

**GIBRAN LUIS LACHOWSKI**

**O universo *rap* no cotidiano do jovem pobre de Cuiabá**

**Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT**

**Instituto de Linguagens – IL**

**Cuiabá – MT**

**Março de 2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**GIBRAN LUIS LACHOWSKI**

**O universo *rap* no cotidiano do jovem pobre de Cuiabá**

**Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.**

**Área de concentração: Estudos Culturais  
Orientador: Prof. Dr. Juan Felipe Sanchez Mederos**

**Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT**

**Instituto de Linguagens – IL**

**Cuiabá – MT**

**Março de 2008**

**MeEL**

mestrado em estudos de linguagem



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
COORDENAÇÃO DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGEM - MESTRADO – MeEL  
DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

---

Prof. Dr. Ronald João Jacques Arendt  
Examinador Externo (UERJ)

---

Prof. Dr. Yuji Gushiken  
Examinador Interno (UFMT)

---

Prof. Dr. Juan Felipe Sánchez Mederos  
Orientador (UFMT)

Cuiabá, 14 de março de 2008.

## **Dedicatória**

A Anatel Leni Tech, minha querida mãe, por ter me gerado e cuidado de mim com amor, carinho, paciência, sacrifício, devoção... e também pelos maravilhosos cafés feitos de manhã, à tarde, à noite e de madrugada, além do apoio de sempre e pelas orações potentes.

A Antônio Luiz Lachowski, meu pai, pelo exemplo de que o importante na vida é conversar com as pessoas, apertar suas mãos, dar tapas nas costas, olhar nos olhos, ter opinião, seguir em frente sempre e pela crença de que seu filho pode ir longe, com honestidade.

A Vitor Hugo Klein, um garoto de sete anos, companheirinho, criança de luz, bom neto de “seo” Atílio Klein e dona Maria Eva Klein, que muito me alegrou em várias tardes de confecção desta dissertação com suas estripulias, sua vontade de viver, sua perspicácia tremenda.

A Ana Paula Carnahiba, minha linda namorada, ser incansável na sua lida, minha apoiadora incondicional, mulher de horas alegres e difíceis, pessoa pronta tanto na elaboração da dissertação quanto no nosso dia-a-dia agitado.

A Deus, que é Mãe, Pai, Filha, Filho, Espírito Santo e tudo o mais, por me orientar, me dar acalento, me ajudar na recuperação da operação nos olhos, me dar calma para enfrentar as fortes dores nos rins, me dar perseverança na luta contra meus medos, meus complexos e tudo aquilo que, aos poucos, vou vencendo.

## **Agradecimentos**

Ao CNPQ, pela bolsa de estudos, que me possibilitou tempo, dinheiro e concentração para pesquisar e confeccionar esta dissertação.

Ao professor doutor Juan Felipe Sanchez Mederos, que por ser muito diferente de mim acabou me ensinando alguns truques de sobrevivência no árido e egocêntrico mundo acadêmico.

A amiga, companheira-militante, jornalista Keka Werneck, que me mostrou um pouco do universo do Residencial Sucuri, em Cuiabá.

Aos *rappers* que atuam em Cuiabá, sobremaneira em os quais conversei pessoalmente em busca de informações para a dissertação, por terem me apresentado novas formas de enxergar a realidade e lidar com ela.

Ao radialista e mestre em Estudos Culturais pela UFMT, Gilson Moraes da Costa, por ter me dado dicas boas de como proceder na composição das referências bibliográficas.

## RESUMO

LACHOWSKI, Gibran Luis

Título: A juventude de periferia a partir dos olhares dos *rappers* de Cuiabá: um diálogo entre a legitimidade social e a pluralidade de sentidos

Esta dissertação apresenta o universo *rap* em Cuiabá, capital distante de ser um intenso centro da referida manifestação político-cultural no Brasil, porém onde já se desenvolve há 20 anos. Demonstra a atuação de *rappers* como porta-vozes da periferia a partir da análise de letras de música, discursos e condutas – por meio de entrevistas, composições em formatos impresso e auditivo e material veiculado na mídia –, tributários que são da cultura *hip hop*, de contestação ao sistema capitalista. O trabalho expõe a trajetória do *rap* enquanto instrumento de intervenção social, que na contemporaneidade também passa a ter a função de meio de inclusão socioeconômica, em grande parte justamente pela mídia comercial e a indústria fonográfica. Esses contornos apontam o cenário em que esta cultura popular urbana periférica está envolvida e com o qual dialoga e indicam o foco central da pesquisa em tela: os olhares pelos quais os *rappers* de Cuiabá angulam a juventude de baixa renda. Esse enquadramento valoriza a tradição da cultura *hip hop* ao cristalizar o caráter de denúncia, fortalece seu viés, de certo modo tutelar, e relativiza o potencial ativo do jovem de periferia como produtor de sentidos e marcado pela pluralidade de ideologias, subjetividades, práticas sociais, necessidades e desejos.

Palavras-chave: porta-voz da periferia, dialogismo, cultura popular.

## ABSTRACT

LACHOWSKI, Gibran Luis.

Title: The youth of periphery from glance of the rappers of Cuiaba: a dialog between the social legitimacy and the plurality of senses.

This dissertation tries to present the rap universe in Cuiaba, a capital city far from being a strong cultural-political centre of this mentioned manifestation in Brazil; however it is where this expression is being developed since 20 years ago. It also tries to demonstrate the rappers' actions spokesmen of the periphery, analyzing lyrics of the songs, speeches and conducts – through research with interviews, compositions in printed and audio formats and material conveyed in the media –, tributaries that they are of the hip hop movement, an expression of challenging the capitalist system. Also it intends to expose the trajectory of the rap movement as an instrument of social intervention, which nowadays begins to have, between other functions, a role of social and economic inclusion, in great part from the commercial media and the phonographic industry, flagpoles of the neoliberalism. Those are some outlines that point to the macro scenery in what this popular urbane – marginal culture is wrapped in and to which it talks, besides allowing to enter in the central focus of this actual research: the view that rappers of Cuiabá have of the low income youth; since this parcel of the population is a symbol of controversial discussions in the fields of Sociology Communication, Anthropology, Social Psychology and Culture, and corresponds, simultaneously, to the principal public, “inspiring muse” and to the biggest preoccupation of the rap. The view rappers of Cuiabá mark with distinction a characterized contingent, especially on the fact that this young is a victim's condition of the social inequalities, suffering from the lack of urgent actions that could make him able to get out or withdrawn from the criminality. This framing values the tradition of the hip hop that, while crystallizing the character of denunciation, strengthens its angle of a way of protection and activates the potential of the young peripheral people as a producer of senses, full of plurality of ideologies, social practices, necessities and wishes.

Key-words: spokesman of the periphery, dialogs, popular culture.



## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| Resumo.....   | v   |
| Abstract.....   | vi  |
| Introdução.....   | 09  |
| Capítulo 1. QUESITOS BÁSICOS PARA SER <i>RAPPER</i> .....                         | 20  |
| 1.1. Autenticidade.....   | 20  |
| 1.1.1. Inspiração “gringa”.....   | 25  |
| 1.2. Legitimidade.....  | 26  |
| 1.2.1. Lembranças sociais.....  | 28  |
| 1.2.2. Autoconhecimento.....  | 29  |
| 1.3. Discriminação econômica e discriminação étnica.....                          | 31  |
| 1.4. Localidade.....  | 34  |
| 1.4.1. Pela autodeclaração.....   | 35  |
| 1.4.2. Pelo cotidiano.....  | 36  |
| 1.5. Significados do uso do cotidiano.....  | 40  |
| 1.5.1. Leitura da realidade social.....   | 41  |
| 1.5.2. Compromisso.....   | 43  |
| 1.5.3. Reescrita da história.....   | 45  |
| 1.5.4. Política.....  | 46  |
| 1.5.5. Revivência do preconceito.....   | 49  |
| 1.6. Linguagem.....   | 51  |
| 1.6.1. Contundência.....  | 51  |
| 1.6.2. Âmbito de abordagem: discussão sobre local e global.....                   | 53  |
| Capítulo 2. COMO OS <i>RAPPERS</i> ENXERGAM OS JOVENS DE PERIFERIA DE CUIABÁ..... | 56  |
| 2.1. <i>Rap</i> como missão.....  | 56  |
| 2.1.1. <i>Rap</i> não é apenas música.....  | 57  |
| 2.1.2. Missão e memória oral.....   | 59  |
| 2.2. <i>Rapper</i> como porta-voz da periferia.....                               | 62  |
| 2.2.1. <i>Rapper</i> : descurtinador de estereótipos.....                         | 64  |
| 2.2.2. <i>Rapper</i> : formador de opinião.....                                   | 66  |
| 2.3. Discussão sobre missão e concessão.....                                      | 70  |
| 2.4. Como os <i>rappers</i> de Cuiabá vêem o jovem de periferia.....              | 73  |
| 2.4.1. Jovem de periferia em disputa.....   | 74  |
| 2.5. Como cada <i>rapper</i> de Cuiabá enxerga o jovem de periferia.....          | 78  |
| 2.5.1. Jovem invisível.....   | 78  |
| 2.5.1.1. Jovem sem acesso à cidadania.....  | 82  |
| 2.5.2. Jovem desacordado.....   | 85  |
| 2.5.2.1. Jovem semimorto.....   | 89  |
| 2.5.3. Jovem sem consciência de classe.....                                       | 91  |
| 2.5.3.1. Jovem reproduzidor de estereótipos.....                                  | 95  |
| 2.5.4. Jovem distante de Deus.....  | 97  |
| 2.5.5. Jovem à procura de saídas.....   | 100 |

|  |     |
|--|-----|
| Capítulo 3. COMO OS <i>RAPPERS</i> PROCESSAM A RECEPÇÃO DO JOVEM DE PERIFERIA..... | 106 |
| 3.1. Cultura como diálogo.....   | 106 |
| 3.1.1. Culturas populares: protagonismo e negociação.....                          | 109 |
| 3.2. <i>Rap</i> como diálogo – formação de voz para dialogar.....                  | 112 |
| 3.3. Processamento da recepção pelos <i>rappers</i> como diálogo.....              | 117 |
| 3.3.1. Cobrança.....   | 119 |
| 3.3.2. Boa recepção.....   | 122 |
| 3.3.3. Escolha.....  | 125 |
| Considerações finais.....  | 129 |
| Referências bibliográficas.....  | 135 |
| Glossário.....   | 142 |
| Anexos.....  | 144 |

## INTRODUÇÃO

### Contexto

Ao mesmo tempo em que o capitalismo busca maneiras de envolver as pessoas em uma realidade cada vez mais consumista, individualista, virtual e competitiva, não é difícil notar a resistência e, de certo modo, a ampliação de iniciativas que questionem os benefícios propagados pela globalização econômica e se apeguem a elementos desprezados pelos chamados agentes do mercado. O movimento altermundista, que há vários anos faz manifestações com milhões de pessoas nas ruas dos Estados Unidos, de países europeus e que no Brasil promove o Fórum Social Mundial<sup>1</sup> contra os avanços negativos da globalização, também deve ser levado em conta. As manifestações lideradas por jovens de diversas capitais brasileiras nos anos 2000 por redução na tarifa do transporte coletivo, criação, manutenção ou ampliação do passe livre aos estudantes e melhorias de modo geral a este setor – controlado por cartéis<sup>2</sup> – também figuram como iniciativas de contestação ao bem-estar social apregoado pelo *status quo*.

Em outra perspectiva de problematização quanto ao capitalismo, calcada no saber popular, na memória oral, nas tradições seculares e na valorização das relações cotidianas, podemos enxergar as culturas populares. Das festas de santo, passando pelas comidas regionais, até as novas culturas juvenis periféricas, são inúmeras as modalidades deste tipo de expressão da população de baixa renda. É nesse contexto que se insere o *rap\**, manifestação artístico-política que funciona como instrumento de intervenção social da juventude pobre, caracterizado por ser anti-sistema, contra o racismo, a história oficial e a alienação produzida pela mídia comercial, segundo análise de Silva (1999, p. 24), cientista social e pesquisador da cultura *hip hop\**, que subentende além da música citada, a dança de *break\** e o grafite\*.

A relação da juventude periférica com a cultura popular, sobretudo no meio urbano, vem sendo registrada com frequência como possibilidade de potencialização de sua visibilidade social, individualidade (aqui, o oposto de individualismo) e posituação de

---

\* As terminologias destacadas em asterisco se apresentam em ordem alfabética no Glossário, como elemento pós-textual, para melhor compreensão da leitura e fluência na análise do material acadêmico.

<sup>1</sup> Evento de âmbito mundial organizado por movimentos sociais com objetivo de celebrar a diversidade, discutir temas relevantes e buscar alternativas para questões sociais. O fórum pretende ser um espaço aberto e democrático e tem demonstrado ser um importante momento de encontro da esquerda mundial.

<sup>2</sup> Série de matérias de autoria do jornalista Gibran Lachowski, intitulada “O cartel do transporte”, aponta negociatas no setor na Grande Cuiabá, com base em informações do Ministério Público de Mato Grosso. O material pode ser visto no endereço [http://carosamigos.terra.com.br/do\\_site/reportagem/reportagem11.asp](http://carosamigos.terra.com.br/do_site/reportagem/reportagem11.asp).

imagem. Desse modo, esses jovens viabilizam condições para efetuar uma luta no campo simbólico contra o que Baudrillard (2000) compreende como espírito mercadológico e padronizante escondido atrás do discurso publicitário da indústria cultural que, na verdade, concerne a um dirigismo comunicativo habilmente disfarçado de polissêmico, plural, multisígnico e democrático.

Dialeticamente, essa relação é tomada pela mídia comercial por subsídio para fortalecer estereótipos, mas em razão justamente do processo de exposição o efeito acaba sendo, também, o de glamourização do *negativizado* (grifo nosso). Dessa forma, os meios convencionais de comunicação atuam mais como arena de disputa de significados do que como entes prioritariamente prejudiciais. É o que nos aponta Herschmann, estudioso do *funk* e do *hip hop* e professor de Cultura Brasileira, ao tecer sobre a “angulação jornalística”. Para o pesquisador,

A mídia, portanto, constituir-se-ia em um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. (...) Por outro lado, é também nos meios comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido.(HERSCHMANN, 2005, p.90)

O que ocorre, portanto, é um jogo de sentidos, que define a construção das identidades dos jovens da periferia<sup>3</sup> por intermédio de uma negociação constante entre marginalidade e universo de consumo, sendo isto um empecilho para a formação de uma visão coletiva e transformadora de mundo, no entanto, também servindo de projeção desta desigualdade social, uma vez que estamos falando de meios massivos. Nessa mediação social, que ao mesmo tempo diz respeito a um embate por sobrevivência e autenticidade, o *rap* desponta como expressão legítima da juventude de baixa renda e ferramenta de reflexão acerca deste contato com o mercado global, assinala Guimarães (1999), cientista social e estudiosa da música negra.

No intuito de descobrir como se efetiva a construção de identidades a partir do *rap* em um determinado espaço é que me disponho a tratar deste assunto nesta dissertação. Meu local de pesquisa é Cuiabá, capital de Mato Grosso, que possui 527.113 habitantes, segundo contagem populacional do IBGE/2007. Entrevistas com *rappers* – que compõem e cantam *rap* – locais e coleta de materiais impressos (de acervos pessoais e jornais da capital) me possibilitam

---

<sup>3</sup> Utilizo as palavras periferia, baixa renda, pobre e outras similares como sinônimos para identificar espaços sociais e pessoas que vivem em evidentes dificuldades financeiras. Essa opção leva em consideração as diferenças que possam ser apontadas entre periferia e baixa renda, por exemplo, no entanto, a justifico como forma de dar melhor compreensão à leitura e fluência na análise do material acadêmico em discussão.

apresentar a trajetória da referida manifestação político-cultural até os dias de hoje, desde de seu estranhamento inicial, pelo discurso com alta carga de denúncia social, passando pela profusão de grupos e eventos e chegando ao atual dilema sobre sua proximidade com o poder público. Considero historiar o *rap* em Cuiabá tarefa fundamental para proceder à análise do tema central desta pesquisa acadêmica, referente aos olhares dos *rappers* da cidade acerca da juventude de periferia. É bom ressaltar que o jovem de baixa renda corresponde simultaneamente ao público-alvo, à “musa inspiradora” e à auto-referência dos mc’s<sup>4</sup>, cuja maioria advém e continua vivendo em comunidades pobres.

### **O rap em Cuiabá**

A penetração do *rap* em Cuiabá ocorre pela dança *break* em 1983 ou 1984 e não via mc ou dj’s\*. Isso se explica pela expressividade mundial do *funk*<sup>5</sup> entre as décadas de 1970 e 1980 como símbolo da música negra (*black music*). Outro fator é que neste momento o *rap* passa por um processo de enraizamento nos bairros pobres dos Estados Unidos a partir do contato com jovens negros e latinos, principalmente os primeiros, por serem maioria.

Em meados de 1980 centenas de jovens que moram na periferia de Cuiabá vão a bailes *funk* e eventos marcados por competições de *break* em danceterias (como Álamo G, no centro, e Latitude’s Dance, no bairro Tijucal, região sul) e clubes (a exemplo do Dom Bosco, no centro). Estima-se 15 grupos de dança de rua, espalhados pela periferia (bairro Três Barras, região norte), Coophamil e Verdão (oeste), Cai-cai (leste), Tijucal (sul), Dom Aquino e Quilombo (centro).

No início, o público e os grupos não tomam o *funk* e o *break* em Cuiabá como elementos de valorização do negro e crítica às desigualdades sociais. A referência mundial do *break* é o cantor Michael Jackson, um dos símbolos da indústria cultural dos anos 1980. Em Cuiabá, vários grupos de *break* abrem suas apresentações com coreografias inspiradas no jeito do artista dançar. Completam a lista dos prestigiados nas pistas de dança James Brown, Nelson Triunfo<sup>6</sup>, Furacão

---

<sup>4</sup> A sigla mc significa mestre de cerimônias. Hoje mc é sinônimo de *rapper*. Na história do *rap*, ele começa agitando festas – fazendo também o papel do dj (disc jóquei), quando esta figura ainda não existe – e conduzindo protestos.

<sup>5</sup> Estilo característico da música negra estadunidense. Dançante, sincopado, valoriza vocal, seção de metais e percussão. Entre fim de 1960 e meados de 1980 torna-se símbolo da negritude nos EUA e no Brasil.

<sup>6</sup> Em 1984 a tv Globo leva ao ar a novela “Partido alto” cuja vinheta de abertura traz Triunfo encenando passos de *funk*.

2000<sup>7</sup> e Afrika Bambaata (criador do termo *hip hop* e fundador da *Zulu Nation*, maior organização juvenil ou posse\* dos EUA na década de 1970).

O *rap* começa a ser conhecido em Cuiabá por volta de 1990, por “*funk* falado”. É uma forma de caracterizar a nova música, menos agitada e com mais destaque quanto às letras que para a parte instrumental. A chegada do *rap* ocorre por meio de fitas k-7 piratas vendidas em camelôs, sendo a primeira a coletânea “*Hip Hop – Cultura de rua*”, lançada em São Paulo, em 1988. Em 1993 é formado o primeiro grupo de *rap* de Cuiabá, o “Revolução MC’s”, abrindo caminho para uma extensa leva. É pequeno o público *rap* na cidade em meados da década de 1990. Os *rappers* e *b.boys* (dançarinos de *break*) são conhecidos como jovens revoltados, pois têm um discurso explicitamente ofensivo em relação aos *boys* (jovens brancos ricos ou de classe média alta), ao governo e à polícia. Promotores de eventos tentam evitar que os grupos façam apresentações por temer assustar o público.

Para Tella, antropólogo e estudioso da relação entre *rap* e música negra, o estranhamento e até preconceito de parte da população é uma ocorrência nacional no início da difusão desta expressão popular no Brasil. Porém, o pesquisador ressalta que, em contrapartida, essas reações fortalecem a boa aceitação em meio à juventude de periferia, que se vê representada nas letras. Conforme o autor (1999, p.58), “o *rap* ganha destaque em virtude do fato de ser um veículo no qual o discurso possui o papel central, e por intermédio dele o *rapper* transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas pelos negros nos bairros periféricos”. No caso de Cuiabá, o caráter étnico é menos ressaltado nas letras que nos centros do *hip hop*.

Ainda nos anos 1990 vários *shows* de *rap* na capital mato-grossense são feitos em bairros de baixa renda por grupos de dança e *rappers* do próprio local. Alguns deles, com público entre 100 e 120 pessoas, ocorrem no centro de Cuiabá, na Casa Cuiabana, entidade administrada pela prefeitura de Cuiabá. Há apresentações na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), promoções de eventos em ginásios (e até estádios). Alguns com atrações nacionais, como Racionais e Gog, o que se pode constatar na folha de ANEXOS, ao final da dissertação.

Em 2000, o “Revolução MC’s”, renomeado “Testemunhas da Morte”, projeta o *rap* cuiabano para fora do estado ao participar em Brasília do “Abril pro *Rap*”, um dos mais importantes eventos do tipo na época. Concorre com 690 grupos, fica em quinto lugar e integra coletânea de circulação nacional.

---

<sup>7</sup> Principal grupo responsável pela divulgação e popularização do *funk* pelo país a partir de *shows*, lançamento de CDs, programas em emissoras de rádio e tv.

Nos anos 2000 o *rap* ganha novos instrumentos de divulgação em Cuiabá: as rádios comunitárias e livres<sup>8</sup>. A cidade possui três emissoras comunitárias, segundo o Ministério das Comunicações ([www.mc.gov.br](http://www.mc.gov.br)), e várias livres. Os programas servem para difundir *raps* locais, nacionais e internacionais, apresentar os valores sociais que os fundamentam, tais como a crítica social, a valorização da negritude, o respeito à família, o cristianismo, a procura de mecanismos para evitar a criminalidade. Em seguida a internet também se torna instrumento de divulgação do *rap* em Cuiabá, por meio de *sites*, *blogs*, *flogs*, *my space*<sup>9</sup>, páginas no *orkut* e vídeos em páginas virtuais.

A partir de 2004 o *rap* vivencia uma fase em que parcela das pessoas passa a discuti-lo pela concepção de política pública. Esse estágio começa pelo contato entre lideranças do *rap* e o grupo Espaço Cubo, que promove atividades nas áreas de cinema, vídeo e música (*rock* principalmente), cujo público é formado na maioria pela juventude de classe média. Desse diálogo surge a Cufa em Cuiabá (Central Única das Favelas), uma ONG de caráter nacional que utiliza o *hip hop* para conseguir dinheiro público a fim de realizar projetos com o objetivo de retirar jovens de periferia de situação de risco social.

A entidade também trabalha para criar uma cadeia produtiva quanto à confecção de CDs de *rap*, moda *black* (cabelo afro, bonés, camisetas, bermudas, tênis), promoção de *shows*, oficinas de mc, dj, *break* e grafite, entre outros. A ONG projeta-se no cenário local e, conseqüentemente, coloca o *rap* em maior evidência. Nasce outras organizações semelhantes, como a Cúpula Sul (que não existe mais) e a Maloca<sup>10</sup>.

Essa fase gera divergências. Pontos positivos: o entendimento de que é necessário compreender os mecanismos que possibilitam o acesso ao Estado e ao setor privado para potencializar a inserção social do *rap*. Entre os negativos, a percepção de que a maioria das pessoas engajadas no movimento não consegue se beneficiar com as políticas públicas.

---

<sup>8</sup> A rádio comunitária é autorizada pelo Ministério das Comunicações. Funciona com potência de 25 *watts* (raio de 1 quilômetro de abrangência), tem programação baseada nos acontecimentos comunitários, valoriza cultura popular, contesta o *status quo* e se sustenta em apoio cultural. A rádio livre tem as mesmas características, mas não é legalizada junto ao governo, por opção ou demora no processo burocrático. É a definição do diretor nacional da Abraco (Associação Brasileira das Rádios Comunitárias), Jerry Oliveira, exposta no 3º Congresso da Abraco/MT, realizado em dezembro de 2007 em Cuiabá.

<sup>9</sup> Rede social virtual com milhões de usuários pelo mundo, como o *Orkut*, ou, no dizer e pelo uso de Ceza, "um *blog* musical". Confira-o no endereço <http://br.myspace.com/>

<sup>10</sup> Organização cultural fundamentada nos elementos do *hip hop*. Realiza eventos com discotecagem, rodas de *break*, *work shop* sobre dança de rua, *shows* de grupos de *rap*, batalhas de *rappers*. Faz parcerias com o poder público para desenvolver projetos como grafiteagem de muros. Tem parceria com a Cufa em algumas atividades. Mais informações no *blog* da Maloca (<http://soulmaloca.blogspot.com>).

Os eventos de *rap* em Cuiabá atualmente são realizados por algumas ONGs – com destaque para a Cufa –, *rappers* e grupos. No primeiro caso há geralmente patrocínio da prefeitura e governo estadual, o que garante maior financiamento, melhor infra-estrutura<sup>11</sup> e divulgação garantida na mídia comercial. As atividades promovidas pela Cufa são centradas no *hip hop* (com a inclusão do basquete de rua), e não no *rap*. Equilibram a discussão sobre valorização da negritude e desigualdade social.

Os eventos promovidos por *rappers* ou grupos de *rap* em Cuiabá carecem de patrocínio. O financiamento é cotizado entre os organizadores, conta alternadamente com o apoio de alguns comerciantes da periferia e políticos locais e pequeno apoio da prefeitura. O 1º Circuito Hip Hop Edição Tijucal, em 14 de julho de 2007, é um exemplo disso, como se pode verificar na folha de ANEXOS. Esses eventos têm infra-estrutura acanhada e dispõem de divulgação artesanal, com panfletagem e uso de carro de som. Há freqüente utilização das rádios livres e comunitárias. O acesso aos meios de comunicação comerciais é reduzido. As atividades costumam ser constituídas por uma seqüência de *shows* locais e uma atração de projeção nacional. A tônica dos eventos é a crítica à desigualdade econômica e suas decorrências, como violência e tráfico.

Entre os *rappers* e os grupos de *rap* de destaque em atividade na cidade atualmente estão: Sagaz, Ceza, Mano Japão (bairro Tijucal), Mano Careca (Osmar Cabral), Vulgo Bill, Facção ZS (São João Del Rei), Família LGA (Pedra 90), Atos 29 (Praeirinho), Lembrança de Rua (Três Barras), P. Brother (Alvorada), Dj Taba e Linha Dura (Jardim Vitória e Alvorada), Breno 16 (CPA), Realidade Sem Trégua (Pedregal), 288 FDK (Renascer), Rei Rapper (Residencial São Carlos), Spinha (Grande Terceiro) e Controvérsia (Santa Isabel). Também há *rappers* como Mano Rap e Paulo X, ouvidos para esta dissertação, que moram em Várzea Grande, mas atuam principalmente em Cuiabá.

### **Abordagem teórica**

Utilizo a abordagem dos Estudos Culturais para me posicionar teoricamente diante do cenário acima apresentado e buscar desenvolver uma pesquisa quanto ao modo como os *rappers* da cidade constroem a imagem do seu principal protagonista – o jovem da periferia –, seja por meio de músicas, entrevistas, performances de palco em *shows*, apresentação de programas de rádio.

---

<sup>11</sup> As grafias das palavras compostas desta dissertação, como infra-estrutura, seguem as normas contidas no servidor Intervox – do portal da Universidade Federal do Rio de Janeiro –, gerenciado pelo pedagogo Eduardo Fernandes Paes, e podem ser conferidas no endereço [www.intervox.nce.ufRJ.br/nedpaes/gramatic.htm](http://www.intervox.nce.ufRJ.br/nedpaes/gramatic.htm).



Disciplina científica nascida nos anos 1950 na Inglaterra, os Estudos Culturais são tributários do marxismo, mas enxergam a cultura qual campo de luta simbólica e também um espaço de articulações sociais capaz de produzir um novo modo de fazer política, que questiona as formas tradicionais de engajamento na Europa no período, a exemplo dos partidos políticos e sindicatos. Ou seja, distanciam-se de concepções ortodoxas e elitistas que tomam o âmbito cultural por reflexo da infra-estrutura econômica ou exclusivo cultivo dos clássicos das belas artes.

Segundo Mattelart e Neveu (2004, p.13-14), pesquisadores de referência dos Estudos Culturais, entre as décadas de 1960 e 1970 esta disciplina científica passa a considerar a cultura em sentido mais amplo, deixando aos poucos a reflexão fixada no vínculo com a nação e modulando o olhar para vê-la como instrumento de sociabilidade de grupos sociais. É nesse período que, na Inglaterra, a Escola de Birmingham investiga as culturas jovens e operárias, os conteúdos e recepções da mídia.

Essa mudança ocorre em meio à profusão de movimentos sociais – e não de partidos ou sindicatos – nos Estados Unidos e na Europa voltados para a criação de leis fundamentadas na defesa da universalização dos direitos humanos. Como expõe Pereira (1983), antropólogo e doutor em Comunicação, alcançam destaque nesse período o movimento negro, da diversidade sexual, ambientalista, feminista, *punk* e *hippie*, todos com grande participação de jovens, prioritariamente de matriz metropolitana e contestatórios ao funcionamento da ordem capitalista. Nessa mesma época no leste europeu, a União Soviética lidera um movimento político-econômico em defesa do socialismo, que rivaliza com o governo capitalista estadunidense e intensifica a "guerra fria". China e Cuba realizam processos de transformação social fundados no mesmo princípio.

Mattelart e Neveu (2004, p.73-75) explicam que, no decorrer dos anos, ao perceberem o desenvolvimento tecnológico, a *cotidianização* (grifo meu) da mídia, o avanço da circulação de bens materiais pelo mercado e a cristalização de uma moral capitalista, considerável quantidade de pesquisadores dos Estudos Culturais trata de angular a cultura enquanto meio de contestação e negociação perante este movimento de globalização econômica. Os autores também identificam que o processo de transnacionalização atual afeta, envolve e perpassa as formas de organização da sociedade, conceitos de sociabilidade, papéis sociais e subjetividades, estabelecendo um forte debate sobre se as identidades das pessoas podem ser concebidas centralmente por suas classes sociais e por opções orientadas pelo conceito marxista de classe.

Esse olhar problematizado quanto à cultura, pelos Estudos Culturais, é direcionado, no trabalho em tela, para a juventude de baixa renda de Cuiabá e a cultura popular periférica urbana,

especificamente o *rap*. Como aponta Costa (2006, p.11-27), professora do Departamento de Antropologia da PUC-SP e estudiosa das culturas juvenis, essa abordagem nos permite ver o grupo etário mencionado caracterizado pela pluralidade. De estilos, gostos, discursos, imaginários, práticas sociais, potencialidades emotivas, racionais e subjetivas e em constante diálogo com as instâncias de mediação social presentes em seu dia-a-dia – Estado, grupos de jovens, movimentos sociais, mídias comercial e comunitária, indústria fonográfica, escola, igrejas etc. –, o que lhe faz, distante de uma conformação passiva, um produtor de sentidos.

Essa visão complexa da realidade também nos possibilita enxergar a cultura popular como mecanismo de validação social diante das mais variadas modalidades de exclusão e, ao mesmo tempo, meio de contato com as formas culturais de viés mercadológico. Nesse sentido, Tella (1999, p.61) explica que “O *rap* transforma-se num veículo de construção de identidades, trazendo a formação da consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história do Brasil – consciência da discriminação racial e social”.

Portanto, o caráter político-cultural do *rap* funciona como um catalisador de angústias, raivas e anseios da juventude periférica, sobretudo a negra. Esse contingente, para demonstrar força social e estender seu contato com a população de baixa renda, efetua um complexo diálogo com a indústria cultural, que vai da recusa ao usufruto como tática de difusão. O conflituoso relacionamento corrobora para a reverberação da filosofia *rap*, ao mesmo tempo em que aumentam os questionamentos sobre seu nível de autonomia em relação ao aparato capitalista.

### **Metodologia: coleta de dados**

A metodologia que orienta a confecção desta dissertação corresponde à coleta e análise de material impresso, eletrônico e auditivo, entrevistas e acompanhamento de atividades ligadas ao *rap* local, alicerçadas por teorizações de acadêmicos, como se pode verificar com detalhes no tópico 5. Sistematização dos capítulos e autores referenciais. O período de recolhimento das informações vai de meados de 2005 a dezembro de 2007, portanto iniciado antes da minha matrícula no curso de mestrado em Estudos de Linguagens da UFMT, em fevereiro de 2006. Então, levantamentos de campo feitos na condição de estudante-observador também contribuem com este trabalho acadêmico.

Detalhando melhor, as entrevistas envolvem cinco *rappers* (Mano Careca, Mano Rap, Ceza, Paulo X, P. Brother) e um *ex-rapper* (hoje dj Taba), todos atuando em Cuiabá. Nesses casos, letras de música e versões auditivas complementam o conjunto de dados submetidos à investigação. Outros dois *rappers* (Vulgo Bill e Linha Dura) e um grupo de *rap* (Atos 29, formado pelos rappers Aldo 29, Mano Paco, Yellow Man e, também, Mano Rap, além do dj

Sam), ambos da cidade, integram o elenco de pessoas analisadas para a dissertação, sendo que os materiais utilizados como meio de pesquisa em relação a estes dizem respeito a artigos veiculados na mídia eletrônica e impressa, assim como algumas de suas letras de *rap*. Há também entrevistas com jovens de baixa de renda de Cuiabá apreciadores da citada expressão artístico-política.

A coleta de dados referente a todos os *rappers*, por intermédio de questionários abertos, busca saber a história do *rap* local, a relação pessoal do entrevistado com a referida música, de que forma enxergam a juventude de periferia, como se direcionam a ela, que valores sociais e comportamentos procuram despertar, censurar, problematizar a partir de suas composições, discursos e condutas. Isso fica evidente principalmente nos capítulos 1 e 2.

O material relativo aos *rappers* serve de base efetiva para a percepção de como funciona o circuito cultural concernente ao *rap* em Cuiabá. A quantidade de indivíduos do meio selecionada para constar neste trabalho acadêmico é representativa numericamente e qualitativamente, pois leva em conta que a mencionada manifestação político-cultural, apesar de enraizada em diversas comunidades da cidade, ainda corresponde a um jovem tipo de intervenção social que busca ampliar-se.

As entrevistas com jovens de baixa renda que compõem o público *rap* tentam demonstrar algumas das formas como os chamados interlocutores agem diante das atuações de seus representantes periféricos, de que maneira corroboram para a formatação de uma relação social que envolve, *a priori*, representatividade social, senso de comunidade, formação de identidades marginalizadas e espírito de superação da subalternidade. Essas informações são expostas e interpretadas no Capítulo 3. As entrevistas com os jovens correspondem a um trabalho de campo feito durante o transcurso do primeiro ano de mestrado e sua metodologia está melhor explicada no APÊNDICE A.

O acompanhamento às atividades relativas ao *rap* local subentende basicamente à observação de eventos e à coleta informal de dados, o que remete, especialmente, às três edições do Festival Hip Hop de Cuiabá, ocorridas em 2005, 2006 e 2007, e a *shows* de *rap* no Osmar Cabral, bairro de periferia da região sul da cidade. A presença em ocasiões como essas fornece subsídios importantes na constituição das ideologias e práticas sociais que definem a dinâmica cultural do universo *rap* local, por meio de performances de palco, conteúdos e tons de discursos, intercruzamento de valores sociais, anseios e estigmas. Esse tipo de informação é apresentado e suscita reflexões por todo o trabalho acadêmico.

## Sistematização dos capítulos e autores referenciais

A dissertação é dividida em três capítulos, sendo o primeiro dedicado à explanação dos quesitos necessários para que uma pessoa se torne *rapper*. Os conceitos de autenticidade e legitimidade recebem atenção especial por concentrarem elementos suficientes para explicitar o que estrutura suas letras, discursos e condutas. Entre eles, a importância de: construir elaborações próprias acerca da realidade, ainda que as situações relatadas sejam comuns, diárias e afetem enormes coletivos; retomar pela narrativa de experiências decorrentes das discriminações socioeconômicas e étnicas, a fim de reescrever parte da história oficial; e reconfigurar o imaginário da juventude de periferia, marcado pela baixa auto-estima, o signo do fracasso e a escassez de possibilidade de mudança.

O segundo capítulo se refere à configuração do *rap* não apenas enquanto dispositivo artístico ou um meio de rentabilidade financeira, contudo como missão, no sentido de compromisso social radicalizado. O *rapper* é apresentado como porta-voz da periferia e sua potencialidade representativa abordada sob sua intervenção comunitária, responsabilidade de descortinar preconceitos e capacidade de interferir na realidade local de modo a disputar sentidos com a indústria cultural, inclusive a partir dela. Ainda no segundo capítulo apresento os olhares dos *rappers* de Cuiabá analisados para a pesquisa quanto à juventude de baixa renda, denotando suas preocupações com esta considerável parcela deste grupo etário, reflexões sobre suas condições sociais e apontamento de saídas.

No terceiro capítulo demonstro de que maneira esses *rappers* processam a recepção do seu público, seja diante de cobrança, aceitação ou questionamento. Vistos e reverberando-se na sociedade de modo geral como defensores da população carente, eles têm de administrar o cumprimento de sua missão e manter um bom nível de relacionamento com a juventude de periferia, sob pena de ter sua representatividade esvaziada. Afinal, o jovem de baixa renda é tido não por alguém pronto a se portar passivamente perante o seu referencial, mas, sim, disposto a acompanhá-lo no que lhe convier, for útil e servir de exemplo de vida, porém capaz de perceber suas incoerências, desvios éticos, se afastar dele e lhe descredenciar junto à comunidade. Para discorrer sob esse prisma, tomo a cultura enquanto diálogo, bem como sua modalidade popular, encarada tal qual âmbito de negociação e protagonismo.

Um conjunto de especialistas em Cultura, Cultura Popular, Indústria Cultural, Estudos Culturais, Comunicação Comunitária, Comunicação e Cultura, Democracia Direta, *Hip Hop*, *Rap*, Juventude, Juventude de Periferia é utilizado no transcurso da dissertação, vários deles aparecendo em mais de um capítulo, em decorrência de suas interligações. Diante dessa composição científica, ao invés de apresentar os autores por capítulo, o faço por temáticas, a fim

de que se saiba quais as fontes de pesquisa que orientam este trabalho acadêmico.

Silva, Guimarães, Tella e Shusterman são os principais autores utilizados para definir os elementos prioritários na constituição do *rapper*. Weller, Siqueira e Costa auxiliam na análise da juventude na contemporaneidade quanto aos aspectos da individualidade, experimentação e atitude diante do processo de globalização econômica. Herschmann, Canclini e Martin-Barbero, a partir da contemporânea abordagem latina dos Estudos Culturais, corroboram com a reflexão acerca de como se dá o diálogo entre cultura popular, de massa e de elite no cotidiano da população, sobremaneira a de baixa renda, e de que forma e em que nível periferia e centro intercambiam-se.

Certeau, em parceria com Martin-Barbero, demonstra como o “mais fraco” na correlação de forças socioeconômicas se *originalizam* enquanto ofendidos e transmutam esta *assimilação vítimica* (grifos meus) em contestação às instâncias oficiais e massivas. Soares, MV Bill e Athayde retratam o processo de invisibilidade social pelo qual passa grande parte da juventude de periferia e apontam alternativas capazes de darem tonalidade a esta condição.

## CAPÍTULO 1 – QUESITOS BÁSICOS PARA SER *RAPPER*

### 1.1. Autenticidade

A autenticidade é uma das principais características do *rap*. Apesar de trabalhar com o retrato de uma realidade que envolve milhões de pessoas marginalizadas, esse tipo de música tem como cerne o indivíduo que a elabora. Por isso é tão destacado o valor quanto ao quesito autoria. Um *rap* é tecnicamente reconhecido a partir do momento que representa de forma explícita as idéias de seu compositor e estabelece relação com seus princípios gerais caracterizados por questionar o sistema capitalista, ser contra o racismo, a história oficial e a alienação produzida pela mídia, ficando assim reconhecido como uma manifestação artístico-política.

A cópia, no sentido reprodutivo, é desprezada pelo público do *rap* e por aqueles que estão diretamente envolvidos na produção e apresentação das letras. Significa incapacidade de dizer o que se pensa. Como atesta Silva, a busca por autenticidade é procedimento precípua no referido estilo musical, visto que:

No *rap* a mensagem é sempre pessoal, por isso os *rappers* recusam-se a cantar músicas de outros *rappers*, mesmo que tenham alcançado destaque na indústria fonográfica. A atitude *cover* é na visão dos *rappers* um indicativo da incapacidade em construir uma mensagem própria. Para os integrantes do *hip hop* o fundamental é elaborar uma mensagem pessoal (1999, p. 31).

Portanto, não é digno ser chamado de *rapper* aquele que se atreve a desperdiçar tempo e ocupar espaço social para mostrar o idêntico. Para ascender a essa condição político-poética é necessário que cada autor exponha a sua maneira de fazer. Deixe a sua marca. Identifique-se a partir do seu canto, da sua investida social. Essa exigência de originalidade corresponde à inserção abrupta de um elemento cultural de contornos verbal, autoral e local em uma parcela da juventude da periferia de Cuiabá desde os anos 1990. Bem diferente das formas de participação dos artistas da cidade quanto à *black music* da época, que se deu pela coreografia do *break* e a repetência de canções nacionais e internacionais como *funks*, *blues* e *souls*.

Afinal, o *rap* nasce com as propostas de evidenciar objetivamente as suas temáticas, principalmente pelo signo verbal, ser compreendido imediatamente pelos interlocutores em geral, causar incômodos aos alvos de suas críticas e afetar positivamente os protagonistas de seu discurso. Por conta desses pressupostos, não é possível expô-lo a partir de reproduções textuais. Isso é apenas ficar na superficialidade. E o *rap* fundamenta-se na problematização da realidade,

por meio de elementos literalmente próximos de quem o canta, o que garante ao autor a particularidade do texto, uma *inimitabilidade* (grifo meu) do material.

Ainda que um grande número de *rappers* fale acerca dos mesmos temas, de modo genérico o caráter pessoal das obras é manifestado por diferenças nas abordagens, nas formas de construir as letras e nas cadências rítmicas utilizadas para pronunciar as palavras, também conhecidas como “levadas” ou *flows*. Além disso, os grupos de *rap* concentram sua carga artística no *rapper*, que fica à frente do palco, conversa com as pessoas que estão nos eventos e articula as apresentações. Assim mantém contato direto com o público nos *shows* e se configura enquanto maior referência desse tipo de música. O espaço físico ocupado pelo dj, ao contrário, é nos fundos, dando alicerce rítmico ao *rapper*. O *b.boy* e a *b.girl* dançam ao lado do cantor do *rap*, no intuito de dar plasticidade à mensagem verbal.

As músicas e as entrevistas com os *rappers* de Cuiabá analisadas para a confecção desta dissertação de mestrado referendam a argumentação de Silva no que concerne à relação do *rap* com a autenticidade e apontam os mecanismos pelos quais eles se fazem autênticos. Entre as justificativas apresentadas por eles para assegurar a existência de olhares particularizados estão: a recusa a ser entendido como menos capazes que os *rappers* de projeção nacional; o posicionamento no meio cultural a partir de um estilo de *rap* (como *gospel*, *gangsta*, *underground*, de curtição)<sup>12</sup>; o fato de se verem indissociáveis do *rap* (sendo-o) e ao mesmo tempo tê-lo como referência de individualidade; a distinção quanto à periferia em específico e à sociedade em geral pela capacidade de enxergarem a realidade social com maior profundidade; e a percepção de possuírem técnicas próprias para a composição de suas letras.

Cesar Mendes, o *rapper* Ceza manifesta sua autenticidade ao não aceitar apenas reproduzir as músicas de renomes nacionais. “Em 1993, 1994 eu ouvia aqui em Cuiabá muito Racionais, Dj Hum & Thaíde. Os caras eram bons, mas eu pensava assim: ‘Se eles podem, por que que o pessoal daqui não pode?’ ”, lembra ele durante sua entrevista. No momento em que toma para si a responsabilidade de colocar-se como autor no espaço local em que está inserido é que inicia o caminho para se tornar um *rapper*. Ceza sai do estado de contemplador, repetidor, admirador do *rap* e passa a outro campo, o da capitalização da expressão artística em questão como algo seu, porque de certo modo lhe pertence, que pode moldar de acordo com entendimento próprio, intencionalidade pessoal.

---

<sup>12</sup> O *rap gospel* trabalha a simbologia religiosa. O *gangsta* concentra narrativa na criminalidade, desigualdade social e violência policial; há uma subcategoria deste estilo que vê nos bandidos heróis da periferia e fetiche de mulheres ricas. O *underground* é explicado neste capítulo por Ceza. O de curtição trata de festas e é chamado de *rap* descompromissado.

A postura de Ceza também expressa incômodo, descontentamento e receio de ser mencionado a partir de uma pessoa de fora de seu espaço local de atuação, por ter esta uma envergadura de publicidade maior que a do indivíduo da periferia local. Isso para ele parece significar não ser visto, nem reconhecido ou captado como importante no contexto do qual faz parte. É um *rapper* que não é identificado pelo radar do contingente local, ainda que transite concretamente pela comunidade, região, bairro, deixa de ter importância para o público daquele espaço. É o mesmo que atuar inexpressivamente – ser figurante – e em um ambiente em que as condições sociohistóricas lhe fazem como e alguns dispositivos culturais podem alçá-lo rapidamente e com intensidade de brilho a protagonista, tal qual o *rap*.

Nesse sentido, o jovem admirador da música em tela tem a possibilidade de se colocar no posto de sujeito, uma vez que consegue perceber sua participação assessoria e subjetiva neste processo de circuito cultural. Ponto nevrálgico, organizador de procedimentos. Autor. A partir daí ele começa a ter uma identidade de potencial vigoroso, visível, autoproclamada, pela qual chega a indagar quem se lhe põe à frente. É o que questiona Adriano Monteiro, o Mano Rap, morador de Várzea Grande, mas com atuação em Cuiabá, no seguinte trecho da composição “Política regional”: “Eu sou do *rap*. Quero saber quem são vocês”<sup>13</sup>.

Paulo Henrique Lopes de Oliveira, o *rapper* local Paulo X, demonstra sua autenticidade por se posicionar como alguém que enxerga além da maioria. Na letra “Dia-a-dia”, que fala da globalização da violência decorrente da globalização econômica, ele afirma “Eu vejo descaso. Ninguém pode notar”. O *rapper* se coloca solitariamente no cenário que cria para apresentar a sua análise social. Dá a impressão de estar em um posto inalcançável de observação/narração e de lá emitir um sinal próprio, pessoal, individual, um lamento desesperançado.

