que rasteja
 Que mexe c'as pivetas
 Nas festa e não respeita
 Quer ser *sujeito* homem
 Mas quando chega os zomi
 Some
 Sai fora
 É, meu veio, bote sua mola
 Toma sua cola
 E agora
 Se arrombe e tome
 Quero ver o Super Homem
 Eita Porra, foi mal
 Não é esse o teu nome
 Ratei, confundi, foi foda
 Só que me poquei
 Eh! Eh!
 Ficou na moda
 Né mermo o que tu quer ser Supermam, bem!
 Ratei, sem querer acertei
 Né mermo que tu quer ser Supermam, bem!
 Então agora eu quero ver, vem!
Eita, eita

Nem oito, nem oitenta**Eita, eita****Nem oito, nem oitenta****Eita, Eita****Tá lombra da porra****Refrão**

Nem oito, nem oitenta
 Tem que ser na medida
 Tem uns cara que num guenta
 Enche logo a barriga

É esses o oitenta
Não se contenta
C'a vida mansa
Não pensa
Se adianta
É tudo garotão
Só vive alterado
Ma, ma, ma, ma menino
É tudo uns coitado
Qué arrumar encrenca
Vai te embora sozinho
Eu vou fica trocando ideia aqui com o Luisinho
Eu vou ganhar bem mais
Mensagem positiva
Vibração de paz,
Mas rapaz,
Foi outra sensação
Quando eu abri os olhos pra revelação
Eu vi bem mais além
Aí cabeça,
Tu devia ver também
Mas nem, nem
Tu acha que tá certo.
Então fazer o quê?!
Deixa quieto.
Tua vida é um abafero
Eu sei como é que é
Tô esperto.
Não me procure
Nem me chame
Num tô a fim é de enxame
Meu dialeto sem vexame
Sem nenhuma paieza
Vai avance

Canção 14

Nordestinação

Confluência (PE)

www.myspace.com/confluncispe, acesso em 2008.

Tema de abertura: Nordestinação

Pelas estradas o poeta nordestino
 Vai trilhando seu destino
 Guiado por pensamento
 Nessa jornada que tem de perpetuar
 Para não estatuar
 Nas esquinas do relento
 Com sentimentos, canta as belezas da vida
 Também a vida sofrida
 Passada por essa gente
 A terra seca castigada
 Pela água que falta
 Trazendo as mágoas
 Pelos dias de sol quente
 Sua viola com influência da lua,
 Dá brilho a noite nua
 Uma rinha e onze versos
 Impressionante é a tal sabedoria
 Oh, universo cantoria
 Conhecimentos e versos
 Cantando morão voltado
 Meia quadra, gemedeira
 Gabinete ou ligeira
 Até quadrão perguntado
 Martelo agalopado
 Galope à beira mar
 Sete linhas pra rimar
 Sempre ligeiro no bote
 Antes de dizer o mote
 Faz o povo se animar
 Seja cantando política,
 natureza e informática
 anatomia, gramática
 História, Química, Física
 Alquimia Científica
 Ou temas sentimentais
 Sei que entre os mortais
 Não há coisa parecida
 Por isso é ó longa vida
 Aos poetas imortais
Salve os poetas nordestinos
Vindos de cidade ou sertão
Já que essa pátria é sem destino
Somos nós a Nordestinação

A poesia é um templo
 De sentimentos profundos
 Que abriga vários mundos
 Próximos na hora do exemplo
 Se for pra voltar no tempo
 É só refrescar a memória
 Ou conhecer bem a história
 Pra vencer o desafio
 Agradando a quem ouviu
 A mais sábia oratória
 Será digno de vitória
 Quem no verso for ligeiro
 Tem que dar um tiro certo
 No alvo da pura glória
 Sem pedir forma notória
 No mundo da inovação
 Trazendo na criação
 O que ninguém tava vendo
 Vive versando e vencendo
 Pelo dom da inspiração
 Atraindo a atenção
 Quando canta e improvisa
 Parece que hipnotisa
 Com o dom da imaginação
 Cantando com emoção
 Guiado por pensamentos
 O saber é o segmento
 Eis aqui a bela prova
 Ivanildo VilaNova
 Um mar de conhecimento

