UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA

MARIA RITA ARÊDES DA SILVA

LADO B LADO A – UMA CRÔNICA SOCIAL
ANÁLISE SEMIÓTICA DO CD DO RAPPA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Tatit

São Paulo
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

“Eu tive sorte porque as coisas que eu expressei

tiveram *feedback* do público.

Mas a primeira coisa que eu queria

era falar das coisas que me emocionavam.”

Marcelo Yuka

AGRADECIMENTOS

A Luiz Tatit pela confiança e por apostar na novidade.

Aos professores Diana Luz Pessoa de Barros, Ivã Carlos Lopes, Flávia Camargo Toni, Waldir Beividas e Peter Dietrich por partilharem seus conhecimentos e me ajudarem a percorrer a difícil estrada da semiótica.

À banda O Rappa pela gentileza de ter arranjado um espaço em sua agenda para dirimir minhas dúvidas.

A Jô Rocha, meu muito obrigada, pela delicadeza de entender a importância deste trabalho.

A Marcelo Yuka, pela disponibilidade, sensibilidade, desprendimento e pelo enorme desejo de fazer a diferença. Graças a sua generosidade este trabalho tem anexada uma entrevista que desvenda um pouco do misterioso universo do compositor. E também um detalhamento sobre o processo de criação do CD *Lado B Lado A*.

À professora Nivia Gomes Basile, que segurou minhas mãos e é uma das maiores responsáveis pela concretização deste trabalho.

A Céres Vecchione, Gisele Fujii, Sumaya Lima e Ana Maria Bilbao que partilharam das minhas descobertas. Ao professor Sérgio Ndalatanu e Rita Ghiraldini pelas traduções.

Em especial a Kiyoshi Takahashi por compreender e apoiar meu enorme desejo de alçar vôos mais altos.

A toda minha família. Em particular a Elze Arêdes e Ivanelze Arêdes por estarem comigo em todos os momentos, incondicionalmente.

Ao meu marido Kiko Bernardone por ser um companheiro no sentido melhor da palavra: aquele que participa das aventuras ou do destino de outra pessoa. E ao meu filho João Gabriel por me perguntar: mãe, o que você ganha com isso?

A Ivan Benedito (*in memoriam*), meu pai, o primeiro semioticista que conheci e que me ensinou, aos onze anos, que as coisas queriam dizer mais do que aparentavam.

SUMÁRIO

1. **Resumo**.....6

2. **Métodos**.....8

2.1. Introdução.....8

2.2. O modelo de Tatit 10

2.3. Breve panorama da semiótica.....13

3. Análise das canções

3.1. Tribunal de rua.....15

3.2. Me deixa.....24

3.3. Cristo e Oxalá.....28

3.4. Nó de fumaça.....29

3.5. O que sobrou do céu.....33

3.6. Se não avisar o bicho pega.....36

3.7. Minha alma (a paz que eu não quero).....42

3.8. Lado B Lado A.....48

3.9. Favela.....52

3.10. Homem amarelo.....57

3.11. A todas as comunidades do Engenho Novo.....61

3.12. Na palma da mão.....72

4. Temas e Figuras.....76

5. Considerações finais.....87

6. Bibliografia.....90

7. Anexo.....92

1. **Resumo**

O Rappa, apesar de ser uma banda de pop rock, tem um importante destaque no cenário HIP HOP e o CD *Lado B Lado A*, de 1999, aborda um tema extremamente relevante para a sociedade acadêmica e para a sociedade como um todo: a violência urbana. No CD, sob o jugo das leis do tráfico de drogas, a população das favelas e dos morros cariocas que convive com leis impostas pelos traficantes, como a lei "do silêncio", por exemplo, tem outros problemas: de um lado a polícia, representante do Estado, que sobe os morros em carros blindados (caveirão) e que tem se mostrado ineficiente no combate ao tráfico, utilizando uma política ostensiva, que deixa como saldo um alto número de mortes. De outro lado tem a milícia que, de forma organizada e extraoficialmente, cobra propinas em troca de segurança.

A banda, através de seu enunciador, leva o grito das ruas para os palcos e as letras, quase todas compostas por Marcelo Yuka (fora da banda desde 2002), tiveram essa missão. Com forte apelo político, as canções protestam contra a desigualdade social e retratam a vida de quem está à margem da sociedade. Todas as canções de *Lado B Lado A* serão examinadas para evidenciar as estratégias utilizadas na construção do sentido de unidade desta obra. Veremos, pelo olhar do enunciador, como se estabelecem as relações entre os moradores, a polícia e o narcotráfico nas favelas da cidade do Rio de Janeiro e mais especificamente na comunidade do Engenho Novo.

É imprescindível mostrar que a violência urbana não é uma célula separada do restante da sociedade, e ainda que aparentemente esteja confinada aos guetos e periferias somente, atinge a sociedade como um todo. *Lado B Lado A* descortina um pouco dos bastidores que ficam escondidos no pé do morro vigiado por fuzis AR15 e garotos/sentinelas. Além disso, é um importante documento dos bastidores das periferias brasileiras e mais um estudo sobre a produção musical dos anos 90.

A metodologia utilizada será a teoria de analise semiótica, a partir dos instrumentos de análise propostos por Algirdas Julien Greimas. E também será utilizada a teoria de análise da canção, desenvolvida por Luiz Tatit.

1. Summary

Rappa, in spite of being a pop rock band, has an important profile in the *hip hop* scene, and its 1999, *Side B Side A*, touches on an extremely important theme to the literary society as well as our society in general: the urban violence. This CD exposes the laws imposed by the drug lords to the shanty town people from the hills of Rio de Janeiro, who have to live with them, like the "law of silence," for example. This creates a whole set of problems. On one side, the police, representing the government, who drives through the hills on armored cars ("caveirão"), has proven to be ineffective, in spite of its ostentatious methods, which leave a bloody trail of deaths. On the other side, there is the organized and undercover militia, which demands bribes from the inhabitants in exchange for security.

This band brings these cries from the streets to the stage, and the lyrics on this CD, almost all written by Marcelo Yuka (who left the band in 2002), accomplished their mission. With a strong political appeal, the songs denounce the social inequality and portray the life of society's outcasts. All songs from *Side B Side A* will be scrutinized to show the evidence of the writing strategies employed to unify this work. We will look, through the composer's eyes, how the relationships between the inhabitants, the police and the traffickers are established in the shanty towns in Rio, and more specifically, in the Engenho Novo community.

It is mandatory to show that urban violence is not an isolated scenario. Regardless of the fact that it seems confined to the ghettos, it actually affects the whole fabric of the society. *Side B Side A* unveils the hidden back stage events guarded by AR15 guns and sentry boys on the hills. Moreover, it is an important document not only of the Brazilian outcasts but also of the research on the musical production of the 90s.