De certo modo, guardadas as proporções, o praticante do *rap*, que opta e/ou constitui um caminho autoral, dispõe de mais chances para se fazer e ser visto como autoridade, direção. E também o tem por realizar uma trajetória que contesta a ordem da absorção, assimilação e reprodução de conhecimentos<sup>14</sup>. Ainda, por trilhar um curso marcado pelo questionamento, problematização, uso da criatividade para projetar pensamentos próprios, mensagens pessoais, idéias individuais acerca do contexto que envolve toda a periferia.

Weller (2006), professora do Departamento de Educação da UnB, corrobora com essa discussão ao mencionar o estímulo à autonomia de pensamento e à expressão enquanto

---

<sup>13</sup> Esta letra de música na íntegra e os demais *raps* locais citados nesta dissertação podem ser encontrados no ANEXO B.

<sup>14</sup> Mais informações a respeito da ordem da absorção do conhecimento, ler sobre mediações culturais em Martin-Barbero (2003) e as diferenças entre comunicação e extensão em Freire (2006; 13ª edição).



característica do *rap*. Conforme a pesquisadora, a história do *hip hop*, capitaneada pelo *rap*, demonstra uma expansão mundial do movimento, que propicia

(...) um espaço de luta e de reconhecimento no qual os jovens expressam sua criatividade e organização como sujeitos do discurso, denunciam as discriminações e privações vividas enquanto negros e/ou migrantes, transformando a arte e o diálogo num elemento potencial de inclusão (WELLER, 2006, p. 124).

Concordo com a pesquisadora quando ela apresenta a juventude envolvida com o *rap* incentivada a ser sujeito de discurso. Essa manifestação político-cultural se estrutura na produção de interpretações próprias a respeito da realidade e funciona como canalização das emoções e talentos dos jovens, principalmente os da periferia<sup>15</sup>. Nesse sentido, o *rap* é ao mesmo tempo um instrumento pelo qual a juventude fala à sociedade e cobra dela atenção. Trata-se de uma denúncia em nome do coletivo e um apelo de elaboração individual. Aquele que está desprovido da maioria dos quesitos que compõem o bem-estar social sente-se encorajado pelo *rap* a criticar a exclusividade do sistema capitalista e a falácia de seu discurso democrático. E o faz sem necessitar obrigatoriamente recorrer a uma representação institucional ou a uma unidade midiática comercial, por não querer, evitar o descaso ou não ser ouvido e por não confiar nestes aparatos de poder.

No entanto, a projeção desse apontamento suscita, por vezes, preocupação das instâncias mencionadas, pelos ataques sofridos ou, o que é pior, por serem ignoradas. Não reconhecer a estrutura de poder que nos representa oficialmente significa desrespeitá-la, recusá-la, enfrentá-la e, em uma dimensão drástica, deslegitimá-la. Portanto, retomando Weller (2006, p. 124), o público jovem relacionado ao *rap* enxerga-o como uma forma de buscar inclusão pela exposição da exclusão.

Siqueira, professora em História da Educação da UFMT, ressalta com entusiasmo que o discurso do empoderamento atribuído à juventude a direciona para a ampliação de relações sociais autênticas, entretanto, isto também pode ser visto enquanto estratégia para amenizar as críticas ao *status quo*. Segundo a autora, “Encarados como futuro das nações, os jovens, ao lado da postura rebelde e contestatória, vão conquistando cada vez mais um território singular” (SIQUEIRA, 2007, p. 7).

A observação da professora nos faz perceber que, se o jovem tem mecanismos de pressão social fundamentados no não-reconhecimento da estrutura oficial de poder, em sentido contrário

---

<sup>15</sup> Para Gog, *rapper* de Brasília, o talento é um dos frutos gerados pelo *hip hop* dentro do jovem de periferia. Detalhes em Chiavicatti (2005, p. 9).

ele é tentado a assimilar a lógica institucional, e o discurso do empoderamento funciona como um dos meios para que isto se realize. Esse jogo simbólico incide sobre a autenticidade da juventude pelo *rap* quando este quesito, em um processo inverso, é transformado em símbolo de representatividade oficial.

Visto assim, responsabilizar os jovens pela prosperidade do país e tratá-los por futuros administradores das vidas de milhões de pessoas pode ser compreendido como uma manobra neoliberal costumeira de inúmeras gestões públicas e seus parceiros empresariais<sup>16</sup> para diminuir a crítica em relação a suas administrações. E essa estratégia se dirige, sobremaneira, às parcelas da população marginalizadas que assumem tal condição e a ela dão publicidade de forma a explicar que isto resulta da incompetência, corrupção e/ou falência das instâncias oficialmente representativas.

De todo modo, forjando-se protagonista ou sendo usada para implodir sua postura contestatória, a juventude ligada ao *rap* “constitui uma possibilidade de intervenção político-cultural construída na periferia (...). E se uma das formas de compreender os jovens é ouvi-los, o movimento *hip hop* certamente tem algo a dizer” (SILVA, 1999, p. 26).

A análise do cientista social fortalece a concepção do *rap* como canal de diálogo e pressão da juventude marginalizada em relação à sociedade em geral. Isso corresponde a enxergar nele um instrumento autêntico de manifestação de pensamento pelo qual a periferia se posiciona perante a condição a que está submetida. Subentende dizer que o *rap* é um “mecanismo de aparição” cuja intensidade ajusta-se conforme a atuação da centralidade de poder.

Sobre o polêmico diálogo entre centro e periferia a partir do *rap*, Sanches, jornalista da revista “Carta Capital”, apresenta os estigmas produzidos pelos próprios ativistas da referida manifestação político-cultural em relação aos *rappers* que procuram efetuar este processo de mediação social. Trecho de reportagem dela (2006, p. 68) traz fala de MV Bill, o *rapper* mais midiático da atualidade no Brasil, na qual justifica seu posicionamento dizendo que “A minha forma de fazer é ocupar espaço. (...) O fato de ser poliglota e falar as duas línguas (centro e periferia) me deu trânsito. Não faço diferença, embora tenha preferência pela minha raiz”.

---

<sup>16</sup> A exemplo do Banco Mundial, FMI, Bird e outros organismos empenhados na implementação do Estado mínimo, sobretudo em países da América Latina. Mais informações sobre a redução do papel do Estado em ABC da Dívida – Sabe quanto você paga? (2007, p. 21)

### 1.1.1. Inspiração “gringa”

A discussão sobre autenticidade no *rap* é permeada por complexidade. Não nos cabe defini-la de modo padronizado, pois isto a anula como singularidade. A autenticidade quanto ao *rap* não pode se encerrar em um conjunto de procedimentos caracterizados unicamente pela recorrência explícita ao ambiente local, ainda que este seja um elemento bastante presente nas letras, entrevistas e *shows* dos *rappers* investigados para este trabalho acadêmico.

Em geral, da localidade eles captam o linguajar cuiabano, a nomenclatura de bairros e regiões da cidade, seu quadro econômico, nível de violência e envolvimento da juventude com o tráfico de drogas. Apenas Reinaldo de Souza Leandro, o Rei Rapper, paulista, busca desatrelar seu discurso das características do espaço geográfico onde vive. Todos os ouvidos, no entanto, reconhecem a influência de fontes de informação de projeção nacional e categoria comercial no convívio local e inclusive na composição de *raps*.

Cezza, defensor do *rap* cuiabano autoral, denota seu apego à musicalidade dos *rappers* estadunidenses, que denomina de “gringos”. Para o entrevistado, “Eles têm um *flow* mais forte, inovador. São melhores que os nacionais. Ainda que muitos deles fiquem ‘pagando’ de Mercedes (Benz) e corrente de diamante, os caras são bons. Eles têm a musicalidade número um”.

O critério usado por Cezza para constituir a sua levada está alicerçado na tradição da matriz mundial do *rap*, a estadunidense. Nem mesmo o caráter predominantemente comercial dessa música nos Estados Unidos, representado pela ostentação financeira de alguns *rappers*, retira-lhe a excelência artística. Além do mais, sua referência internacional remete ao espaço social de aperfeiçoamento e popularização do *rap*.

Por isso, recorrer a elementos aparentemente externos à realidade local, mas em profundidade influentes na formação histórica do *rap* de Cuiabá, é uma via metodológica para melhorar a qualidade da produção musical. Por consequência, esse modo transnacionalizado de fazer revela a inevitabilidade e a inexorabilidade do fluxo cultural – conceitos trabalhados pelos Estudos Culturais –, que permitem burlar certa rigidez advinda de compreensões teóricas de viés totalizante, como expõe Hannerz (1997), antropólogo e diretor do Departamento de Antropologia da Universidade de Estocolmo<sup>17</sup>.

Portanto, o fato de admitir a admiração pelos “gringos” e qualificar-lhes melhores que os *rappers* nacionais também se configura como pensamento próprio, análise pessoal. Pois se fundamenta na experiência de ser cantor de *rap*, e do tipo que não se limita ao universo imediato,

---

<sup>17</sup> A complexa relação entre fluxo, limite e fronteira no campo cultural é estudada por Hannerz (1997), antropólogo bastante requisitado na abordagem dos Estudos Culturais.

mas, sim, que transcende para o que, *a priori*, se coloca como estranho, de fora, distante, descaracterizado, indiferente.

A postura de Cezza, de construir o seu *rap* pelo intercâmbio gringo-local garante-lhe autenticidade, contudo, neste sentido, não por se opor à reprodução, nem por se ver na obrigação de distinguir-se diante de um conjunto de artistas de maior projeção. Ao invés disso, a singularidade está em manipular o material ao alcance da capacidade de conjugação artística e reconhecimento do talento do outro que, por assim dizer, também lhe integra, visto sê-lo pertencente ao mesmo universo musical. Está em estabelecer um diálogo intercultural *intra-rap*, permitindo-se ser parecido com o distante, que também lhe é referente.

Adenilson da Silva Lara, o Taba, *ex-rapper*, hoje dj, acredita que o processo criativo do *rap* e seu desenvolvimento sociocultural não devem se pautar em purismos ou excesso de pruridos. O contato com o *rap* de São Paulo tem destaque em sua trajetória. Provoca-lhe revisão de posicionamento. “Antes eu tinha uma visão pequena. Aqui em Cuiabá a gente era radical demais. Só ouvia *rap* e *funk* e não dançava outros tipos de música. Mas lá em São Paulo, que é o berço do *rap* no Brasil, vi membros deste movimento em rodas de samba e tocando em casas noturnas que não tocavam só *rap*”, informa.

O contato com um ambiente diferente, de maior tradição na música em discussão neste trabalho, possibilita a Taba revistar seu espaço de atuação e reavaliar sua prática político-artística. Ele percebe, por comparação, que as interpretações elucubradas em seu habitat original não têm ampla correspondência no maior centro produtor de *rap* do país. Em razão disso, ensaia uma abertura cultural a partir do entabulamento musical com importantes ritmos do movimento negro.

De forma geral, essas reflexões e posturas de Cezza e Taba sobre autenticidade destacam-nos em meio aos seus e realimentam suas impressões, vivências e intencionalidades canalizadas para a constituição do cenário local.

## **1.2. Legitimidade**

Os elementos que denotam a autenticidade dos *rappers* ouvidos se aproximam do quesito legitimidade, chegando a se confundir com ele. Os termos são complementares, sendo que a autenticidade diz respeito ao caráter individual da produção artística e a legitimidade à associação das pessoas que cantam *rap* com as experiências de vida que lhes permitem fazê-lo.

Segundo Silva, os pressupostos que asseguram legitimidade a um *rapper* e lhe permitem efetuar um processo de problematização da realidade podem ser entendidos da seguinte maneira:

Ter passado pelo processo de exclusão relacionado à etnia e à vida na periferia surge como condição para a legitimidade artística. A mesma experiência individual que é relegada a segundo plano nos bancos escolares transforma-se em tema de reflexão e construção da narrativa poética. É dessa experiência pessoal e intransferível que os *rappers* extraem a matéria-prima para a composição musical (1999, p. 31).

A exposição do cientista social nos faz acreditar que a legitimidade artística do *rapper* está intimamente condicionada ao quadro de desigualdades sociais e ao que dela, de negativo, ele extrai. Então, detalhar o dia-a-dia marcado pelas dificuldades decorrentes dessa situação, a partir do panorama ou do detalhamento das mesmas, subentende ser visto como capaz de desempenhar o papel exercido.

Portanto, o direito de ser *rapper* – digamos assim – pelo sofrimento único vivenciado, carrega em si uma qualidade de conhecimento/ensinamento produzido pela dor, recusa insensibilidade, injustiça social. E de onde não se imagina que possa haver qualquer espécie de questionamento ou preocupação poética é que emerge o ritmo e a poesia e se faz o poeta do real, o não-ficcionista. Do improvável, advém o *rap*, cuja inspiração mistura ódio e vontade de superação. Ele nasce das experiências vivas de excluídos. De pessoas que têm uma parte da História a contar, justamente a que o sistema formal de educação pouco dá atenção, ou mesmo busca ignorar, como registra Andrade (1999, p. 83-91), pedagoga e mestre em Educação pela FE-USP

Ao se revelar um dos tantos discriminados na sociedade, o *rapper* explicita legitimidade para ocupar tal posto. Ele demonstra que a música que desenvolve tem o objetivo de, justamente, falar sobre essa exclusão social que ambos, artista e público, experimentam dia-a-dia. É como se o *rapper* queira dizer que a condução do relato encontra-se em boas mãos, por que o autor se constitui em um dos personagens vivos da história a ser apresentada.

Ao liderar uma espécie de ritualização do sofrimento coletivo ele tenta e parece fortalecer seu laço de confiança com a comunidade. Independentemente do nível de abrangência de suas palavras na periferia, o *rapper* está na condição de produtor de uma mensagem própria, pessoal, individual, mas respaldada pela comunidade. Nesse sentido, sendo articulador de discurso, ele não tem foco na novidade. Sua atenção está voltada para a repetência das dores sentidas atualmente ou em passado recente. O *rapper* intenta fazer com que o seu sofrimento, a projeção da dor coletiva, não seja banalizado. Ao contrário, que seja cultivado como algo inaceitável, procurando dessa maneira liberá-lo da carência de posição comunitária.

Ocorre quase que um jogo de espelhos na relação do *rapper* com a comunidade, em que ele, indivíduo que toma para si a responsabilidade de relatar a vida da periferia, entrega aos seus

interlocutores uma visão elaborada sobre o estado de marginalização a que estão submetidos. Com isso, objetiva que o todo partilhe uma reflexão que redunde em decisões que colaborem para a alteração do quadro de pobreza, preconceito e desunião entre os iguais.

Sobre o tipo de intervenção do *rapper*, garantido por sua legitimidade junto à periferia, corrobora Herschmann, estudioso da produção, circulação e consumo do *funk* e do *hip hop* em São Paulo e no Rio de Janeiro e professor de Cultura Brasileira da Escola Brasileira da UFRJ. Para o pesquisador (2003, p. 41), em vez de os *rappers* reforçarem a imagem de um Brasil malandro ou libertário, fundamentada no carnaval, samba, futebol e no “jeitinho brasileiro”, o apresentam como retrato da pluralidade e de fraturas sociais profundas. Quanto a isso, o pesquisador expõe que

[...] as representações promovidas pelos *rappers* sugerem um Brasil hierarquizado e autoritário. Revelam, assim, os conflitos diários enfrentados pelas camadas menos privilegiadas da população: repressão e massacres policiais, a dura realidade dos morros, favelas e subúrbios; a precariedade e a ineficiência dos meios de transporte coletivos; racismo e assim por diante [...] (2003, p. 42).

Sendo o *rap* uma nova narrativa acerca de um país permeado por contradições e profundas desigualdades, o *rapper*, pela condição de marginalizado, ascende ao posto de historiador informal, sociólogo sem diploma, testemunha-participante da História, informante da periferia. Sua intervenção social se dá pela responsabilidade de reverberar, pelas experiências de vida, o sentimento de que o cotidiano das pessoas em comunidades carentes merece virar tema de música, inspiração artística, símbolo de luta e resistência.

Os subtítulos “Lembranças sociais” e “Autoconhecimento” que a seguir aparecem procuram alicerçar a explicação de como a legitimidade é fundamental na relação entre o *rapper* e a periferia.

### **1.2.1. Lembranças sociais**

Tella (1999, p. 62) nomeia a reatualização da vivência das discriminações pelo *rap*, tanto étnicas quanto econômicas, de “lembranças sociais” e defende que este exercício pode inclusive alterar imagens e auto-imagens construídas em nossas consciências. Esse conceito serve para auxiliar na explicação de como a legitimidade alicerça a relação entre o *rapper* e a periferia. Segundo o pesquisador (idem), “As lembranças sociais do passado podem modificar-se, estão sujeitas a reinterpretções à medida que o momento presente e as condições sociais do grupo mudam por meio dos seus sentimentos, das inquietações ou conformismos que permeiam o nosso imaginário”.

Essas alterações no imaginário, dadas as condições observadas pelo pesquisador, compreendem uma positivação da história de vida a partir de experiências sofridas pelo fato de estar à margem da sociedade. Significa se reposicionar perante situações demeritórias ocorridas de modo a utilizar a condição de vítima não para macerar o martírio indefinidamente em um processo de masoquismo, entronização do conformismo ou, até mesmo, de assimilação do quadro social enquanto culpa. Representa, então, ressignificar os momentos de dor evidenciando-os como causa da injustiça social, para reivindicar mudança.

O lançamento contínuo de lembranças negativas ao presente, pelo *rap*, se faz no intento de reaver a dignidade afetada. Isso se dá pela requalificação da imagem de vítima, agora amparada por um mecanismo que possibilita que ela se reerga: a exposição da violência sofrida nas letras e composições relatadas com acompanhamento musical.

Tomando por base a argumentação de Tella (1999), dimensiono uma trajetória em que a pessoa que, pelo *rap*, procura alterar o seu imaginário a inicia sob a imagem de vítima encolhida, passível, conformada com a injustiça, inclusive entendendo-se merecedora do castigo ou debatendo-se sem saber como transpor o silêncio a que é condicionada. No momento seguinte, o mesmo indivíduo é levado, pela reatualização de sua memória social, a comportar-se enquanto vítima declarada, enraivecida, disposta a ampliar a divulgação do ocorrido, capaz de qualificá-lo como crime e adjetivar-se qual violentada, mostrando a profundidade das chagas, as conseqüências aos familiares, amigos e vizinhos. É por esse processo que o *rap* possibilita alteração na consciência quanto à imagem negativa em razão das discriminações pelo fato de ser pobre e negro. Para explicar isso ele recorre à música como elemento histórico de luta e resistência da população negra.

Material explícito sobre reconstrução identitária e revivência das discriminações proporcionadas pelo *rap* pode ser encontrado nos intertítulos “5.3 Reescrita da História” e “5.5 Revivência do preconceito”, respectivamente.

### **1.2.2. Autoconhecimento**

De acordo com Silva (1999, p. 29), quando o jovem periférico olha para si mesmo, admite-se excluído economicamente e procura entender as motivações para tal condição – em associação ao fato de ser negro –, inevitavelmente volve ao passado para compreender as raízes da injustiça que o atinge, iniciando um procedimento ideológico chamado “autoconhecimento”.

Conforme ele,

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os *rappers* elaboraram a crítica ao mito da democracia racial [por volta da década de 1990]. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os *rappers* reelaboraram também a identidade negra de forma positiva (1999, p. 29-30).

O autoconhecimento é uma categoria de pensamento que reúne, na análise do cientista social, os elementos-chave do *hip hop*, visto que seu espaço de pesquisa, São Paulo, expõe de maneira mais contundente a relação entre *rap* e negritude, o que não se repete em Cuiabá. Por isso menciono o conceito em tela nesta dissertação como constituinte do jogo simbólico estruturado pela legitimidade do *rapper*. O autoconhecimento é apreendido enquanto autodidatismo tendo por principais orientações a primeira leva dos *rappers* estadunidenses, a exemplo de Public Enemy e Rakin, líderes do movimento de luta contra a escravidão, tal qual Zumbi dos Palmares, e pela defesa da igualdade dos direitos humanos (Malcon X, Martin Luther King, Steve Byko). Além de obras acerca do racismo brasileiro e das lutas políticas da população negra.

A respeito do ato de aprender por si, sem depender unicamente e/ou prioritariamente dos mecanismos formais de educação, o *rapper* Thaíde (apud PIMENTEL, 1999, p.82), menciona que:

Temos de pregar o autodidatismo na periferia, o moleque tem de aprender sozinho a verdadeira história, que a escola esconde. Se todos os negros soubessem essa história, a coisa seria diferente. A gente não tem de ensinar, tem de despertar o que já está dentro de quem nos ouve, a pessoa é que tem de aprender a buscar o conhecimento.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que esse conhecimento que vem de dentro é aquele mesmo adquirido com o sofrimento pelas discriminações e que podem fazer do jovem comum um possível *rapper*. Outro ponto que deve ser destacado fundamenta-se no fato de o *rap* integrar uma cultura – *hip hop* –, que também tem por sinônimo a expressão “cultura de rua”. Esse termo carrega um sentido contestador, rebelde, uma vez que se coloca como externo à escola que estamos acostumados a conceber. Afinal, o *rap*, assim como o *break* e o grafite, tem como espaço didático a paisagem urbana que os estudantes enxergam através das janelas das salas de aula. Pois é lá, na rua, onde muitos pais, mães e professores dizem que perambulam os malandros, drogados, ladrões, traficantes, assassinos que se desenvolve artisticamente o *rapper*.

O que está embutido nessa discussão é um forte questionamento em relação à estrutura de pensamento que organiza esta instância de aprendizado chamada escola. Os *rappers*, pelo



autoconhecimento, não negam a utilidade da educação formal, no entanto, não a superlativizam. Ao contrário, apontam-lhe graves falhas, existência de preconceito, falta de informação, presença marcante da ciência do colonizador, de matrizes inglesa, francesa, italiana, portuguesa, espanhola, estadunidense. Cobram-lhe as visões dos escravizados, das vítimas, dos oprimidos, buscando os seus referenciais.

Thaíde (apud PIMENTEL, 1999, p. 112) ilustra essa falta de democracia no espaço educacional formal recordando-se de quando era aluno: “Eu me lembro da escola, quando tinha 13 de maio a professora mostrava a figura do escravo com a corrente no pé, eu pensava ‘esse sou eu?’. Ela contava que a princesa Isabel aboliu a escravidão. Nunca disse que foi aquele negro por si que conquistou a liberdade”. É necessário registrar que o recente aprofundamento da política de cotas nas universidades do país, a obrigatoriedade de abordar os elementos da cultura afro-brasileira, bem como a fixação da disciplina de Sociologia (ambos nos currículos do ensino médio) contribuem para tornar a escola um ambiente baseado na consciência histórica e na multiculturalidade.

### **1.3. Discriminação econômica e discriminação étnica**

Dos tipos de discriminação conectados com o conceito de legitimidade do *rapper*, o de âmbito econômico é o mais evidenciado nos *raps* de Cuiabá. A exclusão por motivo racial tem menor incisividade nas letras, apesar de seis dos 12 *rappers* investigados (entre eles os que compõem o grupo de *rap* também ouvido) serem negros. A maioria dos compositores de *rap* analisados mora em bairros da periferia, como Alvorada, Praeirinho, São João Del Rei e Osmar Cabral.

Trecho da música “Lembranças”, do *rapper* Vulgo Bill, expõe o quadro de exclusão das crianças e adolescentes que vivem no São João Del Rei: ”Soltar pipa lá nas ruas de terra, tomar banho no cano. Pra molecada, aqui, essa é a diversão”. A ausência de asfalto e a deterioração da rede hidráulica que serve o bairro exemplificam os problemas de infra-estrutura. E do modo como o *rapper* expõe a situação, os moradores assimilam as dificuldades e tentam, a partir delas, potencializar sua sobrevivência.

Um fragmento da canção “Visão real”, de Rei Rapper, fortalece a constatação de que a maior atenção dos *raps* da cidade se concentra na discriminação de caráter econômico: “Se você quer saber, basta apenas dar um rolé. Trinta minutos é o tempo para você poder entender como anda a situação e funciona a prostituição. Mulheres, crianças vendendo o seu corpo para comprar um pão”.

As cenas descritas por ele também são mencionadas por Tella (1999, p. 60): “Todas as dificuldades enfrentadas por esses jovens são colocadas no *rap*, encaradas de forma crítica, denunciando a violência – policial ou não –, o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego”.

A intervenção do pesquisador mostra que a desigualdade econômica é apresentada por uma série de conseqüências, que vai da coerção física, da humilhação, à carência de mínimas condições de vida. A falta de um aparato estatal que garanta vida com dignidade dificulta a criação de uma perspectiva de mobilidade social e, até mesmo, o cultivo de relações comunitárias de solidariedade entre moradores da periferia. A luta pela sobrevivência é colocada em primeiro lugar. Este dado concreto motiva inclusive a concorrência predatória entre iguais e aproxima jovens da criminalidade. Por isso registra Mano Careca:

A vida não é justa. É pobre matando pobre. Será que a molecada não entende que é isso que eles querem, nossa destruição? O sistema, a burguesia, não tá nem aí pra nós, não. Distribui a arma para você matar, enriquecer a Taurus. Pode acreditar. Vamos virar o jogo, usar o raciocínio. Chega de extermínio da nossa própria raça.

No entanto, se existe uma sinalização de mudança no ambiente social da periferia, nem que seja em pequena proporção, isto retoma a possibilidade de ressignificar a vida à margem da sociedade. É o que aponta o *rapper* Mano Brown, líder do grupo paulista Racionais em entrevista publicada no site da Folha de São Paulo:

Tenho sonhos românticos, com a população ouvindo música nas ruas, se dedicando a uma atividade dentro de seu próprio bairro, fazendo academia, cuidando do corpo, tendo uma boa alimentação... Mas isso tudo não está tão longe. Há metas próximas, como a divulgação da prática de esportes. O ser humano atrás da favela também pode ser sensível (MANO BROWN, 2006).

A observação do *rapper* é uma constatação de que, apesar do cotidiano embrutecido pelas discriminações econômica e étnica, a periferia se constitui de pessoas emocionalmente abertas e dispostas a alterar o curso de suas vidas. Isso significa dizer que existe um forte estereótipo sobre a população que mora em bairros de baixa renda que a denota mergulhada na desgraça social e incapaz de recobrar o ânimo para buscar formas de desafiar a lógica do sistema capitalista. Também compreende mencionar que a legitimidade do *rapper* lhe permite enxergar esse quadro como parcial e reversível.

Ao admitirmos uma latência de sensibilidade na periferia se faz possível perceber o equívoco da análise que lhe nega esta potencialidade, pautada em uma visão de mundo

totalizante, que considera as pessoas por padrões e evita pesquisar suas particularidades, suas individualidades. Ao contrário, uma das propostas com esta dissertação é demonstrar a vida em sociedade, pelo aprofundamento sobre o *rap* cuiabano, enquanto constante trânsito de idéias, interpretações, validações e “desvalidações” de parâmetros.

Esse intento está destacado na concepção de cultura como algo em permanente movimento, segundo Gruzinski (2001), diretor de pesquisa da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris e historiador dedicado a investigar a globalização e o multiculturalismo. Para ele, produção, circulação e consumo da cultura são pautados em mestiçagens de imaginários e interpretações. Análises que apontam estagnações, imobilismos ou congelamentos de processos culturais representam-lhe imagens irreais: purezas culturais e exotizações.

Retomando a abordagem sobre discriminações no *rap*, a de caráter étnico tem destaque nas vozes dos *rappers* de Cuiabá a partir de entrevistas, condutas e realização de projetos (e menos nas composições). Isso fica comprovado pela percepção de que eles têm consciência da existência desse tipo de preconceito, o que fazem questão de expor em situações públicas.

Exemplo: Paulo Fagner, o *rapper* Linha Dura, membro da Cufa, que em mesa redonda em dezembro de 2005 com estudantes do curso de Comunicação da UFMT, em Cuiabá, questionado sobre quais são os critérios para constatar que uma pessoa é negra, a fim de que tenha direito a entrar pelo sistema de cotas em uma universidade pública. Ele responde mencionando a distinção com que a Polícia Militar geralmente aborda negros em bairros pobres e brancos em locais freqüentados pela classe média ou elite, revelando-se vítima do tratamento desigual: “Nessa hora a gente sabe quem é preto e quem é branco. O preto é revistado com agressividade, é xingado, tratado como bandido mesmo que não tenha feito nada. O branquinho é bem tratado, a polícia pede os documentos e depois vai embora”<sup>18</sup>.

A discussão sobre a discriminação racial também pode ser vista nos eventos organizados pelos *rappers* de Cuiabá, em *shows* e nas demais ações desenvolvidas nas comunidades das quais participam. Dois casos expressam essa preocupação em usar o ambiente *rap* para denunciar o preconceito de cor e, de outro lado, valorizar a negritude, o que funciona como processo de realimentação do autoconhecimento.

Observando recortes de jornais sobre a primeira edição do Festival Consciência *Hip Hop*, em 2005, promovido pela Cufa, no espaço Silva Freire, no bairro Vista Alegre, região do

---

<sup>18</sup> A transcrição da fala do *rapper* é uma aproximação de suas palavras conseguida a partir da verificação de anotações feitas durante o evento mencionado.

Coxipó, se vê ao fundo do palco figuras de James Brown e Martin Luther King, líderes importantes na música negra e no movimento negro mundial<sup>19</sup>. O segundo diz respeito ao programa semanal de Luiz Carlos Gomes de Paula, o *rapper* Mano Careca, na rádio livre Cabral FM, em que um dos quadros dedica-se a repassar informações sobre as biografias de alguns líderes de movimentos sociais nacionais e internacionais, entre eles vários ligados à luta por direitos humanos nas populações negras.

#### 1.4. Localidade

Um dos meios pelos quais o *rap* desconstrói visões totalizantes é a utilização do expediente da localidade, que funciona como mecanismo de validação social e leitura de mundo a partir das vivências comunitárias. Nesse sentido, a cultura popular periférica em questão possibilita ao *rapper* falar de um lugar social determinado – a periferia – e, por conta disto, emitir um discurso representativo de uma coletividade. Esse expediente, portanto, pode ser compreendido como um método de inserção junto à sociedade de forma geral e, ao mesmo tempo, um tipo de intimidade com o espaço do qual (e pelo qual) se fala, sobremaneira. Pois no *rap* não é dado o direito ao letrista de versar sobre o que não possui conhecimento na prática. O *rapper* é compreendido como tal e tem seu trabalho avaliado pelo público da periferia justamente por seu grau de contato direto com a realidade à qual se refere.

Ser pobre, negro, traz em si potência de localidade para o *rap*. Essas condições é que permitem ao *rapper* poder enxergar a realidade com olhar permeado de periferia. Seu discurso tem por espaço social de emissão a margem da sociedade. A fermentação de acontecimentos diários que lá ocorre, também mobiliza sentidos, desejos, frustrações e esperanças que impulsionam a produção de imagens a serem repercutidas internamente, na periferia, e com visões demarcadas como periféricas.

“Por esse motivo são conhecidas as dificuldades daqueles que não passaram pela experiência da localidade em legitimar-se no grupo” (SILVA, 1999, p. 31). Exemplo nacional de recusa ou dificuldade de reconhecimento nesse cenário artístico é o *rapper* carioca Gabriel O Pensador, pelo fato de ser branco e advir de classe média alta. Apesar de ter *raps* que criticam a superficialidade da classe social à qual pertence, a corrupção política, o racismo, de defender explicitamente a realização de protestos de rua e a organização popular, ele é tratado como alguém de fora.

---

<sup>19</sup> Como se pode verificar em consulta ao ANEXO A.

Paulo Cesar da Silva, o *rapper* P. Brother, de Cuiabá, é uma das pessoas que desconsidera Gabriel O Pensador como membro do universo do qual participa. Ele não reconhece legitimidade em sua obra. Conforme P. Brother, “Se o CD dele tem 15 faixas, duas são ele fazendo protesto, o resto é tirando onda com cachorra, amigo urso, tá ligado!? Também não tem como ele cantar sobre periferia, falar sobre quebrada, porque ele não vive isto, ele não vê diretamente”. Taba fortalece essa análise ao mencionar que o *rapper* carioca “nunca correu da polícia e nunca levou borrachudo nas costas<sup>20</sup>”.

#### 1.4.1. Pela autodeclaração

Tomo esse exemplo para demonstrar que os *rappers* são chamados a se assumirem como integrantes das comunidades que povoam as suas letras. Incentivados a dizerem de onde vêm e, a partir disto, atestarem as suas condições próprias para falar a respeito das mazelas sociais. Estimulados a darem os seus testemunhos acerca das dores e dos anseios que correm nas veias da periferia. Do contrário, os manifestos perdem o sentido e as composições se tornam repetências de discursos padronizados, sem autenticidade nem legitimidade.

Em razão disso, todos os *rappers* investigados para esta pesquisa fazem questão de se qualificar como periféricos. Três deles – Vulgo Bill, P. Brother e Mano Careca – chegam a cravar os nomes dos bairros onde moram em seus *raps* para demonstrar orgulho por suas comunidades, se identificar com o elemento local e, também, fazer desta associação uma espécie de *marketing* artístico. A seguir trechos de materiais coletados durante a pesquisa que comprovam a enunciação explícita da relação dos *rappers* citados com a periferia.

No *rap* “Lembranças”<sup>21</sup>, Vulgo Bill denota o empenho em se colocar, declaradamente, como pessoa habilitada a falar da comunidade: “Quebrada cabulosa, cabulosa sem lei. Foi aqui que nasci, cresci e me criei. Meu recinto, lado sul, precisamente Del Rei”. O *rapper* conecta localização geográfica e olhar crítico para demonstrar conhecimento sobre o local, adquirido por experiência de vida, e íntima relação com o mesmo, podendo chamá-lo inclusive de seu.

P. Brother discorre acerca de um de seus *raps*, “Som da quebrada”, destacando uma seqüência de situações diárias e fatos históricos que, afirma, permitem ao interlocutor local saber de que bairro ele está falando. “Este *rap* lembra de quando o nome do Alvorada ainda era

---

<sup>20</sup> Golpes de cacete. Atitude que representa abuso de poder e preconceito da PM, geralmente em relação a jovens pobres e negros.

<sup>21</sup> Este *rap* faz parte do CD demo (Um gole de loucura – Mais uma vez) lançado em parceria por Vulgo Bill e Mano Careca, cuja capa e contracapa podem ser vistas no ANEXO A.

Quarta-feira, das ruas mal projetadas, dos problemas com enxurradas, das alegrias de fim de semana como ir pra praça, da falta de dinheiro, de trocar idéias com as ‘minas’, tocar um violão”.

Já Mano Careca, no *rap* “Mais uma vez”, testemunha a reação de uma mãe diante do suicídio do filho, que ocorre em “sua quebrada”, o bairro Osmar Cabral: “No Cabral de novo, mas uma mãe pede socorro. Ratatatá, não deu pra evitar. Mais um chegado fez sua mãe chorar. Ratatatá, descanse em paz e não peque nunca mais. [...] Que cena triste quando eu olhei dona Maria sentada chorando ao desespero [...]”.

O orgulho autoproclamado de ser comunidade aponta o *rapper* não como conformado com a situação socioeconômica, no entanto, consciente de que lugar social está falando. Significa que o sentimento de respeito pelo ambiente onde vive merece maior exposição. Afinal, sentir-se orgulhosamente periferia denota apego à luta por sobrevivência. Também corresponde à felicidade de estar em comunidade, próximo de pessoas que, apesar das dificuldades diárias, cultivam em parte laços de vizinhança, hábitos caseiros, práticas comerciais artesanais. São formas elementares de produzir um ambiente social interno que possibilite o crescimento da intolerância quanto às próprias desigualdades sociais.

A identificação do *rapper* com o elemento local periférico faz dele uma pessoa afeita à pobreza e à violência, não por ter nascido para isto, todavia por estar equipado de características suficientes para suportar as adversidades. Alguém capaz de subverter a ordem das coisas em um terreno que aparentemente não desperta sonhos de transformação. Faz dele referência imediata de contingente injustiçado e, ao mesmo tempo, disposição para denunciar o quadro social no sentido de alterá-lo.

A autodeclaração periférica também pode ser explicada pelo viés do *marketing* artístico. No *rap*, revestir-se de desfavorecido funciona como chamariz e repercute entre o público da comunidade. Além disso, estabelece uma espécie de formato de cultura marginal que se torna visível para quem está do lado de fora da periferia. Portanto, associar o fato de ser *rapper* a um bairro ou região pobre da cidade também se constitui em um elemento de propaganda pessoal, que evita a necessidade de dar mais detalhes sobre a condição de quem o utiliza como tal.

#### **1.4.2. Pelo cotidiano**

Outro expediente utilizado pelo *rapper* que se vale da localidade para atingir legitimidade é descrever a arquitetura e a rotina da vida na periferia. Dessa maneira ele não precisa recorrer à associação de seu nome ao do bairro ou região onde mora, pois se manifesta ao narrar o dia-a-dia da população de baixa renda.

Os estudiosos do *rap* chamam a isso de crônica cotidiana, o que pressupõe entender que pelo relato da vida na periferia é possível apontar com nitidez as brutais desigualdades do espaço urbano. Quanto a isso, ressalta Silva (1999, p. 32): “Por meio das denúncias e narrativas sobre o mundo da periferia, os *rappers* pretendem romper com o silenciamento sobre os problemas enfrentados por aqueles que se encontram do outro lado dos muros”.

Diante dessas considerações, avalio que a localidade pela demonstração do cotidiano é a fonte de informação e inspiração para a confecção do *rap*. A sua incisividade vem do compromisso em narrar as situações mais corriqueiras como a vida das donas de casa, os diálogos em comunidade, a falta de opção de lazer na periferia, o desvio do jovem para a criminalidade e o tráfico, as brigas de gangues. O cotidiano, então, é o alimento de que o *rapper* se serve para contar como funciona a realidade “do outro lado dos muros”.

Os *rappers* investigados para a pesquisa não se restringem à narração da rotina da periferia. Também descrevem a realidade externa aos bairros ou regiões onde moram para apresentar olhares que partem do cotidiano de pessoas marginalizadas. Isso significa que os *raps* de formato diário – digamos assim –, que listam seqüência de ações e fatos na comunidade, correspondem a um tipo de composição de destaque, mas não a única.

Em termos de proporção, metade dos *rappers* de Cuiabá analisados para esta pesquisa ressalta o enfoque intraperiferia, que fala dos detalhes da vida dentro deste ambiente físico-social, e a outra parcela narra a sociedade como um todo a partir da mente periférica, com suas valorizações, anseios e reprimendas. As temáticas entre os *rappers* e grupos de *rap* da cidade evidenciam o dia-a-dia sofrido do jovem de bairro pobre, a valorização do conceito familiar, a tristeza e o zelo da mãe e do pai perante o assassinato ou desvio de conduta do filho para a criminalidade, a necessidade de desenvolver o espírito crítico e solidariedade dentro da comunidade para perceber quem são os responsáveis pelas injustiças sociais e como se deve agir para mudar a situação.

Mano Rap, em “Política regional”, apresenta o olhar da periferia sobre a representatividade política institucionalizada. Apesar do título da música, ele comenta os fatos que lhe são cotidianos, os de abrangência estadual e nacional. Dessa forma o *rapper* expõe a panorâmica insatisfação diária dos moradores da periferia com os políticos e deixa claro que eles têm ciência de seus discursos demagógicos e atos de corrupção.

Estoura a crise no sem terra regional. Tem professor de greve salarial. Assaltante que disfarça de bombeiro. E faz o limpa porque a moda é dinheiro. Enquanto isso vários casos vão surgindo. [...] O rei da soja faz mistério pra fazer filiação. Quer se aliar com os inimigos da nação.

Silverstone, teórico da comunicação, destaca em seu estudo a relação de proximidade e frequência da população com a mídia, chamando este contato de cotidianidade, conceito que contribui na elucidação da importância basilar da interatividade entre *rapper* e comunidade na produção do *rap*. De acordo com o autor, a elaboração, circulação e consumo de conteúdos gerados pelos meios de comunicação resultam da inseparabilidade do binômio emissão-recepção. Para o pesquisador, a cotidianidade

Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante, à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em forma escrita, oral e audiovisual, e à medida que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção (1999, p. 33).

Considerar os conteúdos e as estéticas midiáticas como algo feito em cooperação e cotidianamente pelos meios de comunicação e a população significa dizer, segundo o estudioso, que entre estas instâncias existe uma interpenetração de culturas, conceitos e ideologias. Essa linha de raciocínio nos permite, por exemplo, perceber que parte da mídia comercial atualmente se orienta (por ou se reveste de) uma conduta *rap* a fim de ganhar, aumentar ou recuperar legitimidade junto aos telespectadores, leitores, ouvintes e internautas, o que, por consequência, gera certo grau de alteração quanto ao conceito de cotidiano, uma vez que este tipo de enunciação midiática se baseia em valores sociais diferentes, quando não opostos aos que orientam os praticantes de culturas populares urbanas, tais quais os *rappers*.

Mano Careca, no *rap* “Mais uma vez”, lamenta o assassinato de um amigo e apresenta uma realidade marcada por adversidades sob uma narrativa crua e direta, que geralmente não é acolhida pelos veículos de comunicação comerciais. O trecho em questão denota a convivência entre a tranqüilidade do lar e os constantes episódios de violência, contraposição presente no cotidiano da periferia.

A nossa rua está mais triste. (...) Oh Nossa Senhora, mais uma vez, dona Maria chora porque o Zico, seu filho querido, Deus levou embora. (...) O assassino não teve dó e o mano Zico virou pó. Naquela noite eu tava de boa. Sentado no sofá com minha patroa. A seleção tava jogando. De repente chega Naldo me falando. Levei um choque, não queria acreditar.

Martin-Barbero, um dos atuais expoentes nos estudos de Comunicação e Cultura na América Latina, colabora com a discussão acerca da importância de se debruçar sobre o cotidiano das populações marginalizadas. O pesquisador faz uma crítica à esquerda ortodoxa que, historicamente, se refere com entusiasmo às classes populares somente nas suas formas tradicionais de organização e em momentos de maior contestação, subalternizando seu tempo de



vida comum, que é em grande maioria – com o perdão da redundância –, bem menos plástico, panfletário e propício a enquadramentos ideológicos.

(...) o que verdadeiramente interessou à maioria das organizações de esquerda na vida das classes populares foram as ações de reivindicações e as associações que organizaram essa luta. Todo o resto – as práticas que constituem o viver cotidiano, juntamente com aquelas que dão cabo da subsistência e dão sentido à vida – foi considerado mais como obstáculo à tomada de consciência do que como ação politicamente conseqüente (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 300-301).

A análise do pesquisador nos possibilita enxergar no *rap* uma outra abordagem de esquerda, digamos assim, que centra os olhos nos problemas gerados pelo capitalismo e nas formas de como contestá-lo a partir de mecanismos anteriores à elaboração de categorias de pensamento que dêem conta do sistema opressor que nos envolve. Falo de procedimentos diários, macerados no cotidiano dos bairros, calcados na busca de meios para sobreviver e manter o ambiente social minimamente aprazível para a formulação de planos de mudança.

Exemplo do sentido comunitário como elemento balizador da sobrevivência e da denúncia social é o *rap* “Madrugadas babilônicas”, do grupo cuiabano Atos 29, que encarna a noção de relato do cotidiano periférico trazendo inclusive na letra a expressão “rotina”, o que se vê no seguinte trecho:

A molecada na minha área anda solta por aí. Uns bebe, outros fuma, é triste, mas e daí? Muitos pais não têm tempo pra cuidar. Levantam de madrugada, na rotina de tramar. (...) Agradece a Deus e nem pensa em reclamar. [...] Chegando no seu trampo, ele pega a enxada. Sol quente, vida dura e mãos calejadas. É hora da bóia, mas você não viu. O chefe da produção já trouxe o almoço. Já são cinco horas da tarde e a barriga vazia. Vai embora descansar, se preparar pro outro dia.<sup>22</sup>

Essa vivência precedente à teorização da conjuntura socioeconômica, exposta por Martin-Barbero e referendada na música do Atos 29, é a matéria-prima do *rap* e a base para a tomada de consciência da comunidade. O que significa dizer que a referida manifestação artístico-política se fundamenta no retrato de ações vistas, ainda em grande parte, como socialmente invisíveis, desconsideráveis, difusas e condicionadas. Ainda segundo o pesquisador latino,

A cotidianidade, que não está inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, é despolitizada e assim considerada irrelevante, insignificante. Mesmo assim, uma outra realidade nos é descortinada pelos relatos que começam a contar

---

<sup>22</sup> A grafia desta letra de música, assim como as demais contidas nesta dissertação, procuram respeitar a forma original de fala dos *rappers*. Isso também vale para as falas deles colocadas no trabalho como citações.

o que acontece por dentro da vida dos bairros populares, não para avaliar, mas para compreender o funcionamento da sociedade popular (2003, p. 300-301).

A valorização do pesquisador quanto às formas de como as classes populares lidam com a realidade que se lhes perpassa e engloba baseia-se na concepção de que o receptor da informação é um negociador de sentidos e não uma pessoa constantemente manipulada e/ou doutrinado pelos meios de comunicação, instituições pública, entidades privadas, ONGs, igrejas, seitas, agremiações esportivas, atrações artísticas, entre outros. Para essa escola de comunicação, latina, comunicar é exercitar um processo de mediação social, percebido no entrelaçamento das culturas popular, de massa e erudita.

### **1.5. Significados do uso do cotidiano**

A seguir apresento cinco significados para o uso da localidade pelo cotidiano no discurso do *rapper* e como estes podem ser percebidos no cenário *rap* de Cuiabá, a saber, tal qual poética (na modalidade de arte engajada), política (protagonismo da juventude de periferia) e trabalho (meio de ganho econômico). O objetivo dessa categorização – que não se propõe definitiva – é demonstrar a pluralidade pela qual a utilização do elemento diário garante legitimidade em meio à periferia. Os significados são: leitura social da realidade, compromisso, política, reescrita da história e revivência do preconceito.

A enumeração dos usos da localidade pelo cotidiano no discurso do *rapper* é um procedimento metodológico adotado nesta dissertação para explicar de maneira didática as interpretações obtidas pela pesquisa ao assunto. Entretanto, em verdade, os significados relativos à utilização da rotina como elemento de autonomia e respaldo periférico não podem ser isolados, dado ao dinamismo, a interpenetração e a simultaneidade das inúmeras variantes que perfazem a concretude do que possamos chamar de realidade a partir da epistemologia da complexidade<sup>23</sup>.

#### **1.5.1. Leitura da realidade social**

Um dos significados atribuídos ao uso do cotidiano no *rap* é o de leitura da realidade social. Sob esse entendimento, o *rapper* comporta-se como um crítico em relação às desigualdades que permeiam a sociedade. Suas letras são compreendidas enquanto denúncias de um quadro que assola milhões de pessoas e que, ainda assim, recebe pouco empenho dos órgãos

---

<sup>23</sup> Künsch (2000, p. 49-66) discute jornalismo e concepções de realidade, detalhando a crise de paradigmas (Física clássica e Física quântica), a epistemologia da complexidade, realidade expositiva e realidade real.

oficiais, das empresas privadas ao slogan da responsabilidade social, das entidades filantrópicas e da academia<sup>24</sup>.