Ao invés de partir unificar
 E assim que pretende o Confluência
 Percussão mais a rima e a cadência
 Se juntando ao repente popular
 Da sextilha e galope beira mar
 E o que é que me falta fazer mais
 Dos poetas mais tradicionais
 Conseguindo na hora palma e fama
Confluência deseja, sonha e clama
Longa vida aos poetas imortais
 Ver o rapper juntar-se ao violeiro
 Mais ligado à métrica e a oração
 Cada um com a sua inspiração
 Pretendendo ocupar o mundo inteiro
 As estrofe de Pinto do Monteiro
 E o *rap* das nossas capitais
 Serão clips internacionais
 Sem perder um sentido e nenhum grama

Mote

Não existe cisão nem divergência
Cada um tem um ritmo e uma escola
VilaNova cantando com viola
E o rap do grupo confluência
Pode haver uma boa convivência
Poesia é sinal de amor e paz
Porque todos poetas são iguais
Quem for mais talentoso o povo chama

Mote

Rapper, morro, favela e alagado
Cantador por cidade, sítio e vila
Não precisa nenhum furar a fila
Deverão versejar do mesmo lado
Só precisam do espaço que foi dado
A Jobim e Vinicius de Moraes
E nas rádios ter vez e nos jornais
Uma faixa expressiva do programa

Mote

Canção 15

Revolucionárias

Síndrome do Sistema – SDS (PB)

CD Desabafo, Pindorama, João Pessoa, 2007.**Primeira Parte**

Atravessava a estrada
Por tardes densas passadas
Em que se sente solidão
Das glórias ressurreição

Vejo as falhas do sistema
Crianças choram no asfalto
Onde se está o problema

Meu corpo lento e pesado
Revoluciona a causa
Na rima solto os versos
Instigo em cada palavra
O sangue corre em meu peito

Um nome de um poeta
Na alta noite acordado
Esperando o sol nascente
Traz inspiração pra batalha

Ditosos que se chegam
Nesse dia de festa
Sorria com essas palavras
Acredite nesses gestos

Brinquedos trocam por lutas
Desde a infância roubada
Maternidade precoce
Nas esquinas das estradas

Sou caminho marcado
Por um invisível presença
Renunciando o orgulho
Com suas mãos sempre presas

Educação é o forte
Dá sentido a vida
No limite dos instintos
Sigo a sina com alegria

Preocupados com o amanhã, vejo nesse

Grupo, a correria por uma vida melhor
Vejo a esperança nos olhos dos guerreiros
Que lutam dia e noite pra sentido a vida
Vejo o sentimento em cada verso e batida
União entre os parceiros de forma verdadeira
Hip Hop não sou eu, Hip Hop não é você, Hip Hop somos todos nós

Segunda Parte

Revolucionando e alucinado pelas causa justas
Os MCs aqui são fortes e se mantem na luta
Eu faço a minha parte e a ideia aqui é essa
Sendo para somar amigo, venha, que há pressa

Atitude positiva que inova o Hip Hop
É o movimento unido trabalhando com suporte
Acreditamos na mudança e isso gera confiança
A paz do nosso povo é o espelho pras crianças

A esperança do amanhã é a juventude inteligente
Escola e educação tornam pessoas conscientes
O estudo é o escudo, contra a corja de corrupto
E essa é a certeza da mudança desse mundo

Rimas e poesias com palavras de protesto
O caráter de um *MC* é defender o que é certo
Nosso alvo é vitória e não o nosso semelhante
E é por briga de vaidades que a gente dá vexame

Enquanto nós do Movimento Hip Hop nos preocuparmos
Com as vaidades, o eu!
Esquecemos do nosso Objetivo: que é o resgate do nosso povo que é dignidade da nossa gente
a educação da Juventude, o nosso amanhã.
Hip Hop não sou eu, Hip Hop não é você Hip Hop somos todos nós

Canção 16

Mais sério do que você imagina

FACES DO SUBÚRBIO (PE)

CD Perito em rima, Ceará: Alto falante, 2004.