The methodology to be used will be the analysis in semiotics, based on the tools used by Algirdas Julien Greimas. And the theory of songwriting analysis, developed by Luiz Tatit, will also be used.

2. **Métodos**

2.1. **Introdução**

No cenário da música contemporânea temos muitos trabalhos de intérpretes, trabalhos em que o cantor está mais interessado em mostrar seus dotes vocais. Mais raros são os CDs que têm uma preocupação social, diferentemente da época dos festivais – na década de 60, em que as canções de protesto faziam parte das composições veiculadas na mídia.

Não temos mais festivais, mas existe uma nova linguagem engajada circulando no meio musical, um fenômeno que nasceu nas periferias e nos guetos americanos, na década de 80, conhecido como movimento HIP HOP, do qual o RAP (Rhythm and Poetry) faz parte.

O RAP, no Brasil, é um fenômeno musical tipicamente de periferia e tem como característica relatar o cotidiano das populações de bairros periféricos. As canções falam sobre desventuras de jovens que se envolvem com o tráfico de drogas e com os marginais, além das dificuldades do dia-a-dia. Um dos grandes ícones desse tipo canção são os Racionais MCs, em São Paulo e MV Bill, no Rio de Janeiro. Outra característica do RAP é colocar nas letras as gírias das “tribos” desses bairros.

O Rappa é uma banda que nasceu nesse cenário efervescente. Montada às pressas para acompanhar o cantor regueiro jamaicano Papa Winnie, em sua vinda ao Brasil em 1993, lançou seu primeiro CD em 1994.

O CD, que tinha o nome da banda, não teve muito sucesso. Em 1996, com o lançamento de Rappa Mundi, a banda foi introduzida no cenário nacional e quase todas as músicas foram sucesso, entre elas “Pescador de Ilusões”, “A Feira” e a versão nacional de “Hey Joe”, um sucesso de Jimmy Hendrix,

Embora seja conhecida como uma banda de pop rock, o Rappa incorpora elementos de HIP HOP em suas composições, como relatar o cotidiano e as desventuras de pessoas das comunidades carentes do Rio de Janeiro, principalmente de jovens que se envolvem com o narcotráfico. Além de usar muitas gírias comuns aos membros de “tribos” vinculadas a esse unverso. Sem falar na linguagem visual de seu site, capas de CDs e clipes.

Depois de três anos sem um álbum novo, em 1999, a banda lança *Lado B Lado A*, com letras de forte apelo social, mostrando o amadurecimento da banda e revelando Marcelo Yuka como um letrista crítico e comprometido com causas sociais. As canções “Minha Alma”, “Tribunal de Rua” e “Se Não Avisar o Bicho Pega” são exemplos dessa nova proposta. O CD foi sucesso de público e de crítica, tendo clipes premiados e aclamados no MTV Brasil, importante evento no cenário musical nacional.

De 1999 até o ano de 2004, O Rappa se consolidou nacionalmente e durante esse período ganhou importantes prêmios. *Lado B Lado A* teve um papel fundamental na construção do Rappa como uma banda engajada e é um trabalho que tem uma característica bastante interessante, que é o fato de poder ser ouvido como unidade. Esse trabalho é uma peça importante para a compreensão da canção social produzida no Rio de Janeiro nos anos 90.

Apesar de anteriormente existirem dois outros CDs, *O Rappa* e *Rappa Mundi*, a delimitação do *corpus* recaiu sobre *Lado B Lado A* pela peculiaridade da obra, que é a de falar da primeira à última canção sobre o mesmo tema. E é sobre essa hipótese que a dissertação discorre.

2.2. **Método de Luiz Tatit**

Para a análise do CD *Lado B Lado A* adotamos o modelo semiótico de análise de canções de Luiz Tatit.

Graças ao desenvolvimento das pesquisas desenvolvidas por ele, a semiótica possui ferramentas capazes de analisar eficientemente letra e melodia, e a interação entre as duas. Tendo por objeto de estudo a canção brasileira, em *O cancionista*, a partir de uma comparação entre a fala cotidiana e a canção, Tatit propõe que esta última é uma "fala estabilizada", utilizando o seguinte pressuposto: se a nossa fala usual é marcada pela irregularidade tanto rítmica quanto melódica, apresentando um perfil melódico efêmero e descartável, a canção é por sua vez estabilizada em durações e alturas definidas, tendo uma estrutura que é feita para a preservação. Vejamos na citação abaixo:

> Por sua natureza utilitária e imediata, a voz que fala é efêmera. Ela desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Está a serviço de um sistema de oposições previamente estabelecido que dispensa a necessidade de fixação e independência sonora. A gramática lingüística dá conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma. Não tem por que se perpetuar em matéria fônica (TATIT, 2002, p. 15).

Detalhando mais, o que temos é a explicação de que a fala é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica que é automaticamente descartada e esquecida. Isso acontece porque os sons da fala não são estruturados dentro de um sistema organizado de alturas, mas apenas desenham um perfil que tem a finalidade de linearizar o que está sendo dito. Ela é regida pela instabilidade. Já o perfil melódico da canção é definido dentro de um sistema musical. Estabelecer uma melodia dentro desse sistema é a estratégia utilizada para garantir a perenidade da composição.

A partir desse pressuposto o método prevê dois grandes processos de estabilização: *passionalização e tematização.*

Na *passionalização* ocorre um investimento na *desaceleração*. Temos então uma maior valorização do percurso melódico, percebido principalmente pelo alongamento de cada uma das vogais e pela expansão da tessitura. As canções tornam-se naturalmente mais lentas e remetem à introspecção, sentimento compatível com o estado de disjunção do sujeito, que em geral está à procura do objeto perdido. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida a uma inação. Sugere um estado introspectivo do cancionista e leva o ouvinte a mergulhar na mesma freqüência.

Ao investir, assim, na continuidade melódica e no prolongamento das vogais, o cancionista está modalizando todo o percurso da canção com o */ser/* e com os estados passivos da paixão. A ampliação da freqüência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A *passionalização* melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. É o lugar privilegiado do lírico-amoroso.

Na *tematização* observamos uma maior valorização do pulso, que se manifesta em um ataque mais freqüente das consoantes. São geralmente canções com tessitura mais contraída, marcadas por um andamento mais acelerado. Neste esquema é comum o surgimento de pequenos fragmentos melódicos que se repetem. Ao investir na segmentação e nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas e às construções de personagens, de valores-objetos ou, ainda, de valores universais. A *tematização* favorece a exaltação seja da pátria ou da música do povo; pode produzir gêneros dançantes, como as marchinhas ou mesmo integrar-se nos gêneros de moda.