Cabe, portanto, nesse sentido, ao *rapper*, parte constituinte da marginalia, testemunhar em nome de sua comunidade e com o objetivo de transpor as fronteiras deste ambiente, a fim de que medidas sejam tomadas. Esse serviço é executado por ele a partir da exposição de problemas ligados à deficiência no atendimento médico, no sistema de transporte coletivo, carência de emprego e projetos para a geração de renda, violência desmedida, entre outros.

Conforme Andrade,

Quem observa seu conteúdo, analisando a sua letra, independentemente do seu gosto musical, vai encontrar uma leitura da vida social, do ‘fazer’ da sociedade, comparada a muitos cientistas sociais que apenas superam esses jovens na linguagem culta e específica do universo científico. É de se espantar! (1999, p. 86).

A avaliação da pesquisadora, que defende o diálogo da educação formal com os saberes produzidos pelo *rap*, nos aponta outro elemento importante no uso do cotidiano pelo *rapper* como leitura da realidade social. Ela assinala que o letrista em questão caracteriza-se pela capacidade de mostrar o “fazer da sociedade” de um modo que é semelhante ao dos acadêmicos – geralmente cientistas sociais, críticos literários, estudiosos de comunicação e cultura – e, ao mesmo tempo, diferenciado destes por ter, a mais, o elemento de experiência de vida à margem. Nesse sentido, guardadas as proporções e respeitando a exigência teórico-comprobatória do estatuto científico, o “sociólogo da rua” habita em dois universos distintos e, no entanto, conexos, a saber, o da periferia, em que desponta pelo protagonista, e o da academia, no qual é tido por objeto de estudo, contudo, capaz de interagir com o seu pesquisador. O conceito de autoconhecimento é um bom instrumento de compreensão dessa mobilidade do *rapper*.

Eu acredito no sentido inverso, pois se o acadêmico se desloca pelos dois campos sociais (academia e periferia), também é possível, posto que a partir do momento que o *rap* vai se tornando um objeto de estudo comum às instâncias de ensino e aprendizado formais isto faz com que os pesquisadores sejam vistos pela população estudada como atores a serem analisados. Porém, não me alongo nessa outra perspectiva em razão do enfoque desta dissertação, que se ocupa em falar do *rapper*.

Além de testemunhar o experimentado diariamente, sobretudo o que é negativo, a produção da leitura da realidade social pelo *rapper* tem por característica marcante não o simples

---

<sup>24</sup> Sobre esta abordagem, consultar a matéria intitulada “Racionais fazem ‘sociologia’ da periferia” (O Estado de São Paulo, 13/11/1997, p. D4).

relato, frio, imparcial, isolado do envolvimento com as situações mencionadas. Afinal, como expõe Andrade (1999, p. 86 e 89), o *rap*, como instrumento de maior poder e valorização no movimento *hip hop*, possibilita educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania. Por isso observo que a narração do *rapper* é definida pela participação ativa nos fatos contados, com subseqüente interpretação, opinião, julgamento, apontamento de medida a ser tomada.

Trata-se, portanto, de uma leitura dirigida, voltada para a compreensão da periferia, uma espécie de subsídio que lhe sirva de guia nas discussões diárias. É um material discursivo orientado pela intenção de explicar a raiz dos problemas sociais e os motivos da dificuldade de superação e/ou eliminação dos mesmos. Enfim, fazendo um trocadilho com Bourdieu acerca da leitura crítica que deve ser efetuada quanto ao que se vê na televisão<sup>25</sup>, a leitura da realidade social de autoria do *rapper* procura decifrar o jogo entre o que é ocultado e mostrado pelos excessos de pirotecnia midiática, dissimulação de parcela dos discursos institucionais e empresariais.

No levantamento feito junto aos *rappers* de Cuiabá, todos afirmam que compõem letras, prioritariamente, com a meta de apontar os problemas sociais, a necessidade de promover a união entre iguais (da periferia), assegurar melhores condições de vida, resolver ou minimizar as situações mais graves. Paulo Henrique Lopes de Oliveira, o *rapper* Paulo X, morador de Várzea Grande, mas com maior atuação em Cuiabá, expõe na letra “Dia-a-dia” uma realidade social causada pela concentração de renda em que a diferenciação de classe não garante mais a intocabilidade de quem se encontra no topo da pirâmide financeira e, além disto, continua matando jovens pobres. A seguir trecho da música: “A morte toma conta. Nas rádios e tvs, revistas e jornais. Atingem até você. O mundo desabando, ninguém está de fora. Os manos tão morrendo embriagados pelas drogas”.

Nessa composição, Paulo X se dirige ao jovem de periferia, público e matéria-prima fundamental do *rap*, mas também aos integrantes da elite e da classe média alta, também alvos da violência que a todos nos abarca. *A priori* o sentido parece difuso, impreciso, mas o *rapper* procura demonstrar a abrangência de sua leitura da realidade social. Ele intenta se comunicar com públicos de classes sociais diversas no mesmo *rap*, e o mais interessante é observar isto ser feito sem exaltação do pobre e crítica ao rico. Chamo a atenção para esse ponto porque em nível nacional, de forma genérica, e também em Cuiabá, nesta mesma proporção, ou os integrantes da

---

<sup>25</sup> Bourdieu (1997) analisa a lógica da tv (comercial e pública) na França, que é baseada na mentalidade-índice de audiência, sendo o “ocultar mostrando” e o “mostrar ocultando” alguns de seus mecanismos.

classe média alta e da elite não são citados ou são retratados a partir de xingamentos e como inimigos da periferia.

Dos *rappers* analisados, Cezza é o único que não mantém a linha de compor músicas majoritariamente dedicadas à denúncia das desigualdades sociais. (O Atos 29 baseia-se na abordagem religiosa). Ele prefere composições que equilibrem seriedade e consciência crítica com a sensualidade e a promessa de diversão presentes na noite. É o que o Cezza classifica de *rap underground*. Ele justifica a opção recorrendo à mudança de pensamento no transcurso de seu contato com o *rap* e à sobrevivência artística. “Eu só cantava *gangsta*, mas depois vi que não ia mudar o mundo com meus *raps*. Resolvi misturar um pouco de diversão, alegria, porque a vida também tem disso. Sem contar que tem um monte de gente cantando *rap gangsta* em Cuiabá. Eu não vou fazer igual. Vou procurar me diferenciar”.

A seguir trecho de “É som de *rap*”, em que Cezza faz uma leitura da realidade social a partir da música para dançar, curtir, badalar: “O baile tá o fervo. Ô problema, dá um tempo. Só um momento ligeiro no movimento. Zica<sup>26</sup>, some com o vento”.

### 1.5.2. Compromisso

A dimensão do *rap* como compromisso é largamente comentada na literatura científica especializada sobre esta manifestação cultural. O uso do cotidiano da periferia para evidenciar esse viés considera o *rapper* enquanto pessoa engajada em um movimento que objetiva, sistematicamente, fortalecer o questionamento, a resistência e a transformação da realidade social. É nesse sentido que Herschmann (2003, p. 205) coloca: “No que se refere aos *raps* do *hip hop* produzidos no Brasil, há, de modo geral, um compromisso ‘engajado’ em retratar a realidade, o ‘avesso do País’, os preconceitos e os privilégios que pautam as relações dentro da estrutura social”.

Agir nesses moldes significa exercer uma espécie de obrigação ou manter uma palavra de honra. Trata-se de algo esperado, elementar, óbvio. Afinal, o *rapper* surge na história da música negra de protesto para escancarar as mazelas da população desfavorecida, o que até então, no início dos anos 1980, é feito de forma menos contundente pelo *funk* e pelo *break*.

Portanto, retratar a vida cotidiana da população pobre está para o *rapper* como o cumprimento de um compromisso histórico, cabendo a ele manter a tradição. Pois um filho da periferia não tem o direito de negar o que está à frente de seus olhos, e como uma vez ocupante do posto de *rapper* o jovem ou homem adulto não pode esquecer o que lhe fez iniciar esta

---

<sup>26</sup> Gíria que representa o mesmo que problema, confusão, chateação.

trajetória. É o que enuncia Pimentel (1999, p. 107), jornalista e estudioso da relação entre *rap* e comunismo, ao falar de alguns princípios da cultura *hip hop* em meio à infinidade de ideologias que se aproximam dela por enxergá-la como um importante instrumento de diálogo com a juventude na contemporaneidade.

Segundo o jornalista, mesmo diante dessa profusão de pensamentos há um cerne que não pode ser afetado, sob pena de exclusão, banimento do espaço *rap*. “[...] o famoso princípio do respeito mútuo consegue harmonizar a maioria das disputas. A única exigência definitiva é a lealdade à periferia, esta sim, a grande mãe de todos os manos, acima de tudo. Negar as raízes é condenar-se ao ostracismo” (Idem).

Parece-me que a ameaça de expulsão ou a indiferença dos iguais pelo não atendimento ao mais elementar de todos os princípios do *rap* possui estreita ligação com a discussão sobre o compromisso cotidiano do *rapper*. Essa relação é uma prova da indissociabilidade entre compromisso e cobrança na cultura *hip hop*. Apesar da fama em nível nacional, Xis, Thaíde, Marcelo D2 e MV Bill<sup>27</sup> são exemplos de *rappers* contestados no ambiente cultural do qual fazem parte por causa das concessões efetuadas à mídia de caráter comercial, uma das instâncias mais atacadas nas músicas de *rap*.

Em Cuiabá, os *rappers* valorizam o uso do cotidiano nas músicas como compromisso. Fazem isso explicitamente, seja em composições, entrevistas, durante *shows* e em programas em rádios comunitárias. Frases como “*Rap é compromisso*” são comuns no meio cultural que o repercutem na cidade. Essa naturalidade quanto ao engajamento social se norteia pelo tipo de *rap* ou a temática marcante do autor ou grupo.

De modo geral, no mosaico *rap* existente em Cuiabá há o estilo gospel, que trabalha o compromisso social sob a égide religiosa, de matriz cristã e modalidade protestante. O *underground*, que une o prazer de circular por festas e perceber o movimento noturno à responsabilidade social relativa à periferia por mencionar o perigo da combinação entre diversão e uso de drogas ilícitas. Há o *rap* cuja maior característica é a descrição da violência no dia-a-dia da comunidade, sobremaneira em decorrência do tráfico e do roubo. E o que busca apresentar um panorama macro social para explicar como o capitalismo incide no cotidiano da periferia.

Também há uma concepção de compromisso no meio *rap* em Cuiabá que se efetua fora das músicas. Corresponde ao trabalho social junto a jovens em situação de risco, desenvolvido geralmente por ONGs, principalmente a Cufa. Pois, segundo P.Brother, integrante da ONG

---

<sup>27</sup> As críticas quanto a Xis se devem ao fato de ter participado do *reality show* “Casa dos artistas”, do SBT. Thaíde, um dos primeiros expoentes do *rap* nacional, possui contato aberto com a mídia comercial. Marcelo D2 e MV Bill são os *rappers* mais midiáticos da atualidade no Brasil, sendo que o segundo se diferencia pelos trabalhos sociais desenvolvidos à frente da Cufa.

citada, “Pela palavra [*rap*], tudo bem, dá pra considerar um trabalho. Mas não é diretamente uma política pública. Não é uma militância”.

Isso significa dizer que existe um questionamento no seio do espaço de produção, circulação e consumo do *rap* em Cuiabá que o tem por limitado instrumento de compromisso social. Essa discussão é fomentada pela Cufa, responsável hoje pela maior quantia de eventos referentes à cultura *hip hop* na cidade porque entrosada aos mecanismos institucionais para viabilizar recursos via poder público e empresarial para a realização de *shows*, festivais e oficinas de *hip hop*. Portanto, é possível afirmar que o *rap* em Cuiabá passa por um processo de avaliação de potencialidade e utilidade.

Além do já apresentado, há na cidade outro tipo de concepção de compromisso pela evidência do cotidiano da periferia. O *rapper*, integrante da margem dado ao cultivo das palavras para justamente retratar o sofrido dia-a-dia dos seus iguais ou as interpretações deles acerca desta realidade, também se vê no direito de reivindicar o *rap* como meio de trabalho e arte, ambos confluindo para serem vistos enquanto fonte financeira. Nessa condição, em Cuiabá se encontram Taba e Linha Dura (Cufa), Ceza, Atos 29, Mano Rap, Vulgo Bill e Mano Careca, que buscam patrocínio para lançamento de CDs, desenvolvimento de projetos sociais e apresentações em eventos.

### **1.5.3. Reescrita da história**

Entre os significados do uso do cotidiano no *rap* também destaco o da reescrita da história. Nesse sentido, o ato de apresentar repetidas vezes a realidade da vida na periferia cumpre a função de mostrar que existe uma grotesca diferença entre a versão oficial e a marginal sobre o dia-a-dia da sociedade de forma geral. Se pela música o *rapper* faz uma leitura da realidade social, também a partir desta manifestação cultural ele reescreve a história.

Por isso é que o *rapper* paulista Afro X (apud VIANNA, 2005, p. 7), perguntado sobre a relação entre violência e *rap*, recorre à função didática da música citada, como se lê em texto jornalístico:

O *rap* está indiretamente ligado ao crime porque a gente nunca vai perder a nossa raiz, que é a periferia. Estamos inseridos dentro desse contexto. A gente tem que reescrever a história dos negros no nosso país. Nossa história foi muito distorcida, e o *rap* é uma música que está deixando tudo registrado – essa é a liberdade que o *rap* trouxe para a música, de falar de preso, de favelado, de preto, de racismo.

O sentido dado pelo *rapper* à reescrita efetuada pelo *rap* a partir do cotidiano da periferia se concentra na questão negra, em razão do forte preconceito racial, no entanto, por não ter percebido tamanho enfoque sobre etnia em Cuiabá, procuro trabalhar suas palavras de forma que

a população marginalizada em geral seja contemplada. A reescrita da história está intimamente ligada à raiz periférica daqueles que são esquecidos, ocultados ou deturpados na documentação oficial acerca da vida em sociedade. O próprio esforço de fazer de novo, tendo por fundamentais os elementos de realidade que mais afetam a periferia, traz em si uma carga de sentido que indica má elaboração anterior e descontentamento.

Essa percepção pode ser ilustrada por Mano Careca no *rap* “Mais uma vez”, pois o título menciona, por um lado, a necessidade de refazer, recontar, demonstrar novamente, e por outro, em sentido interno, aponta que o conteúdo será o mesmo, de novo, porque continua a ocorrer diariamente. O refrão do *rap*, que fala de mais um assassinato de um jovem no bairro Osmar Cabral, dá o tom da reescrita: “Mais uma vez a cena se repetiu. Mais uma vez. Mais uma vez outro mano partiu. Ele partiu. Mais uma vez uma lágrima caiu. Uma lágrima caiu. E sem querer meu sorriso sumiu. Sumiu”.

Outro ponto que merece destaque é o fato da exposição do cotidiano pelo *rap* se configurar como um arquivo histórico extra-oficial, uma coleção de crônicas do dia-a-dia alternativa ao acervo de notícias dos meios de comunicação comerciais, propagandas de governos, informações de empresas privadas de médio e grande portes. Por assim dizer, o banco de dados constituído pelos *rappers* significa a contestação da escrita histórica alicerçada nas instâncias de poder citadas que, ao mesmo tempo, se vale destas próprias fontes para assinalar impropriedades, mentiras, excessos, ausências e corrigi-las. Desse modo, a reescrita possibilitada pelo uso do cotidiano no *rap* é, também, um jogo de poder em que o marginalizado reage identificando os mecanismos pelos quais se efetiva a opressão.

Além disso, pelo procedimento da reescrita da história os *rappers* têm condições de trazer à luz situações e símbolos marcantes na vivência marginal desmerecidos na versão oficial, podendo atribuir-lhes, assim, outros sentidos.

É o que faz Cezza em “É som de *rap*” ao homenagear o amigo e *rapper* Nativo, assassinado em Cuiabá a pedradas como consequência do envolvimento com drogas ilícitas: “Nativo faz falta na caminhada. Guerreiro na causa de senhoras e senhores, cenários e atores, ao vivo e a cores. Nada mais a dizer, depois eu mando as flores. Em 2005, na primeira edição do Festival *Hip Hop*, integrantes da ONG Cúpula Sul – hoje não mais existente – pedem silêncio ao público e convidam-no a homenageá-lo.

#### **1.5.4. Política**

Pelo maceramento do cotidiano os *rappers* fazem política. E de um tipo não-institucionalizado. Ao contrário, exercem cidadania pela cultura para criticar o modo com que



política é feita institucionalmente. Observadores e atuantes no meio social, sobretudo na periferia, os *rappers* agem enquanto analistas políticos que avaliam o comportamento e o desempenho da classe política oficialmente representante da população. Como aponta Mano Rap em “Política regional”: “Em Mato Grosso o bezerro é ladrão. No seu governo desviou quase mais de um bilhão. Aí é foda pra querer educação”.

Geralmente, as conclusões contidas nos discursos dos compositores e cantores de *rap* se encerram na condenação dos políticos à generalização de que todos são corruptos e demagogos. Essa postura diminui a legitimidade da liderança conseguida pelo voto – democracia representativa – e valoriza a intervenção social efetiva – democracia participativa<sup>28</sup>. De outro turno, caracteriza o sistema político como algo errado desde a raiz e que, por conta disto, não pode ser alterado. Portanto, se essa postura contestatória não é bem problematizada, acaba por gerar desinteresse e descrença em transformações entre o público *rap* em vez de mobilizá-lo para realizar as mudanças devidas.

Matellart e Neveu (2004, p. 62-65), pesquisadores dos Estudos Culturais, ressaltam que o processo de distanciamento da juventude da relação institucional advém da crise da reprodução do tradicional mundo operário, fordista, e sua repercussão no imaginário coletivo. Isso tem gerado ao longo das décadas condutas e comportamentos em torno de estilos de vida, também chamados de subculturas<sup>29</sup> (*punks*, *emos*, *skinheads*, *skatistas* e outros), e não mais centralmente a partir do conceito de classe. Então, sob pressão estrutural do modelo capitalista os jovens desenvolvem táticas de seleção em seu potencial identitário, expondo criatividade e a busca por singularidade, autonomia.

Então, a desmobilização relativa ao modo tradicional de fazer política é influenciada pela globalização econômica – fundamentada no desenvolvimento tecnológico, no grande consumo de bens e intenso contato com a mídia. Esse fenômeno de esvaziamento pode ser explicado, ainda, pelos Estudos Culturais<sup>30</sup>, disciplina científica tributária do marxismo (e uma das bases

---

<sup>28</sup> Detalhes na cartilha “Documento e compromissos” da 4ª Semana Social Brasileira, de 2006, elaborada pela Comissão Episcopal Pastoral para o Serviço da Caridade, da Justiça e da Paz da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil).

<sup>29</sup> Recuso-me a utilizar o termo subcultura para identificar o *rap*. Justifico minha posição recorrendo a Weller (2006, p. 115-116), para quem o uso da expressão remete a uma cultura inferior, invalida o sentido de pluralidade em meio a modos e estilos de uma mesma cultura e sugere a existência de controle social sobre grupos marginalizados.

<sup>30</sup> Nasce nos anos 1950 na Inglaterra como crítica ao elitismo cultural. O intuito é popularizar pela cultura conhecimentos e bens sociais para pessoas de baixa renda e usar veículos de comunicação como meios difusores. Os Estudos Culturais são tributários do marxismo. Revisam-no para inseri-lo nos “novos tempos”, por conta do desapontamento ou recusa de grande contingente de pessoas na Europa com as formas tradicionais de fazer política, (partidos e sindicatos).

teóricas desta dissertação) que enxerga a cultura, não como reflexo da superestrutura econômica, mas campo de luta simbólica e também um modo de fazer política.

Em meio à globalização há uma ferrenha disputa pelos jovens da periferia – família, crime organizado, mercado, escola, partidos, igreja, ONGs, Estado, movimentos sociais –, na qual, geralmente levam vantagem as iniciativas que mobilizam elementos capazes de possibilitar que o público em foco aja com liberdade, se divirta, extravase, experimente.

O *rap* busca criar um ambiente de autonomia e criatividade para a juventude em seu entorno, pois seu nascimento ocorre no espaço informal da rua, no qual a realidade é vivida com menos intermediários. Os discursos norteadores a que o jovem tem acesso pela cultura da rua são elaborados, em considerável parte das vezes, por gente igual a ele, ainda em fase de construção identitária, ou que advém do processo de educação informal, enquanto que nos espaços institucionais tem contato constante com pensamentos padronizados. Como se vê, é comum que uma pessoa envolvida com o *rap* não se sinta atraída por um tipo de política marcada pelo adesismo. Afinal, essa manifestação político-cultural se caracteriza pelo despertar da autoria existente em cada integrante da periferia, tal qual assinala Siqueira (2007).

Sobre esse novo modo de fazer política, comenta Herschmann, referindo-se ao *funk* e ao *rap*, seu foco de pesquisa:

[...] apesar das diferenças, constituem redes sociais que promovem, pela esfera cultural, formas não tradicionais de se fazer política. Trazem indícios de uma vitalidade social, sinalizando a emergência de um cidadão que está menos mobilizado pelas formas tradicionais de representação política e mais pelo consumo de expressões culturais e de espetáculos veiculados nos meios eletrônicos que conformam estilos de vida (2005, p. 242).

Diariamente em contato com jovens mobilizados pela indústria cultural, Mano Rap baseia suas intervenções sociais na Grande Cuiabá a partir da colagem de valores presentes no *rap* – solidariedade, respeito à família e desenvolvimento do senso crítico – com a carga noticiosa da mídia comercial. Exemplo é o programa “Direção *Hip Hop*”, conduzido até 2006 na rádio comunitária CPA FM (105,9), tocando *raps* e “revalorando” notícias.

O procedimento de dar novo sentido à informação captada da mídia consiste em inserir no programa assuntos que estão sendo discutidos no momento pela comunidade<sup>31</sup>. Em seguida revisá-la e transmiti-la sob o enfoque político do *rap*, no intuito de associá-la ao nível de

---

<sup>31</sup> Em 2005 e 2006 as suspeitas de “compra” de deputados pelo governo federal e os ataques do PCC (Primeiro Comando da Capital) a delegacias em São Paulo são os mais comentados no “Direção *Hip Hop*” .

criminalidade dos bairros locais e, por conseqüência, fechar o assunto com instruções de como proceder para não se tornar negativamente noticiável.

### 1.5.5. Revivência do preconceito

O significado do uso do cotidiano como revivência do preconceito pelo *rap* tem objetiva ligação com a reescrita da história, mencionada no tópico 1.5.3. Pois ao apresentar o dia-a-dia da periferia ou o olhar do jovem periférico acerca de um tema, o *rapper* o faz, de modo geral, no sentido de corrigir um erro histórico e, por conseguinte, restabelecer a verdade dos fatos. Ocorre que ao efetuar esse procedimento ele reativa a carga discriminatória contida na versão a ser revista.

É um processo duplo, por assim dizer. Contudo, em nível de exposição metodológica, ao invés de juntar as partes em que eles se encontram, discorro sobre a revivência do preconceito a partir de um elemento constante na periferia, quanto ao *rap* e à análise pejorativa relativa a esta manifestação político-artística. Como observa Herschmann, uma parcela da sociedade considera que o *rap* é uma música que estimula a violência e deve ser combatida:

[...] todos [os *shows* de *funk* e *rap*] sofrem do mesmo preconceito social e são reprimidos, ou pelo menos colocados sob suspeita e vigilância constante pelos órgãos de segurança pública. Ou melhor, tanto o *funk* quanto o *hip hop* são acusados de promoverem festas, músicas, danças que incitam a violência. [...] o *hip hop* é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizada, por produzir um discurso que incita o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias (2003, p. 194).

A preocupação diferenciada do Estado em relação aos *shows* de *rap* denota em parte a reação do aparato público de segurança diante das fortes críticas presentes nos discursos dos *rappers*. É notório que a Polícia Militar (PM) corresponde à instituição mais criticada nas composições em nível nacional, independentemente do estilo ser o *gangsta*, o *gospel*, o *underground*, entre outros. E Cuiabá segue a tendência. A constante referência negativa à polícia nos *raps* é uma conseqüência da relação existente entre a corporação e os moradores da periferia. Inúmeras são as situações verídicas que acabam se tornando inspiração para a confecção de *raps* e, assim, projetando uma postura de contestação ao braço armado urbano do Estado.

A história de Ceza em busca de uma identidade própria a partir do *rap* em Cuiabá inclui o ataque verbal à polícia e a estigmatização por ser qualificado como uma pessoa disposta a espalhar o racismo, a intolerância e a revolta. Sua contra-imagem é edificada pelo fato de cantar *rap gangsta* – com fortes críticas à PM, ao Estado (executivo) e aos *playboys*. O discurso contundente e a mística que recai sobre Ceza e seus parceiros, por volta de 1997, faz com que

promotores de eventos e até alguns donos de festa de aniversário evitem suas apresentações. “Eles ficavam com medo do público se assustar“, recorda-se.

A crítica sobre como a violência é apresentada nos *raps* provoca uma reflexão interna no movimento. Existe a percepção de que parte do público está confundindo crítica à violência com culto à mesma. O produtor do Racionais, Milton Salles (apud VIANA, 2005, p.7), tece outro tipo de consideração: “Se os moleques se confundem, eu acho que é mais positivo que negativo. Vejo muito o lado de vários manos que falaram ‘eu tava no crime, agora eu tô na música, tô vendo o mundo diferente’”.

Salles faz uma espécie de compensação entre os problemas e pontos positivos decorrentes da abordagem da violência pelo *rap* para evitar que ganhe corpo a avaliação de que os *rappers* são incentivadores do preconceito e do banditismo. Fica explícito a partir desse entendimento que ao constituírem-se em politizados integrantes da periferia para denunciar as mazelas sociais, o racismo e o abuso de poder da PM eles são colocados na situação de revivência do preconceito, justamente por tentarem sublimá-lo e/ou vencê-lo, principalmente por apontarem os responsáveis pelo martírio histórico. Portanto, as pessoas que expõem publicamente pelo *rap* essa violência sofrida por causa das desigualdades sociais têm de “reagir à reação” das classes sociais imputadas como culpadas.

A mídia comercial apresenta o binômio *rap*-violência a partir da angulação da enunciação jornalística, que oscila entre a demonização e a glamourização. Até meados dos anos 1990 no Brasil os veículos de comunicação massivos identificam a citada manifestação cultural como sinônimo de incitação à agressividade desmedida, baderna e banditismo (GUIMARÃES, 1999, p. 40 e 43). Atualmente, a mídia nacional brasileira tem dado considerável destaque ao *rap* a partir da divulgação superficial do *hip hop*, mas continua evitando focar os conteúdos das composições dos *rappers*. Raramente os veículos de massa retomam a discussão sobre violência e *rap*. Isso ocorre geralmente por conta de algum incidente em um evento, o que faz parecer que a reflexão acerca do assunto se dá apenas mediante um acontecimento desagradável.

Em Cuiabá, não existe uma cobertura midiática voltada para a relação entre *rap* e violência, pois a própria expressão artístico-política é pouco divulgada. Há certo destaque quanto ao *hip hop*, em razão de eventos feitos pela Cufa, que geralmente contam com patrocínio da prefeitura e do governo estadual. No entanto, os meios de comunicação comerciais da cidade enfocam com frequência a associação entre jovem e violência, o que reflete tanto na figura do *rapper* quanto na do público do *rap*. A maior parte das notícias sobre o tema corresponde a rapazes de baixa renda envolvidos com drogas ilícitas, roubos e assassinatos.

Na maioria das vezes, o tratamento dado a esse tipo de notícia nas emissoras de tv – sobretudo em programas qualificados como policiais ou comunitários – é pautado pela condenação antecipada e o estímulo ao castigo. Os jovens são costumeiramente chamados de “vagabundos”, “malandros”, “safados”, “facínoras”. Também existe uma campanha depreciativa do programa diário “Cadeia Neles!”, TV Record/Canal 10, coordenada pelo apresentador Clóvis Roberto, em relação ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Enfim, essa situação midiática, que conecta jovem e violência de forma generalizada e pejorativa, dificulta em Cuiabá a ampliação do público do *rap* e sua transposição para além da periferia.

## **1.6. Linguagem**

O *rap* enquanto uma das culturas emanante das populações marginalizadas se expressa em uma linguagem que consegue romper com os padrões lingüístico-discursivos estabelecidos pela elite cultural. Isso significa que os *rappers* questionam o discurso dominante por se fundamentarem na necessidade e na importância de comunicar e não na obrigação de cumprir um código de regras. A frequência pela qual o *rap* recebe, processa, circula e se retro-alimenta de informações opera pela consciência quanto ao valor da palavra. A linguagem dos *rappers* também pode ser entendida como a recuperação do direito de falar, negado historicamente às classes populares.

Da escravidão até os dias de hoje milhões de pessoas no Brasil não têm “como dizer”, o que, de outro lado, força no correr dos séculos a criação de um “tráfico de informações” efetuado à margem para dar vazão às dores, sonhos e planos de mudança. Inúmeros espaços constituídos âmbitos de fala na sociedade ainda oferecem dificuldades aos que não se adaptam às instruções lingüísticas e/ou ideológicas, a exemplo da mídia, igreja, parlamento, empresa, entre outros. Por isso existem os espaços alternativos e contestatórios de fala, tais quais as rádios comunitárias, as rádios livres, os picadeiros, as praças, as ruas e formatos/modalidades de projeção destes discursos, sendo um deles a música *rap*.

Por isso junto à autenticidade e à legitimidade, a linguagem é um dos quesitos básicos para se validar enquanto *rapper*. Neste tópico pontuo duas instâncias de análise da linguagem verbal do *rap*, que são a contundência e o âmbito de abordagem (global e local).

### **1.6.1. Contundência**

Procuro discorrer sobre a contundência presente no *rap* e como os *rappers* operacionalizam este recurso lingüístico a partir de três autores e suas conceituações: Guimarães (descrição nua e crua), Shusterman (arte pragmática) e Silva (arte engajada). A partir desses

apontamentos recorro a trechos de composições de *raps* de Cuiabá para fortalecer as argumentações.

Segundo Guimarães, o *rap* e o samba falam da periferia, porém o primeiro possui uma linguagem mais realista.

A realidade que é descrita nas letras de *rap* é uma realidade sem nenhuma idealização, sem nenhum retoque que a torne menos violenta, a descrição é ‘nua e crua’, diferentemente do que aconteceu com o samba, nos anos 30, em que a descrição da pobreza dos morros era romantizada, em que este aparecia como um lugar de pobres, sim, mas de uma pobreza quase idílica, sem que a violência aparecesse como elemento dessa descrição (1999, p. 41).

Ao caracterizar a linguagem do *rap* sem idealização nem retoque, a pesquisadora remete ao compromisso do *rapper*, do relato cotidiano sobre a periferia e de fazer a denúncia social, auxiliar no ajuntamento dos iguais e trabalhar a superação. Desse jeito, reportando ao interlocutor o quadro mais próximo do vivenciado, é possível fazê-lo enxergar-se nestas palavras, se de dentro, e chocar-se com sua brutalidade, se de fora. Pois não interessa ao *rapper* esconder, minimizar ou romantizar a desgraça social. Ao contrário, cabe-lhe divulgar a situação degradante a fim de que, pelo verbo, a violência e a injustiça potencialize este exercício de cidadania, frontal ao processo de banalização pela mídia e amordaçamento pela polícia.

Mano Rap em “Política regional” comunica ao interlocutor a intenção de apresentar a realidade que enxerga na Grande Cuiabá, sem retoque nem idealização. “Tem violência na escola e no busão. Crianças presas, aprendendo educação. Nesse país nem todo mundo é ladrão. Mais uma nota esclarecida vai pro ar. Duplo homicídio no Mappin, no CPA. Espera um pouco, o sofrimento não acabou. Ontem prenderam um simples trabalhador”.

Shusterman (1998 apud SILVA, 1999, p. 28), estudioso do pensamento e da estética populares, qualifica o *rap* como arte pragmática, opondo-a à arte contemplativa, descompromissada de intencionalidades declaradas. Nesse sentido, o autor enxerga no *rapper* um artista afixado na realidade da qual fala – pelo engajamento político em amplo sentido, que lhe possibilita atuação partidária, em movimento social, ONG, igreja e outras formas de participação –, ou seja, partícipe do que ele próprio lança à apreciação do público.

Pragmatismo e contundência estão ligados pela intenção que perpassa a lógica do *rap*. Se a referida expressão artístico-política busca relatar o funcionamento da lógica social na periferia e os motivos que lhe fazem pobre, discriminada e evitada, é necessário que o *rapper* produza um texto alimentado pelos momentos passados em seu ambiente-tema, enumere ações domésticas, mencione reações faciais, entretanto, também aponte elementos internos como anseios,

esperanças, sentimentos de fracasso, de revolta, geralmente expressos em conversas e comportamentos corporais e, ainda, pelo silêncio.

O grupo Atos 29 em “Madrugadas babilônicas” chega, até mesmo, a narrar um diálogo interno entre o pai, desesperado pelo envolvimento de seu filho com drogas ilícitas, e sua própria consciência, em um misto de experiência de vida, acompanhamento de relato e suposição:

(Pai) Será que na minha vida tem que ser tudo errado? (Consciência) Você só está pagando o preço dos seus pecados. (Pai) Mas eu mudei, eu me regeneri. (Consciência) Eu tô sabendo, eu tô ligado. Aí, eu já sei. (Pai) Mas com quem estou falando, eu quero saber. E as minhas perguntas, você pode me responder? (Consciência) Eu sou o seu passado, a sua consequência. Então me apresento, eu sou sua consciência.

A apresentação de um diálogo mental como recurso discursivo para melhor mostrar a situação que está sendo enunciada nos faz perceber outro tipo de contundência, diferente da conhecida pela exposição de cenas de violência ou desabafos de dor, ódio ou revolta. Trata-se da incisividade do *rap* pela utilização de uma linguagem que garante o detalhamento de cenas em que os personagens, de carne e osso dialogam com seus “intralocutores”, pois as conduções das conversas são feitas pelos referentes internos. Nesse sentido, a contundência está na descrição dos diálogos mentais cotidianos de gente da periferia e na ousadia de fazê-lo.

#### **1.6.2. Âmbito de abordagem: discussão sobre local e global**

Os *rappers* se valem da localidade para demonstrar legitimidade e exercer tal papel social, ao mesmo tempo em que seus discursos referentes ao cotidiano periférico remetem a cenas similares a um quadro macrossocial que lhes perpassa, engloba e transpassa. O *rap*, portanto, carrega em si tradições locais e globais.

Por isso para Guimarães,

Parte do universo da cultura popular de um mundo globalizado, o rap não tem pretensão de ser um representante da identidade nacional [...] Seu objetivo é a denúncia das desigualdades e da discriminação, e seu universo refere-se a um ‘local’ que está remetido diretamente ao ‘global’. Periferia é periferia em qualquer lugar (1999, p. 46-47).

A pesquisadora, que investiga a transposição do *rap* das fronteiras da periferia para o centro, compreende que o cotidiano nas comunidades de baixa renda retratado nas letras corresponde a uma categoria de pensamento, desterritorializada. Apesar de guardar inúmeras características de seu público originário, inicial, não é mais uma manifestação cultural ouvida

exclusivamente na periferia. A mídia, os projetos sociais e o próprio impulso dado pelos meios alternativos de comunicação fazem do *rap* uma música que desliza pelo centro e as “quebradas”.

Shusterman (1998, p.155 apud GUIMARÃES, 1999, p. 47) toma o âmbito de abordagem do *rap* da universalidade pelo local, o que ele explica do seguinte modo:

O *hip hop* trata de temas universais como a injustiça e a opressão, mas ele se situa orgulhosamente como uma “música de gueto”, adotando como temáticas suas raízes e seu compromisso com o gueto negro urbano e sua cultura. [...] Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o *rap* continua orgulhosamente local; encontramos no *rap* francês, por exemplo, a mesma precisão de origem de bairros e a mesma atenção voltada a problemas exclusivamente locais.

Enquanto Guimarães aborda o *rap* do local para um global simbolicamente em movimento, Shusterman prefere partir do maior ao menor. Para o autor, a referida manifestação cultural tem uma linguagem transnacional, visto que se vale de raízes locais e temas universais, o que não lhe permite ser descaracterizado por transitar entre âmbitos de abordagem tão diversos. A menção a nomes de bairros aparece como técnica discursiva difundida para assegurar que o *rapper* possui conhecimento do local de onde está falando.

De outro lado, considerando o pequeno contato do *rap* brasileiro com o francês, sou levado a considerar que o mecanismo de citar os bairros significa uma tendência compreensivelmente esperada que ocorre em diferentes países em razão da primariedade e do referencial como recursos discursivos. Em Cuiabá é comum os *rappers* mencionarem nomes de localidades nas composições, saudarem moradores, mencionarem nomes de pessoas em situações locais marcantes.

Além disso, os *rappers* usam expressões que possuem o sentido de autonomia estético-verbal, servindo-lhes de identificação entre os iguais e, ao mesmo tempo, diferenciação em relação a quem não pertence à periferia. Trata-se das gírias, invenções de termos e palavras ou construções frasais consagradas no *rap* em nível nacional.

Cezza é um dos artistas-ativistas que utiliza esse dialeto periférico. Ele possui um estilo permeado por recursos verbais inspirados nas levadas de *rappers* estadunidenses, que pode ser verificado no seguinte trecho da letra “É som de *rap*”: “O lugar é tropical, *crazy* e natural. Cheipes<sup>32</sup>, litoral. Tá nervosa, fica *fraw*. Purifica, guia mente. Vários estilos urbanos. Diferente, observo uma banca logo à frente. É som de *rap*, é noite quente. O baile tá o fervo<sup>33</sup>.”

---

<sup>32</sup> Gíria própria de Cezza para se referir a Chapada dos Guimarães, cidade com várias cachoeiras há 64 km de Cuiabá.

<sup>33</sup> Muito animado.



Já Rei Rapper, de Cuiabá, tem como âmbito de abordagem da linguagem *rap* a trajetória do universal para o local. Ele e Paulo X são os únicos dos entrevistados para esta dissertação que dizem fazer *raps* sem ter suas comunidades como balizadoras de suas composições. Rei chega inclusive a evitar qualquer tipo de referência ao local onde mora. “Não é meu estilo. Faço um *rap* universal, um que representa todas as quebradas”.

Sua pretensão, de acessar as periferias Brasil afora, se dá a partir de sua linguagem aberta, genérica, que fala da juventude, drogas lícitas, violência, apego a Deus, desigualdade social, necessidade de se arrepender pelo desvio de conduta para a criminalidade. Rei Rapper mostra um trecho do *rap* “Visão real”, segundo sua análise uma composição universal que representa todas as “quebradas”: “Eu ando indignado. Vendo essa juventude perdida. Farinha, crack, maconha, revolver na mesa e levando uma vida 100% arriscada. Correndo de um lado pro outro e perdendo a noção do perigo”.

---

## **CAPÍTULO 2 – COMO OS *RAPPERS* ENXERGAM OS JOVENS DE PERIFERIA DE CUIABÁ**

### **2.1. *Rap* como missão**

O *rap* é tido como música, mas uma modalidade arraigada às questões sociais e exercitada de modo a denunciar suas existências e convocar a população de baixa renda para a mudança de situação. Essa manifestação político-cultural também se apresenta enquanto alerta à classe média alta e à elite, a fim de expô-las como culpadas pelas desigualdades sociais e alertá-las para as conseqüências da manutenção do estado de injustiça.

O *rap* não nasce nem se consolida anarquista ou ideologicamente comunista, porém se opõe à materialização do capitalismo, caracterizada pelo desemprego em massa, privatização de serviços públicos e conformação do imaginário da sociedade pelo consumismo e o individualismo. Nesse sentido, as pessoas envolvidas com o *rap* têm profundas discussões sobre qual o limite entre missão, concessão e pressão social quanto ao Estado, à indústria cultural e à mídia comercial.

Entre as missões do *rap* estão a de relatar a realidade da periferia, registrar os desmandos contra os pobres, denunciar as discriminações sociais e reforçar a formação e recuperação da identidade negra. Também, reivindicar melhores condições de vida, propor a paz e oferecer uma chance à população em geral de manter contato com a juventude em risco social. Ainda, conscientizar a comunidade, incentivar e desafiar o interlocutor da periferia a efetivar um processo de decisão para mudar o quadro social, orientar o jovem pobre a não entrar na criminalidade ou tentar retirá-lo dela.

As missões do *rap* – e papéis dos *rappers* – também podem ser apresentadas por categorias que me permitem reformulá-las para serem tidas por formas de: fazer com que a periferia pense por si e mostre-se como é verdadeiramente, em pluralidade, profundidade; possibilitar que a população de baixa renda consiga mais acesso a bens de consumo e melhores condições de vida; impulsionar a reconfiguração da escola e da comunicação no que concerne à real história da nação, mostrando as violências cometidas contra pobres e negros, principalmente explicando quais são as raízes das desigualdades sociais e identificando os setores responsáveis pelas injustiças estruturais; ocupar poder institucional – ou ampliar força não-institucional – para definir e/ou reorientar o rumo do país.

### 2.1.1. *Rap* não é apenas música

Pesquisadores que focalizam o *rap* como objeto de estudo analisam que ele transcende a condição de música por carregar consigo um compromisso não somente artístico, mas também político. Essa indissociabilidade faz dele um instrumento social caracterizado, sobretudo, pela seriedade e a dramaticidade, ainda que também haja tipos de *rap* pautados na diversão e no entretenimento.

Por isso é que a referida manifestação político-cultural fundamenta-se em algumas exigências básicas que a distinguem de um estilo de música apenas. Entre elas está o fato de que o autor do *rap*, para ser considerado legítimo no meio, deve possuir íntima relação com a periferia, portanto, com as experiências negativas de ter sido ou ser discriminado pela etnia e/ou situação econômica. Isso lhe possibilita garantir nas suas composições a caracterização do seu cotidiano.

Afinal, como exposto no capítulo anterior, desde suas origens o significado da arte no âmbito do *hip hop* se associa ao vivido, não se tratando de arte contemplativa no sentido ocidental do termo. Essa noção artística é o que explica o fato de os *rappers* estarem sempre a elaborar e cantar músicas com o intuito de obter modificações externas, a exemplo de melhoria em infra-estrutura para o bairro, e internas, mexendo com a auto-estima, a consciência e os sentimentos dos jovens, sobremaneira.

Shurterman (1998, p. 153 apud GUIMARÃES, 1999, p. 47) aponta que as temáticas e intencionalidades do *rap* o diferenciam da maioria das músicas, pois “focaliza as características da vida do gueto que os brancos e os negros de classe média preferiam ignorar: prostituição, cafetinagem, droga, doenças venéreas, assassinatos de rua, perseguição opressiva de policiais brancos”. A enumeração de assuntos mostra qual é a matéria-prima dos *rappers* para as suas composições e serve de esclarecimento sobre a distância do que eles fazem para o conceito de arte contemplativa. A intenção deste trabalho acadêmico não é categorizar os tipos de músicas e seus níveis de envolvimento com a realidade social, mas podemos perceber, de forma genérica, estilos que simplesmente não a incluem em seu repertório, que a mencionam superficialmente ou que se referem a ela com elevados teores de sublimação.

Outro elemento que qualifica o *rap* não só enquanto música é a sua historicidade, com início na década de 1960, na Jamaica, e aperfeiçoamento e popularização nos anos 1980, nos Estados Unidos. Nessa época, ele corresponde a uma resposta política à violência existente nas periferias por conta da concentração de renda, falta de emprego e aodamento dos conflitos sociais gerados pelo sistema capitalista.

A historicidade também faz do *rap* uma ferramenta de radicalização da afirmação da negritude e o protesto contra discriminação étnico-social, pois seu aperfeiçoamento e popularização projetam para o mundo a realidade de que é o negro quem mais sofre com a concentração de renda e falta de políticas públicas. Até então o *funk* trabalha a temática, valorizando o fato de ser negro, sobremaneira pela estética (cabelos *black power* e vestuário) e o vocabulário (“*black is beautiful*”), entretanto é o *rap* que garante a intensificação da denúncia verbalizada e cobra respostas dos entes institucionais.

Marcado pela crítica à má distribuição de renda e suas conseqüências, o *rap* chega a ser posto em outra categoria que não a música. Conforme Andrade (1999, p. 86), ele consegue ser o “instrumento de maior poder e valorização” do *hip hop* e tem como missão central evitar ou retirar a juventude da criminalidade e do contato direto com as drogas ilícitas. Continua a autora (idem) explicando que o *hip hop* – em sua visão um movimento social de jovens excluídos –, tendo no *rap* seu elemento mais popular, “foi criado e continua com o mesmo propósito: canalizar energias que poderiam estar voltadas à criminalidade centralizando-as na produção artística”.

Portanto, ele não pode ser considerado somente uma música que inspira profundas análises no que concerne às desigualdades sociais porque não é apenas reflexo, mas, sim, feito dos sentimentos e da racionalidade com os quais convive. Não pode, por conta disso, ser visto apenas enquanto reação imediata, alicerçada em alterações pragmáticas. O *rap* encontra-se no patamar de uma resposta política elaborada cotidianamente que almeja crescimento de consciência crítica, reconstrução da negritude, melhores condições de vida, partilha de bens de consumo, poder e planejamento da sociedade.

O formato mais expressivo do *rap* enquanto ação planejada para a transformação social a partir do local é a posse – que congrega vários *rappers* ou grupos –, que busca a diminuição da violência, faz parcerias com ONGs em projetos sociais e atua sob uma ação pedagógica alternativa pautada na solidariedade, consciência de classe, valorização do caráter técnico e autodidatismo. Nessa estrutura organizacional comunitária esta manifestação político-cultural é um dos elementos presentes, geralmente o central, ainda que a maioria de seus membros não o componham nem o cantem.

Em Cuiabá não há posses, pelo menos os *rappers* não chamam desta maneira os grupos dos quais fazem parte. Nem mesmo a Cufa, que é uma ONG, caracteriza suas ações pela elevação da auto-estima e geração de oportunidades de emprego e renda aos jovens em situação de risco social, utilizam essa nomenclatura.

Além disso, o *rap* é visto como um meio de salvar vidas, sobretudo de jovens pobres envolvidos com roubos de veículos, uso de drogas ilícitas e tráfico. Pode soar exagerado considerá-lo o caminho mais eficiente para uma mudança radical de vida, mas isto é comumente ouvido pelo Brasil afora, atesta Pimentel (1999, p. 106), recordando informações coletadas em trabalho de campo:

“Eu poderia estar morto hoje, não fosse o *hip hop*”. A frase pode parecer por demais apelativa, mas é, nada mais, nada menos, do que se ouve de jovens de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo (e em pesquisa registrei a frase em todos esses lugares e tantas outras metrópoles brasileiras).