A minha rima surtiu efeito em qualquer um
 Não sou estrago causado por calibre nenhum
 Mas trago expressão
 Eu causo impressão
 Sou mais sincero do que o ódio de Lampião
 Pisado por qualquer guarnição policial
 Aplaudido em território marginal
 Representante do meu forte povo nordestino
 Minha embolada soa mais que um badalo de sino
 O meu discurso é grave mesmo assim te faz divertir
 É pra ouvir, assimilar, refletir
 Meu solo é firme por isso piso despreocupado
 Aqui não existe santo na hora do pecado
 Esteja recuado, acuado, longe de problema
 Da perseguição, segura as buscas do sistema
 Tiger, meu irmão, se apresenta e chega junto
 Mostra a rima nordestina e prossegue o assunto
 Eu sou mais sério do que você imagina
 Sou cabeça feita na rima e tenho disciplina
 Nas pisadas da vida, pra passar, peço licença
 Malandragem pra mim é ter respeito e consciência
 Não vou tirar proveito, porque não tenho inimigo
 Sou anti-crime e continuo vivo e ativo
 Lutando pelo meu povo
 Fazendo a minha parte
 Seguindo as doutrinas do Hip Hop é minha arte
 Mas mesmo assim
 Tome cuidado comigo
 Não gosto de falsidade
 Não diga que é meu amigo
 Eu sou antigo na lei do subúrbio
 Não percebeu?
 Que o baculejo que você leva?
 É diferente do meu
 A diferença é minha cor
 E a classe social,
 O branco é a vítima
 E o negro um marginal
 Generalização prejudicial
 Chega junto no refrão
 Comigo Zé Brow

A revolta aumentou**Vamos partir pra cima**

**Chegamos mais sérios
Do que você imagina**

Silêncio!
Vou ser o assunto exclusivo
No seu raciocínio
Vou praticar em sua mente,
Diferente extermínio
Eliminar seu pensamento
Sujo sem fundamento
Apenas com a verdade
E não simples talento
Lhe colocar de frente a frente com os revoltosos
Lhe infiltrar no ensino de criminosos
O explosivo aqui está pra ser acionado
Com certeza por alguém do momento revoltado
Um desempregado, um cidadão honesto
Sem saída, com dois filhos pra criar
Sozinho na vida
Imagina o que se passa na cabeça de um homem
Que enfrenta a guerra urbana, a polícia e a fome
Que nas orações pede pra não praticar outro erro
Que não se rende aos conflitos causados pelo governo
É essa situação que me deixa arretado
Coimgo tome cuidado
E sinta o clima

Refrão

*Faces do Subúrbio é a própria tentação.
Presta Atenção!*

Canção 17

Paraíso Interno

Anjos Rebeldes (PB)

Orkut Dennys Anjo Undergangstagrou, 2007.**Parte 1**

Batam palmas ao corpo sangrando na calçada
 Batam palmas para o tráfico da área
 Polícia invadindo casas, distribuindo porrada
 Revirando tudo batendo na sua cara
 Gritos, lágrimas, velas e bala.
 Veja bem se vale a pena ser o terror da quebrada
 E acabá algemado com a coroa humilhada
 Já cansei de ver e ouvir história trágica
 De ver mano baleado deitado na maca
 Rezando pra ser atendido pelo doutor
 Tendo alucinações se retorcendo de dor
 Mas um sonho no cachimbo que aqui se acabo
 Já perdi chegados que foram assassinado
 Guerreiro, Gueka, caixão selado
 Que porra Betinho nem era dia de finado.
 Nem consigo mais ficar sossegado
 Do meu lado só falam de arma, nóia, assalto
 Aí irmão tô ligado vou me colocar no teu lugar
 Se tivesse um filho passando fome, também iria pra roubar
 Estuda nem dá, trabalha também não
 Nove corpos em uma semana, parabéns Grotão.