A *tematização* e a *passionalização* não são excludentes, podem aparecer combinadas em proporções diversas. Uma canção pode apresentar como projeto entoativo principal a *passionalização* e, nesse caso, terá como processo recessivo a tematização. E vice-versa.

O modelo prevê também a possibilidade da infiltração de um gesto de fala cotidiana na canção: a *figurativização*.

A *figurativização* é entendida como o estreitamento do laço entre a fala e a canção, ou seja, é a aproximação desta àquela, tendo como característica principal o desfecho da frase melódica. Pela *figurativização* captamos a voz que fala no interior da

voz que canta. Por ela, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução.

Nesse sistema imperam as leis da articulação lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o conceito de tonemas, que são inflexões que finalizam as frases entoativas. Os tonemas podem ser de caráter *descendente*, *ascendente* ou *suspensivo*.

As inflexões fônicas que procuram o repouso fisiológico, a distensão, direcionando-se para o grave estão associadas a terminações asseverativas. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere continuidade e a necessidade de outras frases complementares, seja a título de resposta ou mesmo como prorrogação de incertezas ou de tensões entoativas. Os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz.

As pesquisas de Luiz Tatit resultaram em um eficaz instrumento de análise semiótica de um objeto sincrético como a canção, sem nunca perder de vista o sentido de unidade que ela invariavelmente produz, sem que se tenha que optar por fazer a análise da letra ou da melodia separadamente. A sua grande contribuição para a semiótica brasileira é justamente a possibilidade de se verificar através de um método coeso como se dá a construção do sentido em uma obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto lingüístico sustentado por um texto melódico.

2.3. Breve panorama da semiótica

A semiótica greimasiana propõe que o sentido de um texto é construído por um percurso gerativo, dividido em três níveis – fundamental, narrativo e discursivo. No nível fundamental, o mais simples, articula-se uma categoria semântica mínima, a partir da qual o sentido é construído. São oposições de termos gerais e abstratos, como *vida* vs. *morte*, *natureza* vs. *cultura*, *liberdade vs. opressão*.

Ainda no nível fundamental é feita também a aplicação da categoria *euforia* vs. *disforia* sobre a categoria articulada, o que permite a inserção dos elementos semânticos numa axiologia, determinando valores positivos e negativos, devidos ou temidos por uma sociedade.

No nível narrativo, o percurso fundamental se manifesta sob a forma de transformações operadas por sujeitos. No nível narrativo evidencia-se, ainda, a relação de transitividade entre o homem e as coisas, e a relação entre os homens. A relação de transitividade entre homens e coisas se estabelece como uma relação entre sujeito e objeto. E entre sujeitos, como uma relação entre destinador e destinatário.

Essas relações podem ser conjuntivas ou disjuntivas, contratuais e polêmicas. A narrativa se organiza então em enunciados (de estado ou do fazer), em programas (de doação de competência semântica ou modal, de performance, de interpretação e de retribuição) e em percursos, que formam o esquema narrativo.

O destinador-manipulador é o doador dos valores modais necessários para a conjunção do sujeito com seu objeto. No entanto, para que esse fazer aconteça é preciso que haja uma manipulação, ou seja, um fazer persuasivo por parte do destinador e um fazer interpretativo, por parte do destinatário. A manipulação pode assumir quatro formas principais: a tentação, a intimidação, a provocação e a sedução.

Por fim, temos a sanção, que acontece ao final do percurso do sujeito, que é avaliado pelo destinador-julgador. A sanção pode ser pragmática (positiva ou negativa) ou cognitiva.

No nível discursivo, estuda-se a projeção da enunciação no discurso, as debreagens (enuncivas ou enunciativas), as embreagens, as categorias de pessoa, tempo e espaço, as técnicas de aproximação e distanciamento, os recursos de ancoragem actancial, espacial e temporal, as relações argumentativas entre

enunciador e enunciatário. É também no nível discursivo que os valores da narrativa dão origem aos percursos temáticos e aos investimentos figurativos. Muitas vezes, o sentido de um texto é dado pela relação entre vários percursos temáticos simultâneos, que se manifestam sob a forma de isotopias temáticas e figurativas.

Os elementos denominados conectores e desencadeadores de isotopia são as marcas que caracterizam os textos pluri-isotópicos, e que permitem a leitura do mesmo a partir de um novo ângulo.

Desde Greimas, que foi influenciado por F. Saussure, L. Hjelmslev e pela teoria de Propp, a análise semiótica recebeu grande impulso com a produção de Claude Zilberberg que propõe outros níveis no percurso gerador do sentido, que são: tensivo, aspectual, modal, narrativo e discursivo. Esses percursos são operados em todos os níveis pela oposição entre os eixos de *intensidade* e *extensidade*, que permitem a articulação dos conceitos de temporalidade e espacialidade, desde os níveis mais profundos do percurso.

Essa proposta possibilita uma nova perspectiva na aplicação da teoria de análise de canções, que articulam categorias como o tempo (recortes, pulsações rápidas, prolongamentos) e o espaço (restrição ou ampliação da tessitura, por exemplo).

3. **Análise das canções**

3.1. **Tribunal de Rua**

A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, aí compadre, você perdeu
Se eu tiver que procurar você tá fudido
Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
No início eram três, depois vieram mais quatro
Agora eram sete samurais da extorsão
Vasculhando o meu carro
Metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão

De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição
Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara para me desmoralizar

Tapa na cara pra mostrar quem é que manda
Pois os cavalos corredores ainda estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um Santo Graal
Na mão errada dos homens
Carregada em devoção

De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição

O cano do fuzil refletiu o lado ruim do Brasil
Nos olhos de quem quer
E me viu único civil rodeado de soldados
Como se eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
À margem do seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
Mesmo que seja dentro de um carro importado

Com um salário suspeito
Endossando a impunidade à procura de respeito
Mas nesta hora só tem sangue quente
Quem tem costa quente

Pois nem sempre é inteligente
Peitar um fardado alucinado
Que te agride e ofende para te
Levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Neste tribunal de rua

A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu me parar

Quando o enunciador diz que a "viatura foi chegando devagar", ele apresenta o tempo de forma extensa, alongada. Não sabemos se é uma "batida" – tática que também faz parte das operações da polícia e é feita em locais considerados suspeitos, em horários determinados pelo comando da instituição, com o fim de busca, apreensão ou prisão –, ou se os policiais vão embora sem fazer qualquer tipo de abordagem. No entanto, o suspense é logo quebrado pelo uso de "de repente resolveu me parar".

O verbo /*parar*/ no infinitivo interrompe a continuidade prometida no primeiro verso, já que a viatura poderia ter seguido seu caminho. No entanto, no contexto – de periferia – em que está inserida a canção, o emprego da palavra "viatura" já produz um efeito de *déjà vu*, fazendo com que nos inquietemos.