A interpretação de que o *rap* constitui-se enquanto importante instrumento de orientação, conhecimento e até mesmo de salvamento de vidas é comungada pelos *rappers* de Cuiabá. Essa dimensão quase milagrosa é apontada principalmente pelo *rap gospel*, desenvolvido por jovens de igrejas evangélicas. Um dos representantes do estilo na cidade, o grupo Atos 29<sup>34</sup>, toma ao mesmo tempo os *shows* de *rap* como um trabalho missionário e uma forma de desempenhar a arte de modo profissional.

Segundo Tella (1999, p. 59), “tornar o simples momento de escutar o *rap* em um disco ou *show* um gesto de discordância social” confirma meu parecer de que esta manifestação político-cultural se insere na gama de intenções articulada pelo fio condutor das vivências na periferia e da problematização sobre as experiências vividas. Afinal, uma expressão artística investida de missões suscita posturas contrastantes com a arte contemplativa. Reflexão e atitude impulsionam o público *rap*, que ao ouvir as composições ou acompanhar eventos exercitam a construção de uma identidade positiva e a análise de seus problemas cotidianos.

### **2.1.2. Missão e memória oral**

Alguns pesquisadores afirmam que a origem do *rap* é mais antiga do que parece e carrega a histórica simbologia da resistência e criatividade da população negra. Conforme Toop (1991, p. 42 apud SILVA, 1999, p. 27), escritor e crítico de arte sonora, ele é a continuidade de formas pré-modernas vinculadas à história e à memória oral, originárias da cultura *Griot* na região oeste da África e cultivadas durante a escravidão dos negros no Brasil e nos Estados Unidos. Andrade (1999, p. 87) corrobora ao informar que nesse período, em Salvador, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas, usavam o canto falado para conduzir os grupos de trabalhadores, o que corresponde às canções de trabalho (ou *work songs*).

---

A pesquisadora informa que a aparição do *rap* no Brasil se dá pelo rótulo “tagarela”, em razão de ser um misto de canto e fala. Guimarães (1999, p. 39) atesta que a partir da história da música negra é possível estabelecer ligação entre *rap* e engajamento social, visto que a forma discursiva do *rapper* se expressar – cantar falando – remete à tradição africana dos relatos orais. Em Cuiabá<sup>35</sup>, o *rap* é recebido como “*funk* falado”.

Isso significa que o *rap* tido por expressão política e artística da juventude excluída das periferias de áreas urbanas advém de um cenário rural africano, que posteriormente é transportado para uma relação social cruamente opressiva e preconceituosa, onde a cultura oral significa uma forma de diminuir a humilhação, a dor física e a falta de perspectiva de liberdade. É nesse ambiente de explícita coerção que a música, tendo a dança como suplemento, se torna uma das únicas vias pela qual os escravos conseguem transmitir seus sentimentos e a vontade de superar tal condição. Aquela situação social, de aprisionamento, também demonstra que para cantar é necessário somente o corpo, a única “ferramenta” dos escravos nas senzalas ou plantações dos engenhos.

Após a conquista da abolição, ocorre a diáspora e milhões de negros se espalham pelo mundo. A música se mantém enquanto autêntica maneira de resistência e preservação da memória cultural negra. Por isso o *rap* pode ser encarado como um veículo de construção de identidades que promove a formação da consciência da violência cometida contra a população afrodescendente no Brasil. Por conseguinte, arregimenta sentidos e motivos para romper com padrões ideológicos, estéticos e comportamentais, tais quais a democracia racial<sup>36</sup>, o embranquecimento<sup>37</sup> e a pobreza como resultado da preguiça.

Em suma, a contribuição da música na trajetória da população afro pós-escravidão corresponde à capacidade da experiência rítmica de suplantar os obstáculos lingüísticos, as repressões política e religiosa, tanto nas instituições tradicionais quanto nos territórios negros excluídos.

*A priori*, a relação entre música negra e engajamento social no Brasil nos lembra não só o *rap*, mas também o samba. Entretanto, o primeiro apresenta o cotidiano da periferia como uma

---

<sup>35</sup> Conforme *rappers* da cidade, o *rap* é recebido por volta de 1990 em Cuiabá como “*funk* falado”, um modo de caracterizar a então nova música, menos agitada que o *funk* e com mais destaque para as letras que a parte instrumental.

<sup>36</sup> Trata-se do discurso da miscigenação cultural (negro, índio e branco) consagrado pela academia no Brasil no século XX e aceito pelo Estado brasileiro como fundamento da formação da identidade nacional, fortemente cimentado por Sérgio Buarque de Holanda na Sociologia e História e Gilberto Freyre na Antropologia.

<sup>37</sup> Araújo (2000) fala da maneira depreciativa com que os negros são tratados nas telenovelas brasileiras e identifica que o padrão de beleza usado nas emissoras de tv nacionais tende ao ideal de branqueamento.

dura realidade – com atenção especial à juventude – a partir de uma linguagem direta, descrição objetiva de cenas de violência e do raciocínio de que a situação de pobreza é resultado da ganância excessiva que pauta o sistema econômico que nos engloba. O samba, por sua vez, apesar de fazer do morro, da favela, o seu espaço social de referência, investe na construção de uma imagem romântica, desconexa com as desgraças diárias causadas pela falta de dinheiro, emprego, comida, lazer.

O cantor e compositor Chico Buarque, também destacado por seus sambas, reconhece em entrevista à Folha de São Paulo a maior contundência do *rap* na linguagem e sua centralidade nas temáticas sociais. Abaixo, trecho da entrevista captado do *site* pessoal do artista:

[...] Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de ‘lata d’água na cabeça’ etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no *rap* (CHICO BUARQUE, 2004).

De outro lado – acostumado à mistura *rap* e samba –, Antônio Luiz Júnior, o *rapper* paulista Rappin’ Hood, usa a análise de Chico Buarque para mostrar o mais novo estilo ascendido a símbolo artístico no país. Em entrevista à revista Caros Amigos, ele (apud AMARAL, 2005, p. 10) apresenta o assunto como fato consumado: “Não vou embaçar. Está decretado: o *rap*, a música do *hip hop*, é a nova música popular brasileira. Temos de incluir o *rap*, Chico Buarque já disse, todo mundo já viu, o *rap* é a nova música popular brasileira. Os neguinhos invadiram mesmo, não tem jeito mais, não”. Dessa forma, o *rapper* utiliza um ícone da requintada música de protesto – e também do gênero romântico – que embala homens e mulheres da classe média e tem forte apelo junto à juventude universitária, para ampliar a abrangência do *rap*, projetando-o à centralidade artística do país.

A reflexão sobre o caráter missionário dessa expressão artístico-política encontra na cultura oral um forte dispositivo, que indica resistência, paciência histórica e o cultivo de tradições. E mesmo sem a pretensão de estudar ou de mensurar o nível de presença dos elementos da cultura africana no *rap* é possível notar que o simples fato de ele carregar e ter como referencial a valorização da negritude corresponde a um indício palpável da influência de sua historicidade.

Em Cuiabá, como já mencionado no capítulo anterior, os *raps* concentram-se na desigualdade econômica e o enfoque étnico tem maior espaço nos discursos que circulam em *shows*, debates, palestras e aparições em meios de comunicação comunitários e comerciais.

Nessas ocasiões é comum mencionar *rappers* negros de projeção nacional e internacional também enquanto símbolos de superação quanto ao preconceito de classe, a exemplo de *Public Enemy* e Racionais. Ainda que esta dissertação não se baseie em uma apuração de caráter quantitativo sobre a movimentação *rap* em Cuiabá (seja *rapper* ou público), os eventos de maior projeção na cidade ocorridos de 2005 até dezembro de 2007 e as pessoas entrevistadas para o estudo me apontam um cenário ocupado em sua maioria por jovens negros e pobres.

Apesar dos *rappers* da capital evidenciarem nas letras maior atenção à questão econômica que étnica, não se baseiam explicitamente em uma ideologia, como alguns grupos em São Paulo que se orientam pelos princípios do marxismo-leninismo ou marxismo-trotskismo<sup>38</sup> e possuem militância política em partidos de esquerda como PT e PC do B. A realidade de Cuiabá aponta certo distanciamento das agremiações políticas, mesmo havendo *rappers* filiados em partidos e até com a intenção de serem candidatos a vereador. Em seus discursos, eles ressaltam a importância do voto consciente, da participação constante nas decisões da cidade e da pressão social para que o Estado e os representantes eleitos pela sociedade cumpram seus papéis – o que demonstra incentivo ao protagonismo juvenil –, ainda que em determinados momentos dêem por perdida a tentativa de melhorar o funcionamento dos órgãos oficiais de poder e proteção social.

Essa observação nos faz refletir sobre os dados que constam do documento base da 1ª Conferência Nacional de Políticas Públicas de Juventude, com prazo marcado para ocorrer em abril de 2008. Segundo estatísticas do Instituto Cidadania/2003, 59% dos jovens consideram que a melhor maneira de resolver os problemas do Brasil é a participação da população das decisões governamentais e 84% deles acham que podem mudar o mundo (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p. 11 e 17).

## **2.2. *Rapper* como porta-voz da periferia**

Também no intuito de mostrar sua inserção na sociedade para além do *status* de música, o *rap* funciona qual mecanismo de representatividade da periferia. Os *rappers* não são vistos enquanto cantores comuns, mas, sim, se revestem de porta-vozes da comunidade. Isso lhes assegura respeito e visibilidade dentro da periferia, e possibilita maior projeção da população de baixa renda para fora de seus limites de moradia e atuação.

Sobre o *rapper* existe uma grande responsabilidade. Essa carga de expectativa leva em consideração, ainda, o processo de transposição do *rap* – identificado com maior nitidez nos

---

<sup>38</sup> Segundo Pimentel (1999, p. 105), tais grupos de *rap* balizam suas intervenções a partir do princípio marxista de que a raiz dos problemas sociais é a “luta de classes” e que o preconceito de cor corresponde a apenas uma de suas consequências, portanto, não podendo colocar-se na centralidade dos debates.



grandes centros do Brasil, Estados Unidos e Europa –, sua relação com jovens brancos de classe média alta e ricos e sua transformação em um estilo musical altamente rentável para a indústria cultural. Em Cuiabá, a veiculação dessa música continua restrita às rádios comunitárias e livres. *Rappers* e grupos de *rap* têm espaço na mídia comercial local quando há algum show ou evento de grande porte com artista de fora do estado. As aparições se resumem a curtas entrevistas e aos anúncios das atividades. Dificilmente nos programas de rádio ou tv comerciais são abertos espaços para que os *rappers* ou grupos cantem suas composições.

Retomando a discussão da responsabilidade, o *rapper* corresponde a um legítimo representante da população de baixa renda e tem maior vínculo com a juventude por, na maior parte das vezes, também enquadrar-se nesta faixa-etária. Avalio essa informação tomando por base dados do Conselho Nacional da Juventude do Brasil, cuja compreensão é a de que jovens correspondem a pessoas entre 15 e 29 anos, sendo adolescentes-jovens as de 15 a 17, jovens-jovens as de 18 a 24 e jovens-adultos as de 25 a 29 (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p. 9).

As composições e discursos do *rapper* podem ser enxergados como uma leitura crítica da realidade capaz de dialogar, desmentir e/ou disputar em termos de complexidade e conhecimento da realidade com profissionais formados pelo universo acadêmico. Afinal, apesar de a maioria dos jovens pobres não chegar ao terceiro grau<sup>39</sup>, são eles que representam referência da e para a periferia, ao contrário da maior parte dos graduandos, graduados e pós-graduados de unidades públicas e privadas, vistos muitas vezes como intrusos ou oportunistas, dada a falta de responsabilidade social da universidade brasileira com as camadas populares<sup>40</sup>.

A missão do *rapper* é expor uma rotina de miséria e violência sob a ótica de quem a conhece por tê-la como envoltório diário. Isso pressupõe uma abordagem visceral, sem rodeios, que pode despertar o descontentamento do aparato institucional e incomodar outros aparelhos de proteção social, a exemplo de ONGs e entidades religiosas caracterizadas por um discurso ameno e apaziguador dos conflitos sociais.

Segundo Silva (1999, p. 31), é nesse sentido que os *rappers* falam de um “universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência policial, racismo, miséria [...] são temas recorrentes na poética do *rapper*”.

---

<sup>39</sup> No Brasil, apenas 3,6% dos habitantes entre 20 e 24 anos chegam à universidade, segundo estatística divulgada pelo PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio) em 2003, como consta do documento-base para a 1ª Conferência Nacional da Juventude.

<sup>40</sup> Doutor em Educação e membro do Núcleo de Estudos sobre Ideologia e Lutas da PUC/SP, Silva (2006) menciona no artigo “Por que a universidade resiste às cotas raciais?” o apartamento da universidade pública quanto à população de baixa renda, sua postura transmissiva e pouco dialógica e o temor da classe média em perder seu espaço privilegiado nos bancos escolares de terceiro grau.

Também é o que pensa a maioria dos *rappers* entrevistados para esta dissertação, dentre eles Mano Careca e Vulgo Bill, inclusive algumas de suas composições são dedicadas exclusivamente à dura realidade social dos bairros onde moram, como Osmar Cabral e São João Del Rei, respectivamente. Isso demonstra a necessidade deles mencionarem o espaço micro, referencial no *rap* em contrapartida à banalização de grande parte dos discursos dos meios de comunicação comerciais, de esferas governamentais e do mercado.

A partir da descrição do cotidiano da população dos bairros pobres e da denúncia do flagrante contraste econômico em meio à sociedade, os *rappers* objetivam romper o silenciamento das chamadas autoridades, produzir um grito de indagação sobre esta incoerência social e manter-se como referência ao jovem da periferia. Assim, o *rapper* se torna um canal de fala sem intermediários para considerável parcela do povo brasileiro, a partir de uma frequência comunicacional compartilhada pelo público interlocutor, por tratar seus assuntos em uma linguagem própria e cotidiana.

### **2.2.1. *Rapper*: descurtinador de estereótipos**

A intenção dos *rappers* é também falarem-se, mostrarem-se, apresentarem-se, visto serem feitos do mesmo material de que se compõem aqueles que lhe servem de matéria-prima. Isso também significa condição necessária para que eles atuem enquanto representantes ou porta-vozes de uma grande massa de adolescentes sem perspectiva de vida e projeção social, com baixa auto-estima – alvos propícios para os aliciadores do tráfico de drogas – e sejam tidos por esta população como apontadores de caminhos, exemplos de vida, provas vivas de que a transformação social pode resultar em realidade.

Esse raciocínio nos permite compreender que o papel social do *rapper* incide sobre a condição de invisibilidade do jovem de periferia. Portanto, assumir-se periférico e chamar para si a responsabilidade de falar a partir de sua comunidade são mecanismos de visibilidade e potencialização de voz. Essa forma de se destacar socialmente carrega em si tanto os estereótipos afixados à figura do jovem pobre quanto à intenção de superá-lo.

O documento-base da 1ª Conferência Nacional da Juventude comprova a existência de um esforço público em depreciar a imagem da juventude de baixa renda. Trecho do documento diz: “Nos noticiários, os jovens (geralmente dos setores populares) aparecem como desordeiros e violentos” (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p. 10).

De outro lado, a inserção do *rapper* diante das desigualdades sociais apresenta uma juventude periférica consciente de sua situação étnico-econômica, que reivindica respeito e melhores condições de vida.

A invisibilidade social do jovem da periferia é causada principalmente pelo preconceito ou indiferença, projetados por falsas e genéricas imagens cristalizadas por discursos veiculados cotidianamente na arena midiático-comercial, nas relações de poder existentes no mercado de trabalho e até mesmo em igrejas, órgãos governamentais e instâncias socioeducativas responsáveis por adolescentes em conflito com a lei. Por meio dessa lógica distorcida, os estereótipos do “jovem vagabundo”, “preguiçoso”, “safado por natureza”, “que só quer saber de vadiar”, “que foge do estudo e do batente” ganham projeção e são impulsionados a orientar as impressões de grande parte da população.

Soares, cientista político e estudioso do tema políticas públicas para a juventude, tece considerações importantes acerca da invisibilidade social (em livro de relatos e artigos feito em parceria com o *rapper* carioca MV Bill e o ativista social Celso Athayde). Para o pesquisador,

Lançar sobre uma pessoa um estigma corresponde a acusá-la simplesmente pelo fato de ela existir. Prever seu comportamento estimula e justifica a adoção de atitudes preventivas. [...] Quem está ali é o ‘moleque perigoso’ ou a ‘guria perdida’, cujo comportamento passa a ser previsível. [...] Essa é a caprichosa incongruência do estigma, que acaba funcionando como uma forma de ocultá-lo da consciência crítica de quem o pratica: a interpretação que suscita será sempre comprovada pela prática não por estar certa, mas por promover o resultado temido (SOARES; MV BILL; ATHAYDE, 2005, p. 175)<sup>41</sup>.

O *rapper*, de maneira geral, atua diante dessa realidade construída de modo a manter ou resgatar a auto-estima da população marginalizada. Ele também se posiciona no intento de mostrar à sociedade a falácia das elaborações discursivas que tratam o jovem pobre como maior responsável pela própria condição socioeconômica e pela violência difusa, que afeta cada vez mais indistintamente bairros de baixa renda, classe média e de elite.

Então, o desempenho do *rapper* se dá no plano da recuperação da visibilidade, colocando o jovem de periferia como um protagonista de um cotidiano marcado pela injustiça social, a indiferença e a banalização, mas que procura meios de modificá-lo. Isso significa recompô-lo qual sujeito social e, por conseguinte, demonstrar que ele não é apenas, passivamente, objeto de estudo, elemento estatístico, síntese de uma conduta que precisa ser reprimida, reflexo das conseqüências do capitalismo transnacional.

Compreendo a atuação do *rapper* como a de uma espécie de articulador de uma teia social que leva em conta o potencial da cultura enquanto canal de democratização de informações e bens materiais e sua capacidade criativa de expor problemas, gerar debates

---

<sup>41</sup> As demais citações referentes a este livro são identificadas daqui para frente na dissertação apenas pelo autor do trecho destacado.

coletivos. É o que aponta Williams, um dos fundadores dos Estudos Culturais, em suas primeiras obras (“Cultura e Sociedade”, 1958; “A longa revolução” 1961 e “Comunicações”, 1962). Nelas, o pesquisador desenvolve o conceito de cultura a partir de uma sociedade industrial, ressalta o papel dos sistemas de educação e comunicação na reforma das instituições culturais e formula proposições para um controle democrático da mídia.

Apesar da similitude com a conceituação de Williams no que tange ao caráter reorganizador e socializador de cultura, o *rap* parte de uma nova roupagem quanto aos meios de ensino e informação, de cunho alternativo, e elabora propostas de mudanças para a sociedade não pela academia ou pelo Estado, mas, por meio de uma iniciativa advinda da margem do sistema.

Portanto, poeticamente falando, a missão do *rapper* na tessitura diária é trançar fios coloridos, espessuras e materiais diferentes, para produzir esquisitices, genialidades, demover pessoas da apatia, provocar reações apaixonadas. Nesse sentido, sendo articulador, ele não tem foco na novidade, entretanto, na repetência das dores sentidas pelo seu público, sobretudo o jovem de periferia. Seu intuito é o de fazer com que os sofrendores tomem os machucados cotidianos como sangrias que não podem continuar sendo banalizadas. Então, se no dito popular existe quem ria da própria desgraça, no dizer do *rap* há que se tomá-la por motivo de indignação.

### **2.2.2. *Rapper*: formador de opinião**

Ainda sobre a missão reorganizadora, Tella avalia que:

O papel do *rapper*, além do entretenimento, é fazer um discurso com uma linguagem acessível para informar e tentar ampliar a consciência de uma parcela da juventude negra. Os *rappers* têm como tarefa transmitir suas mensagens para um público mais amplo. Querem constituir-se numa alternativa de informação e conhecimento, colocando a grande mídia como adversária do seu trabalho. Querem, enfim, ser formadores de opiniões (1999, p. 63).

Destaco de sua argumentação o trecho em que menciona que uma das vontades do *rapper* é ser formador de opiniões. Ao fazer isso, o pesquisador lhe aponta mais uma potencialidade: a de referência de conduta, estilo e vida. Isso significa que o *rapper* pode ser visto por jovens da periferia, e também de fora dela, como um exemplo, uma trajetória a ser repetida, alguém que serve de inspiração, parâmetro, uma pessoa que produz conhecimento e informação com autonomia e de qualidade confiável. Afinal, para ser porta-voz da juventude marginalizada lhe são necessários elementos que gerem admiração, orgulho e promovam um processo em que o público representado se veja naquele que o representa.

Essa audiência mensurável, por visível, palpável, é que garante ao *rapper* transitar e competir com as diversas fontes de informação e ideologia que afetam o jovem da periferia, a exemplo da família, mercado de consumo, escola, igreja, mídia (comercial e comunitária), grupo de amigos, festas, espaços esportivos. Ele se utiliza dos vários tipos de sentidos produzidos por esses âmbitos de envolvimento para produzir o seu discurso de contato com o público. Nessa relação comunicacional, o *rapper* busca mecanismos para atrair o jovem de periferia de modo a fazer-se ouvir, ser compreendido, tido por fonte especial de informação e orientação de vida.

Um bom exemplo do processo de construção de outras referências de análise e postura na periferia de Cuiabá é Mano Rap. Sua experiência na produção e apresentação do programa “Direção *Hip Hop*” na rádio comunitária CPA FM 105,9, extinto em 2006, pode nos mostrar como o *rapper*, geralmente, usa um canal de comunicação de considerável abrangência para falar ao público e com quais intencionalidades. O raio de abrangência da emissora engloba a Grande Morada da Serra, que possui cerca de 150 mil habitantes, em sua maioria de baixa renda, que moram nos bairros Jardim Brasil, 1º de Maio, Três Barras, Novo Mato Grosso, Novo Paraíso e Carumbé, entre outros.

O entrevistado explica que sua principal meta com um programa de *rap* é “transformar a sociedade e socializar conhecimentos culturais e educacionais através da música”, sobretudo, para os jovens de periferia. Em sua visão, “Isso contribui de alguma forma nesse estado democrático de direito em que a gente vive, nesse mundo globalizado, para que as pessoas consigam ouvir música que edifique seu comportamento, seu desenvolvimento pessoal e seu crescimento”.

Os assuntos escolhidos por Mano Rap – corrupção, democracia representativa e direta, violência urbana, perspectivas para a juventude, controle do mundo pelo poderio bélico e científico – fazem parte do repertório de sindicatos, pastorais sociais religiosas, associações de moradores e grupos culturais locais, que geralmente conduzem rádios comunitárias e livres, no entanto, também se referem ao repertório noticioso das tvs, revistas, jornais e sites comerciais. Essa postura difere do entendimento de que a mídia baseada linearmente em lucros e índices de audiência é adversária do trabalho do *rapper*. Ao mencionar a mídia convencional enquanto fonte de informação, Mano Rap não deixa de tratá-la como sério obstáculo aos seus intentos, porém, em vez de rejeitá-la, procura captar o que ela produz a fim de se apropriar de seus sentidos e reconfigurá-los.

Ele justifica que o contato via mídia com a população deve se basear em “assuntos do momento, quentes, bem contemporâneos”, ou seja, que correspondam ao que se fala “nas ruas, nos bares, nas escolas, dentro de casa”, que, em muito, tem a ver com o que ela vê, ouve ou lê

nos meios de comunicação pautados pelo lucro e os índices de audiência. Estatística divulgada pelo Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas) em 2006 mostra que 85,8% dos jovens se informam pela televisão no Brasil. O mesmo órgão de pesquisa registra que 78% da juventude no país nunca participou da elaboração de produtos informativos em veículos de comunicação – como jornais de colégio, fanzines, tvs, rádios comunitárias e vídeo –, o que denota que a mídia alternativa ainda não está consolidada (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p. 13).

Em Cuiabá, existem duas rádios comunitárias, conforme o Ministério das Comunicações, e cerca de dez rádios livres, segundo informações obtidas no transcurso da pesquisa para esta dissertação, sendo o *rap* um dos principais pólos aglutinadores de audiência. A comunicação feita até mesmo pelos sindicatos mais combativos – o dos bancários e o dos professores da rede pública – por meio de *sites* e materiais impressos se restringe quase que unicamente a seus associados. Há ampliação de público somente em algumas campanhas lideradas por movimentos sociais de abrangência nacional. Isso se repete em inúmeras outras capitais do Brasil<sup>42</sup>.

Mano Rap diz que ao escolher os assuntos a serem veiculados “não se deve se preocupar com o que as pessoas querem ouvir”, pois “o programa tem que ter o que há de melhor em matéria de informação à comunidade”. Com essa afirmação, podemos entender que o *rapper* dá sinais de que concebe seu público como um conjunto de pessoas que precisa de auxílio para filtrar o intenso fluxo de informações que o atinge nesta contemporaneidade e efetivar certas tomadas de posição. O empenho em direcionar seus interlocutores subentende, de certo modo, medir forças com o condicionamento social do próprio ouvinte e com o ambiente midiático que lhe afeta, perpassa e o envolve diariamente.

A análise de Mano Rap sobre o uso da comunicação comunitária nos faz perceber que o *rapper*, de maneira geral, toma a população da periferia por um contingente sob acirrada concorrência com os meios comerciais de comunicação, com o mercado e a criminalidade. O objetivo latente, quase sempre, conforme entrevistas com *rappers* locais e leitura de bibliografia especializada, é evitar que o jovem pobre enverede pelo tráfico de drogas e de armas, assaltos e assassinatos. O *rapper* atua de modo a contextualizar situação socioeconômica, auto-estima da população-tema, *modus vivendi* do sistema vigente, táticas e estratégias de enfrentamento e convivência, princípios de solidariedade, potencial de fúria, raiva, ódio, percepção de como mostrar a realidade enquanto algo desafiador, inacabado, que pode e precisa ser transformado.

---

<sup>42</sup> Gianotti (2004), estudioso da mídia sindical no Brasil, aponta no artigo intitulado “Comunicação sindical e a disputa pela hegemonia” a desimportância dada pelos sindicatos à dimensão comunicacional.

Hall (2003), crítico em relação à esquerda ortodoxa e debatedor da chamada pós-modernidade via Estudos Culturais, discorre sobre a capacidade que os líderes possuem de alterar os sentidos prioritários/vigentes de códigos comunicativos, na perspectiva de descondicionar seus públicos e contribuir para que eles se posicionem como cidadãos pautados em princípios tais quais a análise crítica, a pluralidade de conceitos e práticas, a interdisciplinaridade dos campos científicos e sociais.

O pesquisador contribui com essa discussão ao analisar a decodificação do discurso televisivo a partir de três hipóteses: hegemônico-dominante, código negociado e código de oposição. O autor utiliza o argumento de que as decodificações não advêm invariavelmente das codificações, pois elas não são idênticas, o que reforça o entendimento “da correspondência não-necessária”.

Para Hall (2003, p. 400), essa constatação “ajuda a desconstruir o sentido comum de ‘mal entendido’ em termos de uma teoria da ‘comunicação sistematicamente distorcida’”. Dentre as três hipóteses enunciadas pelo autor, duas delas podem se adequar ao caso dos *rappers*. São elas o código de negociação e o código de oposição. A primeira se aproxima da figura de uma liderança comunitária padrão, como existe em vasto número no universo *rap*. E esclarece o pesquisador sobre esse tópico:

Decodificar, dentro da versão negociada, contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras – funciona com as exceções à regra. [...] Essa versão negociada da ideologia dominante está, portanto, atravessada por contradições, apesar de que isso só se torna visível em algumas ocasiões. Os códigos negociados operam através do que podemos chamar de lógicas específicas ou localizadas: essas lógicas são sustentadas por sua relação diferencial e desigual com os discursos e as lógicas do poder (2003, p. 401-402).

O código de oposição também é característico nos processos de decodificação de sentidos efetuados pelos movimentos populares que fazem críticas contundentes ao *modus vivendi* consumista, individualista, concentrador de poder, produtor de simulacros. Isso subentende “política de significação” – modo de significar e ressignificar mensagens – e produz “luta no discurso” – afetação do código de oposição sobre o negociado.

Essa combinação produz um canal de leituras contestatórias que atuam para desequilibrar o discurso hegemônico, menciona Hall:

[...] é possível para um telespectador perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida a um discurso, mas, ao mesmo tempo, decodificar a

mensagem de uma maneira globalmente contrária. Ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo. Esse é o caso do telespectador que ouve um debate sobre a necessidade de limitar os salários, mas ‘lê’ cada menção ao ‘interesse nacional’ como ‘interesse de classe’. Ele ou ela está operando o que chamamos de código de oposição (2003, p. 402).

O código de oposição inclusive tem capacidade de interferir no conjunto de decodificações no que concerne ao público e aos empreendimentos comunicacionais, para ser genérico, incidindo, sobremaneira, no código negociado. Essa interferência torna os dois uma só frequência de significação, prioritariamente de oposição. E ao preparar a realidade ao seu público o *rapper*, obviamente, insere no material trabalhado a sua visão, a sua intencionalidade, os seus desejos, as suas preocupações.

### **2.3. Discussão sobre missão e concessão**

As pontuações elencadas até aqui neste capítulo são algumas das que qualificam o *rap* como expressão artística e política ímpar e que, em razão disto, proporciona uma profunda discussão sobre sua aura missionária e as concessões quase inevitáveis que marcam sua relação com: a indústria cultural; a mídia comercial; os próprios *rappers*, que em parcela considerável querem ser vistos enquanto artistas na periferia e no centro; e o público, que desenvolve interpretações que fogem ao controle das intencionalidades iniciais.

Pimentel observa que o *rap* está disseminado pelo Brasil, chama a atenção de instâncias formais de educação, da indústria cultural, diversos movimentos sociais e agrupamentos culturais. Sua importância, associado ao contexto da cultura *hip hop* e não unicamente como elemento artístico-político, gera uma profusão de situações e uma diversidade de interesses. As palavras de Pimentel dão conta da dimensão que o *rap* tem atualmente no país:

[...] virou a panacéia para os problemas de comunicação entre as duas margens do abismo da desigualdade social brasileira. De pedagogos e assistentes sociais bem-intencionados a publicitários e marqueteiros, políticos malandrões, todos passaram a apelar a ele, para educar, amansar, ou vender (2005, p. 3).

Conforme o autor (*idem*), esse assédio geral faz com que os *rappers* tenham que “se equilibrar na corda bamba”, entre o papel social de porta-voz da periferia e a possibilidade de fazer sucesso, o que pode amenizar seu discurso e sua prática, entretanto, assinala que “A absoluta maioria do movimento sabe de que lado do tacho está”.

Mas essa é uma perspectiva feita sob a ótica de quem estuda, trabalha e milita em São Paulo, eixo do *rap* do Brasil. Em Cuiabá, uma capital que está longe de aspirar ao posto de



metrópole, a maioria dos integrantes do movimento não é procurada pela mídia comercial e produz um tipo de manifestação político-cultural que está em gradativo processo de transposição da periferia para o centro.

De modo que o enquadramento do *rap* no limiar entre missão e concessão corresponde a um quadro evolutivo próprio dos grandes centros brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, seguidos de Brasília, Belo Horizonte e Porto Alegre, onde existem centenas de grupos, evidente assédio midiático, projeção de artistas em nível nacional, intercâmbio com *rappers* de outros países.

Entretanto, apesar da distância abissal entre essa realidade central e o circuito *rap* de Cuiabá, existe na capital mato-grossense um discussão sobre a proximidade da Cufa com o poder público e o que isto significa para o meio cultural periférico. A ONG é a única instância do *hip hop* na cidade que mantém uma relação estável com prefeitura, governos estadual e federal no sentido de viabilizar recursos para projetos sociais, oficinas de *break*, *mc*, *dj*, *b.boys* e *b.girls*, festivais e *shows*.

Esse tipo de êxito da Cufa pode ser explicado por dois motivos básicos. Primeiro: a entidade trabalha com jovens em risco social, causa que sensibiliza o Estado em razão do grave quadro que corresponde às pessoas desta faixa-etária. Segundo: seus membros buscam se especializar em políticas públicas e apreender os mecanismos burocráticos para a realização de projetos nesta área.

De outro lado, a maioria dos *rappers* e grupos de Cuiabá não dispõe de conhecimento técnico sobre como intervir junto ao setor público da cultura, nem possui, aparentemente, interface com coletivos dedicados à discussão do assunto. Dessa forma, suas ações têm caráter centralizado na divulgação artística e não se desdobram em projetos sociais, o que para o Estado é menos interessante de investir. Outra diferença é que a maior parte dos integrantes do meio *rap* de Cuiabá enfoca unicamente a música, e não a cultura *hip hop* de forma geral. Trabalhar o conjunto de elementos dá mais visibilidade às atividades, agrega maior público, produz diálogo com diferentes classes e grupos sociais.

Além disso, a Cufa é uma ONG nacional, que tem parcerias com emissoras de televisão, organismos internacionais de defesa dos direitos humanos, situação que facilita o funcionamento das unidades locais, como a de Cuiabá.

Essa dianteira que a entidade leva em relação aos demais grupos e *rappers* da capital e sua proximidade ao poder público despertam críticas no meio *rap*. A maior contundência parte da região sul de Cuiabá (Grande Coxipó) e os integrantes da Cufa, em sua maioria, são da região norte (Morada da Serra). As críticas são no sentido de que a ONG não abre espaço para outras

entidades ou pessoas estabelecerem o mesmo vínculo com o Estado. Ceza avalia a relação Cufa-poder público, principalmente o vínculo com a Secretaria de Cultura de Cuiabá, como a representação exclusiva da prefeitura com o *hip hop* na cidade. Ainda chama de politização do *rap* a atual fase da referida manifestação político-cultural na capital. Ele considera que esse estágio trouxe benefícios e prejuízos. Segundo o *rapper*,

O ponto positivo é que inseriu no movimento *rap* a preocupação em pensar em políticas públicas na área de cultura para a periferia. O ponto negativo é que essa politização não gerou “evolução” para o movimento como um todo. A maior parte dos integrantes do *rap* está excluída das políticas públicas para a periferia.

Ceza considera que a maioria das pessoas que frequenta os fóruns e as conferências de cultura – espaços de discussão de políticas públicas – não vê respaldo do Estado e até mesmo desiste de cantar *rap* em Cuiabá por falta de espaço e oportunidade. Assim, ao invés de aumentar o consumo cultural, as instâncias de representação da periferia junto ao poder público acabam “se entregando ao sistema”, diz ele.

Em contrapartida, P. Brother, membro da Cufa, explica que a ONG dá continuidade ao trabalho que o *rap* enquanto música, composição, manifestação política não alcança: o resgate do jovem na eminência de adentrar no universo da criminalidade. Seu entendimento é reforçado por Linha Dura, também da Cufa, que nota no adolescente de baixa renda uma inegável baixa-estima e o desejo de não ser apenas trabalhador braçal, todavia, ter condições de chegar à universidade, exercer uma profissão e influenciar em seu espaço social de atuação.

Essa relação conflituosa existente em Cuiabá nos faz retomar a discussão sobre missão e concessão no *rap*. Se de um lado, uma organização molda a sua intervenção social pela via institucional, de outro os demais grupos consideram-na distante da raiz contestatória da citada manifestação político-cultural. Esse parece ser um exemplo representativo da “corda bamba” a que Pimentel se refere em relação ao *rap* em nível nacional.

Então, surge assim o dilema para refletir sobre se a missão do *rap* é inserir a população marginalizada no sistema, modificá-lo, tomar ou partilhar o seu controle. A seguir algumas opiniões que demonstram a amplitude dessa discussão. Thaíde (apud PIMENTEL, 1999, p. 107), um dos seus precursores no Brasil, responde ao questionamento sublinhando que o que se busca é igualdade:

[...] não é tomar o poder, ter um presidente da periferia, mas fazer com que o pobre saiba votar bem, consciente, exigindo seus direitos, para que um dia tenhamos ruas com nomes de heróis negros, escola para todos. Nós só queremos

também poder fazer parte da festa, da sociedade, a gente não quer ser penetra, marginal.

Já Ice-T, lenda do *rap* estadunidense, qualifica esta música como tráfico de informação da periferia para o centro e que por meio dela os negros devem tomar os lares dos brancos. Portanto, uma visão transformadora, que não enxerga conciliação étnico-econômica. MV Bill, o maior ícone da Cufa no Brasil, também criticado por uma ala do movimento *hip hop* por parcerias com a rede Globo e amenização do discurso contra a violência social, é o que elabora, a meu ver, a crítica mais consistente e constrangedora ao atual sistema opressor: disputar o poder institucional, inclusive pela viabilização de um partido político. Em entrevista à revista “Caros Amigos” o *rapper* carioca menciona que

Você pode exigir o máximo direito e respeito, poder não. Eu acho que chegou a hora de a gente brigar pelo poder, cara. Se isso é uma maluquice, ponham uma camisa-de-força em mim, pelo amor de Deus! Então [...] a gente falou ‘caralho, os pretos tinham que ter um partido, cara’. E já que somos mais de cinquenta por cento da população, isso é legítimo. Agora, se vamos resolver os problemas, se vamos agradecer, isso é uma outra história (MV BILL, 2005, p. 35)<sup>43</sup>.

Enquanto isso, Pimentel (1999, p. 107-108) esclarece que toda ideologia que pregue a transformação da sociedade é bem-recebida no *hip hop*, desde que defenda a revolução, de idéias ou armada, apesar de ele considerar a segunda modalidade mais eficiente e verdadeira, uma vez que se orienta pelo princípio da luta de classes e pela ditadura do proletariado, conforme ensina Marx.

#### **2.4. Como os *rappers* de Cuiabá vêem o jovem de periferia**

A investigação sobre como os *rappers* de Cuiabá apresentam o jovem de periferia, tendo por orientação os Estudos Culturais, subentende levar em consideração que sua identidade não deve ser caracterizada unicamente por convencionais elementos de análise, como língua, tradições e condutas pressupostas. Afinal, isso acaba por desvinculá-los da história de misturas em que se formam. Esse modo de abordar a parcela da juventude em tela evita a absolutização de um mecanismo de compreensão do que seja identidade e, por consequência, trabalha com a permanente possibilidade de modificação da cultura e da política.

Sobre essa concepção de identidade, Canclini, renomado pesquisador dos Estudos Culturais com enfoque acentuado na América Latina, menciona que:

---

<sup>43</sup> Trecho de entrevista concedida aos jornalistas Marina Amaral, Natália Viana, Alessandro Tarso e Marcelo Salles.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturaram em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação [...] Estudar processos culturais, por isso, mais do que levar-nos a afirmar identidades auto-suficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações (CANCLINI, 2006, Introdução, p. XXIII).

Portanto, nesse sentido, proceder à investigação sobre como os *rappers* de Cuiabá apresentam o jovem de periferia pressupõe conhecer o ritmo de vida do público retratado e entender que ele não se manifesta estaticamente nos bairros, residenciais e comunidades. Ao contrário, esse conjunto de sujeitos sociais está em constante movimentação, exposto e interagindo com realidades diversas. Em um freqüente misto de diversão e sobrevivência, sob a influência dos meios de comunicação comerciais e comunitários. Em contato com códigos lingüísticos e símbolos diferenciados, tais como gírias, ditos escolares, empresariais, religiosos, mesmo frente à discriminação econômico-racial – e justamente por conta dela.

É um jovem em permanente deslocamento, em direção ao local de trabalho ou em busca de emprego, indo para a escola ou à faculdade, procurando serviços públicos, fazendo compras, desocupado, capaz de acionar, inventar e/ou reinventar diversos mecanismos para se equilibrar em seu cotidiano. Apesar de passar, obviamente, por privações econômicas, somente isto não é capaz de lhe definir enquanto indivíduo, detalhar seu comportamento, sua subjetividade. Afinal, esse jovem tem sonhos, gostos, preferências, sentimentos, enfim, um complexo arcabouço sensitivo-racional que lhe permite elaborar táticas para lidar com sua condição social e o universo que o cerca.

Como aponta o documento-base da 1ª Conferência Nacional da Juventude, é imprescindível perceber a singularidade, a diversidade e o protagonismo dos jovens. Esse grupo etário possui necessidades, potencialidades e demandas próprias em relação a segmentos de outras idades. Isso pressupõe que entre os jovens existem inúmeras diferenças de identidade, formas de organização e expressão, o que, de modo nenhum, pode servir de justificativa para as desigualdades sociais (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p. 21).

#### **2.4.1. Jovem de periferia em disputa**

O *rap* praticado em Cuiabá centra seu foco no jovem de periferia, acompanhando a tendência original desta manifestação político cultural. Essa é uma das constatações obtidas por meio da análise das composições de *rappers* da cidade, entrevistas e performances durante

*shows*. Na maioria das vezes, o jovem de baixa renda de Cuiabá aparece no universo *rap* retratado como o principal alvo da criminalidade, sobretudo do tráfico de drogas ilícitas. Por outro lado, as pessoas dessa faixa-etária recebem tratamento depreciativo de parcela da mídia comercial local, sobremaneira sensacionalista, que associa indiscriminadamente violência, drogas ilícitas e jovens de baixa renda. Dessa maneira, a maior missão dos *rappers* da cidade é a de evitar que seu público passe às condições de dependente químico e criminoso e/ou a de retirá-lo delas.

No dizer de Soares, trata-se de disputar menino a menino com o mundo do crime, possibilitando ao jovem em risco social vantagens materiais e simbólico-afetivas, explicando que “Já se foi o tempo em que bastava acenar com a integração subalterna para calar demandas. Agora, quem demanda quer mesmo a tal cidadania, que significa pleno acesso ao mundo dos direitos e a tudo o que nossa sociedade pode oferecer de melhor” (Idem, 2005, p. 286).

O cientista político fala de uma complexa realidade concernente à juventude brasileira em geral em que educação, violência, miséria, falta de perspectiva de vida, esperança, consciência crítica e participação se entrelaçam.

Segundo o Instituto Cidadania/2003, os jovens consideram que apenas 24% das escolas conseguem entendê-los plenamente. De acordo com o IBGE/2007, quase a metade dos desempregados do Brasil corresponde a jovens. Um quinto da juventude brasileira tem filhos e 63% dos membros desta faixa-etária que trabalham não têm carteira profissional assinada (Instituto Cidadania/2003). Estatística do Ministério da Saúde/2002 demonstra que 40% das mortes entre jovens no país são homicídios.

Em contrapartida, educação e emprego são os assuntos que mais interessam à juventude e 76% dela compreendem a importância da escola para seu futuro profissional (Instituto Cidadania/2003). Outro dado otimista, indicado pelo Ibase/2006, é que 57% dos jovens têm interesse e disponibilidade para se encontrar com pessoas da mesma idade e dialogar sobre temas relativos à sua faixa-etária.

Nesse mesmo sentido, para cada jovem engajado existem no Brasil outros dez querendo participar de alguma atividade que gere benefícios para sua comunidade. Além disso, é bom frisar as informações já mencionadas neste capítulo, de que 92% da juventude do país acreditam que suas vidas pessoais vão melhorar nos próximos cinco anos e que 84% dos integrantes desta faixa-etária acham que podem mudar o mundo (INSTITUTO CIDADANIA/2003).

Em Cuiabá, cidade em que 75% do desemprego afeta a juventude, segundo a prefeitura (Diário de Cuiabá, 27/03/2006), a competição pelo rumo do jovem de periferia por parte dos *rappers* é efetuada por meio do uso de rádios comunitárias e livres, *sites*, *blogs*, *flogs* e *my*

*spaces*. Também pela pequena inserção na mídia comercial, realização de eventos, exclusivamente de *rap* ou voltados para o *hip hop* – com enfoque ampliado para *break*, grafite, basquete de rua e estética afro –, oficinas de mc, dj, *b.boy*, *b.girl*, grafiteiro, fóruns de discussão sobre políticas públicas na área de cultura e contato cotidiano nos bairros pobres da cidade.

Nessa disputa, os compositores e cantores de *rap* da cidade recorrem a uma gama de sentimentos e conceitos como o respeito à família, a crença em Deus, o despertar da consciência crítica, a solidariedade entre os moradores da comunidade, o acesso à educação formal tal qual ferramenta de ascensão econômica e posicionamento social, a valorização dos saberes proporcionados pela cultura de rua, a entronização da negritude, o direito de reivindicar do Estado melhores condições de vida etc.

Pois, como aponta Herschmann, o *rap* – enquanto elemento da “cultura de rua” – se fundamenta na concepção de comunidade, complexifica a relação de parentesco e impulsiona a criação de instâncias alternativas de poder:

A identidade do *hip hop* está profundamente arraigada à experiência local e marcada pelo apego a um *status* conquistado em um grupo local. Esses grupos formam um novo tipo de “família”, elaborado a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues (apesar das diferenças), promovem isolamento e segurança num ambiente complexo (2005, p. 186).

Os ingredientes que compõem o *rap* indicam que os *rappers* – também os de Cuiabá – sabem que apesar do cotidiano embrutecido pela discriminação étnico-econômica, a periferia se constitui de jovens emocionalmente abertos e dispostos a alterar o curso de suas vidas. Esse posicionamento se coloca em oposição ao estereótipo de que a população que mora em bairros de baixa renda está mergulhada na desgraça social e é incapaz de recobrar o ânimo para procurar formas de desafiar a lógica do sistema capitalista. E demonstra que a legitimidade de ser *rapper* permite enxergar esse quadro como parcial e reversível. Visto assim, e segundo Engels e Marx, grandes teóricos do socialismo científico,

[...] o mundo sensível circundante não é um dado de eternidade, sempre igual a si mesmo, mas [...] é o produto da indústria da situação social; isto no sentido de que se trata de um produto histórico, resultado da atividade de uma série de gerações, das quais cada qual se apoiara sobre os ombros da anterior, desenvolvendo sua indústria e seu comércio, modificando sua ordem social segundo necessidades modificadas (ENGELS e MARX, 1957, p. 308-309).

Tomando seu entorno como referência, o *rapper* maranhense Preto Ghóez no conto “A peleja de Firmino” – em coletânea sobre literatura marginal – expõe a perspectiva sociohistórica

da cultura *hip hop*, que tem na realidade resultado da instituição de pensamentos hegemônicos e da luta de classes, e não fruto do destino ou do acaso. Na obra, ele pontua que Firmino, jovem retirante do interior do Maranhão, vai a São Paulo (Guarulhos) em busca de dinheiro para melhorar a vida de sua mãe e enfrentar a ganância desenfreada de um senador latifundiário que teima em tomar as terras de sua família. Mas,

Firmino foi assassinado a mando do senador Chacina, Firmino tinha ido longe demais nessa história de justiça, de briga pela terra, essas coisas ninguém muda, sempre teve pobre, sempre teve rico, nisso Firmino não acreditava, foi lendo uns livro que ele descobriu um tal de Zumbi, que também se parecia com ele e num acreditava que as coisas sempre foram assim, e se sempre foram assim, alguém tinha que mudar isso... Firmino descobriu que quando diziam que iam acabar com o tal de feudalismo ninguém acreditou, pois num é que acabou? E num faz nem mil ano, que é um ano pras coisa de santo, que existe esse tal de capitalismo. Firmino descobriu isso tudo com uns menino de roupa esquisita, que volta e meia até mesmo Firmino achava de ter graça do jeito deles, cum esse tal de *hip hop*<sup>44</sup> (GHÓEZ, 2005, p. 20).