**Vou acender uma vela a todos os guerreiros que aqui viveram, que aqui morreram o
 homem fundou seu paraíso interno movido pelo ódio, cotidiano do inferno Refrão**

Vejo os moleques dando motivos para morrer
 Deus os teus filhos não acreditam mais em você
 Faz-me crê, entender se é essa minha missão
 Pedi união tentar fazer revolução.
 E acaba com quatro velas na porra de um caixão.
 Deus pelo menos olha teus filhos que dormem na rua embaixo do papelão
 Armamento, munição, pra Zé Povinho não deve existir perdão
 Cabueta, vacilão, delator de irmão, a polícia pede proteção.
 Tô cansado de corrupção, dinheiro, sonhos em vão.
 Criança se drogando, os parceiros se matando
 Aqui pra ser homem é necessário ter um cano
 Mais um que morre lutano, mataram fulano
 Tem mais um corpo com uma mãe velando
 Eu lembro de você ontem assaltando
 Hoje é atrás das grades na solidão, chorando.
 Aí mano volta a estudá
 Busca em que se ocupá
 Porque se for tentar roubar aí é Ra,ta,ta.
 De nada vale matá o playboy filho da puta

E acabar assassinado na viatura
 O crime compensa, sim, o crime compensa
 Se você for playboy entenda
 É só pagá um advogado e tá liberado
 Mas se for favelado aí os fatos são mudados
 É espancado, algemado, torturado
 Inocente um caralho, sem advogado
 Mas um inocente julgado, um preto culpado
 A justiça só é cega pra cú engravatado
 No fim do túnel vejo luzes azul e vermelhas.
 Com demônios fardados atirando na sua cabeça
 Te colocando algemas.
 Mano pra você o crime não compensa
 Moleque que quando criança estudou comigo.
 Hoje são noiados, traficantes, sãobandidos.
 Tem até otário que me ver como inimigo.
 Nóia que bate na coroa não é meu amigo
 Cada vez, mas jovem os moleques se denuncia ao vício
 Álcool, crack, TV, cachimbo.
 A forma, mais facia de suicídio.
 Quando não morre, acaba em cima de uma cama paralítico.
 A escola é o melhor caminho pra vencer
 As drogas e o crime é o mal caminho pra morrer
 Ma aí a vida é sua então quem decide o que fazer é você.

Refrão

Refrão

Parte 2

Cotidiano do inferno, mas eu não me entrego
 O rap me ensinou a lutar pelo que quero
 E nessa guerra, ter conhecimento é fundamental
 Saber o que quero e evitar as escolhas do mal
 Pra não cair nessa triste armadilha
 E deixar de enfrentar os problemas da sua família
 Vivendo iludido, cercado de vaidade
 Você finge que tá bem, mas passa necessidade
 Longe da verdade, andando de tênis Nike
 Metendo fuleragem no rolé com a sua bike
 Manjado na cidade, tá brincando com a sorte
 Na festa do bairro, anteciparam sua morte
 Seja forte e pense bem no que tá investindo
 Escolha o melhor enquanto a chance tá surgindo
 A vida não é fácil e nada vem de graça
 E se você espera a oportunidade passa
 Tem que ser ligeiro, estar atento o tempo inteiro
 A criatividade é a arma do brasileiro
 Que busca sair dessa para caminhar em paz
 Viver atormentado na miséria não dá mais
 Ser sagaz de improviso e verso decorado
 Agradeço a mãe divina que sempre tem me abençoado
 Mostrando que o amor vence a guerra do inferno
 E me leva ao verdadeiro paraíso interno.

Canção 18

Refugiados

Treta de Favela (PB)

CD Demo *Treta de Favela*, João Pessoa, 2008.