Ao pressentir a aproximação do veículo, o sujeito não corre e não esboça reação até ser abordado, o que nos leva a presumir que já há um acordo fiduciário entre as partes. A princípio apenas um policial salta da viatura, o que ainda não configura propriamente uma coerção: apenas uma conversa, uma abordagem rotineira, conhecida como blitz, na qual a reação esperada é a de que o sujeito pare e obedeça às ordens de comando que lhe forem dadas, assim as bases do acordo entre as partes serão mantidas. Já que para que a ação de intimidação se efetive, o destinatário precisa ser convencido de que aquele que o aborda /*pode*/ (tem poder para) cumprir a ameaça. No *Dicionário de semiótica* lemos:

> Enquanto configuração discursiva, a manipulação é sustentada por uma estrutura contratual e ao mesmo tempo por uma estrutura modal. Trata-se, com efeito, de uma comunicação (destinada a fazer-saber) na qual odestinador-manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (*não poder não fazer*), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 301)

"No início eram três, depois vieram mais quatro. Agora eram sete samurais da extorsão". A abordagem dos policiais é direta e hostil "aí compadre, cê perdeu" e "se eu tiver que procurar cê tá fudido". O sujeito descreve o desenrolar da cena dizendo que no início eram três, depois vieram mais quatro e logo eram sete "os samurais da extorsão". O fato de ele chamar os policiais de "samurais" nos dá indícios de se tratar de uma

espécie de milícia dentro da corporação, já que samurai era a designação dada a um guerreiro que fazia parte de uma milícia particular na época feudal do Japão.[1]

Segue a blitz. "Um dos caras saiu de lá de dentro, já dizendo: aí compadre, cê perdeu. Se eu tiver que procurar cê tá fudido. Acho melhor cê ir deixando esse flagrante comigo." O policial afirma que o sujeito está de posse de um objeto-valor que ele deseja e recorrerá, se preciso, à violência para obtê-lo. A milícia deseja entrar em conjunção com o objeto que está com o sujeito, o que implica num programa narrativo de aquisição para a milícia e de privação para o sujeito. Em *Elementos de análise do discurso* Fiorin explica:

> Como há dois tipos de enunciados de estado, existem duas espécies de narrativas mínimas: a de privação e a de liquidação de uma privação. Na primeira, ocorre um estado inicial de conjunção e um estado final disjunto. Na segunda, ocorre o contrário: um estado inicial disjunto e um final conjunto (FIORIN, 2006, p. 28-29).

Nesse caso, temos um sujeito em conjunção que será privado de seu objeto para que o antissujeito possa entrar em conjunção com este mesmo objeto. Essa mudança de estado, porém, não é voluntária. O sujeito tenta uma tímida reação, há um ímpeto de /*querer*/ reagir, apesar de ele saber que /*não deve*/ reagir. O sujeito, mesmo temeroso, tenta falar, mas os policiais respondem com agressões.

Observemos as etapas da intimidação:

1º) **intimidação pela fala**

• se eu tiver que procurar cê tá fudido

• acho melhor cê ir deixando esse flagrante comigo

2º) **intimidação pelo número**

• no início eram três depois vieram mais quatro

• agora eram sete samurais da extorsão

3º) **intimidação por atos**

• vasculhando meu carro

• metendo a mão no meu bolso

• cheirando a minha mão

• batendo: tapa na cara pra mostrar quem é que manda

---

[1] TSUNETOMO, Yamamoto, Hagakure, *O livro do samurai*, ed. Conrad, 2004.
N. A. Parte desse capítulo foi publicado em
http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/anais_simcam4.htm

tapa na cara pra me desmoralizar

O medo e/ou sensação de impotência do sujeito são evidenciados abaixo:

1º) **pela argumentação**

• eu ainda tentei argumentar

2º) **pela percepção/compreensão de que estava sozinho**

• e me viu único civil rodeado de soldados

3º) **pela percepção de que já fora condenado**

• o cano do fuzil refletiu o lado ruim do Brasil

• como se eu fosse o culpado

4º) **pelo desejo de estar em outra situação**

• no fundo querendo estar à margem do seu pesadelo

• estar acima do biótipo suspeito

O sujeito faz então menção a uma cruzada[2] (batalha) travada à noite. Por esta citação temos novamente uma relação entre o poder legitimamente concedido para defesa e proteção e de outro lado usado para subjugar, oprimir e até matar em nome da lei. O sujeito diz que está numa cruzada, numa batalha travada de noite e numa encruzilhada que é o local onde se cruzam diferentes caminhos. Vejamos o que diz Tatit em *Análise semiótica através das letras*:

> Além de seu evidente valor isotópico em relação à cruz, esse termo designa, espacialmente, a desorientação de quem está em seu centro, sem qualquer condição de elaborar uma escolha. A encruzilhada exibe duas ou mais vias que significam aberturas para o sujeito. Entretanto, no contexto em pauta, estas se convertem em dilema intransponível que só acentua, por contraste, o predomínio da oclusão (....) de um ponto de vista espacial, o centro da encruzilhada significa o distanciamento das saídas ou, simplesmente, o fechamento. Isso vem representado pela incapacidade do sujeito de tomar qualquer direção que leve adiante o seu curso de vida (TATIT, 2001, p. 50)

Ele tem diante de si dois caminhos que não pode seguir, está no centro e tem diante de si o distanciamento das saídas, o fechamento de qualquer possibilidade. Os policiais, por outro lado, têm um objetivo claro: adquirir um objeto que está de posse do

---

[2] Cruzada foi uma expedição militar e religiosa, conduzida principalmente por nobres cristãos na Idade Média entre os anos de 1095 a 1270, com o fim de fazer a guerra denominada santa contra os muçulmanos, e reconquistar Jerusalém e o túmulo de Cristo. HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa 2.0*, Ed. Objetiva. Jan. 2007

civil mediante extorsão – "crime de constranger alguém mediante violência ou grave ameaça"[3].

A canção vai se tornando mais (*in)tensa* com a seqüência de ações sobre o morador acuado e surpreendido, que nesse caso não tem escolha, já que além de os policiais estarem investidos de autoridade pelas leis do país, eles portam armas – adjuvante bastante eficaz na coerção. Por isso ele se deixa manipular e sofre as conseqüências previstas na intimidação.

Continuando a comentar sua condição e para dar mais cores à situação, o enunciador faz uma analogia com um páreo no jóquei, cujos apostadores são os policiais. Ele diz: "os cavalos corredores ainda estão na banca" e com essa citação dá a entender que está havendo um jogo, uma disputa e que o seu destino ainda não está definido. Eles não vieram com um veredito predeterminado, por isso ainda estão apostando, qualquer coisa pode acontecer, assim como qualquer cavalo pode ganhar uma corrida em um páreo. Uma coisa, no entanto, fica muito clara: para conseguir o objetivo, eles farão qualquer coisa, desde uma simples revista no civil e no carro até a agressão física.