Nos discursos proferidos pelos *rappers* de Cuiabá investigados para esta dissertação, fica evidente a concepção de que somente uma parcela da juventude consegue se inserir na dinâmica cultural projetada pelo discurso publicitário de que todas as pessoas, indistintamente, podem ter acesso aos bens de consumo desejados. Como exemplifica Rei Rapper referindo-se ao jovem de periferia, “O sistema o impôs a roubar e a matar, esquecendo da própria moral, por aquele par de tênis importado que ele viu outro dia num comercial. E o pior de tudo é que você liga a tv e aparece falando bem assim: ‘Eu sou brasileiro e não desisto nunca<sup>45</sup>. Será, mano?’”. Essas frases entre aspas correspondem a um trecho de um texto que o *rapper* lê em alguns de seus *shows* antes de apresentar suas composições.

A argumentação de Rei Rapper, de que o discurso de acesso livre aos bens de consumo fortalece a marginalização juvenil, tem respaldo em algumas estatísticas nacionais. Levantamento feito pelo PNAD/2003 aponta que dos 50,5 milhões de jovens existentes no Brasil, 11,7 milhões vivem em famílias que não têm condições para satisfazer suas necessidades básicas. Segundo pesquisa divulgada pela Unesco em 2004, apenas 10,1% dos jovens no país costumam ir sempre ao cinema e cerca de metade deles quase nunca vai a um cinema ou biblioteca (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007, p.11-12).

---

<sup>44</sup> O trecho do conto foi reproduzido com sua grafia e pontuação originais.

<sup>45</sup> "Eu sou brasileiro e não desisto nunca" é uma referência à campanha publicitária feita pela ABA (Associação Brasileira de Anunciantes) em 2005, fundamentada na valorização da auto-estima da população brasileira, com peças embaladas pela canção "Tente outra vez", de Raul Seixas, que conta histórias pessoais de superação.

O fato de a maioria da juventude contemplada na difusão de mensagens não ter condições materiais de usufruir o que se lhe propõe não significa, no entanto, que esteja apartada do processo comunicacional e que desconheça seu potencial de consumo. Sua participação é que está restrita ao papel de referência passiva dentro de sua categoria social. Porém, Tella (1999) destaca que pela publicização da crítica ao sistema vigente é possível acessar os seus benefícios e ascender e/ou inserir-se economicamente. Isso demonstra o caráter dialético desse circuito cultural, que envolve uma expressão de origem e característica periférica (*rap*), mas que se coloca como crítica e, ao mesmo tempo, produto do *status quo* produzido pela indústria cultural, pela mídia comercial e pelo Estado neoliberal.

## **2.5. Como cada *rapper* de Cuiabá enxerga o jovem de periferia**

Neste intertítulo procuro demonstrar e diferenciar os olhares dos *rappers* de Cuiabá sobre o jovem de periferia da cidade. Organizando minha avaliação sobre suas posturas chego ao resultado de que eles enxergam a juventude que representam a partir das seguintes categorias: jovem invisível, jovem desacordado, jovem sem consciência de classe, jovem distante de Deus e jovem à procura de saídas. Essas angulações dialogam entre si e se destacam uma da outra por se concentrarem em determinadas nuances.

Nessas categorias ainda há três subdivisões, que atendem pelas qualificações do jovem sem acesso à cidadania, do jovem semimorto e do jovem reprodutor de estereótipos, explicadas nos tópicos 2.5.1.1., 2.5.2.1. e 2.5.3.1., respectivamente. Todavia, a intencionalidade dos *rappers* da cidade, como já dito, se empenha centralmente em desviar e/ou retirar o jovem de periferia do mundo do crime e do envolvimento com as droga ilícitas, mesmo que este se encontre na condição de usuário e não de membro ativo do tráfico.

### **2.5.1. Jovem invisível**

Taba, Linha Dura e P. Brother, da Cufa, atuam com os olhares voltados para a retirada do jovem de periferia de situações de risco social. Eles observam que a precária situação financeira e a discriminação racial diminuem sua auto-estima e lhe dificultam o desenvolvimento da autonomia de ação e pensamento e a busca por melhores condições de vida. E os *rappers* enxergam que as condições de vida do jovem de baixa renda o configuram como um ser invisível na sociedade.

Em consonância com a análise de Taba, P. Brother – entrevistados para a dissertação – e Linha Dura – cujas idéias advém de material midiático disposto na internet –, Soares (2005, p. 285) expõe que



Invisibilidade [...] é sinônimo de rebaixamento da auto-estima. Quando socialmente invisível, a maior fome do ser humano é a fome de acolhimento, afeto e reconhecimento. Pressionado por esta fome profunda, os jovens recorrem aos expedientes acessíveis, até a violência.

Podemos depreender da argumentação dos supracitados que essa condição social se dá pela negligência e a indiferença da população economicamente e etnicamente inserida e pela entronização do estado de “inexistência” por parte do marginalizado. A invisibilidade tem conseqüências econômicas, morais, psicológicas e afetivas. O apartamento da realidade reconhecida como tal acaba por impulsionar o jovem de periferia a tomar atitudes a fim de irromper no ambiente considerado como existente.

E isso inúmeras vezes é feito pela violência, que neste sentido pode ser entendida como interatividade, mediação, meio de comunicação com a sociedade, entre outras conceituações, ou causando-lhe um reconhecimento que, na verdade, sedimenta sua marginalização. Sobre o assunto, assinala Soares (2005, p. 217): “Quando se ergue da sombra com a arma, o jovem veste a carapuça que o preconceito lhe pespegara e compra o pacote completo de culpas e maldições, porque, agora, com a arma, ele é alguém. [...] Afirma-se, mas pelo negativo de si mesmo, cavando o pior na alma dos outros”.

Por isso é que os três *rappers*, afinados com a visão da Cufa nacional, tomam o *rap* enquanto uma e não a maior das ferramentas de transformação da realidade social do jovem de periferia. Eles percebem que isoladamente a citada manifestação político-cultural pode proporcionar limitada visibilidade social. Segundo P. Brother, o *rap* significa “palavra”, ou seja, discurso – indicação ou exemplo de atitude –, mas não se traduz em militância, termo que, neste contexto, se constitui em uma ação de maior profundidade e amplitude. Taba resume a situação dizendo que “Antes a gente ficava muito na teoria. Agora, com a Cufa, a gente está fazendo na prática, está agindo mais”.

A limitação de inserção do *rap* é que direciona os entrevistados citados a trabalharem a partir da cultura *hip hop*, com todos os seus elementos, e a trançá-la com trabalhos sociais que envolvem jovens encarcerados, por exemplo. A Cufa desenvolve em Cuiabá oficinas de mc, dj, *break* e grafite no Complexo Socioeducativo Pomeri, órgão ligado à Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública de Mato Grosso. A metodologia usada no projeto é a de explicar aos adolescentes de que forma o sistema capitalista impele as pessoas de baixa renda a cometer crimes, aproximá-los de textos que lhe valorizem os egos – como a Bíblia e depoimentos de pessoas de jovens na mesma situação – e dar-lhes capacitação profissional. Com isso, os *rappers* pretendem fazer com que os jovens deixem de se ver tais quais vítimas indefesas e comecem a

produzir novas auto-imagens e visões críticas próprias acerca do que as engloba, articulando-se de modo a se posicionarem como respostas negativas ao sistema opressor.

A compreensão de que o *rap* deve ser associado a outros elementos estimula P. Brother, Taba e Linha Dura à utilização de atividades esportivas e de valorização da estética negra (como demonstrações de penteados afro durante eventos). E também é essa concepção que os faz produzir atividades em parceria com grupos da classe média alta, a fim de possibilitar ao jovem de periferia maior fluxo sociocultural, incentivar novos gostos, ter outras preferências artísticas. Afinal, ao concorrer com o tráfico de drogas pela atenção e o futuro da juventude de baixa renda, os *rappers* devem levar em conta que enfrentam os “benefícios” que ele pode gerar, como dinheiro, acesso ao consumo, o senso de importância em âmbito local, o despertar de admiração e preocupação e a noção de pertencimento a um grupo, o que lhe dá identidade.

Complementando esse raciocínio, Linha Dura pontua – em entrevista a Eduardo Ferreira no site Overmundo ([www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br)) em janeiro de 2006 – que esse jovem de periferia que está à beira da criminalidade, quando já não faz parte dela, é alguém que possui uma percepção aguçada de justiça. Essa qualidade é resultante justamente da violência excessiva que tem lhe ofendido a condição de cidadão e, de certa forma, da consciência de que o contato com o crime também pode lhe ser rentável. O *rapper* assinala, então, que:

O jovem da periferia não quer só o básico para comer, se vestir e tal. Ele não quer ser pedreiro o resto da vida. Ele também tem direito de estudar, se formar e se transformar em engenheiro. Também tem direito de ir a lugares diferentes, comprar outros tipos de roupa, andar com um visual legal, chamar a atenção, impressionar. Do mesmo modo que ele tem o direito de ir a vários lugares acompanhar culturas de vários tipos (LINHA DURA, 2006).

Essa vontade de ter acesso democrático ao que lhe é de direito, respaldado inclusive pela Constituição Federal, o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente) e outras legislações, também tem a ver com um tipo de fome não-física, associada à condição de invisibilidade social (de acolhimento, afeto e reconhecimento). Corresponde à fome de ser visto, respeitado e tratado com igualdade de direitos e de oportunidades. Por causa disso é que a Cufa em Cuiabá procura dimensionar suas ações a partir de uma imagem complexa acerca do jovem de periferia. Não apenas uma pessoa em via de ser seduzido pelo tráfico de drogas ilícitas, todavia alguém que nutre em si as noções de direito, justiça, vingança, ódio e honestidade.

Soares explica que esse senso de cidadania força o Estado, ONGs, academia, entidades filantrópicas e demais entes a dimensionar políticas públicas não mais sob o parâmetro de que qualquer auxílio é recebido com bons olhos e potencial eficiência. O cientista político fortalece a

visão de que o que existe é uma aguda competição com a criminalidade, decorrente, sobretudo, das desigualdades sociais, pelo direcionamento do jovem de periferia e, por assim dizer, pela constituição do tipo de visibilidade que ele possa adquirir.

Portanto, não se trata de suprir a fome física e de acesso aos bens de consumo elementares e serviços garantidos pela lei, assegurando-lhe “integração subalterna”. É necessário sensibilizar o imaginário desse jovem, sabendo que linguagem empregar e que recursos mobilizar. A respeito disso, comenta Soares:

Não bastam empregos, quaisquer empregos, ou frentes de trabalho. [...] Com frequência, ouvi da rapaziada que não vale a pena repetir a trajetória de fracassos de seus pais. Eles não querem ser apenas pintores de nossas paredes, mecânicos de nossos carros, engraxates de nossos sapatos. Eles querem o que nossos filhos querem: internet, música, arte, dança, esporte, cinema, mídia, tecnologia de última geração, criatividade. Já se foi o tempo em que bastava acenar com a integração subalterna para calar demandas. Agora, quem demanda quer mesmo a tal cidadania, que significa pleno acesso ao mundo dos direitos e a tudo o que nossa sociedade pode oferecer de melhor (2005, p. 285-286).

Ainda acerca da sensibilização do imaginário do jovem de periferia, é necessário discutir qual a importância desta operação no plano da subjetividade, podendo compreendê-la como a produção de uma imagem que sirva de nova referência tanto internamente, na esfera individual, quanto externamente, no coletivo, oposta ao estereótipo que lhe soa enquanto sentença condenatória. Resulta evidente que para efetivar a transformação de um ambiente social parece ser fundamental a criação de uma nova subjetividade.

Sobre essa consonância entre mudanças nos planos objetivo e imaginário, tendo o *hip hop* por objeto de estudo, Silva (1998, p. 54 apud TELLA, 1999, p. 61) esclarece:

O papel que as referências imaginárias desempenham é proporcionar respostas que nem a realidade nem a racionalidade são capazes de responder como: ‘definir qual a sua identidade, sua relação, o mundo, suas relações com o eu e suas necessidades e seus desejos, quais os fatores que proporcionam a unidade, a identidade e a coesão da sociedade ou de segmentos da sociedade.

Então, se o objetivo de um *rapper*, grupo de *rap* ou ONG é alterar a trajetória do jovem de periferia por vê-lo igual a um ser social invisível, cabe não apenas criar condições materiais de superação do problema, mas também elaborar categorias de pensamento que rompam com padrões hegemônicos que permeiam o imaginário da sociedade, como o consumismo, o individualismo, o embranquecimento, o conformismo e a cordialidade, e substituí-los por identidades positivas. Exemplos desses mecanismos de conversão identitária são a valorização da

negritude e dos conhecimentos populares, o incentivo à consciência crítica, o cultivo da solidariedade entre os marginalizados, a reflexão sobre o que significa ser maioria e a forma de evitar os artifícios do sistema para que não haja rupturas ou desentendimentos que comprometam a coesão do ajuntamento.

Acredito que o raciocínio utilizado por Martin-Barbero para explicar como a indústria cultural, na era da racionalidade instrumental, responde à demanda da sociedade por mitos e heróis pode enriquecer a discussão sobre a produção de um imaginário social em sintonia com uma proposta pragmática, e ao mesmo tempo utópica – no sentido de meta a ser alcançada e não do intangível –, de desviar o jovem de periferia do mundo do crime. Segundo o estudioso,

[...] se uma mitologia ‘funciona’ é porque dá resposta a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer. A impotência política e o anonimato social em que se consome a maioria dos homens reclamam, exigem esse suplemento-complemento, quer dizer, uma razão maior de imaginário cotidiano para poderem viver (2003, p. 95).

Então, no caso em questão, a mitologia que funciona pode ser enxergada tal qual o imaginário social a ser criado pelo aparato *rapper* junto ao jovem invisível socialmente e vulnerável à criminalidade. Na verdade, uma elaboração mental que parta do misto entre necessidades objetivas e sentimentos que correspondem a terreno fértil para a positivação de sua imagem e o redirecionamento de sua conduta.

#### **2.5.1.1. Jovem sem acesso à cidadania**

Mano Rap não verbaliza a expressão “jovem invisível”, mas em suas falas é comum notar a palavra “sem”, que representa o qualificativo de uma pessoa que não tem acesso aos bens sociais elementares para poder sentir-se cidadão, ou seja, um ser social visível. Por isso o tom que imprime nos seus discursos é caracterizado pela descrição de uma realidade inevitável, seja expressa pelo conformismo, pela violência ou a autodestruição. A cobrança, o lamento ou a crítica ao jovem de baixa renda pelo envolvimento com a criminalidade, o uso de drogas, os enfrentamentos familiares têm importância subalterna em sua conduta.

O *rapper* enxerga o jovem de periferia sem acesso ao lazer, ao entretenimento, à cultura, ao emprego, a melhorias nos setores de educação e saúde, a informações que possam contextualizá-lo em relação ao funcionamento da sociedade e, a partir disto, ensaiar interpretações da realidade, opiniões próprias. Essa carência de instrumental material e de

subsídios para compreender o ambiente social no qual subsiste é que faz Mano Rap considerar normal algumas atitudes que costumam ser criminalizadas pela mídia comercial e cair no senso comum fabricado, como se vê em trecho a seguir da letra “Política regional”:

Em todo estado, município, interior tem candidato envolvido, sim, senhor. É órgão público, privado, madeireiro, agricultor. Gente em que o governo seriamente confiou. O rei da soja faz mistério pra fazer filiação, quer se aliar com os inimigos da nação. Tem empresário que sonega quase mais de 100 bilhão. Aí é foda pra conter rebelião.

Mano Rap avalia que a injusta conduta do Estado estimula atitudes de revolta no jovem de periferia, que ele qualifica como reações, na verdade, reflexos inevitáveis diante de uma estrutura antidemocrática. O *rapper* faz críticas em especial ao sistema de segurança pública estadual, afirmando ser ele fundamentado em uma filosofia sedimentadora de preconceitos contra pobres e negros. Essa análise sobre as entidades socioeducativas é recorrente nas Ciências Sociais, como atesta Soares ao argumentar que um dos maiores obstáculos que barram o jovem de periferia na trilha por um caminho inverso ao da criminalidade é imposto pelas próprias instâncias de poder encarregadas de readaptá-lo ao convívio social. Acerca dessa discussão, o estudioso aponta que

[...] é aí, que as instituições que dirigem a sociedade metem os pés pelas mãos. Quando seria necessário reforçar a auto-estima dos jovens transgressores no processo de sua recuperação e mudança, as instituições jurídico-políticas os encaminham na direção contrária: punem, humilham e dizem a eles: “Vocês são o lixo da humanidade” (2005, p. 218).

Diante de estruturas orientadas pelo preconceito e a repressão, podemos compreender que em considerável parcela as reações do jovem de baixa renda são atos de desespero, ódio e busca por visibilidade social. Esse tipo de resposta social gera inúmeras vezes violência contra pessoas da mesma classe, o que, *a priori*, parece ser incoerência política e falta de solidariedade entre os iguais. A seqüência de fatos segue uma ordem que indica a existência de uma espécie de sina que faz do jovem de periferia “refém do sistema”, como costumam sublinhar os *rappers* de Cuiabá em suas composições.

Entretanto, o raciocínio de que a ausência de elementos mínimos para que a juventude de baixa renda tenha condições de superar sua situação social de penúria é justamente a constatação da impossibilidade de que isto ocorra não integra a lógica de Mano Rap. Ele burla o trajeto desse circuito fechado ao enxergar no jovem “sem” alguém “que precisa”. O *rapper* enfatiza em sua entrevista, ao se lembrar da experiência de apresentar programa de *rap* em rádio comunitária,

que “O jovem de periferia é uma pessoa que carece de informações que edifiquem sua inteligência, seu comportamento, sua atitude pra ter visão nova e diferente do que está posto. [...] uma visão politizadora, participativa e questionadora”.

Portanto, esse jovem com déficit de cidadania não é visto como alguém fadado à invisibilidade ou à criminalidade, ainda que isto tenda fatalmente a ocorrer caso não haja alteração em suas condições de vida. A juventude de baixa renda, na perspectiva em tela, corresponde a um conjunto de pessoas necessitado de auxílio emergencial material, emocional e intelectual, que com este aparato de apoio pode ter sua trajetória modificada, questionando, assim, a inevitabilidade de uma tragédia social. Essa percepção possibilita a reconfiguração da imagem do jovem de periferia para alguém capaz de transformar o seu provável curso de vida. A certeza do derrotismo deixa de ser um fato consumado e passa à categoria de possibilidade, mesmo que continue sendo a mais cotada a se confirmar.

Por isso é salutar registrar a opinião de Castro (2006), membro do Conselho Consultivo do Centro Nacional de Estudos e Memória da Juventude e ex-pesquisadora da Unesco sobre a temática jovens. Para ela, é urgente que a juventude seja enxergada de perto, em sua diversidade e em suas particularidades, a fim de ultrapassar a visão ainda genérica – que leva aos estereótipos – que grande parte da população tem a respeito do referido grupo etário. Isso também pode incentivar os jovens, entre eles os de baixa renda, a serem protagonistas de suas histórias e conscientemente críticos quanto às desigualdades sociais. Como observa,

O desafio é a participação em uma agenda de questões que mais tocam os jovens, questões em geral relacionadas às estruturas que os vulnerabilizam negativamente, bem como à participação autônoma em busca dos direitos de uma geração – direitos de estudar, de brincar, de amar e de se recriar – combinada à participação ampliada de resistência e construção de outros percursos civilizatórios alternativos à globalização neoliberal (CASTRO, 2006, p. 23).

Athayde, produtor cultural e um dos fundadores da Cufa no Brasil ao lado de MV Bill, corrobora com essa discussão ao mostrar que as análises prevalentes nas vozes da polícia e de um grande contingente de pessoas apontam para o entendimento de que o jovem de baixa renda é, pelo fato de viver na periferia, afeito e condizente com o universo da criminalidade. Ele discorda firmemente dessa conclusão e expõe que a relação entre juventude pobre e violência se dá, prioritariamente, por conta da estrutura social, que cria poucas condições para se trilhar um caminho rumo à cidadania. O ativista justifica seu posicionamento embasando-se nas experiências decorrentes da realização de uma pesquisa em várias capitais do Brasil sobre o envolvimento de jovens e crianças com o tráfico de drogas ilícitas. Como se recorda,

Aqueles jovens temidos no asfalto, e tão indefesos nas refeições noturnas, não poderiam ser os monstros de que são chamados. Nunca consegui vê-los assim. Quando reflito sobre isso, não encontro explicações suficiente no discurso dos militantes dos direitos humanos, nem aceito a visão de seus críticos, que tentam esvaziar as discussões dizendo que o que seus oponentes ideológicos querem é proteger bandidos e oprimir os cidadãos de bem. [...] O fato é que não entendo a trajetória deles no crime como uma coisa premeditada. Parece, sim, um processo natural, como a lei da natureza, a lei da selva (ATHAYDE, 2005, p. 279).

Diante das contribuições expostas, podemos deduzir que para Mano Rap o *rap* tem papel importante na criação de uma nova imagem do jovem de periferia. Então, vê-lo como alguém sem acesso à cidadania significa identificar sua situação e, perante ela, não apenas denunciá-la (muito menos conformar-se), mas, principalmente, propor formas de ultrapassá-la. Isso é possível pelo *rap* e pelas discussões que ele proporciona, pela articulação de projetos sociais e diálogos com vários setores da sociedade, como ONGs, academia e movimentos sociais.

Por meio desse intercâmbio há condições de se formar uma rede de proteção e projeção social que garanta à juventude de baixa renda se desviar da invisibilidade e da autodestruição. Também, o estímulo a que ela veja em si própria não um contingente programado para fracassar, no entanto, ao contrário, um exemplo de projeto inacabado, em desenvolvimento, que pode ser alterado (e alterar-se) para melhor.

### **2.5.2. Jovem desacordado**

Rei Rapper considera que o jovem de periferia está perdido, confuso, sem parâmetros quanto ao que se possa denominar de realidade real, como expõe em trecho da composição “Visão real”: “Eu ando indignado, vendo essa juventude perdida. Farinha<sup>46</sup>, *crack*, maconha. Revólver na mesa e levando uma vida 100% arriscada. Correndo de um lado pro outro e perdendo a noção do perigo”. O *rapper* prioriza o enfoque no jovem que é tornado objeto do tráfico (sentido passivo) e não naquele que a partir da criminalidade se transforma em um instrumento de violência à sociedade (ativo).

Sondagem e relatório feitos por MV Bill em viagem para Brasília fortalecem a análise de Rei Rapper quanto ao estado do jovem tomado pelos efeitos de drogas ilícitas. O *rapper* carioca constata que

O desespero de cada viciado imprimia no rosto era trágico demais para o que eu tinha visto até então. O máximo que eu conhecia no Rio era um tal de ‘capa

---

<sup>46</sup> Versão popular de cocaína.

preta', um tipo de cocaína que dizem que é quase pura, por isso mais cara, e, quando os viciados usam, a favela fica perigosíssima, porque todo mundo perde o controle de tudo. Basta uma cafungada que os caras e as minas perdem a linha. A vida passa a ser um detalhe (2005, p. 19-20).

Ciente do quadro apresentado por MV Bill, Rei Rapper afirma que a perda de controle sobre a própria vida ocorre em razão do vislumbre e entorpecimento com as promessas e “benefícios” possibilitados pelo tráfico de drogas ilícitas, como o uso (às vezes até a posse) de um veículo, o maior contato com garotas – parcela delas de outras classes sociais –, a presença constante em festas e eventos e a aquisição de certa notoriedade nos novos ambientes. Trecho de “Visão real” demonstra esse estado de alienação: “[...] desde pivetes criados assim, se iludindo com grandes bandidos. [...] E no seu pensamento vida de malandro era sempre o máximo. *Rolax* no pulso, ouro no pescoço, dinheiro no bolso e carrão importado. Não escolhe o pior, só quer do bom e do melhor”.

Do exposto pelos *rappers* mencionados neste tópico, o transe provocado pelo que a criminalidade pode causar ao jovem de periferia – em suma, prazer imediato – lhe dá a falsa sensação de segurança social. Além disso, impede-o de pensar no futuro e em assuntos palpáveis como a descoberta de mecanismos concretos e duradouros para sua subsistência e a de sua família, desenvolvimento intelectual, cultivo de amizades e a constituição de laços afetivos que garantam amigos ao redor. Ao mesmo tempo em que lhe proporciona ganhos, em um segundo momento o entorpecimento causado pelo contato com o tráfico produz frustração, desesperança e sentimento de derrota. O jovem fica entregue ao sistema do qual passa a ser servo e, ao mesmo tempo, se alimenta materialmente e emocionalmente.

Acerca desse aspecto, Castro chama a atenção para o chamariz e o controle que a criminalidade exercita sobre o jovem de periferia:

Ao recrutarem jovens, as organizações do crime exercem sobre eles certo fascínio que não está restrito a uma racionalidade econômica, não se devendo esquecer que alguns valores manipulados pelo tráfico estão inseridos no universo mais amplo de valores da sociedade. Assim, poder, individualismo narcíseo e auto-afirmação são fatores que também contam (2006, p. 24).

Enredado pelo mundo das drogas ilícitas, o jovem de baixa renda não vê perspectiva de ascender à condição de protagonista de sua história. É como se o “efeito fantasia” do entorpecimento chegue ao fim e se inicie o estabelecimento de um novo cenário, tragicamente real. Podemos considerar que essa fase conseqüente é como um retorno ao estado de invisibilidade e risco social vivenciado antes do enlace com a criminalidade, com um adendo.



Pois o jovem de periferia passa a se sentir incapaz de mudar de vida, rogando inclusive a volta ao posto de “ser socialmente inexistente”.

É nesse sentido que o jovem de periferia é enxergado, já afetado pelos efeitos da criminalidade, como uma pessoa ainda desacordada, contudo, agora em razão do baque de realidade sofrido. Trata-se de alguém que necessita de orientação sobre o caminho a seguir, discernimento entre o certo e o errado – tomando as palavras usadas em entrevista por Rei Rapper –, realidade e fantasia. Enfim, o jovem em questão é tido, nesse estágio, enquanto quem precisa de subsídios para tomar uma decisão definitiva: a de permanecer na criminalidade ou a de tentar sair dela.

As duas décadas de envolvimento com a produção de eventos e discos de *rap* no Rio de Janeiro asseguram a Athayde que o problema social que engloba a juventude de periferia é grave e precisa de uma ação institucional incisiva, como se vê a seguir:

Podíamos permitir que o Brasil soubesse que, por trás de uma arma, tem um coração batendo; que é preciso uma grande intervenção política no país para que não estejamos fadados à escravidão de seres humanos; e que essa intervenção não seja policial, mas em todas as áreas. Não é possível continuar matando esses jovens como se eles fossem os nossos algozes. Não é possível ficar martelando esses jovens e os enjaulando como animais em celas frias. Não é possível a sociedade se escandalizar com as rebeliões dos menores e não ficarmos escandalizados com o fato de serem zero as chances de suas famílias serem parte de uma sociedade civilizada (2005, p. 31).

Essas considerações demonstram que o jovem de baixa renda carece de auxílio para seguir os próximos passos no sentido de se afastar do caminho da criminalidade e recuperar a capacidade de agir qual protagonista de sua própria história. A ele não interessa o lamento, o temor ou a raiva de parentes, amigos, desconhecidos, entes públicos ou privados, pois precisa de algo que lhe instrumentalize a tomar os próximos passos acertadamente. É com esse objetivo que Rei Rapper faz e usa o *rap*. Em suas composições ele apresenta o perfil do jovem de periferia relacionado às drogas, à violência, aos assaltos e, também, à saída deste tipo de vida, além das conseqüências positivas desta tomada de posição.

O *rapper* explica que esse roteiro é uma constante em suas letras, pois para ele o *rap* tem de estar compromissado em mostrar a realidade por completo. Isso corresponde a expor o “lado negro da vida” – termos do próprio entrevistado –, mas também a outra parte, caracterizada por oportunidades de mudança, melhores condições de convivência, amizades, carinho e afeto da família.

As reflexões sobre esse modo de lidar com a realidade, que trabalha com cenários desejados a partir de uma produção simbólica de origem marginalizada, configuram-se como centralidade na obra de Certeau (1994), acadêmico pautado em experiências e descobertas nos ramos da Antropologia, Lingüística, Mística e Psicanálise fundamentadas em uma espécie de teoria das disputas sociais a partir de práticas cotidianas. As astúcias dos consumidores, o relativismo quanto à noção de verdade e de objetividade científica e a crítica ao estrangulamento criativo produzido pela supervalorização do estatuto da hierarquia são algumas das situações levadas em conta pelo autor, que é uma importante referência nos Estudos Culturais por enxergar a cultura como um campo de luta simbólica e um espaço de contestação das camadas populares.

Na narração desse jogo de forças sociais, percebido na mais sutil lâmina de realidade, Certeau toma os conceitos de estratégia e tática como basilares, sendo o primeiro a manipulação das relações de força que ocorre quando um sujeito de querer e poder pode ser isolado e o seguinte uma ação calculada definida pela ausência de um próprio, uma vez que nesta situação se joga com um terreno imposto. Conforme o estudioso, as culturas populares são mecanismos para subverter a realidade efetiva, que oprime e escasseia esperanças, e, por meio de uma disputa criada no plano subjetivo, reavivar constantemente a crença de que é possível resisti-la, conviver com ela e até mesmo almejar alterá-la de modo objetivo. Por isso ele enuncia que

Falando de modo mais geral, uma maneira de utilizar sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e as suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifestaria a opacidade da cultura “popular” – a pedra negra que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como trampolinagem, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais (CERTEAU, 1994, p. 79).

A abordagem do pesquisador representa o tracejo efetuado por pessoas e grupos que se encontram à margem da sociedade e, portanto, não gozam de legitimidade oficial – investida de institucionalidade – para falar em nome do todo ou, também em favor do conjunto, estabelecer a manutenção ou a mudança de projetos, rumos e interesses. Por compreender as culturas populares como instâncias de protagonismo das populações tradicionais, assim como as marginalizadas economicamente e etnicamente, Certeau as coloca em situação de atuação tática, que lhes subentende necessidade de maior trânsito social e criatividade para ressignificar a condição de subalternidade. O pesquisador enxerga esse modo de vida como

Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que “fazer com”. Nessas estratégias de combatente existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria de uma tecnicidade. [...] Até o campo da desventura aí é rarefeito por essa combinação do manipular e do gozar (1994, p. 79).

Ao perceber que as histórias reais contadas por Rei Rapper não se acabam em si, porém reivindicam a complementação do sujeito social ao qual se remete nas composições, podemos dimensionar uma narrativa marcada pelo fluxo entre o autor e sua referência (juventude de periferia), o que corresponde a uma articulação colaborativa na luta simbólica por ressignificação da subalternidade. Afinal, como argumenta o *rapper*, cabe a ele descrever em suas letras a situação de entorpecimento do jovem de baixa renda e apontar-lhe o “caminho certo” – sair da criminalidade –, ficando a terceira e última parte da música por conta dele.

#### **2.5.2.1. Jovem semimorto**

O olhar de Vulgo Bill quanto ao jovem de periferia também o denomina de desacordado, entretanto a partir da regionalização da narrativa, diferenciando-se de Rei Rapper, que prefere fazer um *rap* geral, que corresponda a todas as “quebradas”. Pela citação de locais, nomes de pessoas e situações vivenciadas, Vulgo Bill apresenta um personagem real semimorto, conduzido pela vida em meio às drogas ilícitas, como usuário ou integrante do tráfico. No entanto, se trata de uma juventude pobre que nasce em um ambiente marcado por dificuldades socioeconômicas, porém em condições de se divertir de forma sadia, lutar por uma vida melhor e almejar mudanças coletivas para a sua comunidade.

A valorização da localidade presente na narrativa de Vulgo Bill, enquanto como forma de dar maior veracidade aos fatos contados, é um dos elementos que compõem o complexo e constante trânsito de idéias, ideologias, condutas, estilos, produtos e valores sociais que conjuga diversidade e padronização na contemporaneidade. Conforme Herschmann,

Com a globalização, há a presença de uma tensão entre processos de homogeneização, de integração acelerada pelos recursos tecnológicos de comunicação e a revalorização das referências regionais e locais que, mais do que apontar para uma desintegração ou desterritorialização total, parecem indicar uma nova dinâmica sociopolítica e econômica do urbano que articula o global e o local (2005, p. 228).

Vulgo Bill, pela acentuação do elemento local, apresenta o jovem de periferia em dois momentos: no primeiro, mais novo, em meio à inocência das brincadeiras; no segundo, no tempo presente, modificado pelo envolvimento com a criminalidade. O *rapper* parte da alteração negativa percebida no trajeto de um grupo de jovens da região onde vive e, perante esta realidade palpável, projeta um futuro que tende à intensificação da falta de perspectivas.

Contudo, isso não é feito de maneira mecânica, simplesmente descritiva. Há emoção em sua narrativa, que alterna passado e presente, o que se vê em um trecho de “Lembranças”, *rap* cujas cenas se passam no bairro São João Del Rei, onde ele mora:

O grupo de *funk* da quebrada hoje não existe mais. Tirar um racha no campo é coisa do passado, não volta mais. [...] Periferia é assim: tiro, sangue, lágrima, tristeza na vida de várias pessoas que sonham com um mundo melhor. No rosto a lágrima cai. No peito bate forte um coração.

O jovem desacordado, tido por pessoa sem perspectivas, também é visto como quem não reúne elementos suficientes para sonhar com mudança de vida. Ao contrário, é o resultado das experiências violentas e autodestrutivas pelas quais passa, encarnando o pesadelo e o desespero. Outro trecho da composição do *rapper* local registra uma realidade que não suscita condições de almejar novo quadro: “Aqui no Del Rei várias mortes presenciei. Finado Toni, Neneca, Daniel, Sidney, Macaxeira, Mazinho, Macaco, Bina, Du, Nenê. Nossa quebra já não é como era antes”.

Afinal, como atesta Guimarães, a ocupação da periferia por jovens no Brasil e fora dele – sobremaneira negros –, excluídos da economia, da política e da educação, está reunida em um aspecto comum, que é a violência. Em razão disso, sublinha a pesquisadora:

Assim como periferia é periferia em qualquer lugar, violência é violência em qualquer periferia. Não por outro motivo a violência é uma presença constante nas letras de *rap*. Ela é parte intrínseca do cotidiano vivenciado pelos jovens que moram em qualquer periferia e, sendo o relato da vida desses jovens, o *rap* incorpora essa violência em seu discurso (1999, p. 41).

Vulgo Bill não mostra os dois caminhos possíveis de serem tomados pelo jovem de periferia – o certo e o errado –, como o faz metodologicamente Rei Rapper. Entretanto, ele expõe duas realidades opostas que se assemelham aos juízos de valor assinalados. Diferente de Rei Rapper, ele não os define como certo e errado, todavia relata as conseqüências de cada situação-momento, divididas entre o passado e o presente, e em meio ao ceticismo indica uma forma pela qual o jovem de periferia pode despertar da alienação causada pelas drogas ilícitas e a criminalidade, como se observa em trecho de “Lembranças”: “Drogas, armas, bandidagem

colocaram fim nas vidas de várias pessoas. A verdadeira malandragem é aquela de quem aprendeu a viver. O mistério da vida é a morte e o dom da vida é viver”.

Oferecendo a baliza de que a vida corresponde ao maior valor a ser preservado, o *rapper* do São João Del Rei expõe ao jovem de baixa renda que os benefícios proporcionados pelo mundo do crime são imediatos, ilusórios e redundam, à frente, em prejuízos mais profundos.

### 2.5.3. Jovem sem consciência de classe

Mano Careca enxerga o jovem de periferia como alguém que, no geral, despeja energia de maneira difusa, comprometendo sua própria trajetória e a de sua comunidade. Esse processo de ação irrefletida é autodestrutivo e acaba por dificultar e/ou impedir o descondicionamento social a que a juventude de baixa renda está submetida pelas condições sociohistóricas. O *rapper* não verbaliza em suas letras o vocabulário marxista, no entanto dá sinais de que sua concepção acerca do jovem de periferia ocorre pelo crivo ideológico da noção de consciência de classe e, por conseguinte, da de luta de classes, como se pode observar no trecho seguinte do *rap* “Mais uma vez”: “É pobre matando pobre. Será que a molecada não entende que é isso que eles querem, nossa destruição? O sistema, a burguesia, não tá nem aí pra nós, não. Distribui a arma para você matar, enriquecer a Taurus. Pode acreditar”.

A matriz de pensamento marcante no olhar de Mano Careca quanto ao jovem de periferia advém da elaboração de Lênin. Segundo Löwy (1996, p. 12), cientista social de renome internacional, o líder revolucionário russo concebe ideologia como qualquer concepção da realidade social ou política de acordo com a vinculação aos interesses de classes sociais (burguesia e proletariado). Mano Careca, por sua vez, identifica como o jovem de periferia assimila os valores sociais que orientam a burguesia e que, portanto, não são os seus. Nesse processo, o *rapper* que o marginalizado tenta subverter sua condição social travestindo-se de opressor, uma forma de exorcizar seu sofrimento cotidiano e, ao mesmo tempo, alimentar o sonho de ascender economicamente.

Ele procura fazer com que o jovem de periferia reflita sobre sua posição social e tome atitudes que o libertem do condicionamento ideológico – de certo modo dando prosseguimento a um percurso pessoal, iniciado em 1997 pela Pastoral da Juventude da igreja católica, cuja leitura de mundo se baseia na Teologia da Libertação<sup>47</sup> –, como as apontadas em outro trecho da música citada acima:

---

<sup>47</sup> Teologia caracterizada pela ligação direta da igreja católica com as camadas populares e os movimentos sociais e pelo questionamento quanto à hermética e antidemocrática relação de poder existente dentro da instituição.

Vamos virar o jogo, usar o raciocínio. Chega de extermínio da nossa própria raça. Vamos estudar, nos formar, trabalhar, ser alguém, e não virar bandido. Vamos que vamos contrariar esse sistema pra na próxima novela não virar tema. [...] O crime é uma doença. Todos nós sabemos que isso não compensa. Ficar roubando pobre, invadindo barraco, isso é pra fraco [...]

Apesar da proximidade da concepção social do *rapper* com a consciência de classe, ele não compreende a cultura igual a reflexo da infra-estrutura econômica, conforme prediz o marxismo ortodoxo. Ao contrário, toma-a como lugar de contestação e de negociação – significado relacionado aos Estudos Culturais. Mattelart e Neveu (2004, p. 15) esclarecem que apesar de tributários do marxismo os Estudos Culturais em fases posteriores encaram a desvalorização desta abordagem e confrontam-se “com a ascensão de novas ideologias e teorias, com os efeitos das mudanças sociais: revalorização do sujeito, reabilitação dos prazeres ligados ao consumo da mídia, ascensão de visões neoliberais, aceleração da circulação mundial de bens culturais”.

Os autores pontuam que o desenvolvimento dos Estudos Culturais traz à tona a discussão sobre a cultura enquanto problemática de poder, o que questiona pontos basilares do marxismo, suscitando inclusive o entendimento de que a identidade do indivíduo não mais se pode definir prioritariamente por sua classe social e ideologia orientadora (princípios da luta de classes). Como observam,

À medida que a dinâmica dos trabalhos [acadêmicos sob a disciplina Estudos Culturais] vem superpor às classes sociais variáveis como geração, gênero, etnicidade, sexualidade, é todo um questionamento sobre o modo de constituição das coletividades, uma atenção crescente à maneira com que os indivíduos estruturam subjetivamente sua identidade que vêm ocupar um lugar estratégico (MATTELART E NEVEU, 2004, p. 77).

Já Martin-Barbero (2003) pontua que a transnacionalização, atual fase do desenvolvimento do capitalismo, traz uma nova discussão sobre a identidade, que não se reconhece no discurso homogeneizador de progresso científico e tecnológico nem no embutido na soberania nacional contrária à investida de grupos econômicos e blocos de países, ganhando destaque neste contexto o cultural.

Para o estudioso (2003, p. 297), a tentativa de esmagamento do indivíduo e sua subjetividade “assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência”. E também reconceitualiza a cultura produzida pela indústria cultural a partir das experiências

populares, de caráter múltiplo e ativo tanto na memória quanto na conflitividade e criatividade atuais.

Balizado pela consciência de classe, porém atuando no espaço micro, do bairro, como legítimo porta-voz de uma multifacetada juventude periférica, Mano Careca leva por meio de shows, aparições na rádio livre Cabral FM e contatos pessoais a visão de que se deve enxergar os moradores de sua redondeza como iguais, pessoas que passam por semelhantes agruras e que não devem assimilar as armadilhas do sistema que os oprime.

Pelo programa “Conexão *Hip Hop*”, transmitido aos domingos das 20h às 22h, além de divulgar *raps* locais e nacionais, ele aconselha o seu público a não roubar na comunidade em que vive, a respeitar os habitantes da região, a não praticar violência, a não se envolver com drogas ilícitas nem com o crime, a valorizar a vida, a ter auto-estima e a procurar descobrir os próprios talentos.

Segundo o *rapper*, o desempenho na rádio livre fortalece seu laço comunitário com os ouvintes e faz dele uma referência em meio à juventude, reconhecida como tal também pelos pais dos adolescentes. Nesse aspecto, o programa possibilita um contato direto com a comunidade da qual faz parte, tornando-o um ritual pelo qual um conjunto de moradores dialoga sobre suas perspectivas de vida, tanto durante a atração radiofônica – por meio de ligações telefônicas ao vivo – quanto no decorrer da semana, quando se vêem.

Azevedo (2006), estudioso da comunicação popular, colabora com essa discussão a respeito da visibilidade local ao mencionar os ganhos produzidos pela intervenção possível por meio das rádios não-comerciais (comunitárias e livres). A partir de uma pesquisa feita sobre a relação entre ONGs e militantes da região Sisaleira da Bahia com as emissoras comunitárias situadas na localidade o pesquisador conclui que esses dispositivos alternativos de comunicação permitem que a população de baixa renda tenha mais condições de acessar a visibilidade pública, colocando na agenda midiática temas de interesse local, novos atores sociais – antes marginalizados – e criando novos públicos:

Disponibilizado o acesso à esfera de visibilidade pública e de posse de um conjunto de discursos, atores coletivos e críticos sociais podem inserir novos temas na agenda de discussão pública, temas esses que de outra forma não seriam pautados. Através da discussão crítica sobre esses novos assuntos e necessidades agendadas, inicia-se um processo de auto-reflexão que conduziria [...] à formação de novos públicos capazes de provocar mudanças e inovação no relacionamento entre cidadãos e instituições democráticas – considerando a dimensão potencial de audiência que as rádios comunitárias alcançariam (AZEVEDO, 2006, p. 16).

Consciente da importância gradativa que as rádios não-comerciais vêm assumindo junto à periferia<sup>48</sup> e da pouca importância que os meios de comunicação convencionais dão ainda ao *rap* em Cuiabá, Mano Careca procura respaldar seu chamado à mudança de conduta fazendo menção a símbolos internacionais de luta social, solidariedade, inteligência e responsabilidade social, como Martin Luther King, Malcolm X, *Black Panthers*<sup>49</sup>, Múmia Abu-jamal<sup>50</sup>, Tupac Shakur<sup>51</sup>, Gandhi e Che Guevara.

Os quatro primeiros líderes políticos citados têm ligação com o movimento negro, sendo Múmia ainda pouco conhecido no cenário *rap*. Tupac figura como lenda em meio ao *hip hop* mundial. Gandhi é o diferencial da listagem, por seu método de protesto baseado na desobediência civil. O revolucionário latino vem se tornando figura conhecida do *hip hop* paulista enquanto exemplo de engajamento político juvenil (AMARAL, 2005, p. 5). Em Cuiabá já não é raro ver jovens de periferia trajados com camisetas de Che Guevara assistindo a shows de *rap*.

Com isso, Mano Careca pretende inspirar o jovem de periferia a adotar uma postura de negação ao assujeitamento social e estímulo à tomada de decisões. A utilização de símbolos de luta social também intenta fazer com que o jovem de periferia veja que há pessoas tão ou mais dignas de admiração que os traficantes de sua área ou os ídolos midiáticos. Da mesma forma, procura mostrar que existem procedimentos e condutas que se contrapõem ao individualismo, consumismo e acúmulo de bens materiais pautado no *status quo*.

Essa tentativa de orientação visa subsidiar o jovem de periferia no sentido de potencializar seu senso crítico e capacidade de sobrevivência. O interessante é que isso ocorre não a partir de ícones locais, mas, sim, reconhecidos pela comunidade internacional do *rap*. Conforme Herschmann, a explicação para essa dinâmica político-cultural pode ser encontrada no trânsito do jovem de baixa renda entre o universo produzido por porta-vozes da periferia e o fabricado pela indústria cultural. Por conta disso, registra o pesquisador:

---

<sup>48</sup> Há cerca de 3 mil rádios comunitárias no país e 5 milhões de pessoas em sua viabilização enquanto as comerciais têm 800 unidades e 300 mil trabalhadores. Dados divulgados no 3º Congresso da Abraco/MT (dezembro/2007).

<sup>49</sup> Partido político marxista criado em Oakland (Califórnia), em 1966, para proteger a comunidade negra da violência policial a partir de patrulhas armadas caracterizadas pelo uniforme composto de jaqueta de couro e boina preta.

<sup>50</sup> Condenado à morte por supostamente ter matado um policial, Múmia e sua defesa qualificam a prisão como crime racista. Uma campanha internacional de partidos de esquerda e movimentos sociais reivindica sua anistia.

<sup>51</sup> Ativista social e maior vendedor de *rap* gangsta do mundo. Suas músicas tratam da violência, desigualdade racial e às vezes disputas com outros mc's. Morto aos 25 anos em 1996 a tiros em um crime não esclarecido.



[...] esses jovens elaboram valores, sentidos, identidades e afirmam localismos, ao mesmo tempo em que se integram em um mundo cada vez mais globalizado. Ao construir seu mundo a partir do improviso, da montagem de elementos provenientes também de uma cultura transnacionalizada, em cima daquilo que está em evidência naquele momento, esses jovens, se não ressitua sua comunidade, amigos e a si mesmos no mundo, pelo menos denunciam a condição de excluídos da estrutura social (2005, p. 214).