O sol hoje nasceu ligeiro
Pesadelo começou
Quando a criança se acordou
Notou que o sonho se acabou
Noite de frio e dormiu
Se levantou, logo viu
Dois coleguinhas dormindo
No mesmo colchonete fino
Viu que era pouco
E era um menino passou playboy no carro sorrindo
E ele se se perguntou:
- Qual será meu destino?
Olhou pro lado e viu os amigos
Acordou, vamos seguindo
Caminhando, procurando o infinito limpo
Paz, só Jesus Cristo
Pra poder fazer pedido ao pai
Encontre seu filho que ainda tá perdido
Eu peço isso com sacrifício
Para um dia viver sorrindo
Sem precisar fazer latrocínio
Muito menos homicídio
Deus o livre suicídio
Quero um dia vê-lo rico, saúde dinheiro
Tudo isso formando a família cantando o rap
Criando seu filho lindo
Que seja sempre unido com seus amigos
Descarte todo inimigo
Pois só Jesus é sofrido
Por isso vou adiante
Querendo fazer um lanche
Catando comida azeda
Que sobra do restaurante
Num instante comendo
Descendo pra Lagoa, eh!
Estilo centro de João Pessoa
Pra vê se mete a boa
Longe de canoa
Pra comprar a nova roupa na C&A
Em qualquer canto onde chegar
Logo vão ser barrado
Porque não estão padronizados
Civilizados, sei lá
São tantos atos

Que não dá para aguentar
 Uma velha que viu começou me falar
 Dizendo, Mano, que era a lei que faz, véi! isso rapaz

É a lei que faz isso rapaz
Deixando as criancinhas vivendo no desespero
Na rua sem alimento
Sem cultura, sem emprego
Pra comprar, cadê dinheiro?
Vai roubar, acaba preso.

Mundo loko, loko, loko
 É o mundo, complexo de doido
 Aonde o ar não é mais puro
 Talvez seja por isso que te vejo nesse estado
 Por nossa lei sem falhas
 Estamos é condenados
 Quando a diretoria comanda
 Para matar, para morrer
 Ao contrário oro pela paz
 Pra o mal não vencer
 Expectativa, vejo muita frustração
 Acende, anda na contramão
 No tempo da pedra, bem antes te trago o resultado:
 Mil litros de lágrimas, Muitas desgraças.
 Lucro por certo no funerário
 No crediário ou na prestação
 Contrato sem futuro pra outra dimensão
 Fator ordinário na primeira vez acende o pavio
 No calor na noite quente
 Neguinho soa frio
 Em casa, TV, som, geladeira, sumiu
 Enquanto menos se espera neguinho caiu No chão.
 Quem viu?
 Overdose, convulsão, dobra a língua
 Os manos brinca
 Tá todo mundo doidão.
 Enquanto eles ri, Deus chora.
 Seus gritos são ouvidos no sonho de uma senhora
 Que acorda e ora conversa com Deus pedi para lhe guardar
 Enquanto isso sua mina não é firmeza
 Deixa você só e vai dar
 Se puder, Encontre um amor maior,
 Um amor maior, um amor maior
 Neste mundo onde vale status e carrão
 Se você tem é alguém
 Se não tem, não.
 A vida é boa só em questão de momento
 Na maioria é sofrida e só tormento
 A minha mãe repetidamente vem a falar

- Que Deus te proteja, meu filho tome cuidado, não vai desandar
- Mãe não quero morrer, fazer a senhora sofrer
Não se envolver é não pagar pra ver
É que a polícia faz jorrar o sangue,
Solta o veneno
Tratando como animal
Levando o ódio pra dentro
Quando já viu, quando fugiu, virou troféu, comemoração
Uma a mais pra satanás
É sem juízo e sem perdão
Tem que tá ligeiro
Andar na linha reta
Nesta vida torta onde você vira comédia
Me comprometo com o rap
Não é pra te enterter
Mano onde a instrução serve pra sobreviver
Onde o passado aqui sempre será lembrado
Onde você serve de exemplo quando vira finado
Se tiver aqui em cima o Deus
Olhe pro céu jóia rara
Você é que faz o seu papel
Sem corretivo, depois de escrito
Não tem como apagar
Só o perdão de coração poderá te salvar
Aqui não existe amor de irmão para irmão
Na hora da morte ninguém socorre
Pandemônio ou confusão
Conheço um mano que dizia
Saber fazer sua vida
Na festa de satanás procurou briga
O que ele achou, ele ganhou foi furadas na barriga
Gargalhadas. Enquanto um mano morre
Outros dá risadas
Motivo de sobra, é só um fio pra te matar
Quem tá certo ou tá errado não sou eu quem vai julgar

Refrão

Só Jesus pode dar a paz.