Revestidos de autoridade concedida por uma instância hierarquicamente superior, o Governo do Estado, os policiais chegam às periferias com a incumbência de agir para livrar a comunidade dos maus elementos e deveriam ser apenas adjuvantes no cumprimento da lei e da ordem, mas ao se transformarem em "milícias", eles se tornam seus próprios destinadores-manipuladores, desgarrando-se do sistema e distorcendo o poder que lhes foi legitimamente concedido,

É o /*poder fazer*/ usado em benefício próprio, em benefício apenas da milícia e não pelo e para o bem-comum, como bem lembra o sujeito ao comparar o fato político a um período ruim da história do país, lembrando os duros anos de ditadura militar, em que civis eram agredidos, espancados e mortos, quando não desapareciam misteriosamente.

Fardado alucinado: é dessa forma que ele classifica a atitude dos profissionais que deveriam proteger o cidadão e manter a ordem e a paz social, por força da função que desempenham. Diz também que os policiais, utilizando-se da prerrogativa de terem sido pelo povo autorizados, fazem uso de um /*poder fazer*/ para legitimar a brutalidade por eles cometida.

---

[3] HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*, versão 5, 11ª ed. Positivo, 2004.

Único civil rodeado de soldados/samurais. Os policiais apostaram, jogaram o jogo, decidiram e o veredito foi desfavorável ao civil. O tiro que aparece no texto representado pela figura "cano de fuzil" nos informa da execução.

O resultado da equação *civil* vs. *soldado* é um sujeito parado, subjugado, executado: é o repouso da morte, o fim da ação, o ato consumado.

No *Dicionário de semiótica* temos a seguinte definição para sanção:

> Sanção é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva. Sanção pragmática é um juízo epistêmico, proferido pelo Destinador-julgador sobre a conformidade dos comportamentos e, mais precisamente, do programa narrativo do sujeito "performante" em relação ao sistema axiológico (de justiça, de boas maneiras, de estética, etc.), implícito ou explícito, pelo menos como foi atualizado no contrato. A sanção cognitiva, que é um juízo epistêmico do ser do sujeito, e, mais genericamente, sobre os enunciados de estado que ele sobredetermina, graças às modalidades veridictórias epistêmicas e (poder-se-ia situar aqui o conceito (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 426).

Nessa etapa do percurso narrativo desvendamos "o jogo de máscaras" estabelecido entre herói e anti-herói. A sanção foi negativa e o sujeito foi condenado e executado pelos policiais, que assumem um outro papel actancial: o de destinador-julgador e o estarrecedor é que "de geração em geração todos no bairro já conhecem essa lição".

Análise dos timbres

A canção começa com o som característico da agulha roçando um disco de vinil[4]. Esse signo musical traz à tona não apenas o sentido de "antigo", mas também o de "envelhecido". Isso porque o sistema de reprodução em vinil começou a ser substituído pelo CD há quase trinta anos. Além disso, a intensidade deste ruído era proporcional ao envelhecimento do vinil. Sabemos agora que o que está para ser contado é velho, já com as marcas de deterioração da passagem do tempo. Uma velha

[4] O disco de vinil, sucessor do disco de acetato, foi o grande veículo de distribuição de música até meados da década de 80, sendo então progressivamente substituído pelo Compact Disc (CD). Sua reprodução era feita em vitrolas (por sua vez, sucessoras do gramofone), em que uma agulha deslizava sobre as irregularidades gravadas no disco, transformando as informações assim registradas em sinais elétricos, posteriormente amplificados e convertidos em som.

história que é também velha demais, neste contexto moderno em que se insere a canção, já na (ou até mesmo no final da) era do CD.

O segundo signo sonoro apresentado é o da sirene da polícia. Independentemente de qualquer sentido que venha a ser depreendido pela letra, o simples fato de a polícia ser convocada traz também a sua antítese, que é a marginalidade, e também uma de suas funções, que é a repressão. O terceiro e último timbre a surgir antes da entrada do verbal é o violão que executa os três únicos acordes da canção: lá menor, ré menor e mi menor. Trata-se de uma base forte e agressiva, colocada em primeiro plano, um toque extrovertido. Logo após a entrada do violão o som da sirene aumenta consideravelmente, o que produz um efeito de aproximação. A sensação que temos é que ela "ouviu" o violão, e chegou mais perto para averiguar.

É nesse contexto que entra o primeiro timbre de voz, narrando em um estilo RAP, no grau máximo de aproximação com a fala, sustentando quase todas as sílabas em um mesmo patamar, na nota lá. Apesar de a divisão rítmica gerar um efeito de aceleração, o timbre de voz empregado é estável, construindo a imagem de um narrador não exacerbado, em um estado passional controlado.

A repressão policial, que deveria representar um valor positivo para a sociedade, é aqui apresentada de maneira disfórica, negativa, como um poder que atua onipotentemente restringindo a liberdade do cidadão. É interessante notar que a voz entra junto com um baixo pedal estático e seco, que atenua o movimento produzido pela sucessão de acordes do violão. Estas são representações musicais dos atores verbais, que agora se polarizam na categoria *liberdade* (movimento harmônico) vs. *opressão* (baixo pedal).

A atuação da polícia transforma o estado passional do narrador, fato que percebemos pela elevação da nota de sustentação de sua proto-melodia para um ré menor:

> No início eram três, depois vieram mais quatro
> Agora eram sete os samurais da extorsão
> Vasculhando meu carro, metendo a mão no meu bolso
> Cheirando a minha mão

Na segunda parte um novo timbre é introduzido. Trata-se de um som de cuíca manipulado eletronicamente, cuja estridência característica do som original é atenuada

com a aplicação de filtros e de reverberação. Os efeitos de sentido provocados por esse timbre são diversos. Temos a convocação de um gênero musical – o samba – que também conta com um histórico de marginalização. Mas ele não vem aqui de forma autêntica, já que o som é manipulado. Há ao mesmo tempo uma modernização (pela aplicação de filtros eletrônicos) e uma degradação, pela descaracterização do instrumento original. O efeito de "moderno" contrasta com o "antigo" e "envelhecido" do som de vinil, criando uma espécie de suspensão temporal, como se o fato narrado não fosse nem velho e nem novo: ele seria permanente, indiferente à passagem do tempo. E a degradação recobre plenamente o fazer dos policiais, cuja função deveria ser a de proteger a sociedade ao invés de realizar julgamentos arbitrários no meio da rua.