### 2.5.3.1. Jovem reproduzidor de estereótipos

O *rapper* Paulo X também enxerga o jovem de periferia como alguém sem consciência de como funciona o sistema que o engloba, mas centra seu foco em uma argumentação macropolítica e macroeconômica que transcende os debates costumeiros da periferia. Ao invés de intensificar críticas às negociatas relacionadas às drogas ilícitas, tal qual a maioria dos *rappers* em Cuiabá, ele opta por ressaltar os tráficos de influência, as privatizações de serviços públicos, as ações predatórias do mercado global pelas transnacionais e as conseqüências que isto gera para a população brasileira de forma geral (desemprego, aumento dos impostos, aprofundamento da baixa auto-estima e outros).

Paulo X subverte uma norma básica do *rap* – de legitimidade por experiências de discriminação econômica e étnica –, e estabelece como critério de seletividade não a origem, porém os efeitos dos distúrbios sociais, que gradativamente afetam a sociedade como um todo. Para ele, o jovem de periferia está excessivamente voltado à realidade local e orientado pelo estranhamento quanto a pessoas de outras classes sociais – em certa medida em razão dos *rappers* –, o que lhe impede de enxergar a situação por completo e agir de forma conjunta. O verso “O mundo está desabando, ninguém está de fora”, da música “Dia-a-dia”, demonstra sua visão. Isso afasta Paulo X do conceito de luta de classes, que consente a união de pessoas de diferentes posições sociais, mas imbuída de destituir a burguesia do poder.

Por um lado, suas palavras se deparam com a cautela de MV Bill sobre a relação entre pessoas ligadas diretamente e historicamente ao *rap* e membros da classe média. Em entrevista à revista Caros Amigos, o *rapper* carioca expõe o temor de que os *playboys* – sinônimo de jovens brancos de classe média e alta apegados ao *status quo* – descaracterizem a referida manifestação político-cultural como fizeram com o samba, *reggae* e o *funk*, que iniciaram enquanto expressões de lamento e crítica social efetuadas por negros e que hoje, a seu ver, se tornaram em sua maioria mercadorias da indústria cultural.

Ele menciona que é importante pressionar a sociedade a fim de obter melhorias para as camadas populares da população e que isto subentende fazer parcerias, acordos, alianças com a classe média. Contudo, quando o assunto é a produção de *rap*, deixa explícita a linha limítrofe:

Não vou cair nessa armadilha de achar que, porra, a mistura vai ser legal, que desenvolver um outro olhar vai ser bacana, e que vai ser bom pra todo mundo, porque não vai. Automaticamente a nossa visão começa a sumir. [...] existe uma armação, uma procura insistente de descobrir um Eminem brasileiro<sup>52</sup>, tá ligado? (MV BILL, 2005, p. 35).

De outro lado, os *rappers* de Cuiabá encontram em Herschmann sinalização no sentido de que não existe o que temer, visto que há vários anos o *rap* não está mais restrito a periferia e, por conta disto, entabula diálogo freqüente com jovens de classe média alta e ricos – via intenso consumo cultural por meio de CDs, DVDs, shows, festas, roupas, letras musicais, estilos e gírias – em razão de seu atrativo rítmico, tom contestatório, criatividade artística e capacidade de comover pela exposição do drama humano. Para o pesquisador,

O consumo se traduz, portanto, em territorialidades, em ocupações físicas e simbólicas da cidade (seja ela a cidade física ou a exibida na mídia), ou melhor de áreas e lugares dos quais anteriormente esses grupos sociais estavam praticamente excluídos e que são agora ocupados, ainda que de forma transitória, por esses jovens. Assim, ao focar as territorialidades que essas redes sociais traçam, esperamos discutir as relações de coexistência entre segmentos sociais que atuam em uma dinâmica cultural urbana que ora arremessa esses jovens à margem, ora ao centro (2005, p. 231).

Guimarães atesta a transposição das fronteiras da periferia pelo *rap* ao identificá-lo como símbolo juvenil de contestação de abrangência mundial, vendo similaridade entre sua trajetória e a do *reggae*, que se universalizou tal qual música, atitude de caráter e político, valorizando as liberdades individuais. Para a pesquisadora, portanto,

[...] o *rap* criou um estilo de ser e de se vestir que identifica seus adeptos imediatamente, em que o uso de agasalhos vestidos ao contrário, bonés, tênis de couro, bermudas largas, camisetas com frases ou com os rostos de líderes e músicos negros fazem com que o *rapper* logo seja identificado, em qualquer lugar do mundo (1999, p. 48).

Diante disso, podemos depreender que para Paulo X a visualização de que uma pessoa de outra faixa econômica corresponde a um potencial opressor, opositor, adversário ou inimigo do adolescente de periferia obstaculiza a oportunidade de ele partilhar com uma outra pessoa a dura realidade que lhe incomoda diariamente e buscar nela apoio para alterar sua situação social. Dessa maneira, o jovem de baixa renda acaba agindo irrefletidamente, entronizando o estereótipo

---

<sup>52</sup> Referência ao *rapper* branco Eminem, um dos maiores astros da indústria fonográfica estadunidense, bastante criticado por não fazer um *rap* engajado socialmente.

de que toda pessoa que não é pobre não pode ser tida por aliada, parceira, atuante contra as desigualdades sociais.

#### 2.5.4. Jovem distante de Deus

O grupo Atos 29 enxerga o jovem de periferia como uma pessoa desgarrada de Deus, “perdida no mundo”, para utilizar uma expressão comum em suas performances de palco e entrevistas. O conjunto é formado pelos *rappers* Aldo 29, Yellow Man, Mano Paco e Mano Rap (e o dj Sam), que desenvolve o *rap* de estilo *gospel*, baseado na abordagem religiosa, especificamente evangélica (protestante). A cena do jovem drogado, entregue às mãos da criminalidade, que faz a família chorar, é típica dessa modalidade de *rap*. Esse tipo de música orienta o interlocutor a partir da valorização da educação familiar e de passagens bíblicas.

No caso do grupo em questão, seu nome está arraigado a uma ação profética. Atos 29 remete ao livro de Atos dos Apóstolos, do Novo Testamento. Como se pode verificar na introdução explicativa do referido texto bíblico,

A atividade missionária da Igreja é apresentada [em Atos dos Apóstolos] como a grande viagem de Jerusalém até Roma, centro do mundo na época<sup>53</sup>. [...] Podemos dizer que o livro dos Atos é o Evangelho do Espírito. Aí se conta que o Espírito Santo prometido faz nascer a comunidade cristã e a impulsiona para o testemunho aberto e corajoso do nome de Jesus, isto é, para anunciar a palavra e ação libertadora de Jesus (BÍBLIA, 1986, p. 178).

Portanto, o Atos 29 faz de sua existência uma prática missionária de resgatar jovens do mundo do crime para recolocá-los perto de Deus. Os *rappers* que compõem o grupo se apresentam como uma espécie de atualização do apostolado de Jesus. Uma vez que o livro de Atos dos Apóstolos se estende até o capítulo 28, eles personificam no tempo presente, dois mil anos depois do início da missão dada aos 12 primeiros seguidores<sup>54</sup>, a vigésima nona parte da missão bíblica.

“Fazemos *rap* pra resgatar as pessoas para o Senhor Jesus”. A frase dita por Mano Paco durante um show em um campo de futebol no bairro Osmar Cabral, em 11 de novembro de 2007, atesta a forma pela qual o grupo enxerga o jovem de baixa renda e a sua intenção com a citada manifestação político-cultural. Além das declarações explícitas de cunho missionário-profético, o Atos 29 realiza rituais no palco afeitos às tradições cristãs, como a ceia santa (distribuindo

---

<sup>53</sup> Logo após a morte de Jesus, em 33 d.c., conforme o calendário utilizado em grande parte do Ocidente.

<sup>54</sup> Os 12 apóstolos de Jesus, que o acompanharam em vida e, depois de sua morte e ressurreição, foram responsáveis por espalhar suas mensagens e divindade, segundo versa a Bíblia.

alguns copos de vinho e pedaços de pão), e em algumas de suas apresentações os integrantes do grupo se vestem igual a pastores evangélicos (calça e camisa sociais e gravata).

O grupo vê o jovem de periferia distante de Deus como uma pessoa excluída da sociedade. O apego às drogas ilícitas e à criminalidade transforma-o em alguém que se desvia do caminho correto e perde os valores morais cristãos. Por isso ele precisa ser primeiro reinserido espiritualmente para daí dar os passos convencionais – relativos a emprego e estudo – em busca de sua recuperação junto à sociedade.

A lógica que orienta o olhar do Atos 29 para o jovem de periferia é extremada entre o bem e o mau, Deus e o diabo, o certo e o errado, de modo a estabelecer explicitamente o que prejudica e o que pode “salvar”. Essa forma de apresentar a realidade ao interlocutor intenta não deixar dúvidas sobre quais as conseqüências do caminho a ser escolhido. Pois como ressaltam os *rappers* do grupo em seus shows e entrevistas, eles atuam sobre uma situação em que “vidas estão em jogo”, o que significa que a morte, a violência e a barbárie são efeitos previsíveis dependendo da opção tomada pelo jovem de baixa renda, tanto ao que está tentado a adentrar o universo do crime quanto àquele que já está nele e, diante disto, é estimulado a se retirar.

Soares explica que esse nível de dramaticidade empregado na narrativa se opõe a uma racionalidade defensiva, que zela pela segurança dos “cidadãos de bem” ameaçados por uma juventude violenta, desmedida, drogada e que precisa ser isolada do convívio social até que tenha condições de reinserção. O que ocorre, mostra o cientista político, é a utilização da lógica cristã, que não considera um sujeito apenas por parcela de seus atos, negativos, mas o compreende como repertório infinito de ações. Por isso,

Quando a linguagem religiosa emprega a palavra “alma” para designar essa fonte inesgotável, esse sujeito imaterial porque criador, algo muito sábio está sendo transmitido. A própria noção de que a criatura foi feita “a imagem e semelhança” do criador – a alma é o elo de ligação, o traço de semelhança e continuidade, o espelho do divino – torna o ser humano partícipe do dom da criação: a criatura é semelhante ao criador porque cria, porque experimenta a liberdade, porque, em algum nível, age ou pensa além ou aquém das determinações naturais e sociais. [...] Ela – a alma – nunca se confunde com os atos do sujeito – por ser maior que ele e menor que qualquer fôrma, por situar-se além e aquém – e o abre à possibilidade ilimitada de atos imprevisíveis e incompatíveis com a série dos atos anteriores, que construíram sua biografia até aquele momento, quaisquer que tenham sido eles e por mais coerentes que tenham sido entre si (SOARES, 2005, p. 117).

Ainda que trabalhe com a idéia religiosa de que Deus prepara o melhor para os seus filhos – independente de seus atos –, sendo necessário para acessar as benevolências a conversão espiritual, o Atos 29 mostra a periferia enquanto um ambiente de vida que estimula os jovens ao

mau caminho, representado pela dependência de tóxicos e a criminalidade. Na letra de *rap* do grupo já usada neste tópico, o filho envolvido com drogas ilícitas reproduz a história passada do pai, como se as comunidades de baixa renda funcionassem sob um sistema contínuo de produção de violência e entorpecimento.

Observando a narrativa por esse aspecto, podemos dizer que o grupo de *rap* sinaliza que o jovem de periferia está praticamente condenado ao desvio de conduta, o que mistura a sina fatídica de quem se aparta do Pai com as desigualdades sociais que agravam as condições de vida de um contingente de marginalizados.

O tom empregado nos *raps* e performances do Atos 29 é o profético – também professoral –, que parte do ensinamento bíblico para explicar, justificar ou apontar mudança na realidade. Esse tipo de abordagem toma cada situação por uma lição a ser seguida ou renegada, o que se pode verificar neste trecho de “Madrugadas Babilônicas”: “Que isso sirva de exemplo pra molecada daqui. Tem que andar com Jesus Cristo pra não morrer assim”. Portanto, o tom incomum impresso pelo grupo vê no jovem de periferia alguém que precisa não apenas de orientação – como expõe Rei Rapper –, mas, além disto, de um direcionamento explícito que, certo modo, não permita rejeição.

Considero que entre todo o material pesquisado, o produzido pelo Atos 29 representa com maior nitidez a concepção do *rap*-missão de vida, podendo chegar à dimensão do sacrifício, da canalização de toda a atuação para a meta de “salvar jovens”. Dessa maneira, o caráter de crítica social, cerne dos elementos que integram o *hip hop*, é submetido à ordem divina. É o que se observa no refrão da música “Madrugadas Babilônicas”: “Ele é a única, é a última chance. Pra mim, pra você, a vida ao alcance. Opção, razão para lutar, o velho homem só Jesus pode arrancar”.

Em Cuiabá, o *rap* e o protestantismo possuem forte relação e objetivam atrair jovens para as igrejas evangélicas. Várias delas têm cultos conduzidos por *rappers*, sendo Aldo 29, Mano Rap, Mano Paco e Yellow Man alguns dos seus animadores. Essa combinação também pode ser vista em televisões comerciais da cidade. Tanto nas igrejas quanto nas emissoras há destaque para as músicas de exaltação a Deus, orientação e resgate da “juventude perdida”. Além disso, esses espaços valorizam testemunhos de adolescentes que possuem parentes viciados em drogas ilícitas ou envolvidos com a criminalidade e de jovens que conseguiram abandonar tais problemas.

O empenho moral do *rap* – existente na maior parte de suas modalidades – no auxílio à juventude de periferia fortalece o conservadorismo nas composições, pois os praticantes desta

cultura popular periférica exigem de cada um de seus membros condutas sem vícios, disciplina e engajamento, expressos principalmente na arte que ritualizam.

No entanto, conforme Herschmann, esse forte senso moral pouco ameniza a deturpação da mídia comercial, que insiste em não ecoar os discursos dos *rappers*, de crítica ao modo excludente de funcionamento do sistema capitalista e à atuação de seus entes sustentadores:

Curiosamente, mesmo todas essas cobranças – que exigem de seus membros uma maior “conscientização política” e uma vida sem “vícios” ou “desvios” – não têm evitado que eles sejam estigmatizados, demonizados, tal como ocorre com os funkeiros, estes últimos considerados pelos próprios *b-boys* (2005, p. 196).

Portanto, se o *rap* não pautado prioritariamente em princípios religiosos já traz uma evidente carga de cobrança – ainda que o resultado externo ao meio seja questionável, pois não consegue alterar de forma efetiva a sua imagem midiaticizada – o *gospel* tende a acentuá-la, exigindo, por consequência, maior obediência. Diante dessa situação podemos inclusive questionar a liberdade prometida pelo “*rap* de Deus”, pois ele mostra o caminho de saída do mundo das drogas e do crime, mas condiciona o jovem liberto a uma doutrina espiritual.

Entretanto, o *rapper* Aldo 29 em narração solo ao final da letra de *rap* já citada enuncia a dramaticidade do cotidiano de uma família pobre por ter o filho entregue ao tráfico de drogas, o que reequilibra a discussão sobre sobrevivência e conservadorismo: “Dezenove anos e a vida desperdiçada. Enquanto a mãe chorava, satanás no pé do caixão dava risada<sup>55</sup>. Perto de mim eu vejo isso, mano, e me pego a chorar. Madrugadas babilônicas... temos que orar para que neste mar de sangue nem eu, nem você um dia venha a se afogar”.

#### 2.5.5. Jovem à procura de saídas

Cezza vê o jovem de periferia como uma pessoa que vive se movimentando, em atividade, ou seja, constantemente à procura. “Ele está em busca de auto-estima, movimento, religião, saída para os problemas cotidianos. Ele está diante de situações que fazem dançar, cantar, estudar, chegar perto do crime. Ele está à procura de cultura, estudo, festa, diversão, paz interior”, analisa o *rapper*.

Essa forma de enxergar o jovem de baixa renda se opõe a todas as abordagens apresentadas até agora, que o tratam como ser social no sentido passivo, ainda que lhe estimulem o protagonismo sociohistórico. Os ângulos referentes a ele e expostos antes desta visão o

---

<sup>55</sup> Pelo jovem assassinado por traficantes por não ter pago a droga consumida.

apresentam desacordado, sem consciência de classe ou desgarrado de Deus, alguém que, desesperadamente, necessita de auxílio para recobrar sentido vital.

Ressalto essa diferença na abordagem quanto ao sujeito-símbolo do *rap* porque ela nos permite refletir melhor acerca dos *rappers* quanto ao nível de proximidade entre seus discursos e práticas sociais e ao de intencionalidade em ter ascendência sobre o jovem de periferia. Destaco que a percepção da juventude de baixa renda como grupo de pessoas em busca freqüente por algo que lhe supra curiosidades, desejos, carências afetivas, bens materiais e a dignidade de que precisam é norteadas por princípios capazes de dar a este público visibilidade em relação à sua pluralidade de sentimentos, idéias e ideais.

A concepção de que trabalhar com uma síntese-padrão – de quem é, o que pensa e sente o jovem de periferia – não corresponde à dinâmica da realidade contemporânea, encontra alento na argumentação de Morgado e Sanches, doutora em Psicologia Social e mestre em Educação, respectivamente. A pesquisa sobre escolarização, trabalho e esferas de participação da juventude em Cuiabá feita por elas aponta a necessidade de não tomar juventude por estereótipos, estatísticas nacionais ou mesmo levantamentos numéricos locais, pois “A juventude é uma categoria universal, mas não é homogênea: considerar suas peculiaridades regionais, comportamentais, culturais e políticas é condição fundamental no desenho das ações voltadas para esse segmento populacional” (MORGADO e SANCHES, 2007, p. 38).

Afinal, apesar de o jovem marginalizado passar, obviamente, por privações econômicas, isto não é capaz de lhe definir como individualidade, comportamento e subjetividade. Ele tem sonhos, preferências, táticas para lidar com sua condição social e o universo que o cerca. Além disso, nem todo jovem de periferia gosta de *rap* ou se enxerga retratado em suas letras. E entre os que se sentem representados nessa manifestação político-cultural pode muito bem existir quem se veja pouco contemplado caso não haja variedade de temáticas ou a apresentação de outros olhares sobre os problemas que incomodam cotidianamente as camadas populares. Da mesma forma, ele não é apenas um estudante que não se enxerga refletido na escola formal, sofre preconceito racial e chora por não ter dinheiro para acessar o universo de consumo, como se nota costumeiramente nos discursos produzidos pelos *rappers* em Cuiabá.

Então, pontua Costa (2006, p. 11), estudiosa das culturas juvenis, ao discutir as particularidades dos estilos de vida dos jovens na contemporaneidade, que é necessário levar em conta a globalização da cultura, a produção do imaginário, a circulação e a construção de localidades. Isso significa que os processos mencionados acima afetam as potencialidades emotivas, racionais e subjetivas da juventude de periferia corroborando na constituição de suas especificidades junto aos seus espaços de vivência e atuação (existência).

Por isso é pertinente recorrer a Appadurai (1999), destacado pesquisador dos Estudos Culturais, para quem a globalização permite enxergar a sociedade como a circulação de panoramas de interpretações e posicionamentos dos inúmeros entes sociais, a exemplo dos Estados nacionais, governanças transnacionais, movimentos sociais, bairros, grupos familiares e o indivíduo. Ver o mundo a partir de um fluxo contínuo de idéias, ideologias, pessoas, bens, mensagens, imagens, técnicas e tecnologias nos ajuda a ter noção da complexidade do diálogo sógnico entabulado pelo jovem com a múltipla faceta da realidade nos tempos atuais.

Falando em variedade de entendimentos, Cezza trabalha com uma versão do jovem de periferia não evidenciada pelos demais *rappers*: a de que ele é alguém prioritariamente à procura, e não à espera (de ajuda) ou em concordância com suas mazelas. Todavia, essa busca não é linear, nem canalizada unicamente para um fim definido. Ao contrário, a procura do jovem de baixa renda se dá em vários sentidos, inclusive opostos, como o do cultivo da consciência crítica e o do apego à criminalidade. Em suma, é um proceder descentrado e confuso – que desponta pelo senso de iniciativa, porém pode redundar em autodestruição –, qualificado por Cezza de “perdidão”.

O *rapper* cita a convivência cotidiana com adversidade social como forte motivo responsável pela falta de direcionamento na postura ativa do jovem de periferia, o que se vê traduzido nas seguintes palavras: “Às vezes o jovem está cansado de trabalhar e não ganhar nada e ver de perto outro irmãozinho com carro e roupa bonita”. Essa desigualdade no mesmo meio social, proporcionada pela criminalidade, posiciona o rapaz não envolvido em situação de vantagem – em relação a bens materiais e lugar de *status* – e o faz repensar a eficácia de sua opção.

Para ilustrar o tema, vale à pena acompanhar trecho do depoimento de um jovem de periferia colhido por Soares em pesquisa acerca de juventude, violência e polícia mostrando os benefícios propiciados pelo mundo do crime:

A mina está com o cara com o maior fuzilzão, ninguém olha, ninguém mexe, ninguém fala nada. Se souber que é mulher do cara, ninguém fala nada. Nessa, ela está cheia de marra, a calça é da *Gang* e está tipo gostosona, e ninguém se mete com ela, e ela está na favela, e tudo mundo fumando maconha, aquele fervo. Cheio de maconha, vagabundo de revólver, vários carros novos chegando – *Audi, Honda, Mercedes* –, tudo roubado e tudo com vagabundo de fuzil, e elas estão no meio. Elas gostam disso. É o fervo, é o fervo (2005, p. 224).

As falas acima se referem à realidade da periferia do Rio de Janeiro, mas guardadas as proporções atestam a idéia de Cezza, de que fazer parte da criminalidade pode trazer resultados



imediatos interessantes. O *rapper* também aponta a desestruturação familiar como destacado motivo capaz de comprometer a conduta ativa do jovem de baixa renda. Essa observação é comprovada pelo fato de que, segundo o Instituto Cidadania/2003, 20% dos jovens têm filhos e, conforme o IBGE/2007, quase metade dos desempregados do Brasil encontra-se na juventude (SECRETARIA NACIONAL DA JUVENTUDE, 2007).

Esse jovem de periferia à procura, mas “perdidão” – na avaliação de Cezza –, deve receber dos *rappers* informações suficientes para enxergar o cenário da forma mais completa possível e as escolhas que se manifestam possíveis, com seus ganhos e perdas. Como Rei Rapper, ele entende que a pessoa marginalizada é que deve definir que decisão tomar e argumenta tal conduta, de não pressioná-lo por um encaminhamento, utilizando uma metáfora: “Há um tabuleiro com várias peças e você (jovem) é que vai escolher”.

O aconselhamento também é utilizado para auxiliar o interlocutor, visto como alguém que não tem plenas condições de decidir sozinho a postura a ser tomada, porém que não carece de dirigismo para dar o próximo passo. Nesse sentido, é possível notar que o *rapper* transcende a simples descrição da situação que engloba o jovem de periferia, mas mesmo assim não impõe uma saída determinada. Os conselhos não fecham no *rap* as possibilidades de discernimento quanto ao quadro social e à tomada de decisões. Ao contrário, apontam para uma série de possibilidades, a exemplo de atividades culturais, movimentos sociais, esportes, religiões, trabalho e estudo – não necessariamente a escola formal –, cursos profissionalizantes e o próprio afincamento na leitura e na audição de obras do *hip hop*.

Blass, doutora em Sociologia pela USP, em artigo sobre as práticas sociais da juventude urbana, assevera que apesar da existência de várias opções ao jovem de periferia voltadas para melhorar sua qualidade de vida e afastá-lo da criminalidade estas iniciativas, geralmente empreendidas pelo Estado, não levam em consideração o que sabem nem o que querem fazer. Segundo ela:

Os projetos de intervenção socioeducativa ou de animação cultural, reconhecendo que as atividades artísticas e esportivas mobilizam mentes e corações juvenis, tentam ocupar nas regiões das grandes cidades brasileiras com oferta reduzida de equipamentos públicos, jovens e crianças fora dos horários regulares das escolas, atraindo-os para diversas atividades artísticas e esportivas. Desse modo buscam retirá-los das ruas e afastá-los das drogas, ampliando suas perspectivas de vida, dando legitimidade às suas formas de expressão e, assim, promovendo sua autoestima. Apesar desses objetivos socioeducativos, é forçoso admitir que esses programas se desenrolam paralelamente às políticas de formação profissional direcionadas aos jovens, mas raramente consideram que o fazer que supõe um saber fazer técnico, consistindo numa das possibilidades de formação profissional (BLASS, 2006, p. 67).

Portanto, a linha de pensamento que concebe o jovem de baixa renda de modo plural quanto aos gostos, preferências, vontades, sonhos e razões enxerga, por consequência, a sociedade ao seu redor marcada por uma diversidade de ritmos, entes, opções e descaminhos, inúmeras vezes não é levada em consideração de forma efetiva. Mesmo diante da incongruência entre realidade existente e vivida e os princípios que orientam projetos para atuar sobre ela, o *rap* deixa de ser visto – também por parcela dos *rappers* – como a única ou a melhor saída para a criminalidade, o que parece ser neste caso questão subalterna, uma vez que o maior objetivo é evitar que o jovem entre na criminalidade ou tirá-lo dela.

Por outro lado, ocorre um complexo processo de fortalecimento da validação do *rap*. Em um primeiro momento, porque ele não é priorizado no assunto que mais lhe afeta – demonstrando nobreza –, a saber, o jovem de periferia. Em uma fase posterior, por ser o impulsionador de um procedimento que visa reestruturação social – e a partir do conselho de um *rapper*.

Apesar da consciência da limitação do *rap* no apoio ao jovem de baixa renda – compreensão compartilhada por Linha Dura, Taba e P. Brother –, Ceza procura se potencializar enquanto *rapper*, pois o *hip hop* é o meio pelo qual produz sua visão de mundo. Ele busca reforçar sua condição de porta-voz da periferia alterando sua forma de abordagem por causa das mudanças do meio social em que vive e da profusão da diversidade de estilos de vida da juventude, que a caracteriza na contemporaneidade. Isso pressupõe mudar o jeito de agir e fazer *rap* para conseguir manter o diálogo com esta parcela da sociedade perpassada pela globalização.

Essa reconfiguração político-artística se materializa na produção de um *rap* que deixe de se ater estritamente ao discurso de música mais consciente da periferia e passe a dialogar com os variados ritmos que seduzem a juventude de baixa renda. Segundo Ceza, Cuiabá possui “uma miscigenação louca de ritmos onde todos se dão”, entre eles, além do *rap*, o pancadão<sup>56</sup>, o *country*, o pagode, o samba, o *dance*, o eletrônico, o *funk* e o sertanejo. Por isso as composições atuais do *rapper* são mais curtas (de três a quatro minutos), dançantes, misturam crítica social com diversão e têm uma destacada carga interpretativa no palco.

Nesse sentido, podemos compreender que a transação de identidades culturais mistas, híbridas ou transnacionais se constitui enquanto ponte entre o universo marginalizado e o de consumo, o que demonstra a dinamicidade do processo cultural na contemporaneidade. Em sintonia com esse pensamento, Herschmann avalia que tanto o *rap* quanto o *funk* – este último

---

<sup>56</sup> Forte mutação do *funk* de origem estadunidense. Característico das favelas do Rio de Janeiro, esse tipo de música corresponde à produção de rimas sobre batidas eletrônicas altamente sincopadas (“quebradas”, descontínuas), com predominância de frequências graves.

tendo relação quase direta com o tráfico de drogas, ao menos no Rio de Janeiro, como observa o autor – não diminuem o potencial de ressignificação do jovem da periferia ao se expandirem e tomarem novo contorno sociopolítico e econômico. Para ele, os estilos citados

[...] são manifestações culturais que, se não apresentam uma perspectiva claramente agregativa – pois muitas vezes assumem para si a função de denunciar os problemas enfrentados pelos segmentos populares dos quais a maioria desses jovens faz parte, ou seja, o papel de denunciar as diferenças sociais –, pelo menos, em certos momentos, vêm na “negociação”, na apropriação de “patrimônios culturais alheios”, uma prática legítima e crucial do processo de renovação da produção cultural e mesmo da sobrevivência deste grupo social (2005, p. 223).

A alteração de Ceenza no modo de fazer *rap* e a exposição da visão acima mencionada retomam a tradicional discussão sobre missão e concessão. O receio que ronda o debate é o de que a referida manifestação político-cultural, no intento de acompanhar o dinamismo das relações sociais na atualidade para manter sua representatividade junto ao jovem de periferia, acabe se descaracterizando enquanto contestação às desigualdades, meio de conscientização e alternativa para a construção de um outro mundo possível.

Todavia, a discussão sobre o trânsito cultural no limiar entre missão e concessão está distante de um consenso, e mais, nos aponta para o entendimento de que a investida da indústria cultural e da mídia eletrônica na criação de imaginários que encantem os interlocutores deve ser uma boa razão para que os *rappers* em geral reflitam constantemente sobre suas formas de atuação com vistas a não perderem o referencial de qual é e como se porta o seu público.

## CAPÍTULO 3 – COMO OS *RAPPERS* PROCESSAM A RECEPÇÃO DO JOVEM DE PERIFERIA

### 3.1. Cultura como diálogo

Neste capítulo analiso como a juventude de periferia não se comporta passivamente diante dos olhares dos *rappers* de Cuiabá, mas, sim, responde-os. A tentativa é mostrar como eles incorporam essas recepções às suas condições de porta-vozes das comunidades de baixa renda. Essa abordagem surge após ter discutido nos primeiros capítulos os meios de ascensão do jovem de periferia ao posto de *rapper*, seus papéis sociais e as leituras realizadas pelos cantores de *rap* de Cuiabá acerca do já citado sujeito social.

Dois elementos de importância basilar são perceptíveis na constituição das etapas anteriores desta dissertação e suscitam a necessidade de um complemento para que ela seja realmente pautada na concepção do circuito cultural como processo contínuo, simultâneo, de sentido interativo entre os entes que o compõem, devido à produção de múltiplos sentidos que se operacionalizam por hibridações, negociações, apropriações e reapropriações.

O primeiro elemento diz respeito ao fato de que jovem de baixa renda e *rapper* são, de certa maneira, uma só pessoa, visto que geralmente o porta-voz da periferia advém do mesmo ambiente social que o primeiro e em inúmeras vezes, como liderança de uma comunidade pobre, ele corresponde ao outrora adolescente em risco social. O segundo elemento tem a ver com a percepção de que a figura central do discurso *rap*, quando ainda não-*rapper* ou sob a perspectiva de público-cerne, é tratada prioritariamente como passiva e de forma negativa.

Segundo Sanches (2007, p. 64), mestre em Educação pela UFMT, buscar compreender as questões relativas ao jovem suscita a necessidade de uma reflexão histórica e que leve em conta o seu presente, na contemporaneidade, marcado por incertezas, diversidades, vulnerabilidade e mudanças. Isso faz de seu viver uma contínua reflexão pautada por escolhas, riscos diante de decisões e responsabilização pelos atos enquanto práticas rotineiras. Afinal, como pontua a pesquisadora em artigo científico sobre a relação entre juventude e drogas (lícitas e ilícitas), os estudos sobre este grupo etário apontam que

Diferentes perspectivas com abordagens sociológicas, psicológicas, pedagógicas, médicas, antropológicas fundamentam estudos sobre a juventude. Mesmo assim, as últimas produções nos têm mostrado que ainda existem grandes espaços para o entendimento da condição juvenil na sociedade contemporânea (SANCHES, 2007, p. 64).

Ainda conforme Sanches, destacando a importância de repensar a conceituação do termo juventude, indaga de quem se fala quando usamos o tal termo. Pois para ela,

Cada vez mais estudiosos do assunto retomam a discussão no sentido de aceitar a idéia de juventude como juventudes, considerando a diversidade de situações de vida que afetam os jovens, diferenças em termos de cultura, classe socioeconômica, grupos, gênero, dentre tantas outras (2007, p. 64-65).

Por isso é fundamental procurar entender que a motivação faz que com que os *rappers* de Cuiabá enxerguem a juventude de periferia, com preponderância, como um sujeito social indefeso e carente de auxílio é o fato de considerável parcela dela, por meio de constatação empírica, estar em risco social – envolvida com o mundo da criminalidade ou em via de adentrá-la.

Fazendo uma recapitulação dos levantamentos realizados com *rappers* para esta dissertação, somente Ceza percebe o jovem de baixa renda como alguém de postura ativa, disposta, vigorosa em estar à procura de emoções, emprego, estudo, mulheres, drogas, dinheiro, realização sonhos, vantagens imediatas, ascensão econômica. O demais *rappers* locais pesquisados o vê sem vontade ou condições de mudar de vida ou mesmo problematizar a dramática situação social que o engloba.

Diante desse quadro, é importante ratificar que os porta-vozes da periferia têm no *rap* uma missão e esta maneira de concebê-lo determina a intensidade com que se lançam na lida para cumprir seus compromissos. Por conta disso é entendível que o nível de preocupação e o senso de responsabilidade social que os *rappers* mostram os façam canalizar a maior parte de suas energias no sentido de salvar e/ou libertar o jovem de baixa renda. Por isso o empenho em apresentá-lo a partir de suas ações, julgamentos e protagonismo, e não apenas como alguém à disposição de análises e necessitado de salvamentos. É o que se pode chamar de face ativa, crítica ao trabalho efetuado pelos porta-vozes e participantes desse circuito cultural, que subentende produção, circulação, consumo\recepção de músicas, condutas, valores sociais, gestualidades, gírias e estética.

O fluxo presente no universo *rap* pressupõe, ainda, permanente articulação envolvendo o ideário da cultura *hip hop* e a situação, as necessidades materiais e as inúmeras subjetividades do jovem originário das comunidades pobres. Analisar o circuito cultural periférico sob esse parâmetro significa levar em conta as relações sociais com Estado, igrejas, indústria cultural, mídia comercial e a variedade de sentidos que este constante fluxo de intencionalidades, individualidades, ideologias, projetos e desejos podem gerar, oscilando da subjugação ao imperativo mercadológico até a potencialização do caráter rebelde, para falar em extremos.

A abordagem científica que subsidia essa noção de circuito cultural do *rap* tem por justificativa o entendimento de que cultura é, acima de tudo, uma instância de diálogo constante entre entes diversos, como sujeitos sociais, grupos, classes, âmbitos de poder, instâncias tradicionais, públicas, privadas e transnacionais de controle social, redes alternativas de participação, contestação e reivindicação.

Tal compreensão se ancora nos conceitos que balizam atualmente os Estudos Culturais, sobremaneira nas pesquisas feitas por autores latinos que centram atenção na dinâmica das culturas populares a partir de seu funcionamento interno – pela atuação dos integrantes que a compõem – e sua relação com os meios massivos. Fundamenta-se na percepção de que elas correspondem a mecanismos sociais de produção de sentidos e até mesmo de protagonismo sociohistórico, e não somente de manifestações passivas, destinadas à reprodução de significados.

Martin-Barbero menciona que a compra de produtos, a contratação de serviços e outras operações deste tipo se constituem em apenas uma das inúmeras faces do contato das camadas de baixa renda com a realidade, não podendo, assim, servir de único ou primordial referência ou demarcação da potencialidade das culturas populares. A respeito desse enfoque, o pesquisador observa que:

Da mesma forma, nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes. O consumo pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna. Nem toda busca de ascensão social é arrivismo; ela pode ser também uma forma de protesto e expressão de certos direitos elementares. Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação (2003, p. 301).

Ao analisar essa colocação, por exemplo, fica claro que não se podem tomar os *rappers* ou o público *rap* por um contingente de pessoas consumistas, individualistas, alienadas e condicionadas aos desejos embutidos nos apelos publicitários da indústria cultural simplesmente por serem reconhecidos compradores de tênis, bermudas, camisetas e bonés esportivos de marca ou genéricos.

É necessário considerar, ainda quanto ao caso em tela que o *rap* nasce da marginalidade como contestação às desigualdades sociais produzidas pelo sistema capitalista, todavia se potencializa pelos próprios instrumentos cristalizados pela globalização econômica, como os conglomerados de comunicação. Contudo, isso não subentende que a citada manifestação

político-cultural não possui mais os atributos simbólicos responsáveis por seu acolhimento e ressignificação em diversos países dos continentes América e Europa. O que ocorre é que o novo quadro dialógico reordena seu modo de aparição, oferta e sua forma de utilização.

Além disso, apresenta outros elementos, entre eles: a participação da mulher no *rap*, ainda marginal<sup>57</sup>; a eclosão da discussão sobre *hip hop* e diversidade sexual com a anunciada criação para 2008 do grupo de *rap Gangsta Rap*, pela Cufa, mexendo com alguns padrões deste ambiente cultural composto em sua maioria por homens e marcado pela discussão sobre violência; a proximidade do *rap* com a política eleitoral, pela criação do PPPomar (Partido Popular Para a Maioria) e o lançamento de alguns *rappers* a candidaturas, na perspectiva de fazer uma nova política como crítica ao atual sistema corroído pelo descompromisso social; a associação *rap*-religião, pelo protestantismo, que desemboca no surgimento de vários grupos de estilo *gospel*, ocupados em transformar a realidade pelo salvamento de almas e não pelo enfrentamento socioeconômico.

### **3.1.1. Culturas populares: protagonismo e negociação**

Compreender prioritariamente o comportamento da juventude de baixa renda em querer ascender economicamente, formar-se em um curso universitário para ter um emprego rentável e gastar parcela considerável do salário na compra de produtos da moda qual assujeitamento à moral capitalista também soa reducionista e, portanto, em oposição à noção de cultura enquanto campo aberto para a diversa produção de sentidos.

É preciso aprofundar as análises sobre o funcionamento das culturas populares, sobretudo as urbanas, percebendo que geralmente as argumentações que as concebem passivas, conformistas ou fadadas à reprodução de valores anticomunitários trazem consigo senso estereotipado, ausente de investigação científica.

Pois o mercado busca absorver a multiplicidade de identidades juvenis baseadas em formas de externalização de discordâncias ou particularidades denominadas de estilos de vida ou subculturas – não unicamente nem prioritariamente pautadas no conceito de classe social –, em parte resultado da modernização e globalização pelo capitalismo transnacional e da incapacidade de realização e utopias modernas. Essa situação possibilita a criação de um novo contexto no qual as diferenças e processos de homogeneização estão em constante negociação (HERSCHMANN, 2003, p. 42-43).

---

<sup>57</sup> Weller (2006, p. 111-148) demonstra em artigo científico a invisibilidade feminina no que chama de subculturas juvenis, a exemplo do *rap*. Ela expõe que o preconceito e o isolamento quanto às garotas é uma tática dos jovens do sexo masculino para manterem o controle e a liderança do meio em que atuam.

No caso específico do *rap* (e também do *funk*), o pesquisador também explica que:

[...] são modalidades da cultura popular de massa do mundo globalizado e, portanto, apropriam-se, são apropriadas e consumidas por diversos grupos e segmentos sociais, e pela indústria cultural em geral. São reprodutoras das “modalidades oficiais” e, de certa maneira, “subversivas” ao mesmo tempo. Esses fenômenos associados à cultura jovem musical de países periféricos como o Brasil, tais como *funk* e *hip hop*, produzem manifestações culturais híbridas. Isto é, os indivíduos que participam de alguma forma dessas manifestações culturais apropriam-se de um patrimônio simbólico, retraçando as fronteiras entre cultura tradicional moderna, local e estrangeira. Estabelece-se, hoje, portanto, um contato incessante dos sistemas simbólicos tradicionais com as redes internacionais de informação e, de modo geral, com a indústria cultural (2005, p. 73).

De igual maneira raciocina Martin-Barbero (2003, p. 322), assinalando que ao “pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia”. A título de esclarecimento, o autor entende por meios massivos não apenas como a mídia comercial e a indústria cultural, porém envolve no conceito o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização de práticas religiosas, os modelos de consumo e os de uso de espaço.

Essa colocação é importante, pois permite a visualização do *rap* e do jovem de periferia, como elementos integrantes do mundo popular. O primeiro como cultura popular urbana de massa. O segundo tal qual a figura inspiradora e canalizadora das atenções da referida investida cultural, além da instância co-construtora desta manifestação artístico-política, dentro da perspectiva de cultura enquanto diálogo.

Já Canclini (2006, p. 280) nos faz refletir sobre até que ponto *rap* é missão e o *rapper* deve ser remetido à função de porta-voz da periferia. Pois o autor expõe a necessidade de rever a reivindicação histórica de que as culturas populares são, por natureza, revolucionárias para enxergá-las como espaços de produção de choques subjetivos na lida da reconstrução do sentido do popular. Ele diz:

O defeito mais comum na caracterização do “povo” foi pensar que os agentes agrupados sob esse nome são como uma massa social compacta que avança incessante e combativa rumo a um porvir renovado. As investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando, como em toda tragicomédia, os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o



curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio (CANCLINI, 2006, p. 280).

Essa observação quanto ao caráter mais comum do povo e menos heróico do que se verifica sobre ele nas narrativas, ideários e argumentações de parcela das culturas populares abre caminho para a percepção dos diálogos que ocorrem dentro de instâncias tidas ou autoproclamadas alternativas e contestatórias, entre elas os movimentos sociais. Tributários da idéia de sociedade civil organizada, que contrapõe instituições hegemônicas que excluem grupos minoritários como mulheres, negros e sem-terra, ainda assim eles convivem com sérios problemas intramovimento. Isso coloca em xeque seu intento progressista e pressuposto democrático e também colabora para a consolidação da idéia de um circuito cultural que se fundamenta em uma práxis não dada a estruturas conceituais estáticas e padronizantes.

Moura (2007, p. 4), jornalista e mestrando em Educação e Movimentos Sociais pela UFMT, corrobora com a humanização do conceito de povo, digamos assim, e sua atuação nas ou representação das instâncias que se propõem alternativas, democráticas e contestatórias aos dispositivos de controle social tanto oficiais quanto mercadológicas. Conforme o pesquisador, parte da falta de organização de entidades ligadas às questões sindical, político-partidária, de gênero, étnica, ambiental, indigenista, entre outras, é gerada pela correlação de forças internas, o que também ocorre no meio *rap* de Cuiabá, conforme apontado no tópico “Discussão sobre missão e concessão” (no Capítulo 2 desta dissertação). Analisando o funcionamento do binômio comunicação-poder nos movimentos sociais existentes na cidade, ele assevera que

Os líderes populares não podem impor suas idéias como se os demais companheiros fossem massa de manobra. Por isso, é imperativo que a relação comunicação e poder nos movimentos sociais seja ressignificada, a fim de que as entidades populares permaneçam dividindo o pão, contudo aprendam a dividir mais o poder (MOURA, 2007, p. 5).

Martin-Barbero (2003, p. 281) também participa dessa “desufanização do povo”, trabalhando sua “repotencialização protagonística”. Estudioso da relação entre culturas populares, elitistas e massivas, ele aponta a força de influência dos meios de comunicação junto à população na contemporaneidade, sobremaneira a televisão. Assinala a tendência e a capacidade de homogeneização potencializadas por grande parte das emissoras de tv comerciais sobre hábitos, pensamentos, opiniões e práticas sociais dos telespectadores, que visam coagir a manutenção e o crescimento das regionalidades.

No entanto, o pesquisador pondera que a avaliação desse quadro não depende estritamente da dinâmica do meio ou da lógica da indústria que o alimenta e programa, pois isto

implica em desconhecer a distância entre o que o mercado oferta e as formas de apropriação e conduta do povo.

Em sua visão, para compreender melhor o modo de atuar da população de baixa renda é necessário dar atenção à sua intervenção no espaço micro, a saber, o bairro, onde se manifesta enquanto indivíduo de uma comunidade visível e suas ações podem ser sentidas de maneira direta. A partir disso se torna possível reconfigurar o protagonismo das camadas populares, que não é ideologicamente heróico, mas também não corresponde à fatídica teatralização do sofrimento decorrente do pensamento de que as desigualdades sociais são insuperáveis.

É nesse sentido que Martin-Barbero (2003, p. 284) pontua: “A luta por habitação, pelo fornecimento de energia elétrica e água, por um transporte básico e por um mínimo de atenção à saúde se inscreve numa realidade mais integral, a da luta pela identidade cultural”. Aos olhos do estudioso, esse tipo de intervenção corresponde a um conceito de circuito cultural pautado em relações sociais e sujeitos coletivos que renovam a participação do povo com base no local, na ação concreta e na pluralidade de idéias.

### **3.2. Rap como diálogo – formação de voz para dialogar**

O *rap* também significa diálogo, mas no sentido de que por intermédio de sua atuação e projeção sociais ele mobiliza um conjunto de idéias, condutas, valores sociais, sonhos e desejos da periferia. Não se trata apenas da constituição junto à juventude de baixa renda de um veio de vozes reivindicatórias e alternativas. Representa compreender que o *rap* busca interferir na realidade da juventude de periferia de modo a consolidá-la enquanto parcela da população capaz de se impor diante da sociedade como um todo, tendo identidade e discurso próprios e, por conta disto, se configurando enquanto fala a ser considerada.

Portanto, os *rappers* e o público *rap* lideram um processo de tecitura de um conjunto de sentimentos, racionalidades, subjetividades que representa o ambiente periférico e dimensiona suas carências e intencionalidades. A constituição do *rap* como voz das comunidades urbanas de baixa renda subentende instrumentalidade necessária para a conversa amena, o debate, o confronto, o conflito e as demais variantes que o dialogismo possa gerar.

Pois por raiz – atesta Silva (1999, p. 24) – essa cultura popular se baseia na condição de antisistema, promovendo, sobremaneira, a crítica à ordem social, ao preconceito étnico, à história oficial e à alienação fabricada pela mídia comercial, ainda que se respeite a não-obrigatoriedade das camadas populares de serem, por natureza, revolucionárias, como nos apontam Martin-Barbero e Canclini. É dessa matriz identitária que o *rap* tem por funções relatar a realidade da

periferia, revelar os abusos contra os pobres, denunciar as discriminações sociais e fortalecer a negritude.

Também, reivindicar melhores condições de vida, propor a paz e oferecer uma possibilidade à população em geral de entrar em contato com a juventude em risco social. Ainda, conscientizar, estimular e desafiar o interlocutor das áreas de baixa renda a efetivar uma tomada de decisão para mudar o quadro social, orientar o jovem de periferia a não entrar na criminalidade ou tentar retirá-lo dela.

No entendimento de Tella (1999, p. 58), essas diretrizes para intervenções sociais que caracterizam a voz *rap* da periferia se conectam com a visão de que “a ampliação da consciência social e étnica passa a servir como mobilizador de novos comportamentos nos quais o objetivo é provocar uma reação crítica nos jovens, questionando elementos que estão presentes no imaginário social”.

Num sentido mais negociador, Herschmann (2005, p. 38-39) explica que a potencialidade de sedução, convocação e provocação do *rap* existe não somente por causa de seu ideário, entretanto também em razão de ser direcionado por uma estratégia que procura ganhar espaço junto ao sistema capitalista reificando a condição de marginalizado e democratizando a sociedade em geral a responsabilidade pelo processo histórico de desmerecimento a que o povo é submetido.