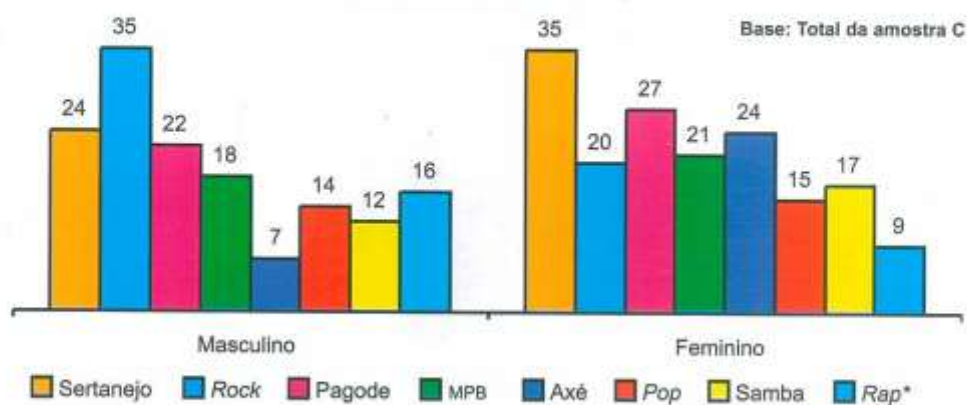
11 INFLUÊNCIA E PREFERÊNCIA DE MÍDIA

87 – GÊNEROS OU TIPOS DE MÚSICA DE QUE MAIS GOSTA (espontânea, em %)



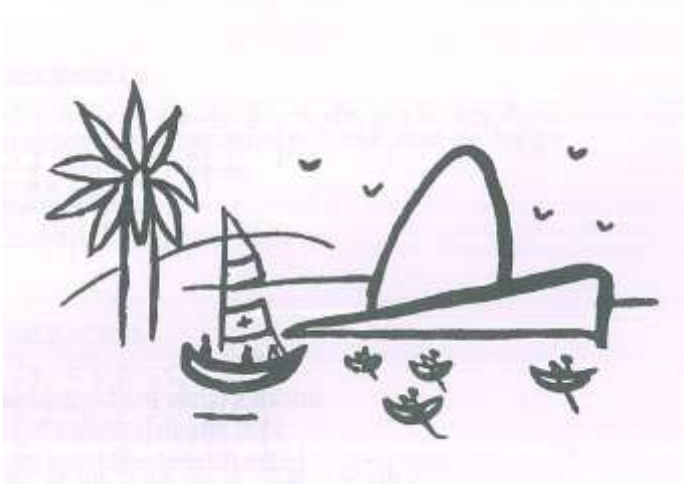
P117. Quais são os gêneros ou tipos de música de que você mais gosta?

88 – GÊNEROS OU TIPOS DE MÚSICA DE QUE MAIS GOSTA, POR SEXO (espontânea, em %)