Neste ponto entra em cena um segundo timbre de voz, que ao invés da interpretação linear em RAP canta em uma tessitura de uma oitava. É uma enorme explosão passional, contrastando com a entoação contida empregada desde o início da canção. Temos aqui um alinhamento claro dos dois sujeitos que esses timbres representam: um sujeito da resignação, que fala, e outro da indignação, que canta. A oposição *liberdade* vs *opressão* aqui se manifesta melodicamente: enquanto o sujeito da resignação, que aceita a opressão, manifesta-se dentro de uma tessitura extremamente contraída, o outro explode em liberdade com uma tessitura que é comparativamente muito alongada.

O cano do fuzil refletiu o lado ruim do Brasil
Nos olhos de quem quer e quem me viu, único civil
Rodeado de soldados
Como se eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
À margem do seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
Nem que seja dentro de um carro importado
Com um salário suspeito
Endossando a impunidade
À procura de respeito

(Mas nesta hora) só tem (sangue quente)
Quem tem (costa quente, quente, quente)
Só costa quente, pois nem sempre é inteligente

(Peitar) peitar, peitar (um fardado alucinado)
Que te agride e ofende (pra te levar, levar, levar)
Pra te levar alguns trocados (diz aê)
Pra te levar, levar, levar / Pra te levar alguns trocados (segue a mão)

Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Nesse tribunal de rua

Aqui está o cerne da crítica feita pelo enunciador, crítica que se desdobra em várias vertentes. Há uma condenação ao fazer dos policiais, assim como também há uma denúncia de preconceito racial (biótipo suspeito). Mas há também uma crítica social mais profunda e sistêmica. Na medida em que estar dentro de um "carro importado" o colocaria fora da situação de risco, o enunciador traz a responsabilidade do ocorrido para toda a sociedade, e não apenas para os elementos degenerados da corporação policial. É por isso que ele utiliza a expressão "endossando a impunidade", ironizando a atitude das classes que mostram o anseio pelo respeito, mas que não atuam contra a impunidade quando ela é praticada contra as classes menos favorecidas.

A letra termina com uma referência à ditadura militar, mostrando que embora o período tenha acabado há mais de duas décadas, algumas de suas práticas ainda estão bem presentes. Após o final do canto, surge um último timbre de voz. Trata-se de uma voz também manipulada, mas desta vez degenerada até um ponto em que não se pode mais entender o que diz.

3.2. **Me deixa**

Pode avisar, pode avisar
Invente uma doença que me deixe em casa pra sonhar
Como um novo enredo outro dia de folia
Eu ia explodir
Mas eles não vão ver os meus pedaços por aí

Me deixa que hoje eu tô de bobeira
Hoje eu desafio o mundo sem sair da minha casa
Hoje sou um homem mais sincero e mais justo comigo

Podem os homens “vir” que não vão me abalar
Os cães farejam medo, logo não vão me encontrar
Não se trata de coragem
Mas meus olhos estão distantes
Me camuflam na paisagem
Dando um tempo pra cantar

Me deixa que hoje eu tô de bobeira

Me deixa! Um imperativo, uma ordem que o enunciador dá ao enunciatário, convocando-o imediatamente a participar da comunicação, que é direta, pois ao dizer *tu*, o *eu* constrói-se explicitamente. Como o próprio título explicita, em primeira pessoa, ao engatar uma debreagem enunciativa, o enunciador diz sobre seu estado de espírito. Não me atormente, não me atrapalhe que quero ficar só. No entanto é uma sensação diferente daquela sentida pela alma atormentada do enunciador da canção "Minha Alma". É um outro estado, não há fragmentação, como veremos adiante, mas unidade. O sujeito está íntegro, porém antes havia experimentado tamanha tensão que ia explodir.

"Eu ia explodir, eu ia explodir". A repetição da frase denota ênfase no estado de espírito e as definições encontradas no HOUAISS são a tradução desse sentir: "manifestação de emoções contidas, arrebentação súbita, violenta e ruidosa provocada pela expansão repentina de um corpo. Momento de grande intensidade, de grande força, difícil de conter, passível de provocar problemas. Conflitos cuja aceleração ou expansão é difícil de conter."

Segundo Fontanille & Zilberberg[5] estamos diante de um sentimento *compacto*, diante de uma presença viva. Colocássemos esse sentimento no eixo da intensidade e constataríamos que ele é o ápice. É um sentimento tônico, rápido, acelerado, impactante. A explosão é inevitável e a partir dali somente a fragmentação seria a resultante dessa equação.

É preciso desacelerar e reconstituir a trajetória do enunciador para que possamos entender o motivo dessa explosão: os "hômi". A polícia com sua abordagem hostil é o inimigo, o antissujeito que impede que o enunciador experimente a tranqüilidade, o sossego. Apesar e até mesmo por causa da enorme pressão causada por esse poderoso antissujeito e seus adjuvantes, os cães, o enunciador sente raiva e medo. Desacelerando ainda mais, reconstituiremos passo a passo as emoções contidas em seu peito.

A abordagem, ou seja, a batida policial é feita com cães, portanto há uma dupla intimidação, que é quando o manipulador obriga o sujeito a fazer alguma coisa por meio de ameaças. De um lado temos a polícia que não tem uma política preventiva, e sim uma tática de combate ao tráfico hostil e violenta. O uso de cães na ação corrobora a hostilidade na tática de subida ao morro. Atualmente as incursões são feitas com um

---

[5] FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luis Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial. Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

carro blindado apelidado de “caveirão”, mas no contexto da canção (anos 90), as subidas eram com cães.

A impotência gera frustração, que conduz ao sentimento de raiva, que se torna fúria e por fim, cólera. A cólera é um sentimento de violenta oposição contra aquilo que revolta. É uma raiva intensa, aguda, é quando a pressão é tanta que precisa sair, e a reação esperada é a explosão.

“Mas eles não vão ver os meus pedaços por aí”. Estranhamente, o enunciador experimenta um esvaziamento e a partir daí, um novo estado de consciência surge. Essa é uma decisão transformadora. Ao experienciar um esvaziamento, ou seja, a máxima difusão, uma atonicidade brutal, o sujeito se recolhe: vai para casa. A casa pode ser entendida tanto no seu sentido denotativo: morada, lar, como pode ser entendida como um ato de instrospecção, ou seja, voltar para dentro de si mesmo. O sujeito do enunciado volta para casa, pois precisa “sonhar”. Já temos elementos suficientes no CD para entender que os sonhos do nosso enunciador estão ligados a um lugar melhor, com uma sociedade mais justa. Ele precisa sonhar com essa sociedade, e precisa permanecer vivo para ajudar a construí-la. Aos pedaços, não poderá fazer nada.