A concepção de que o *rap* serve de produção e organização de sentidos na periferia potencializa a alteração nas relações entre entes de poder oficial e mercadológico e o jovem de baixa renda. Apesar de em considerável parte das vezes ser vista como vítima indefesa da situação social, esta juventude e seus agentes culturais, no caso os *rappers* e demais pessoas ligadas à cultura *hip hop*, além das que integram organismos não-governamentais voltados à elaboração de políticas públicas para este grupo etário, se apropriam da condição de desfavorecimento como meio de inserção social e pressão por melhoria de vida. Desse modo, a voz periférica orientada pelo *rap* reveste-se do discurso de reparação histórica, imunizando-lhe, de certa maneira, de pruridos ideológicos que venham a enxergá-la descaracterizada por empreender uma reivindicação por inclusão efetiva no universo do consumo.

Assim, o posicionamento embutido na voz da periferia passa a externalizar a vontade de ter real acesso ao que a indústria cultural produz, uma vez que o chamariz publicitário trabalha com a idéia de que todas as pessoas podem fazer parte deste ambiente materialista. O discurso proporcionado pelo *rap* desponta, neste aspecto, como uma espécie de exigência ética quanto ao mercado. Pois se ele desperta expectativas é porque possui o dever de atendê-las. E se, nesse diálogo macrossocial, a voz do mercado se nega explicitamente a incorporar a juventude de

periferia, acaba por assumir-se falsária e ludibriosa, o que lhe põe em descrédito com o público consumidor, provocando-lhe maior necessidade de amenizar ânimos e reconfigurar sua roupagem democrática.

A propósito dessa negociação balizada por princípios de inclusão e conquista de espaço dentro do universo das mercadorias, Martin-Barbero argumenta que

O espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas como lugar de interiorização muda da desigualdade social, desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o *habitat* e a consciência do possível para cada vida, do alcançável e do inatingível. Mas também como lugar da impugnação desses limites e expressão dos desejos, subversão de códigos e movimentos da pulsão e do gozo (2003, p. 302).

Por isso o pesquisador teoriza que o diálogo postulado a partir do ideário mercadológico não significa a entrega total ao seu modo de funcionamento, mas ao contrário, possibilita a utilização de seus pressupostos consagrados e de sua estrutura simbólica para uma partilha de resultados:

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais (idem).

Esse pensamento é também o que movimenta a relação entre *rap* e mídia comercial. O temor de que a citada manifestação político-cultural tenha suas diretrizes submetidas aos interesses das transmissões fundadas em índices de audiência e sensacionalismo corresponde inclusive a uma das principais discussões internas da cultura *hip hop* na atualidade. Entretanto, se não é possível condicionar os meios de comunicação convencionais aos pressupostos que dão sustentáculo à voz *rap* da periferia, entra em jogo o poder de negociação de seus sujeitos sociais. Sabedores da tendência que a mídia comercial tem de enquadrar as expressões populares como mercadorias pasteurizadas, os porta-vozes das comunidades de baixa renda têm de estar prontos a disputar os sentidos resultantes destes contatos.

Partindo do princípio de que o *rap* tem entrada tanto na mídia comercial quanto nos veículos comunitários – visivelmente mais nos segundos que nos primeiros –, podemos depreender que a postura de se projetar a partir de vários meios significa uma estratégia de fortalecimento da voz periférica para lidar com situações profundas e angariar resultados de maior efetividade em um diálogo macrosocial de longo fôlego, que precisa de ampla

mobilização e sensibilização para obter desfecho favorável à juventude de baixa renda. É como se, ciente de que a citada cultura popular já está assentada nas rádios livres e comunitárias<sup>58</sup>, haja uma busca por ampliar os mecanismos de divulgação e defesa de seus pensamentos, assim como a conquista de melhores condições materiais para a população da periferia.

Essa percepção fica evidente nas palavras de Mano Rap, que atua em Cuiabá. Sua preferência pelas rádios comunitárias não lhe impede de enxergar nas emissoras comerciais possibilidade de dar prosseguimento aos objetivos delineados pelo *rap*, que vão dos utópicos e coletivos aos pragmáticos e individuais, como se vê a seguir em trecho de seu depoimento:

Existe hoje mc's de *rap* trabalhando em rádios comerciais. Existe essa possibilidade, sim. A gente que está na rádio está lutando pra alcançar uma profissionalização e um reconhecimento profissional de todo um trabalho que é feito com a música em rádios comunitárias. Pra nós, tendo uma oportunidade de trabalhar numa rádio comercial, é um avanço também. Desde que uma rádio comercial ceda um espaço pra gente poder trabalhar de uma maneira verdadeira, dentro duma rádio comercial, e fazendo o que o *rap* faz e o que ele transmite pras pessoas. Não vejo nenhum problema de estar atuando dentro de uma rádio comercial com um programa de *rap*. Até porque isso é comum nas grandes metrópoles, e em Mato Grosso não pode ser diferente. Só não podemos perder a nossa ideologia, né, mano, e toda a nova visão. E não deixar que se crie sentimentos de prostituição por parte das pessoas que estiverem numa rádio comercial trabalhando com a música *rap*.

Guimarães opina que o trânsito do *rap* entre os universos comercial e comunitário representa um diálogo com as camadas da classe média e até mesmo a elite, tendo na idéia de exclusão o elemento que possibilita este fluxo de sentidos. Na visão da cientista social,

Essa exclusão seria social, uma vez que o jovem ainda não tem autonomia para gerir sua própria vida, depende econômica e socialmente de sua família. Isso vai fazer com que ele considere "iguais" não aqueles que estão na mesma situação de classe, mas sim na mesma faixa-etária (1999, p. 49).

Na análise de MV Bill, a viabilização do *rap* como voz forte da periferia passa, obrigatoriamente, pelo diálogo com o universo externo a este espaço social, o que não diminui a intensidade de seus objetivos desde que sua plataforma de ação seja fruto dos anseios coletivos das comunidades de baixa renda e que a população que faz parte dos guetos perceba a importância de atuar conjuntamente, em uma perspectiva de movimento.

---

<sup>58</sup> Segundo a Abraco, existem no Brasil hoje cerca de 20 mil rádios não-comerciais, sendo que elas representam os principais canais de difusão do *rap*, como consta de reportagem de Viana (2005, p. 24), jornalista da revista Caros Amigos.

Para o *rapper*, esse processo é longo, árduo, repleto de armadilhas, necessita de maleabilidade, capacidade de negociação, mas também pode exigir aspereza de seus protagonistas. Ele detalha em entrevista a um grupo de jornalistas da revista Carta Capital sua perspectiva dialógica acerca do tema apresentando depoimento sobre a caminhada do *hip hop* no Brasil, dizendo que há cerca de uma década

[...] subia no palco falando de política, falando da opressão dos pretos, que a gente tem que equilibrar o Brasil socialmente, que a polícia não pode entrar batendo em todo mundo na favela. [...] ninguém queria ouvir isso, por mais que o assunto fosse pertinente, por mais que tivesse coerência no discurso, mas não era o lugar. Hoje, a gente amadureceu muito, aprendeu a equilibrar entretenimento com informação. É dessa forma que a gente vai conseguir conquistar adeptos pro *hip hop*, parceiros pras nossas ações. Começar a dialogar, pro crescimento dos pretos e dos favelados de forma geral, mas não através do ódio nem do distanciamento dos brancos. [...] Isso vai se refletir a partir das informações, atitude, engajamento, envolvimento, diálogo, dessa boa vontade que tem que ter. Do homem do asfalto, porque a pobreza só pode ser resolvida com o auxílio da riqueza. Acho que a gente tem muitos grupos se organizando no país pra tentar reverter o quadro de forma pacifista. Mas, se a sociedade não ouve esse clamor por igualdade e por justiça, é inevitável que grupos mais ferozes se formem, grupos até mais armados. Por que aí é questão de legítima defesa, né? (MV BILL, 2005, p. 34).

A explanação do *rapper* nos faz entender que o jovem de periferia enxerga no *rap* uma nova forma de representação social, não-institucional, carregada de legítima dor pelo sofrimento socioeconômico e étnico e que busca discordar de visões caricatas a seu respeito quando tomado de forma genérica, por meio de um viés imediatista e sem espaço para contra-argumentação.

Diante desse entendimento, podemos deduzir que o *rap*, ainda que procure dialogar com as próprias estruturas que contesta – por tática, sobrevivência ou impossibilidade de evitar tal contato –, demonstra, também por meio destas negociações, que as fissuras sociais são profundas a ponto de, por vezes, impedir a possibilidade de interlocução do Estado e do mercado com o contingente de marginalizados e de travar um debate consistente. Quanto a isso, sublinha Herschmann:

[...] num contexto marcado pelo descaso, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade, no Brasil, tanto como indício de uma “desordem urbana”, quanto, em certo sentido, como uma forma de expor a insatisfação diante de uma estrutura autoritária e clientelista que promove simultaneamente a exclusão social. Ou seja, em um país cujo modelo político tradicional está saturado, em que o aparato jurídico-legal, na “prática”, só é capaz de punir as camadas menos favorecidas da população, podemos conceber a violência como uma forma de ruptura da ordem jurídico-social, como uma forma de “resposta” concreta da sociedade (2005, p. 48).

### 3.3. Processamento da recepção pelos *rappers* como diálogo

Pensar a constituição do *rap* enquanto voz da juventude da periferia subentende levar em consideração que esta locução também se orienta a partir de um circuito cultural dialógico e produtor de sentidos. Isso significa que ao falar da ascensão do veio de vozes das comunidades de baixa renda à matriz discursiva reivindicatória e negociante com a sociedade de modo geral devemos buscar ouvir os retornos diante da representatividade social.

Afinal, estamos nos referindo a uma perspectiva acadêmica que toma a cultura como campo de lutas sígnicas, produção de individualidades, hibridações de identidades. Não há sentido, então, ter nos *rappers* porta-vozes inquestionáveis e nem mesmo no público *rap* um passivo conjunto de pessoas.

Essa maneira de lidar com a representatividade social tem explicação na raiz constitutiva do *hip hop*, pois na década de 1980, o *rap* enquanto seu principal elemento passa a ser utilizado em bairros periféricos dos Estados Unidos como alternativa à juventude diante das gangues. Portanto, a citada manifestação político-cultural cresce em importância ao servir a um dos lados de uma disputa efetuada por sujeitos sociais periféricos. O *rap* é posto em cena pelas posses qual símbolo de arte, diversão, consciência crítica, solidariedade e organização comunitária.

Sobre a constituição e a importância dessa concorrência entre periféricos, Silva recorda:

Reunidos no âmbito das posses, dividindo o próprio bairro do *Bronx* em sessões controladas por grupos que substituíram a rivalidade das ruas pela realidade da arte, as principais lideranças do movimento *hip hop* enfrentaram o universo cotidiano da falta de oportunidades e a violência enfatizando as disputas no plano simbólico. As festas de rua, as *black parties*, transformam-se em momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o *rap* tornaram-se expressões de uma nova consciência política (1999, p. 29).

Visto sob o prisma da organização juvenil, as posses podem remeter à idéia de “grupos de iguais”, tal qual assinala Sanches, que se enquadram em um tipo de organização juvenil que

[...] possibilita compartilhar experiências, exercitar a companhia social, apoio emocional. Serve de guia de conselhos. Os amigos podem contribuir para que o jovem se integre psicossocialmente, compartilhe dúvidas e ansiedades, alegrias e tristezas, certezas e incertezas (SANCHES, 2007, p. 69).

Portanto, a postura proposta pelas posses, tanto no plano da viabilização das atividades quanto na mobilização de jovens de baixa renda fundamentada no intento de transformar o curso de suas vidas compreende o conceito de protagonismo juvenil. Costa (2007, p. 96), mestre em Educação pela UFMT e professora da rede pública em Cuiabá, expõe que essa terminologia diz

respeito à participação ativa dos jovens no empenho por suas posições, valores e crenças, sendo, na verdade, uma intervenção no contexto social para dar resposta a problemas reais.

Em sua visão, o protagonismo corresponde à participação autêntica da juventude – levando em conta o público *rap* –, e não simbólica ou manipulada. E, fortalecendo as práticas sociais que visam a transformação de realidades, como as que buscam enfrentar os descaminhos dos jovens de periferia, pontua que

O protagonismo surge como uma alternativa eficaz para possibilitar ao jovem identificar, incorporar e vivenciar, através de ações concretas, os valores que lhe permitirão se encontrar consigo mesmo e com os outros, na dimensão da solidariedade e do serviço ao bem comum. A proposta parte do pressuposto de que aquilo que os jovens pensam, dizem e fazem pode transcender os limites de seu entorno pessoal e familiar e influir no curso dos acontecimentos na vida comunitária e social mais ampla (Idem, 2007, p. 97).

Podemos dizer no exemplo de Cuiabá, que o embate impulsionado pelo protagonismo juvenil das posses contra as gangues continua, mas sendo a primeira representada pelo *rap* – posto que na cidade o *hip hop* não se estrutura pela constituição de posses – e a segunda pelo tráfico de drogas ilícitas. Essa disputa que expõe dois extremos em um mesmo espaço social também estimula a percepção de que é necessário verificar se “o lado bom”, para utilizar-se de maniqueísmo, está agindo corretamente. O duelo *rap* x gangue proporciona, no detalhamento, um processo de confrontação entre o que os *rappers* produzem acerca da realidade da periferia e até que ponto a juventude de baixa renda se vê representada neste procedimento interpretativo.

Portanto, é preciso perceber que a composição da voz *rap* da juventude de baixa renda é um processo contínuo cuja liderança visível, efetuada pelos *rappers*, trata-se de uma concessão de seus iguais para que eles possam representar a periferia e constituir a partir disto a sua identidade. Essa sistemática se vale do acompanhamento dos jovens representados – em Cuiabá, por exemplo –, seja por meio de participação em eventos, sintonia em programas de *rap* em rádios comunitárias e contatos pessoais nos locais de moradia.

Essa relação corresponde a uma espécie de retribuição, visto que os *rappers* são caracterizados, de forma geral, por tomarem suas práticas sociais como missões e enxergarem no jovem de periferia uma pessoa que carece de urgente auxílio. Como estamos nos referindo à citada manifestação político-cultural, o nível de acompanhamento pode chegar a fortes cobranças. A lógica que gera essa possível vigilância se baseia no critério de que o público representado tem o direito de exigir o comportamento cobrado pelos porta-vozes junto à comunidade.



Não é o caso de enxergar o contato dos *rappers* com o jovem de periferia a partir de uma estrutura organizacional como a dos movimentos sociais, contudo perceber os princípios que a fundamentam colabora para vislumbrar que tipo relação deve existir entre esses sujeitos sociais do circuito cultural. É que essas instâncias de protagonismo popular, semelhantes ao *rap* em intencionalidade, buscam trabalhar com o conceito de democracia participativa e cooperação, evitando as formas tradicionais de formatação de grupos, como a hierarquização e a centralização de decisões. Acerca dessa teorização, Moura aponta que

Os movimentos sociais devem evitar as relações de poder hierarquizadas e assumirem relações mais horizontais, nas quais ou pelas quais cada pessoa tenha o direito de ser protagonista. As idéias contrárias não devem ser silenciadas; essencialmente para que a democracia seja alimentada, posto que a pluralidade é um dos sustentáculos das sociedades democráticas (2007, p. 4).

Visto assim, ao reverberar as considerações do jovem de periferia quanto às suas condutas, letras e discursos o *rapper* tem condições de fortalecer e amadurecer sua ligação com a comunidade. Desse modo, ele faz de sua intervenção social um produto do diálogo contínuo na periferia, sobretudo com o público *rap*, que neste sentido funciona como uma espécie de sensor quanto à aceitabilidade e a eficiência das mensagens e ações promovidas pelo porta-voz. Conforme análise do material coletado para esta dissertação é possível perceber ao menos três tipos de reverberação da juventude de baixa renda, identificados a seguir pelos termos cobrança, boa recepção e escolha. A apresentação dessas modalidades é inserida no trabalho acadêmico a fim de demonstrar a partir de exemplos locais como se dá o relacionamento entre o jovem de periferia e o *rapper*.

### **3.3.1. Cobrança**

Segundo o *rapper* Cezza, o jovem retratado nas letras de *rap* reage em forma de admiração, mas também por meio de críticas. “O público cobra. Há várias pessoas que gostam das letras boas que você faz, mas cobram de você porque você fica até de madrugada nas festas, bebe, fuma”. Esse nível moral de acompanhamento do público *rap* decorre da veemência com que os *rappers* apresentam seus pensamentos, efetuam denúncias, clamam pela união da comunidade e, em especial, refutam o tráfico de entorpecentes. Ao centrarem críticas constantes e cerradas à entrada do jovem pobre no mundo da criminalidade – para obter resultado positivo – os porta-vozes da periferia produzem um tipo de ambiente que não permite a diferenciação do uso racional e contido de drogas lícitas e de seu consumo excessivo e/ou comercialização.

Segundo Herschmann, até mesmo a vida particular é colocada em segundo plano pelos *rappers* para que não haja desvio de foco quanto ao esforço voltado para a regeneração social da juventude de baixa renda. Como atesta o pesquisador, esse compromisso

[...] parece se refletir não só sobre as posturas perante grandes temas, mas também sobre a sua vida íntima, amorosa. [...] Parecem, mesmo entre eles, estar sempre “armados”, preparados para uma “luta”. Na realidade, o *hip hop* produzido no Brasil guarda certa rigidez que, em parte, se deve à postura mais radical de seus membros. A etnicidade produzida por este grupo aponta fronteiras mais claras e menos móveis (2005, p. 206).

Diante dessa particularidade do universo *rap*, podemos assim acentuar, é necessário buscar conhecê-lo por dentro, a partir dos relacionamentos internos da cultura popular urbana periférica em discussão. É nesse sentido que Sanches (2007, p. 70) pondera que “os fenômenos juvenis contemporâneos permitem um entrelaçamento do coletivo e do individual, as experiências são construídas, em grande parte, nas redes de relações e no significado da cultura global”. E acrescenta a pesquisadora, evidenciando uma série de situações que também é vivenciada pelos *rappers* e o público *rap*:

Muitas atitudes dos jovens de hoje, e porque não dizer dos adultos também, têm suas raízes em problemas e tensões sociais enfrentados por eles: falta de perspectiva no mercado de trabalho, sistema educacional inadequado e distante da realidade, ausência de opções de lazer e atividades culturais, alienação e fechamento de espaço na participação política da sociedade contemporânea (Idem).

Constata Herschmann (2005, p. 206) que as pessoas envolvidas diretamente na produção do *rap* “remetem todo um conjunto de questões a um segundo plano como, por exemplo, amor, sexualidade<sup>59</sup>”.

Dessa forma, os *rappers* acabam, por assim dizer, assumindo a simbologia do exemplo, do sujeito social-modelo e sugerindo disposição ao sacrifício, o que contribui para a eliminação da distância entre o discurso necessário perante uma situação de nítido risco social (em relação ao jovem de periferia) e a vida cotidiana de uma pessoa que geralmente não possui dependência de drogas ilícitas ou ligação com o tráfico.

A vivência experimentada por Cezza exemplifica a dificuldade de diferenciar as situações. Em sua entrevista, como forma de explicitar as limitações que o *rap*-missão impõe a

---

<sup>59</sup> O autor sublinha que a secundarização do erotismo produz reflexos para as relações de gênero entre os jovens ligados ao *rap*. Isso pode ser comprovado pelo conteúdo machista de várias letras e o pequeno número de mulheres mc's em nível nacional, o que se reproduz em Cuiabá.

seus praticantes, ele demonstra-se desconfortável e, de certo modo, injustiçado. “Eu não falo nas minhas letras pra ninguém beber ou fumar, então porque tenho que me privar por conta do *rap*? Por que tenho de ser diferente?”, menciona.

Há situações inclusive que *rappers* são acusados de incoerência entre letra e prática. Isso diminui a credibilidade dos porta-vozes e pode até mesmo esvaziar sua representatividade social. Conforme Cezza, “Já chegaram a me perguntar se eu era mesmo o que eu falo nas minhas letras. Aí tentei explicar que o *rapper* tem de ter atitude, mas que não posso misturar o meu lado *rapper*, público, com o meu lado pessoal. Então me falaram: ‘O *rap* que você canta é demagogia, então?’”.

Isso pode ser explicado retomando Pimentel (1999, p. 107) no que concerne ao código de ética do *hip hop*, “A única exigência definitiva é a lealdade à periferia, esta sim a grande mãe de todos os manos, acima de tudo. Negar as raízes é condenar-se ao ostracismo”. E, pelo que prediz a história do *rap*, mesmo que na contemporaneidade ele seja visto como misto de ideário e negociação, não honrar a palavra *rappeada*<sup>60</sup> significa desrespeitar a periferia.

Acostumado às cobranças do público *rap*, Cezza – que trocou o estilo *gangsta* por letras que misturam crítica social e curtição – sabe hoje lidar com este nível de pressão, mas sentencia: “Opinião pública é podre. Do mesmo jeito que te levanta, te dá rasteira”. E ele se refere não à opinião pública (publicada, na verdade) produzida via mídia comercial, porém de pessoas que moram em comunidades de baixa renda. Essa reação do *rapper* diante da reação de seu público e/ou do ambiente que representa como um todo aponta, mais uma vez, o dialogismo do circuito cultural.

Afinal, o *rap* ao mesmo tempo em que se constitui como crítica à democracia representativa oficial se apresenta, de certa maneira, tal qual uma instância de representação, porém local periférica. Nesse aspecto, se por um lado os *rappers* têm legitimidade para ser porta-vozes de comunidades de baixa renda e são vistos como tais por parcela da juventude que habita estes locais, por outro também estão sob um regime comunitário de regras que precisa de cumprimento, sob pena desta liderança consentida passar por questionamento.

Essa lógica aproxima-se do que podemos entender por democracia participativa, que tende a relações de poder horizontalizadas e maior possibilidade de diálogo entre moradores e porta-vozes. E nos coloca o *rap* enquanto cultura popular enquanto meio de organização coletiva, cujas letras, condutas, discursos são fruto de um conjunto de ações diárias, constantes e dialógicas.

---

<sup>60</sup> Neologismo do autor.

Uma das formas de enunciar a democracia participativa é expresso pela Assembléia Popular, espécie de ajuntamento de movimentos sociais, igrejas, pastorais, organizações da sociedade civil, redes, fóruns e forças sociais imbuídas em mobilizar a população para questionar o modelo neoliberal prevalente no Brasil e construir o projeto de uma nova sociedade, de cunho socialista. Trecho de um dos documentos dessa organização, como se vê a seguir, ajuda na compreensão de quais são os princípios que sustentam um ambiente político de cunho popular, como o reivindicado pelo público *rap* ao efetivar cobranças junto aos seus porta-vozes:

Queremos ser um país [...] que promova o poder popular como fonte soberana em relação a decisões que dizem respeito à nossa sociedade. Um país constituído de mulheres e homens conscientes das potencialidades de suas localidades e de suas regiões, de seu poder de transformar a realidade: as questões que envolvem a sociedade devem ser discutidas pela própria sociedade: pessoas que participem de maneira engajada na vida de suas comunidades, de organizações e movimentos sociais, profissionais, políticas, culturais, artísticas ou religiosas, na luta por direitos fundamentais (ASSEMBLÉIA POPULAR, 2006, p. 13).

### 3.3.2. Boa recepção

O relato de Mano Careca demonstra uma reação de aceitação da comunidade quanto ao seu modo de atuar como porta-voz da periferia. Sua base de verificação é a repercussão do programa semanal “Conexão *Hip Hop*”, que apresenta na rádio livre Cabral FM. O *rapper* conta que

[...] algumas pessoas param o responsável pela rádio comunitária nas ruas do bairro para perguntar quem é o Mano Careca. Em outras vezes isso ocorre comigo mesmo. Tem gente que me pára e fala: ‘Eu não gostava de *rap*, mas depois que comecei a ouvir o seu programa mudei de idéia. Outros dizem: ‘Olha lá, mãe, aquele é que é o Mano Careca’. Eu vejo a consideração na rua pelo meu trabalho. Gente cantando um pedaço de uma letra minha. Também já ouvi num som de carro uma música minha.

Ao mencionar o comportamento de vizinhos e demais pessoas com as quais convive diariamente Mano Careca indica uma relação harmônica no ambiente *rap* em que atua. Sua comprovação é empírica e se faz a partir de comentários ouvidos ou que tem acesso por meio de outras pessoas. Portanto, o parâmetro de sua audiência e a modalidade em que ela pode ser encaixada são mensurados pela comunicação interpessoal, ainda que a ampliação de sua recepção tenha origem na via eletrônica, pela rádio comunitária.

A conversa, no estilo de mediação informal e cotidiana, é compreendida por Certeau como responsável pela constituição de um painel interlocutório, o que atribui, principalmente à vida em comunidade, um considerável grau de estabilidade afinidade. O pesquisador expõe que

[...] as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras “de situações de palavra”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis” (CERTEAU, 1990, p. 50).

Além do mais, tratada em âmbito comunitário, a conversa passa a funcionar como espécie de formação de opinião pública local, algo que Cezza chega a se referir, no entanto negativamente, por conta da experiência de ter sido bastante cobrado em determinado período de sua trajetória. A percepção de que no ambiente micro existe um circuito informal de idéias, de fluxo descentralizado e periodicidade diária, nos fornece indícios para enxergá-lo como espaço midiático local e alternativo.

Tal entendimento não significa que esse engenho comunicacional cotidiano e coletivo exclua as relações com os meios de comunicação comerciais e os convencionalmente chamados de comunitários (que vigoram sob autorização governamental) e livres (que funcionam independentemente de aceite institucional). Ao contrário, o circuito informal do bairro popular dialoga com esses outros empreendimentos midiáticos se distinguindo, conflitando, se interconectando, se reafirmando.

No caso em questão, relativo a Mano Careca, a “conversa de rua” e a rádio livre têm ligação direta. Acerca dessa dinâmica, Martin-Barbero (2003, p. 286) comenta: “O bairro surge, então, como grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre parentes e vizinhos”.

Em consonância com a especificidade da produção simbólica dos setores populares na cidade, o ideário que orienta as rádios comunitárias e livres possibilita que pessoas das comunidades de baixa renda e membros de organizações da sociedade civil utilizem estes veículos para informar, sugerir, defender, discordar e discutir assuntos de interesse local. Essa é uma das formas pela qual a população da periferia e os ativistas sociais revidam as emissoras comerciais diante de suas práticas excludentes e subjugadoras. Acerca desse tópico, Azevedo discorre:

[...] a rádio comunitária, devido a características próprias a esse recurso [ampla presença, baixo custo e fácil manuseio] surge como uma opção viável para estabelecer a comunicação entre autores coletivos e o público [...] O que parece

estar também claro [...] é que os atores sociais<sup>61</sup> buscam as rádios comunitárias com o intuito inicial de acessar a esfera visibilidade pública [...] O objetivo é transpor as barreiras da comunicação de massa, a fim de projetar as diferentes vozes e de expor suas próprias questões e necessidades (2006, p. 13).

O circuito cultural-comunicativo local descrito, sobremaneira a partir do viés do *rap*, por mais que busque, também, negociações com a mídia comercial, tende ao caráter contestatório no que diz respeito ao ideário dos meios de comunicação convencionais e do mercado global. Esse é um dos motivos que faz com que as idéias de Mano Careca divulgadas pela rádio do bairro sejam bem recebidas pelos moradores. Afinal, tanto o *rapper* quanto seus ouvintes correspondem a instâncias produtivas e processadoras de informações e que se opõem, mais no modo de proceder do que no discurso, a esferas de poder dirigidas por um caráter individualista e mercadológico.

A aceitação da comunidade em relação à intervenção de Mano Careca a ponto de tê-lo como pessoa admirada e exemplo a ser seguido é resultado de uma década de lida político-artística. Isso demonstra que apesar de o posto de *rapper* ser precedido de quesitos obrigatórios, entre eles a legitimidade e a autenticidade – já trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação –, o fato de ocupá-lo não subentende necessariamente que a comunidade o entronize como referência destacada.

O processo de convívio tem importante papel na definição do grau de respaldo que o porta-voz obtém da região onde mora. Falando da repercussão positiva do programa e do seu trabalho musical, com o lançamento recente de um CD artesanal em parceria com Vulgo Bill, Mano Careca menciona que “este retorno do público local é uma sementinha que está sendo colhida após 10 anos de atuação no movimento. Isso é reconhecimento, mas grana ainda não tenho, e vai demorar um bom tempo pra conseguir com o *rap*. Mas tomara que consiga”.

O gradativo reconhecimento ao qual Mano Careca se refere leva em consideração, também, o relacionamento entre gerações a partir do *rap*. Pois é notório que ainda exista estranhamento de grande parcela de pessoas adultas e idosas quanto a esta cultura popular periférica. O que mais prejudica esse contato é o fato de a violência presente nas letras, discursos e condutas dos *rappers* e do público *rap* ser compreendida como incentivo à sua prática e não enquanto denúncia e busca de alternativas para diminuí-la. Contribuem para a cristalização dessa imagem distorcida várias transmissões noticiosas de tvs comerciais, geralmente em nível nacional, que associam tráfico de drogas, formação de gangues e brigas em eventos voltados para a juventude de periferia aos *rappers* e ao público *rap*.

---

<sup>61</sup> O mesmo que atores coletivos, ou seja, organizações da esfera civil, tais como movimentos sociais e associações comunitárias.

Tomando por base a pesquisa de Herschmann, sobre a negociação de sentidos entre *rap* e *funk* em relação à criminalidade, indústria cultural, alternativas e valores sociais comunitários, é admissível que

[...] a mídia tenderia a confundir a radicalidade do *hip hop*, o tom grave de denúncia, a linguagem provocativa – que explicita, inclusive, o desestímulo com que boa parte destes jovens encara sua inserção na estrutura social, no mercado de trabalho etc. –, com a apologia ao crime. Nessa perspectiva [...], a radicalidade de certas músicas é encarada como incentivo à violência e ao crime (2005, p. 199).

Por meio dessa observação podemos compreender o empecilho que a relação entre *rap* e violência pode gerar quanto ao processo de enraizamento do *rapper* como porta-voz da periferia. Trata-se de um problema gerado pela multiplicidade de sentidos provocada por um forte discurso, amplo espalhamento pelas mídias comercial e comunitária e pelo fato de ser uma abordagem que parte prioritariamente da periferia, e não de governos, empresas ou igrejas.

Por isso é que Mano Careca valoriza a boa recepção de suas locuções na rádio do bairro e seus *raps* junto a núcleos familiares, evidenciando a superação de um estigma e ilustrando este processo a partir do seguinte relato:

Um caso que me marcou foi uma senhora de meia idade, sogra de um conhecido meu, que chegou a chorar ao ouvir no meu programa a canção “O povo da periferia”, do mc Ndee Naldinho<sup>62</sup>. “Foi a primeira vez que eu repeti um rap em toda a história do meu programa. Eu disse assim: “Eu nunca fiz isso, mas por você eu vou fazer com todo o prazer”.

### 3.3.3. Escolha

Um dos meus trabalhos de campo, incorporado a esta dissertação demonstra um terceiro tipo de relacionamento do jovem de periferia com *rappers* e diz respeito aos elementos que o caracterizam como um processo de identificação. O levantamento se refere a jovens moradores do Residencial Sucuri, periferia de Cuiabá, que, diante de uma situação de escolha entre assistir ao *show* de alguns dos maiores ícones do *rap* nacional atualmente, a saber, Racionais e MV Bill,

---

<sup>62</sup> Nesse *rap*, Ndee Naldinho, de São Paulo, roga a Deus por ajuda à periferia, critica o governo e a burguesia. Vide letra da canção na íntegra no endereço <http://www.cifras.com.br/cifra/ndee-naldinho/o-povo-da-periferia>.

optam pelo primeiro. Essa decisão tem conexão com a preferência do público em geral que acompanha o evento em que as atrações se apresentam<sup>63</sup>.

O trabalho de campo, por meio de questionário-padrão, questiona os entrevistados sobre suas necessidades, sonhos, aproximações e distâncias entre eles e seus ídolos. Dos 15 entrevistados, de 13 a 20 anos, todos preferem Racionais a MV Bill. Entre as alegações para a escolha: conhecem o primeiro e não sabem quem é ou não se interessam pelos *raps* do segundo, apesar de o *rapper* carioca aparecer com maior frequência na mídia comercial e ter se apresentado mais vezes em Cuiabá; ouvem o grupo paulista há mais tempo; gostam do tom crítico e direto de suas letras.

Os jovens ouvidos têm as músicas do Racionais como conselhos e a trajetória de seus membros qual exemplo a ser seguido enquanto simplesmente não mencionam MV Bill. As entrevistas possibilitam reflexões que aprofundam a problematização sobre o caminho existente entre as vozes da periferia e os seus porta-vozes e em meio à circulação difusa de comportamentos, valores sociais, preceitos, padrões, anseios, costumes, modos de vida, ídolos, anti-heróis.

Um dos mecanismos de obtenção de resposta positiva dos porta-vozes junto ao seu público é a manutenção do mesmo código de comunicação. Sob esse pensamento, podemos dizer que a estabilidade na postura dos *rappers* gera confiança à juventude de baixa renda e aqueles que se apresentam como inovadores têm certa dificuldade de se assentarem, serem identificados, compreendidos e aceitos no meio cultural. O retorno de audiência dessas atrações político-culturais, que usam códigos de comunicação estáveis – na permanência e repercussão da intencionalidade embutida em seu discurso – se sustenta na capacidade de perceber e acessar/afetar os sentimentos, comportamentos, valores sociais, desejos/sonhos/utopias que caracterizam o seu público.

Nesse sentido, o discurso de superação das barreiras sociais – que está marcadamente presente na fala e nos projetos sociais desenvolvidos por MV Bill via Cufa – é ultrapassado pela crueza das músicas do Racionais, enraizada na denúncia da miséria e da discriminação, na compreensão da existência de ódio e sentimento derrotista em meio à periferia, mas que aponta para a necessidade de sobreviver às desigualdades e, a partir justamente delas, canalizar as energias negativas para a produção de saídas.

Em suma, pelos subsídios obtidos junto aos entrevistados do Residencial Sucuri, enquanto o *rapper* aponta prioritariamente a importância de alterar o quadro em que o jovem de

---

<sup>63</sup> O evento mencionado é o 2º Festival Consciência *Hip Hop*, ocorrido em outubro de 2006, em Cuiabá, com 600 espectadores no *show* de MV Bill e cerca de 3 mil no do Racionais.



baixa renda está envolto, focalizando o olhar no futuro, na resolução dos problemas, o grupo faz uma enunciação semelhante, no entanto com maior carga de dramaticidade e enfatizando, sobremaneira, a condição negativa atual de seu interlocutor, o que lhe garante maior proximidade do sofrimento de quem está citando.

Essa diferenciação lembra-me Silva (1999, p. 31) ao mencionar a incisividade que destaca o *rapper* em relação à maioria dos ativistas político-culturais e, podemos assim assinalar, o elemento que o discerne em seu próprio espaço de atuação: “Os *rappers* falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática”.

Se MV Bill é hoje um ícone televisivo (comercial) do *rap*, o Racionais chega principalmente até os jovens entrevistados por outro mecanismo de comunicação, artesanal, que lhes permite alimentar diariamente o contato com os ídolos: o CD pirata. Obviamente, além dos programas em *rádios* comunitárias e livres. W<sup>64</sup> é exemplo disso, e diz que: “Do Racionais eu conheço as músicas. O MV Bill eu não conheço. Nunca vi. Eu conheço o Racionais do CD, tenho CD dele lá em casa e escuto direto. Eu comecei a escutar na casa de um colega meu, daí peguei emprestado e ouvi no som de casa”.

Pela pirataria há condições de estabelecer uma relação mais comunitária com a cultura, diferente do caráter individualista prevalente no mercado de compra de produtos denominados originais. Já para Herschmann, a prática da vulgarização do *status* de originalidade da produção em série capitalista corresponde a uma complexa discussão em meio ao *rap*:

Ao mesmo tempo que a pirataria é legitimada na produção, faz parte do processo criativo, da “pilhagem” realizada por esses jovens, ela traz alguns problemas no que se refere ao consumo. Primeiro, nada impede que os grupos produzam trabalhos muito parecidos, com bases musicais idênticas promovendo em alguns momentos uma certa saturação das músicas e, em segundo lugar, com as gravadoras independentes, ou melhor, com o crescimento dos pequenos estúdios “caseiros”, o controle sobre os direitos de venda é menor (2005, p. 269-270).

Entretanto, como estamos falando, neste momento, sob o ponto de vista do público *rap*, não há preocupação no que diz respeito à diminuição nos lucros gerados pela venda dos produtos. Para o jovem de baixa renda, segundo as entrevistas, os materiais piratas possibilitam maior acessibilidade à cultura popular periférica, partilha entre os iguais e a utilização de suas mensagens como conselhos, estímulos e parâmetros de vida.

---

<sup>64</sup> Por opção metodológica, os jovens do Residencial Sucuri entrevistados são identificados na dissertação por meio de letras maiúsculas escolhidas aleatoriamente.

Esse outro modo de chegar ao público permite uma proximidade maior com o referencial artístico, visto que as aparições televisivas atingem milhões de pessoas, porém, por poucos minutos. Já o contato via CD se prolonga diariamente, passando a fazer parte do cotidiano, pois é móvel, pode ser instalado em qualquer aparelho de som que tenha entrada para esta modalidade de objeto sonoro e também possibilita, mesmo sendo pirata, novas reproduções, dependendo do equipamento à disposição.

O fato de o grupo paulista ter conturbado relacionamento com os meios de comunicação comerciais – o oposto de MV Bill – fortalece sua identificação com os jovens entrevistados. Essa postura é recebida como respeito à periferia, autenticidade e retidão na conduta, quesitos que justificam a concepção de que *rap* e missão são sinônimos. Segundo L, “O Racionais mostra o que a mídia não mostra. Na mídia a gente só vê o que dizem que é bom, mas lá não mostram o que é ruim. Mostra a Amazônia, mas não mostra que na periferia tem roubo, pobreza, drogas. Tudo pra não denegrir a imagem do país”.

Partindo da comparação implícita na fala do entrevistado, de que o grupo de *rap* em questão substitui os veículos de comunicação comerciais quanto ao desempenho do papel de bem informar a sociedade, podemos considerar que o mesmo subentende uma espécie de instituição midiática periférica. Pois ainda que suas mensagens não sejam veiculadas maciçamente pelos meios de comunicação de maior audiência no país – o que é uma obviedade –, a sua recepção está consideravelmente assegurada, posto que orbita em outra esfera comunicacional (a da crítica).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de toda a análise, chego à constatação inicial que o *rap* em Cuiabá, tal qual nos grandes centros do Brasil, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro, corresponde a um instrumento político-cultural pelo qual é possível se aproximar da juventude de periferia e, a partir disto, interferir positivamente em sua vida, por meio de conselhos, valorização da autoestima, apontamento do perigo e conscientização política. Jovens de vários bairros de baixa renda da capital mato-grossense vêm nessa cultura popular um mecanismo de leitura crítica da realidade e reconhecimento social, assim como tomam os *rappers* locais por pessoas instruídas na lida diária, de certo modo exemplos de vida quanto à moralidade e a lucidez.

Dessa maneira, o *rap* torna-se um instrumento político diferenciado, que parte diretamente das reivindicações e das óticas da periferia, questiona o formato da democracia representativa e tende a esvaziar de sentido as intervenções políticas tradicionais, tal qual aponta Tella (1999, p. 63) ao dizer que o papel preponderante de um *rapper* é informar para ampliar a consciência da juventude de baixa renda, constituindo-se em uma fonte de conhecimento alternativa e contestatória às oficiais e às formas de liderança fabricadas pelo *modus operandi* capitalista.

Nessa linha de raciocínio, os *rappers* podem ser considerados líderes mais confiáveis das comunidades, por suas legitimidades nas mediações com os poderes instituídos, de matizes estatais, públicas e privadas. Afinal, como sublinha Weller (2006, p.124), o *hip hop*, capitaneado pelo *rap*, possibilita à juventude de baixa renda assumir a condição de “sujeito de discurso”, pondo em discussão as intencionalidades embutidas nos âmbitos de controle social, até mesmo os investidos da estética e do discurso da pluralidade de idéias, tais quais a indústria fonográfica e a mídia comercial.

De outro lado, noto que apesar do esforço desses porta-vozes da periferia em dar ao *rap* de Cuiabá um caráter mais amplo e efetivo, que ultrapasse o plano da música e da palestra, há resistência deles mesmos em ampliar o número de temáticas quanto às letras, falta de organização e apoio financeiro para promover oficinas, debates, mesas de discussão e outras atividades similares. Pois a diversificação em relação aos assuntos a serem abordados nas composições também é vista pelos *rappers* como ameaça capaz de afetar suas identidades periféricas, gerar reações negativas por parte do público e aproximá-los de pessoas que apostam em músicas de curtição e utilizam o *rap* principalmente para se projetar artisticamente.

E isso pode ser o caminho para o desenlace com as comunidades de baixa renda, tomando as palavras de Pimentel (1999, p.107) por alerta: “A única exigência definitiva [em relação ao

*rapper*] é a lealdade à periferia [...] Negar as raízes é condenar-se ao ostracismo”. Então, percebo que existe uma tensão na fronteira entre o compromisso social sem titubeio explícito no ideário do *rap* e a postura democrática do *rapper* em perceber na juventude de baixa renda um universo de sentimentos e raciocínios para além dos estereótipos. E é esse trânsito no liame que caracteriza o cotidiano do circuito cultural em questão.

Já a carência de organização e incentivo monetário, que emperram o avanço do *rap* em Cuiabá em meio à própria periferia, esbarra na dificuldade de que a maioria dos *rappers* tem em elaborar projetos para a obtenção de recursos financeiros junto a órgãos públicos. No entanto, essa falha se deve, inicialmente, à falta de mobilização das pessoas ligadas diretamente ao *rap* para criar uma pressão suficiente a ponto de reivindicar do Estado distribuição democrática do dinheiro e realização de cursos de formação para suprir a debilidade apontada.

Essa situação reflete inclusive no fortalecimento de obstáculos aos praticantes do *rap* na cidade quanto à tentativa de diminuir o conflito geracional vivenciado em relação a adultos e principalmente idosos, tendo em vista que em nível nacional vigora em parcela considerável destes grupos etários uma imagem estigmatizada do que as letras, discursos e condutas dos *rappers* representam. Em determinadas vezes eles chegam a sofrer acusações de que promovem o estímulo deliberado à violência e o culto à malandragem, segundo constata em suas análises acadêmicas Herschmann (2005, p. 194): “[...] o *hip hop* é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizadora, por produzir um discurso que incita o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias”.

Além disso, avalio que a realização deste trabalho acadêmico ajuda a perceber que a imagem que se tem de um público jovem condescendente quanto a seus representantes periféricos não condiz com a realidade, resultando tornar tarefa precípua da prática científica a aproximação no que concerne ao ambiente social dos sujeitos elencados como investigáveis. O desenvolvimento de uma pesquisa sob esse foco também colabora com o questionamento sobre o nível de aplicabilidade à realidade prisma uma tradição ainda forte nos campos da Comunicação e da Sociologia que enfoca as relações sociais separadamente, por setores (emissor-receptor-canal de mensagem-sociedade), dando destaque excessivamente privilegiado ao primeiro e qualificando o segundo de passivo. É o que atestam análises de Canclini, já que em sua visão

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado (2006, Introdução, XXXI).

O espaço social relativo à vivência e ao fluxo cultural das camadas populares, a exemplo do originário público do *rap*, é produtor de uma política especial e envolvente, que não pode ser compreendida a partir de conceitos genéricos, estudos estatísticos ou mesmo imagens românticas ou heroicizadas – que tratam geralmente o povo por coitado ou naturalmente revolucionário.

Nesse aspecto, Martin-Barbero (2003, p. 286) reforça o entendimento de que os elementos para a compreensão do popular devem se basear no curso diário de quem atribui a ele senso de existência real: “Lugar de reconhecimento, o bairro nos coloca na pista da especificidade de produção simbólica dos setores populares na cidade”. Dessa forma, volta-se à origem do *rap*, ou seja, ao apego às narrativas do cotidiano de discriminações, como se corresponda a uma obviedade deduzir que o público da referida cultura popular periférica desenvolve sua potencialidade via intervenções psicossociais no espaço micro, local.

Constatação também importante é que, mesmo vivendo em igual ambiente social e sabendo da potencialidade de negociação de sentidos que o jovem de periferia desenvolve estimulado pelas adversidades, a maioria dos *rappers* de Cuiabá entrevistados ou avaliados por meio de letras, declarações na mídia ou participações em eventos angula seu público de forma passiva e necessitada de apoio emergencial para reordenar a rota de vida ou sair do mundo da criminalidade. Esse desenho humano se aproxima do discurso internacional do *rap* de origem, solidificado nas décadas de 1980 e 1990, e desemboca, grosso modo, na contestação do sistema social opressor que empurra milhões de jovens para a violência e a miséria.

Analisando essa abordagem sob os princípios da literatura atualizada dos Estudos Culturais, percebo-a em discordância com a concepção de juventude na contemporaneidade, que, em síntese, se trata de um grupo etário marcado pela pluralidade de estilos, gostos, subjetividades e, portanto, produtor e negociador de sentidos ao invés de ente social assujeitado, por mais que seja afetado negativamente pelas discriminações socioeconômicas e étnicas, posto que, como sublinha Siqueira (2007, p. 7):

Nada melhor que a juventude para revelar essas modificações, que se encontram estampadas em suas roupas, nos adereços, no corte de cabelo, na estética, na sexualidade, na concepção de famílias e nas relações sociais e afetivas. Aos jovens cabe o papel de satirizar e, depois, contestar o universo social do qual são atores principais, transformando e delineando novos contornos.

Entretanto, apresentando ainda um outro lado da questão, os chamados porta-vozes da periferia focalizam prioritariamente seus jovens impelidos pela evidente situação de desigualdade social com o objetivo ou de conscientizá-los ou de salvarem-nos, dependendo da

orientação ideológica que lhes sustentam. Portanto, pelos estudos empreendidos para a realização desta dissertação, compreendo que o olhar enfaticamente temeroso e parcial dos *rappers* se trata de uma opção consciente e que busca despertar nos seus interlocutores posicionamentos contrários às condutas que lhes prejudicam a saúde, o intelecto e a auto-estima.

Além disso, a concepção de uma juventude de periferia caracterizada pela pluralidade identitária, ainda que não registrada com ênfase em letras, discursos e apresentações de palco por parte dos *rappers* locais, não impede que ela se valide como tal, justamente por sê-la, o que se impõe às interpretações mencionadas e, gradativamente, força os seus porta-vozes a reverem a postura de priorizarem-na como passiva e imobilizada.