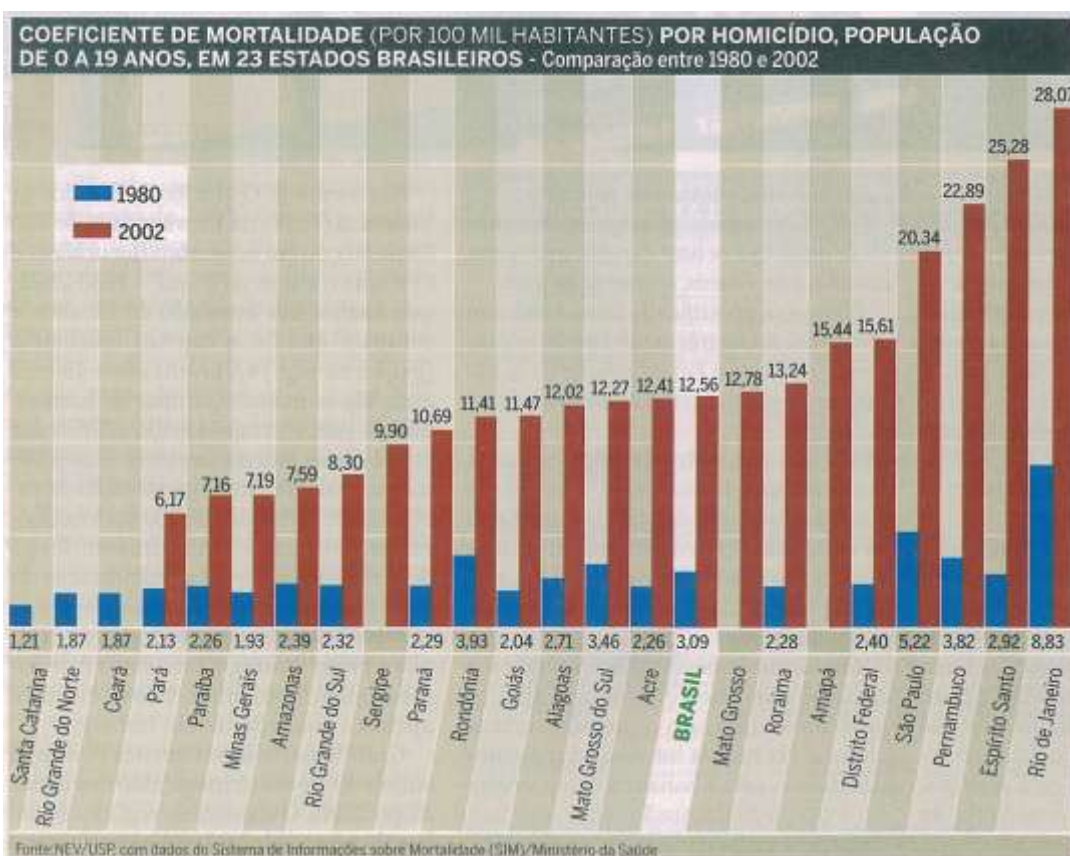
P117. Quais são os gêneros ou tipos de música de que você mais gosta?

HISTÓRIA DO BRASIL



POEMAS DA COLONIZAÇÃO







Anexo C: CD com áudios das canções analisadas

- 1ª Faixa: Perito em rima – Faces do Subúrbio (PE)
- 2ª Faixa: Afro-nordestinas – Afro-nordestinas (PB)
- 3ª Faixa: Prólogo Interessantíssimo – Tainan Costa e Vítor Pirralho (AL)
- 4ª Faixa: Made inNordeste – Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL)
- 5ª Faixa: Na moda – Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL)
- 6ª Faixa: Brasil – Haiti sem fronteiras – Simples Rap’ortagem (BA)
- 7ª Faixa: Bumbum Music – Simples Rap’ortagem (BA)
- 8ª Faixa: -Vice-Versa – Kalyne Lima (PB) e Oliveira de Panelas (PE)
- 9ª Faixa: Seca do sertão – Realidade Crua (PB)
- 10ª Faixa: Lembranças – Agregados/Família do rap (RN)
- 11ª Faixa: Ciclo Sagrado – Realidade Crua (PB)
- 12ª Faixa: Um bom líder – GenerallFrank (PE-PB)
- 13ª Faixa: Dialeto – Vítor Pirralho e Unidade Móvel (AL)
- 14ª Faixa: Nordestinação – Confluência e Ivanildo VilaNova (PE)
- 15ª Faixa: Revolucionária – Síndrome do Sistema (PB)
- 16ª Faixa: Mais sério do que você imagina – Faces do Subúrbio (PE)
- 17ª Faixa: Paraíso Interno – Dennys Anjo e Léo Tomas (PB)
- 18ª Faixa: Refugiados – Treta de Favela (PB)

Apêndice A: *DVD Canções de rap e a cultura nordestina*