De um ato aparentemente covarde – não reagir, não ser hostil –, ele vai inventar um novo enredo, escrever um outro final para a sua história e virar essa página. Num primeiro momento, em casa, ele experimenta uma enorme sensação de segurança, é um espaço conhecido, onde ele se sente à vontade. A casa é o lugar do aconchego, das coisas boas, das certezas. É o lugar que o enunciador escolhe para curar-se de algo que o impossibilitava de ir adiante. A casa é o momento e o lugar da reflexão, ele precisa de um tempo.

“Me deixa, que hoje eu tô de bobeira.” Bobeira não é só não fazer nada como podemos pensar a princípio. É fazer coisas prazerosas e uma das alegrias do enunciador é cantar. Ele vê e compreende o mundo através da música, dos enredos dos carnavais,

e o mundo novo que deseja construir também passa pela canção. A música é um lugar de luta e paz, e da construção de um novo sentido para as coisas do mundo.

Refeito, o enunciador diz que a polícia pode vir, pode trazer os cães, seus adjuvantes, pode trazer seus aparatos de guerra, que ele não será intimidado. Ele está mais sereno e com um senso de justiça mais apurado. A cada canção constatamos que o enunciador vai se apropriando cada vez mais de seu mundo: a favela. E a cada novo /*saber*/ um novo /*saber poder fazer*/ se transforma em uma nova arma, “um novo enredo”, para lutar pelo que considera justo.

Munido desse saber, ele desafia o mundo sem sair da própria casa, ou seja, sem sair do próprio eixo, sem perder a cabeça ou mesmo sem ter que fugir. Ele sabe como reivindicar seus direitos e o faz através do canto, do ato de cantar. De posse desse conhecimento, ele pode "ficar de bobeira", o que é uma aparência apenas. Através do personagem "cantor" ele se camufla na paisagem e emite suas mensagens.

Ele conseguiu ver a realidade com o distanciamento necessário para sobreviver. Não reagir a provocações ou a hostilidade da polícia pode parecer alienação num primeiro momento, mas o distanciamento lhe dá a possibilidade de "camuflado" ir espalhando sua mensagem.

Pode avisar, pode avisar, avisem a todos que ele desafia o mundo sem sair de casa. O narrador apropria-se dessa origem, dessa dor que é sua também, e reorganiza sua estratégia de luta: ele canta para contar.

3.3. **Cristo e Oxalá**

Oxalá se mostrou assim tão grande
Como um espelho colorido
A mostrar pro próprio Cristo como ele era mulato
Já que Deus é uma espécie de mulato
Salve, em nome de qualquer Deus, salve
Salve, em nome de qualquer Deus, salve
Se eu me salvei, foi pela fé
Minha fé é minha cultura
Minha fé, minha fé
É meu jogo de cintura, minha fé

Partiu do alto do morro que nós somos
Rodeado de helicópteros que caçavam marginais
A mostrar mais uma vez o seu lado herói
Se transformando em Oxalá
Vice-versa tanto faz
A rodar todo de branco na mais linda procissão
Abençoando a fuga numa nova direção

Minha fé, é meu jogo de cintura, minha fé
Minha fé, é meu jogo de cintura

3.4. **Nó de fumaça**

Saiu de banda serpenteando
como peixe ensaboado
Nem o Rio engarrafado
foi capaz de detê-lo

Nas esquinas, nas favelas
Não se fala de outro assunto

Na muvuca da encrenca
Tem inocente, tem culpado
E lavadeira não tem trouxa
Fumo novo é batizado

Filé de osso, cara inchada
Quem conhece sabe que é do santo
Faca sem ponta, segura a onda da roubada

Não se fala de outro assunto

Palmeando as meninas
Que estreavam a vida adulta
Não sobrou uma na área
Tratamento de puta

Herói de várzea, tupamaro
De onde veio, quem pariu
Aquele homem de metro e meio
Nó de fumaça que saiu

E com o silêncio do santo preto
Em igreja errada porta entrou
E de bobeira, sentou curvado

E onde o cara caiu
A calçada se fez de cama
Em cima de um palmo de terra
Não nasce mato
Não nasce grama
Pintou o sete do terror
E fez questão de ser do mal
Consciente malandro
Sangue ruim, riff e coisa e tal

Não se fala de outro assunto

A isotopia temática da religiosidade delineia-se na reiteração de palavras como: “Cristo”, “Oxalá”, “Deus”, “procissão”, “fé”, “salve”. E é na figura de um devoto vestido de branco em uma procissão, que o enunciador relata sua fuga. Em debreagem enunciativa, ou seja, em primeira pessoa, ele nos localiza espacialmente: está no morro, que por sua vez está rodeado de helicópteros, usados em perseguições policiais.

É o percurso de um sujeito que se tornou um herói, uma lenda. Ao estar cercado por policiais infiltra-se em uma procissão e vestido de branco, como filho de Oxalá, sai do morro sem ser pego. A malícia e a malandragem do sujeito estão expressos nos trechos: “Se eu me salvei foi pela fé. Minha fé é meu jogo de cintura.”

Jogo de cintura é uma expressão que significa destreza e elasticidade física que possibilitam escapar ao adversário. Assim sendo, a canção relata uma estratégia utilizada na fuga durante uma perseguição policial. Não foi, porém, somente a destreza do sujeito que o salvou. A fuga só foi possível, por suas próprias palavras, pelo fato de ele ter a seu lado um adjuvante como a fé. Foi a fé que o salvou, que o livrou da perseguição policial.

Vejamos como, na próxima canção, esse adjuvante poderoso vai fazer diferença no resultado dos dois percursos.

Ao contrário da fuga espetacular do sujeito de “Cristo e Oxalá”, o sujeito dessa canção morre. Ele também está sendo perseguido pela polícia, várias vezes descrita como antissujeito, e corre pelas ruas engarrafadas do Rio de Janeiro, serpenteando, fazendo zigue-zague. Em “Nó de Fumaça”, na correria, na confusão todos são vítimas como podemos constatar nas frases: “lavadeira não tem trouxa, na muvuca da encrenca tem inocente, tem culpado”.

E no decorrer vamos conhecendo os métodos de coerção empregados por um poderoso antissujeito. Vejamos as frases: “cara inchada”, “palmeando as meninas”, “tratamento de puta”. Não é difícil delinear um quadro de abuso dos direitos civis cometidos pela polícia, nessa narrativa. Ao contrário, na outra canção, as pessoas estão resguardadas pelo poder divino, estão participando de uma procissão, um ato público de demonstração de fé.

No princípio, o sujeito é descrito como “peixe ensaboado”, fazendo-se uma referência à sua destreza e agilidade, o que lhe confere uma habilidade, assim como o sujeito de “Cristo e Oxalá” que tem a habilidade “jogo de cintura”. Apesar disso, sua performance não é suficiente para livrá-lo. Ele é derrotado, enfim, pelo antissujeito. E nesse momento fica clara sua condição de inferioridade com relação à polícia, suas

competências não foram suficientes para livrá-lo da perseguição. A morte do sujeito é confirmada pelas frases: “sentou curvado” e “onde o cara caiu, a calçada se fez de cama”, “em cima de palmo de terra, não nasce mato, não nasce grama”.