Em conexão com a discussão identitária acima apresentada, ressalto que no meio *rap* de Cuiabá se desenvolve um processo de avaliação informal sobre os prejuízos e benefícios de sua aproximação com o poder público municipal. Decorrente dessa ligação institucional, também aparece um incômodo sobre a prevalência da CUFA na obtenção de recursos públicos destinados ao *hip hop*.

A crítica é feita principalmente por *rappers* da região sul da cidade, distrito do Coxipó, no que concerne ao contato da ONG com a Secretaria Municipal de Cultura de Cuiabá. A polêmica em torno do contato entre CUFA e poder público reitera o complexo processo de apropriações e reapropriações embutido nos binômios *rap*-indústria fonográfica, *rap*-mídia comercial, já apontado por Guimarães, para quem

O *rap* transformou a periferia em referência para a cultura, assim como o samba já havia definido o morro como a idealização de um Brasil “mulato”, símbolo da nossa suposta “democracia racial”, nos anos 30, e mesmo tendo sido incorporado ao consumo das classes média e alta, ou seja, embora tenham transposto as barreiras “geográficas” da periferia para as salas de estar “do centro”, pelos discos, pela MTV e rádios FM, apenas estão transferindo essa periferia para outro lugar, não deixando-a (1999, p. 46).

A menção de que parcela do *hip hop* cuiabano atua de modo a ofuscar o crescimento ou dificultar a sobrevivência de inúmeros *rappers* e grupos suscita a percepção de uma dinâmica pouco democrática, problemática costumeira nos movimentos sociais – pontuada por Moura (2007) –, sobremaneira nos mais tradicionais, que possuem resistência em trabalhar com uma lógica organizacional baseada em relações horizontais de poder e objetivos socializantes.

Afinal, é fato de que até mesmo na promoção de movimentos sociais alternativos acabam surgindo cúpulas de poder. Isso gera concentração de informações, cultivo de contatos táticos para a manutenção de certo *status quo* no intuito de que a admiração pelo ídolo, o respeito pela

direção sejam fortalecidos, e valorizando-se no ambiente próprio do protesto a hierarquia daqueles que definem o processo de autocrítica, mudança e confirmação.

Nesse sentido, se o *rap* local fica submetido à atuação e à lógica de funcionamento de uma ONG – ente de ação contestatória limitada, uma vez que vive de captação de recursos públicos e privados – ou se passa a ser conhecido a partir deste tipo de referência, acaba por se assemelhar ao movimento comunitário quando os presidentes de bairro utilizam suas representatividades para barganhar benefícios particulares, como cargos comissionados nas administrações públicas.

No entanto, a reivindicação diante do atual quadro de privilégio de relacionamento e falta de democracia interna levantados não é a extinção de políticas públicas para a juventude em nível municipal, na perspectiva de que qualquer aproximação com o Estado e o mercado signifiquem perda de autonomia, subjugação ao sistema e desvio de objetivos. O que se percebe é um clamor por ações governamentais que contemplem amplamente os jovens de periferia de Cuiabá e que os recursos públicos voltados ao *hip hop* sejam melhor distribuídos em meio aos *rappers*, promotores de eventos e realizadores de projetos sociais. Exposição efetuada por Andrade (1999, p. 89) confirma essa constatação: “O *hip hop*, sendo um movimento social, permite aos jovens desenvolver uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania”.

Porém, a relação *rap*-Estado em Cuiabá ainda precisa ganhar corpo para se transformar em uma pauta explícita, a ser debatida sem pruridos pelos integrantes deste circuito cultural. Por enquanto o ambiente social local ligado diretamente à referida manifestação político-cultural demonstra passar por um estágio em que suas lideranças são incapazes de explicitarem e ampliarem esta discussão.

Toda esta concatenação conclusiva concerne à importância da riqueza de conhecimentos não-acadêmicos que a lida com o universo *rap* proporciona a um pesquisador. Isso em nada invalida o saber universitário, porém é evidente que as culturas populares, geralmente fundadas na memória oral e no autodidatismo – que no *hip hop* se denomina autoconhecimento, segundo elaboração de Silva (1999, p. 29-30) – têm muito a ensinar aos cientistas e a mostrar-lhes a falibilidade freqüente de seus experimentos e teses, muitos deles balizados a partir de conclusões obtidas por meio de conceitos fechados ou semiprontos.

Portanto, na fluidez do popular são feitas as negociações com o massivo, os gostos e valores sociais da elite e reiventadas as relações identitárias com a população de baixa renda, observação que nos leva a refletir a partir de Martin-Barbero (2003, p. 322) sobre se “O que

importará, então, mais ainda que a denúncia, será tratar de compreender como a massificação funciona aqui e agora, os traços históricos próprios desse processo [...]”.

Finalizando estas considerações, recorro a Certeau, que ilustra a dinâmica das culturas populares em meio ao contexto histórico e sua tática influência na constituição das oficialidades escriturísticas,

Noutras palavras, somente uma memória cultura adquirida de ouvido, por tradição oral, permite e enriquece aos poucos as estratégias de interrogação semântica cujas expectativas a decifração de um escrito afina, precisa ou corrige. Desde a leitura da criança até a do cientista, ela é precedida e possibilitada pela comunicação oral, inumerável “autoridade” que os textos não citam quase nunca (CERTEAU, 1994, p. 263).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jorge, SCALDAFERRI, Sante. *O marketing político-empresarial na campanha “Bom exemplo: essa moda pega”*. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 19, out. 2007. Disponível em <<http://www.uff.br/ciberlegenda/jorgealmeidaesantescaldaferri.pdf>>. Acesso em 13 dezembro 2007.

ALVES, Maria Bernardete Martins, ARRUDA, Susana M. de. Como fazer referências: bibliográficas, eletrônicas e demais formas de documento. 2007. **UFSC – Biblioteca Universitária**. Disponível em <http://www.br.usfc.br/framerefer.html>. Acesso em 5 janeiro 2008.

ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Hip Hop: movimento negro juvenil*. São Paulo: Summus, 1999. p. 83-91. In: **Rap e educação, rap é educação**.

APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia global. In: FEATHERSTONE, Mike. (org.). **Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade**. 3 ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 1999. 440 p.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000. 323 p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANUNCIANTES. **O melhor do Brasil é o brasileiro**. Apresenta informações sobre o movimento empresarial O melhor do Brasil é o brasileiro. Jul. 2004. Disponível em <<http://www.aba.com.br/omelhordobrasil/>>. Acesso em 23 fevereiro 2007.

AZEVEDO, Dilvan P. de. *Atores coletivos e rádios comunitárias: possibilidades de intervenção na agenda de discussão pública*. **Grupo de Estudos de Políticas de Informação, Cultura e Comunicação**. Bahia, 2006. Disponível <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/DilvanAzevedo.pdf>>. Acesso em 27 dezembro 2007.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultural**. São Paulo: Hacker, 2005. 124 p.

BARBALHO, Alexandre, PAIVA, Raquel. (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. 219 p.

BAUDRILLARD, Jean. Significação da publicidade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teorias da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 273-280.

BÍBLIA. Português. **Novo Testamento**: Edição Pastoral. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancim. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 1986. 445 p.

BLASS, Leila Maria da Silva. Juventude e trabalho. In: COSTA, Maria Regina da, SILVA, Elizabeth Murilho da (orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006. p. 55-77.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. São Paulo: Jorge Zahar, 1997. p. 144  
BUARQUE, Chico. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. **Chico Buarque: site pessoal**, São Paulo, dezembro 2004. Disponível em <[http://chicobuarque.uol.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_fsp\\_261204c.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_fsp_261204c.htm)>.

[Acesso](#) em 03 janeiro 2008.

CAMPANHA AUDITORIA CIDADÃ DA DÍVIDA. Prisioneiros do neoliberalismo. **ABC da dívida**: sabe quanto você está pagando?, São Paulo, n. 2, p. 21, abr. 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 1997. 385 p.

CAPARELLI, Sérgio Lima, LIMA, Venício A. de. **Comunicação e televisão**: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004. 164 p.

CAROS AMIGOS. A cultura da periferia Ato I. São Paulo: Casa Amarela, n. 1, [s.t.].

CASTRO, Mary Garcia. *Juventude e participação*: notas para um debate à esquerda. **Juventude.br**, São Paulo, n. 1, p. 17-31, fev. 2006.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 351 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **A construção de um novo Brasil**: uma criação renovada. Brasília: Edições CNBB, 2006. 40 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **Evangelização da juventude**: desafios e perspectivas pastorais. São Paulo: Paulus, 2006. 104 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **O mutirão para um novo Brasil continua**: documento de compromissos. Brasília: Edições CNBB, 2006. 14 p.

COSTA, Márcia Regina da. Culturas juvenis, globalização e localidades. In: COSTA, Márcia Regina da., SILVA, Elizabeth Murilho (org.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: PUCSP, 2006. p.11-28.

DEFLEUR, Melvin L. BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 397 p.

ENGELS, Frederich, e MARX, Karl. **A ideologia em geral**. São Paulo: Boitempo, 2007. 616 p.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. 93 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 31 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 146 p.

GHÓEZ, Preto. A peleja de Firmino. **Caros Amigos – A Cultura da Periferia**, São Paulo, v. II, p. 20, 2001.

GIANOTTI, Vito. Comunicação sindical e a disputa pela hegemonia. **Núcleo Piratininga de Comunicação**, Rio de Janeiro, maio. 2004. Disponível em <[http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id\\_noticia=242&topico=>](http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=242&topico=>)>. Acesso em 21 dezembro 2007.

- GIANNOTTI, Vito. **O que é jornalismo sindical**. São Paulo: Brasiliense, 1998. 118 p.
- GOYZUETA, Verónica, OGIER, Thierry (orgs.). **Guerra e imprensa: um olhar crítico da cobertura da Guerra do Iraque**. São Paulo: Summus, 2003. 110 p.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 398
- GUARESCHI, Pedrinho A. (coord.). **Comunicação & controle social**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 71 p.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p.39-54.
- HAAG, Carlos. *Quem não sabe dançar improvisa: hip hop oferece aos jovens da periferia a chance da existência social*. **Revista Pesquisa**, dez. 2007. Disponível em <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?arte=3416&bd=1&pg=1&lg=>> Acesso em 18 janeiro 2008.
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, Liv. (org.). **Da diáspora: identidades e mediações**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 387-403.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional*. **Mana**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, p.7-39, abr. 1997.
- HENRIQUES, Márcio S. (org.). **Comunicação e estratégias de mobilização social**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 104 p.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. 302 p.
- HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2004. 316 p.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2004. 318 p.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Contagem da população 2007**. Apresenta estatísticas e produz análises técnicas sobre diversos setores da sociedade brasileira. Disponível em <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem\\_final/tabela1\\_1\\_25.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_1_25.pdf)>. Acesso em 23 dezembro 2007.
- KÜNSCH, Dimas Antônio. **Maus pensamentos: os mistérios do mundo e a reportagem jornalística**. São Paulo: Annablume, 2000. 298 p.
- LACHOWSKI, Gibran Luis. A Nike joga bonito? **Midi@ Ética**, 2006. Disponível em <<http://www.zerofora.hpg.ig.com.br/arquivo/gibran.htm>>. Acesso em 21 dezembro 2007.
- LACHOWSKI, Gibran Luis. Linguagem midiática, leituras rappers e identidades periféricas. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., Campinas, 2007. **CD-ROM de Resumos do 16º Congresso de Leitura do Brasil**. Campinas: Unicamp, 2007. p. 167.

LACHOWSKI, Gibran Luis. O cartel do transporte coletivo. **Caros Amigos**, 2006. Disponível em < [http://carosamigos.terra.com.br/do\\_site/reportagem/reportagem11.asp](http://carosamigos.terra.com.br/do_site/reportagem/reportagem11.asp)>. Acesso em 20 dezembro 2007.

LACHOWSKI, Gibran Luis. **Publicidade e o apagamento do processo produtivo**. Artigo científico (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Instituto de Linguagens, UFMT, Cuiabá-MT, 2007. 18 p. Trabalho não publicado.

LACHOWSKI, Gibran Luis. **Rap em rádio comunitária e atualidade da informação**. Artigo científico (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Instituto de Linguagens, UFMT, Cuiabá-MT, 2007. 25 p. Trabalho não publicado.

LACHOWSKI, Gibran Luis. Rappin´Trânsito. SEMINÁRIO DE LINGUAGENS, 6., Cuiabá, 2006. **CD-ROM de Resumos do VI Seminário de Linguagens**. Cuiabá: UFMT, 2006.

LINHA DURA. **Rapper Linha Dura: hip hop consciente**. Núcleo de Idéias Movimento, 15 jan. 2006. Disponível em. <http://www.overmundo.com.br/overblog/rapper-linha-dura-hip-hop-consciente>. Entrevista cedida a Eduardo Ferreira. Acesso em 16 junho 2007.

LÖWY, Michel. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. 15 ed. São Paulo: Cortez, 1996. 112 p.

MANO BROWN. **Mano Brown sem dúvidas**. Folha de São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2011200601.htm>>. Acesso em 23 dezembro 2006.

MARCONDES FILHO, Ciro. Imaginário, o arquiteto da revolução. São Paulo: Summus, 1985. cap. 1, p. 15-38. In: **Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil**.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. 369 p.

MATTELART, Armand, NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004. 216 p.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MIGNOLO, Walter de. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 505 p.

MILLS, C. Wright. **A elite do poder**. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 421 p.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. **Rádio Comunitária**. Licenciamento. Licenças Definitivas. Disponível em <<http://www.mc.gov.br>>. Acesso em 20 dezembro 2007.

MORGADO, Maria Aparecida, SANCHES, Maria Ubaldina Costa. Realidades Juvenis em Cuiabá, Mato Grosso: escolarização, trabalho e esferas de participação. In: MORGADO, Maria Aparecida, SANCHES, Maria Ubaldina Costa, OLIVEIRA, Meire Rose dos Anjos (orgs.).

**Realidades Juvenis em Mato Grosso:** escola, socialização e trabalho. Cuiabá: EdUFMT, 2007. p. 17-41.

MOURA, Antônio Marcos. **Comunicação e poder nos movimentos sociais.** Reflexão científica (curso de Educação Política, Direitos Humanos, Cidadania e Movimento Sociais) – Pro-reitoria de Vivência Acadêmica e Social e Movimentos Sociais, UFMT, Cuiabá-MT, 2007. 5 p. Trabalho não publicado.

PAES, Eduardo Fernandes.. **Núcleo de Computação Eletrônica/UFRJ.** Ano. Disponível em <<http://www.intervox.nce.ufrj.br/nedpaes/gramatic.htm>>. Acesso em 15 dezembro 2007.

PIMENTEL, Spensy. Hip Hop como utopia. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação.** São Paulo: Summus, 1999. p. 103-112.

PREFEITURA desenvolve projetos para reduzir índice de desemprego. **Diário de Cuiabá:** on line, Cuiabá. Disponível em <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=249171>>. Acesso em 13 dezembro 2007.

RACIONAIS fazem ‘sociologia’ da periferia. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, Caderno D. p. 4, nov. 1997.

RACIONAIS MC’S. **Racionais MC’s:** 1000 trutas, 1000 tretas - DVD. São Paulo: Unimar Music: 2006. (226 + min.): digital, estéreo, widescreen.

REAL HIP HOP. **Um pouco da história do hip hop.** Apresenta informações sobre a história e a atualidade do hip hop brasileiro. Disponível em <<http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>>. Acesso em 12 dezembro 2007.

ROVAI, Renato. **Midiático poder:** o caso Venezuela e guerrilha informativa. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. 167 p.

SANCHES, Maria Ubaldina Costa. Jovens e Toxicomania: a visão dos jovens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Mato Grosso sobre o consumo de drogas ilícitas. In: MORGADO, Maria Aparecida, SANCHES, Maria Ubaldina Costa, OLIVEIRA, Meire Rose dos Anjos (orgs.). **Realidades Juvenis em Mato Grosso:** escola, sociabilização e trabalho. Cuiabá: EdUFMT, 2007. p. 63-87.

SANCHES, Pedro Alexandre. O rap eleva o tom. **Carta Capital,** São Paulo, n. 39, p. 68-70, jun. 2006.

SANTIAGO, Claudia, GIANNOTTI, Vito. **Comunicação sindical:** a arte de falar para milhões. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SECRETARIA NACIONAL DE JUVENTUDE. Documento base para a I Conferência Nacional de Políticas Públicas da Juventude. **Levante sua bandeira.** Brasília, Secretaria Geral da Presidência da República, 2007. 26 p.

SHUSTERMANN, Richard. **Vivendo a arte:** a estética pragmática e a estética popular. São Paulo: 34, 1998. p. 250

SILVA, Antônio Ozaí da. Por que a universidade resiste às cotas raciais? **Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 65, out. 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/065/65ozai.htm>>. Acesso em 20 dezembro 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Renata. Apostila de Metodologia Científica. 2007. **Associação Educacional do Vale do Itajaí-Mirim**. Disponível em [http://www.assevim.edu.br/assevim/htm/academicos/paper/apostila\\_metodologia\\_08\\_2007.doc](http://www.assevim.edu.br/assevim/htm/academicos/paper/apostila_metodologia_08_2007.doc). Acesso em 5 de janeiro de 2008.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Rio de Janeiro: Loyola, 1999. 304 p.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. Prefácio. In: MORGADO, Maria Aparecida, OLIVEIRA, Meire Rose dos Anjos, SANCHES, Maria Ubaldina Costa (orgs.). **Realidades Juvenis em Mato Grosso: escola, sociabilização e trabalho**. Mato Grosso: EdUFMT, 2007. p. 7-9.

SOARES, Luiz Eduardo, MV BILL, ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. São Paulo: Objetiva, 2005. 295 p.

SOUL MALOCA. Página inicial. Apresenta informações sobre o coletivo de *hip hop*. Disponível em <<http://soulmaloca.blogspot.com>>. Acesso em 16 dezembro 2007.

SOUSA, Mauro Wilton de. A recepção sendo reinterpretada. **Novos Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 39-46, jan./fev./mar./abr./maio/jun., 1998.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 55-63.

THOMPSON, John B. Ideologia na sociedade moderna: uma análise crítica de alguns enfoques teóricos. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. cap. 2, p. 103-161. In: **Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 427 p.

TRÍADE CIA. DE DANÇA DE RUA. **História do hip hop**. Apresenta informações sobre a empresa e a história do hip hop mundial. Disponível em <<http://www.dancaderua.com.br/historia.htm>>. Acesso em 28 dezembro 2007.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP**: documento eletrônico e impresso. FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira (coord.). et al. São Paulo: Sistema Integrado de Biblioteca/USP, 2004. 110 p.

VIANA, Natalia. A voz do povo. **Caros Amigos Especial**, São Paulo, n. 24, p.24-25, jun. 2005.

VIANA, Natalia. Enquanto isso na sala de justiça. **Caros Amigos Especial**. São Paulo, n. 24, p.7, jun. 2005.

WELLER, Wivian. A invisibilidade feminina nas (sub)culturas juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da, SILVA, Elizabeth Murilho da (orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006. p. 111-148.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 239 p.

## GLOSSÁRIO

### ***Break***

Dança criada por negros e hispânicos de Nova Iorque no final dos anos de 1970 com coreografias feitas ao som de *black music*. Torna-se elemento artístico do *hip hop* no início dos anos de 1980. Os homens que dançam *break* são chamados de *b.boys* e as mulheres, *b.girls*. *Break* é sinônimo de dança de rua. Incorpora uma série de truques durante os anos, como mexidas de braços e mãos simulando brigas de rua, movimentos de artes marciais, capoeira, danças nativas da África e dos EUA. As informações mencionadas podem ser verificadas e aprofundadas no endereço <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>.

### **Dj**

No início da história do *rap*, quando não configurado como a junção entre dj e mc, o primeiro desenvolve os dois papéis, tocando e animando festas, danceterias e bailes. O dj pode realizar performances apresentando seus conhecimentos no toca-discos, produzir músicas, tocar sozinho em ou em grupos musicais. Ele também constrói novas batidas a partir de discos e trabalha em estações de rádio, programas especializados em *rap*, entre outras atividades.

### **Grafite**

Expressão artística estética que utiliza como meio a lata de spray e se desenvolve no ambiente urbano. Reflete a rua em dinamismo e cores. Difere de Arte Mural, de Aerografia em muros e dos Afrescos. Os temas e as técnicas são outras. No início, a prática de grafitar vagões de trens garante que as letras e desenhos feitos por algumas pessoas em um determinado bairro sejam vistos por pessoas que estão em todo o trajeto.

O grafite pode ser visto de uma forma bem mais abrangente, como uma técnica de registrar desenhos em paredes existentes desde a Pré-História. A evolução natural do grafite leva as letras a ganharem novos contornos, formas e cores. Assim surgem os estilos Bubble (cheias e arredondada), Broadway (em blocos), Mechanical (inspiradas em metais) e Wild Style (letras se fundem formando uma nova composição estética).

### ***Hip hop***

Engloba mc e dj (*rap*), grafite e *break*. É uma linguagem artística que problematiza desigualdade social, racismo, violência, espírito de superação, negritude e organização da periferia. O termo *hip hop* foi associado ao modo popular de se dançar nos Estados Unidos no



final dos anos 1970 e no início da década de 1980, saltando (*hip*) e mexendo os quadris (*hop*). Inúmeras fontes de informação dão conta de que o criador da expressão é o dj jamaicano Afrika Bambaata, um dos responsáveis pela maturação e popularização do *rap*. Os dados expostos têm por base o sítio “Dança de Rua” (<http://www.dancaderua.com.br>). O endereço pertence ao grupo “Dança de Rua do Brasil”, de Santos (SP), o primeiro conjunto profissional sul-americano do gênero, criado em 1991.

### **Posse**

Estrutura organizacional do *hip hop* que congrega jovens em situação de risco social, já ligados a esta cultura de rua (como *rappers*, *b.boys*, *b.girls*, grafiteiros, dj’s) ou não. A posse tem o objetivo de desenvolver atividades artísticas e de cunho social. Há reuniões periódicas, ensaios de música, agendamento de apresentações. É comum que as posses se aproximem de ONGs para fazer parcerias em projetos sociais. Algumas procuram se organizar a partir de partidos políticos, participando de debates ou com entidades do movimento negro a fim de buscar novos conhecimentos.

Nesse sentido, as posses podem ser encaradas como “famílias forjadas”. No contexto estadunidense elas constituem-se como alternativas e contestação às gangues. No Brasil, São Paulo é destaque nesse tipo de estrutura voltada para a juventude periférica. Cuiabá não possui posses, ao menos os agrupamentos de *hip hop* na cidade não recebem esta denominação.

### **Rap**

Tipo de música de protesto criado na década de 1960 em Kingston, capital da Jamaica. O *rap* é aperfeiçoado e popularizado a partir do final da década de 1970, nos Estados Unidos, notadamente no Bronx, bairro de baixa renda de Nova Iorque, formado em sua maioria por afro-descendentes e latinos. Daí é irradiado para o mundo como forma de denúncia contra a desigualdade econômica e a discriminação racial, sobretudo em relação aos negros, mas também quanto a latinos, em decorrência das constantes imigrações das Américas do Sul e Central para solo estadunidense.

*Rap* é uma sigla que significa *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), pois se assemelha a um poema cantado ou a uma canção falada. O *rap* compreende a um canto de uma letra (pelo mc, hoje também chamado de *rapper*) sobre uma base rítmica feita pelo dj, já programada e ou efetuada por meio de improvisações na aparelhagem de som.

## ANEXOS

### LETRAS DE *RAP* LOCAIS USADAS NA DISSERTAÇÃO E FOTOS DE RAPPERS QUE ATUAM EM CUIABÁ

#### MADRUGADAS BABILÔNICAS (ATOS 29)

Uhhhhhh Rei dos reis!/

A molecada na minha área anda solta por aí/  
Uns bebe, outros fuma<sup>65</sup>, é triste, mas e daí?/  
Muitos pais não têm tempo pra cuidar/  
levantam de madrugada, na rotina de tramar/  
De joelho no chão e mãos para o céu/  
antes de ir para o campo ele faz seu papel/  
Agradece a Deus e nem pensa em reclamar/  
proteção da minha família, eu sempre vou profetizar/  
O Senhor é meu pastor e Ele me traz a paz/  
o Verbo aqui vive, a súplica é eficaz/

Então, se levanta junto com Ele/  
o pão de hoje tá garantido. Obrigado, Jesus/  
Chegando no seu trampo, ele pega a enxada/  
Sol quente, vida dura e mãos calejadas/  
É hora da bóia, mas você não viu/  
o chefe da produção já trouxe o almoço/  
Já são cinco horas da tarde e a barriga vazia/  
vai embora descansar, se preparar pro outro dia/  
Mas ao chegar em casa ele nem esperava/  
em vez de ir pra escola, seu filho foi pra quebrada/  
Desviou seu caminho, foi pra barca furada/  
os carinha da sua área o levou pra roubada/  
Aprendeu a fumar, aprendeu a cheirar/  
e perdeu o seu controle, não dava mais pra parar/

(Refrão 2x)

Ele é a única, é a última chance/  
Pra mim, pra você, a vida ao alcance/  
Opção, razão para lutar/  
O velho homem só Jesus pode arrancar.

Seu pai o olhava, pois foi um cara vivido/  
e ficou desconfiado com as atitudes do seu filho/  
Instrumento do diabo, andava sempre noiado/  
batendo em sua mãe e quebrando seu barraco/

---

<sup>65</sup> A grafia das letras corresponde ao modo com os *rappers* cantam.

Seu pai o chamou para trocar uma idéia/  
Meu filho, venha cá! Agora a parada é séria/  
Fale tudo pra mim, que eu preciso saber/  
Eu também já fui louco. Não adianta esconder/  
Mas graças a Deus eu saí dessa vida/  
Hoje eu não fumo e nem uso cocaína/  
Por favor, meu filho, ouça meu conselho/  
Você pode dar a volta. Esse é meu apelo/  
Será que na minha vida tem que ser tudo errado?/  
Você só está pagando o preço dos seus pecados/  
Mas eu mudei, eu me regenerarei/  
Eu tô sabendo, eu tô ligado. Aí, eu já sei/  
Mas com que estou falando, eu quero saber?/  
E as minhas perguntas, você pode me responder?/  
Eu sou o seu passado, a sua consequência/  
Então me apresento, eu sou sua consciência/

Mas aquele senhor não sabia mais o que fazer/  
Tinha medo de colocar tudo a perder/  
O caminho, a verdade e a vida. /  
Jesus Cristo é o senhor da nossa vida/

(Refrão 2x)

Ele pensou que seu filho iria mudar/  
com a seqüência de palavras que acabou de escutar/  
Mas o moleque, mano, não tinha mais jeito/  
era só overdose e fortes dores no peito/  
Esperava seu pai virar as costas/  
pra ele pra poder se afogar nas drogas/  
Estava cheio de dívidas com os traficantes da área/  
comprava fiado, cachimbava e não pagava/  
E começaram as ameaças por todos os lados/  
sua cabeça estava a prêmio, agora ele era o alvo/  
E colocou um traje, foi ao encontro com a mina/  
sua mãe, preocupada, parece que já previa/  
E no local combinado ele tava esperando/  
apareceram dois caras e foi logo atirando/  
Depois de algumas horas a notícia chegou ao pai/  
O diabo não perdoa e um dia a casa cai/  
Sua mãe chorava pelo fato que ocorreu/  
Satanás vai pelo caminho que ele escolheu/

Mas olhe aqui, ô mãe, e vê se presta atenção/  
seu filho foi usado. Prometeu, não cumpriu/  
comprou, não pagou. Levou dois tiros certos que o matou/

O pai dizia para a mãe desesperada/  
Acabou, querida, e não há tempo pra mais nada/  
Mas eu tenho as minhas culpas/

pergunto a você: Quem era os cara da quebrada que fez o sangue escorrer?/  
O moleque tá morto. Por favor, me diga/  
foi acerto de contas ou foi a própria polícia?/

Que isso sirva de exemplo pra molecada daqui/  
Tem que andar com Jesus Cristo pra não morrer assim/  
Dezenove anos e a vida desperdiçada/  
Enquanto a mãe chorava satanás dava risada/  
Perto de mim eu vejo isso me pego a chorar/  
Madrugadas babilônicas, eu vou orar/  
pra que neste mar de sangue eu também não me afogue/  
Infelizmente vidas vão sem a Jesus encontrar/

(Parte falada)

Dezenove anos e a vida desperdiçada.  
Enquanto a mãe chorava satanás no pé do caixão dava risada.  
Perto de mim eu vejo isso, mano, e me pego a chorar.  
Madrugadas babilônicas, temos que orar.  
Para que neste mar de sangue nem eu, nem você um dia venha a se afogar.  
Mas o que deixa meu coração triste, mano, é que muitas vidas se vão sem a Jesus encontrar.  
Aqui é Atos 29, onde a palavra do Senhor Jesus Cristo é pregada através do *hip hop*.  
Dj Sam, Mano Paco, Yellow Man e Aldo 29.  
Aí, periferia, o jogo pode até durar uma noite, mas a alegria virá pelo amanhecer.  
A esperança de um mundo melhor, periferia, virá com o pôr do sol.  
Que essas palavras possam invadir a sua casa e fazer com que a presença do Espírito Santo se transforme dentro dela. Um salve pros mano. Sigam todos em paz.

## POLÍTICA REGIONAL (MANO RAP)

(Refrão)

E de política, agora é minha vez/  
Eu sou do rap, quero saber quem são vocês/  
E de política pra nós não sobrou nada/  
periferia, nem os manos de quebrada/  
Essa política pra nós não tem sentido/  
periferia é pra sempre o seu próprio inimigo/  
Essa política sem cara e coração/  
pensa que o rap é coisa de ladrão/

“Viva o seu bairro” acontece nas quebradas/  
“Caça-talentos” é um quadro de piadas/  
Estoura a crise no sem terra regional/  
Tem professor de greve salarial/  
Assaltante que disfarça de bombeiro/  
e faz o limpa porque a moda é dinheiro/  
Enquanto isso vários casos vão surgindo/  
Mataram o Guina, era apenas um menino/  
No mês de julho a porcentagem aumentou/  
cresce a violência em Cuiabá e interior/

Procurador que denuncia a podridão/  
190 já não tem condenação/  
O país vive na guerra pra vencer a inflação/  
mas é surpreendido pelos fatos da corrupção/  
Em todo estado, município, interior/  
tem candidato envolvido, sim, senhor/  
É órgão público, privado, madeireiro, agricultor/  
Gente em quem o governo seriamente confiou/  
O rei da soja faz mistério pra fazer filiação/  
quer se aliar com os inimigos da nação/  
tem empresários que sonham quase mais de “100 bilhão”/  
aí é foda pra conter rebelião/  
A crise é difícil, mais difícil de viver/  
nesse estado quem comanda é você//

(Refrão)

Um, dois, um dois... e continua a velha escola/  
de quem é negro, sem poder viver na glória/  
Eu sigo quente na corrida com os irmãos/  
Em Mato Grosso o bezerro é ladrão/  
No seu governo desviou quase mais de um bilhão/  
Aí é foda pra querer educação/  
Dessa política que gera mais bandido/  
Pois os recursos são investidos em presídios/  
E nada disso pra nós é tradição/  
Tem violência na escola e no busão/  
Crianças presas, aprendendo educação/  
Nesse país nem todo mundo é ladrão/  
Mais uma nota esclarecida vai pro ar/  
duplo homicídio no Mappin, no CPA/  
Espera um pouco, o sofrimento não acabou/  
ontem prenderam um simples trabalhador/  
E tudo isso dá revolta e desespero/  
menino chora porque não tem brinquedo/  
E essas lágrimas me fazem ir mais além/  
Olho pro lado e me sinto um zé ninguém/  
Fico perdido e me sinto um refém/  
do preconceito que existe aqui também/  
Tudo que é bom tem que ser compartilhado/  
Eu também quero aparecer nesse retrato/  
Eu sou guerreiro verdadeiro visionário/  
entendo tudo, mas meu ódio tá guardado/  
Minha revolta não me faz enlouquecer/  
eu quero tudo, mas divido com você/  
Só alegria pros irmãos e pra família/  
felicidade toma conta da agonia//

(Refrão)

É SOM DE RAP (CEZZA)

Da pura rima pura/  
quer te levar à loucura da realidade/  
e não reage/  
Eu tenho rima milimétrica/  
dentro da minha humildade/  
Atitude sempre firme para mim/  
falta 15 e só liga *rap* de primeira/  
da trinca fora do ar/  
de volta à doideira do mundo real/  
O lugar é tropical, *crazy* e natural/  
Cheipes, litoral/  
Tá nervosa, fica *fraw*/  
Purifica, guia mente/  
Vários estilos urbanos/  
Diferente, observo uma banca logo à frente/  
é som de *rap*, é noite quente/  
O baile tá o fervo /  
Ô problema, dá um tempo/  
Só um momento ligeiro no movimento/  
Zica, some com o vento/  
É rap trincando/  
batendo no comando da nave/  
Elementos: Cúpula Sul, *Pokemon*/  
mais nada para o momento/

(Refrão 2x)

É som de *rap* que bate/  
Quem não curte vai ter infarte/  
Chama o Samu se é pra o resgate/  
*Rap* é compromisso, não viagem/

Chega, chega mais/  
é só chegar/  
Relaxa, flutua no astral/  
em todas as partes, esquinas e bares/  
em noites de Braités, dias de cops/  
e desperdiçam talentos e afinidades/  
que rodeiam os 4 cantos da cidade/  
E manifeste-se agora ou se cale/  
Na vida, vários backs de cultura de rua e o resgate/  
Então, não embale/  
Na manga, um coringa e um punhado de cartas/  
Nativo faz falta na caminhada/  
Guerreiro na causa de senhoras e senhores/  
cenários e atores, ao vivo e a cores/  
Nada mais a dizer, depois eu mando as flores//

(Refrão)

VISÃO REAL (REI RAPPER)

Eu ando indignado/  
vendo essa juventude perdida/  
Farinha, *crack*, maconha/  
revólver na mesa/  
e levando uma vida/  
100% arriscada/  
Correndo de um lado/  
pro outro/  
e perdendo a noção do perigo/  
Mas desde pivetes criados assim/  
se iludindo com grandes bandidos/

A vida é assim/  
A vida nos faz enxergar/  
algo além da visão/  
Apenas realidades/  
verdades/  
Não há ficção/  
E no seu pensamento/  
vida de malandro era sempre o máximo/  
*Rolex* no pulso/  
ouro no pescoço/  
dinheiro no bolso/  
e carrão importado/  
Não escolhe o pior/  
só quer do bom e do melhor/  
e na mesa carreiras de pó/  
Olha só, ó/  
Cabeça feita, sangue no olho/  
Uma visão totalmente obscura/  
Pra ele não faz diferença/  
Já teve uma vida sofrida/  
Realmente uma vida dura/  
E agora se vê/  
diante de uma situação/  
sem solução/  
O que vai fazer agora?/  
O que vai fazer agora, irmão?/  
Sair agora, como?/  
Não dá!/  
Não adianta chorar/  
Sua alma já está encomendada/  
e o diabo há de vir buscar/  
Sem data nem hora certa/  
sem dia nem previsão/  
Pode ser nesse instante/  
daqui há algum tempo/  
Não tem explicação/  
Sua família chorando inconformada/

com a sua vida que está levando/  
Vai ser difícil mudar/  
mas não custa nada tentar/  
Bastar lutar/  
Batalhe, lute, relute/  
Quem sabe você poderá ganhar/  
Não desista/  
Insista, você verá que não é nada mal/  
Bem-vindos a essa viagem/  
Você terá uma visão real.../

(Refrão 2x)  
Visão real/  
Visão real/  
Bem-vindos a essa viagem/  
Você terá uma visão real/

Se você quer saber/  
basta apenas dar um rolé/  
30 minutos é o tempo/  
para você poder entender/  
como anda a situação/  
e funciona a prostituição/  
Mulheres, crianças/  
vendendo o seu corpo/  
para comprar um pão/  
Não é só o crime/  
causa forte/  
em causa de morte/  
a Aids sobre essas pessoas/  
Assolam também o fantasma da morte/  
Repeti a rima/  
mas fui obrigado a fazer isso/  
porque/  
quem devia se preocupar/  
esquece o seu compromisso/  
Meu nome é Reinaldo/  
e eu sou mais uma prova viva da vida/  
Estou tentando passar/  
falar a verdade/  
ver se alguém se liga/  
Vai ser difícil/  
Se continuar desse jeito/  
Assim vai mal/  
Bem-vindos a essa viagem/  
Você terá uma visão real/

(Refrão)

A quantos palmos estou?/



Diante do crime será?/  
Não/  
Ainda estou no time esperando/  
a hora chegar/  
Tô contando o tempo/  
esperando a hora/  
o aviso/  
Enquanto não passa o tempo/  
vou rimando e fazendo improvisado/  
Estou no auge/  
estou na mira/  
Se vacilar, é a sina/  
Graças a Deus/  
a sete palmos da terra ainda/  
estou acima/  
Pretendo fazer minha parte/  
porque só visto não vale/  
Eu quero ser sentido, ouvido, seguido/  
e mandar a injustiça pros ares/  
É sinistro/  
o abismo/  
e a falência de nossa mente/  
É o pó/  
E se joga trancado/  
um jogo macabro/  
que só se joga só/  
Perder esse jogo é mau/  
sua vida é o prêmio no final/  
Levar xeque-mate/  
e virar um abate/  
Nessa jogada infernal/  
só se crê no que se vê/  
E a maldade é o fruto do mal/  
Bem-vindos a essa viagem/  
Você terá uma visão real//

(Refrão)

#### MAIS UMA VEZ (MANO CARECA)

A nossa rua está mais triste/  
A violência ainda existe/  
e quem é forte não desiste/  
O povo sofre, mas resiste/  
Viveremos o presente/  
pois o futuro a Deus pertence/  
Oh Nossa Senhora, mais uma vez/  
dona Maria chora/

porque o Zico, seu filho querido/  
Deus levou embora/  
Maldita violência que vem e devora/  
Tudo começou tão de repente/  
e sua vida foi ceifada maldosamente/  
O assassino não teve dó/  
e o mano Zico virou pó/  
Homicida sem coração/  
não merece ser chamado de irmão/  
Um moleque cheio de planos/  
e nem tinha 20 anos/  
Tava feliz, tava contente/  
e trocava a maior idéia com a gente/  
Tinha um sonho e não realizou/  
tirar sua carteira e comprar um motor/  
Curtia um sono e zoava na moral/  
A vizinhança o achava legal/  
Era tão querido, extrovertido/  
não saia lá de casa, colou comigo/  
Eu não entendo por que tem que ser assim/  
o Zico era um irmão pra mim/  
Naquela noite eu tava de boa/  
sentado no sofá com minha patroa/  
A seleção tava jogando/  
de repente chega Naldo me falando/  
Levei um choque, não queria acreditar/  
e sua mãe chorava sem parar/  
Uma lágrima caiu do meu rosto/  
senti uma dor imensa, mais que desgosto/  
O seu irmão se revoltou, a sua morte o abalou/  
Hoje ele vive trancafiado num presídio superlotado/  
De vez em quando é humilhado/  
tratado como um cão pelos porcos do Estado/  
Dona Maria nunca mais foi a mesma/  
o seu Natal não teve sentido/  
Os seus filhos não estavam todos reunidos/  
Foi o primeiro sem ter você por perto/  
Olho para o céu tentando te encontrar/  
tudo é tão quieto, é tão deserto/  
Onde você está? Eu sinto a sua falta/  
Seu moleque magrelo peralta/  
Puxa, parece que tu tava adivinhando/  
no dia da tua morte cê tava é zoando/  
brincando de morto na casa do Dylan/  
Deitou no sofá, pôs a mão no coração/  
Estava tão feliz, ansioso pra ir festar/  
não parava de brincar, de sorrir/  
Queria logo ir, estava se despedindo/  
a sua morte estava vindo/  
Ela é um mistério, não adianta se lamentar/

Faz parte da vida, tudo que nasce morre/

(Refrão 2x)

Mais uma vez a cena se repetiu/  
Mais uma vez/  
Mais uma vez outro mano partiu/  
Ele partiu/  
Mais uma vez uma lágrima caiu/  
Uma lágrima caiu/  
E sem querer meu sorriso sumiu/  
Sumiu/

Só espero que a justiça seja feita/  
Ela é cheia de erros, ela não é perfeita/  
mas vamos acreditar, a vida continua/  
Temos que lutar contra esse mal/  
que assola a humanidade/  
Maldita violência que mata sem clemência/  
quantos já morreram e ainda vão morrer?/  
É preciso crer, acreditar em Deus/  
proclamar a paz/  
Católico, protestante e judeu/  
o Zico morreu por motivo banal/

A vida não é justa/  
é pobre matando pobre/  
Será que a molecada não entende/  
que é isso que eles querem: nossa destruição/  
O sistema, a burguesia, não tá nem aí pra nós, não/  
Distribui a arma para você matar/  
enriquecer a Taurus/  
Pode acreditar/  
Vamos virar o jogo, usar o raciocínio/  
chega de extermínio da nossa própria raça/

Vamos estudar, nos formar, trabalhar/  
ser alguém, e não virar bandido/  
Vamos que vamos contrariar esse sistema/  
pra na próxima novela não virar tema/  
Sem essa de ser inferior/  
pobre também pode ser doutor/  
O crime é uma doença/  
todos nós sabemos que isso não compensa/  
Ficar roubando pobre, invadindo barraco/  
isso é pra fraco/  
Furtar butijão/  
acorda, meu irmão, isso não é solução/  
E não vem me dizer que não teve oportunidade/  
que não tem emprego/  
Isso é mentira, é pretexto pra roubar/

Muita gente que eu conheço carpiu quintal/  
trabalhou no serviço braçal e não morreu/  
e hoje sustenta sua família na moral/  
Espero que esse *rap* sirva pra alguma coisa/  
Que você absorva a minha mensagem/  
porque malandragem de verdade é viver/  
sem drogas, sem armas. Pode crer/  
Essa letra ofereço a você, Zico/  
12 de outubro, jamais vou me esquecer/  
Era cedo pra morrer, mas fazer o que?/  
Só resta a saudade de um amigo de verdade/  
Você não mereceu/  
Aí, mano, por que você morreu?/  
É um mistério, ninguém sabe responder/  
Eu só queria entender, entrar na mente do homicida/  
saber o que ele pensa, por que tirar uma vida/  
Será que se arrepende, será que tem sentimento/  
ou ri do sofrimento da mãe de quem partiu?/  
Sei lá, tô confuso, deixa pra lá/  
Vou ficando por aqui/  
Mano Careca sem motivos pra sorrir/

(Refrão 2x)

#### LEMBRANÇAS (VULGO BILL)

O tempo passa, a saudade aperta/  
Lembrar e relembrar é tudo o que nos resta/  
Nascemos e morreremos sem saber o porquê/  
de tantas guerras/

Quebrada cabulosa, cabulosa sem lei/  
Foi aqui que nasci, cresci e me criei/  
meu recinto, lado sul, precisamente Del Rei/  
Lembro do passado, meus amigos de infância/  
levados pelo crime, levados pela ignorância/

Hoje eu vivo o presente/  
mas carrego as lembranças de um passado recente/  
que não volta mais/  
Muitos morreram na guerra/  
à procura da paz/  
Vários irmãos que se foram/  
várias famílias destruídas/  
Hoje eu me pergunto:/  
qual será o valor da vida?/

Aqui no Del Rei várias mortes presenciei/

finado Toni, Neneca, Daniel, Sidney/  
Macaxeira, Mazinho, Macaco, Bina, Du, Nenê/  
Nossa quebra já não é como era antes/

A condição do passado hoje não existe mais/  
Ê tempo bom! Ê tempo bom que não volta mais/  
Lembro do corre-corre da molecada na quebrada/  
Não tinha medo de viver, mano/  
Não se preocupava com nada/  
A condição era tanta zoeira a noite inteira/  
Hoje eu olho pro céu/  
e olho pra aqueles que já não estão mais aqui/  
Hoje eu olho pro céu e olho pra Deus por ter sobrevivido aqui/  
O que pra muitos era um sonho/  
tornou-se um pesadelo/  
Muitos caíram no sono eterno/  
o que restou foi o desespero/  
Tomar um bote da vida assim tão de repente/  
nas baladas da vida hoje não estão mais com a gente/  
A saudade provoca as lágrimas em amigos e parentes/  
O grupo de funk da quebrada hoje não existe mais/  
Tirar um racha no campo é coisa do passado/  
Não volta mais/  
Eu lembro de umas palavras ditas/  
por um mano meu:/  
Aí, Bill, há lágrimas que dizem até logo/  
mas sorrisos que dizem adeus, parceiro/  
Periferia é assim/  
tiro, sangue, lágrima, tristeza na vida/  
de várias pessoas que sonham com um mundo melhor/  
No rosto a lágrima cai/  
no peito bate forte um coração/  
Soltar pipa lá nas ruas de terra/  
tomar banho no canhão/  
Pra molecada aqui essa é a diversão/  
Os malucos subiam o morro/  
Era lá que o bicho pegava/  
O som bem louco nas alturas/  
Constantemente eram abordados pelos homens de preto na viatura/  
Mas a essas alturas já estava bem louco/  
curtindo com a minas, não tinha pra outros/  
Mas essa realidade foi quebrada/  
através das drogas, através das armas/  
A paz neste lugar já não existe mais/  
Os malucos cresceram, viraram a cabeça/  
partiram pro lado errado/  
por isso o encanto foi quebrado/  
e vários deles estão enterrados/  
Drogas, armas, bandidagem/  
colocaram fim nas vidas de várias pessoas/

a verdadeira malandragem é aquela de quem aprendeu a viver/  
O mistério da vida é a morte/  
e o dom da vida é viver/

#### DIA-A-DIA (PAULO X)

A violência chega espalhada pelos lares/  
Além de levar medo, leva tudo pelos ares/  
Eu vejo descaso/  
ninguém pode notar/  
Metralharam o aconchego/  
toda paz familiar/

A morte toma conta/  
nas rádios e tvs/  
revistas e jornais/  
Atingem até você/

O mundo desabando, ninguém está de fora/  
Os manos tão morrendo embriagados pelas drogas/

(Refrão 2x)  
Eu quero ver/  
Eu quero ver/  
Esse mundo obscuro pode maltratar você/  
Matar você/  
Matar você/  
Esse mundo obscuro pode maltratar você/

E se você não sabe, agora vai saber/  
Se você se fizer de bobo, nunca vai compreender/  
como é gostoso viver nesse país/  
deitar, dormir chorando/  
e amanhecer feliz/  
Sei que meu país não tem jeito/  
já ganhou.../  
...na lavagem de dinheiro/  
que os feras devoraram//

(Refrão 2x)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)