A morte como um acontecimento inesperado e violento é confirmada pelas expressões “pintou o sete do terror”, “fez questão de ser do mal”, “sangue ruim”; e também pelo fato de o sujeito morrer “sentado e curvado” sobre a calçada. A morte foi pública e por marcas deixadas na canção, há indícios de ter sido uma execução.

Comparativamente as duas canções expressam as mesmas isotopias: religiosa, da violência urbana e violação dos direitos humanos (mais explícita em *Nó de Fumaça*). Em *Cristo e Oxalá*, porém, a isotopia religiosa aparece como principal e em *Nó de Fumaça*, ela aparece como isotopia secundária. Vejamos as reiterações de termos ligados à religião em “Nó de Fumaça”: “santo”, “santo preto”, “igreja errada”. A isotopia da violência urbana predomina: “na muvuca da encrenca” “tem inocente, tem culpado”, “fumo novo é batizado”, “filé de osso, cara inchada”, “palmeando as meninas que estreavam a vida adulta” “tratamento de puta”, “segura a onda da roubada”, “faca sem ponta”.

A isotopia da violência aparece nas duas canções, de maneria proporcionalmente inversa. Em “Nó de Fumaça” ela predomina e em “Cristo e Oxalá” ela é secundária, mas não mesmo importante.

A sanção pragmática é aplicada a ambos os sujeitos. Em “Cristo e Oxalá”, ele foi premiado com a fuga, e a possibilidade de uma nova vida. Em “Nó de Fumaça”, o sujeito foi punido com a morte. Ainda assim, os dois tornam-se heróis e santos. Na primeira canção, o sujeito se torna ele mesmo Oxalá, é exaltado e fica numa relação de superioridade com relação à polícia. Há uma elevação, pela fé, da condição de perseguido, para a de um sujeito que se torna um com Oxalá, apesar da sua condição de mulato, ou seja, de minoria e de biótipo suspeito, utilizando um termo do próprio CD.

Na segunda, apesar e talvez até mesmo por sua condição de inferioridade com relação à polícia, o sujeito recebe a morte como castigo, mas torna-se conhecido como “santo preto”, pela sua execução. Se pensarmos que a isotopia da religião está como pano de fundo, é possível fazer uma analogia entre a morte do sujeito e a do próprio Cristo, executado pelos fariseus. A polícia é o fariseu e automaticamente há a elevação do sujeito à condição de santidade, não pela fé, mas pelo sacrifício.

As duas canções têm as mesmas isotopias temáticas, são unânimes no fato de a polícia ser sancionda negativamente, ser vista como antissujeito, como “sangue-ruim”.

No entanto, têm uma diferença no ritmo, que vale a pena explorar. “Cristo e Oxalá” é lenta e tem uma procissão, que é um cortejo que tem como característica um andamento lento, muito lento, como elemento principal. Em contraposição a esse andamento lento, existe um helicóptero, que tem na aceleração, sua principal característica.

A segunda é rápida e vigorosa, tem elementos que remetem à agilidade, como sair serpenteando, ou seja, correndo e desviando dos carros que, por sua vez, estão parados em um congestionamento. Os sujeitos estão fazendo movimentos praticamente contrários, o primeiro está desacelerando e o segundo acelerando.

3.5. **O que sobrou do céu**

Faltou luz mas era dia
O sol invadiu a sala
Fez da TV um espelho
Refletindo o que a gente esquecia
Faltou luz mas era dia

O som das crianças brincando nas ruas
Como se fosse um quintal
A cerveja gelada na esquina
Como se espantasse o mal

O chá pra curar esta azia
Um bom chá pra curar esta azia
Todas as ciências de baixa tecnologia
Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina

Pra gente ver
Por entre prédios e nós
Pra gente ver
O que sobrou do céu

Faltou luz, mas era dia
O sol invadiu a sala
Fez da TV um espelho
Refletindo o que a gente esquecia

Assim começa a canção, com a constatação de uma "falta": ausência de luz. Podemos primeiramente pensar em ausência da energia elétrica. A TV aparece apagada, porém não deixa de cumprir sua função de veículo de comunicação de massa que é a de informar. Desta vez, porém, ela não mostra o mundo a partir de sua grade de programação (telejornais, programas de auditório, novelas, etc.), mas reflete um outro mundo, o mundo do próprio sujeito enunciador.

Nessa canção a TV aparece pela primeira vez como fonte de informação, mas no álbum ela vai aparecer novamente em *Minha Alma*, como um objeto de aquisição de conhecimento disfórico. Segundo artigo de Diniz[6], apesar de manipular os fatos, a TV tem sido uma das principais fontes de informação do "mundo real", como podemos ver abaixo:

> A informação televisiva, concentrada em seus telejornais diários, é sempre condensada e, geralmente, superficial. A preocupação primeira parece ser muito mais emocionar pelo impacto da notícia do que realmente informar. Para tanto, dispõe de artifícios variados, tanto os acumulados pela própria experiência, quanto pelas constantes e sucessivas inovações técnicas que alargam ainda mais os efeitos de sentido do texto televisivo. Suas práticas impactantes saltam aos olhos do observador: estratégias invasoras, regadas a exclamações que magnetizam e provocam surpresa, sufocando os textos e o telespectador.

Em outro artigo de DINIZ *Contratos na mídia: o Jornal Nacional na berlinda*[7], o autor afirma que: "Na TV, tudo é um grande simulacro para criar efeitos de real, mesmo os telejornais devem ser entendidos como narrativas construídas numa certa perspectiva para a observação do espectador"

---

[6] DINIZ, Maria Lúcia Vissoto Paiva. *Do fato ao acontecimento: tensividade em reportagem jornalística*. Disponível no site: www.faac.unesp.br/pesquisa/ges/

[7] Idem. *Contratos na mídia: o Jornal Nacional na berlinda*. Disponível em http://webmail.faac.unesp.br/~mldiniz/publicacoes/artigo011.html

Com suas cores, personagens e recursos técnicos (câmera lenta, imagens aceleradas, *fade-in/out*, planos e utilização de efeitos animados), a TV provoca efeitos estésicos, fascina e hipnotiza os telespectadores. Dessa vez, a mobilização do enunciador, no entanto, está focada na realidade que acontece do lado de fora, além do seu campo visual. O som das crianças brincando o apreende e ele é aprisionado pela realidade que antes estava difusa.

Além do som de crianças brincando, os moradores que bebem cerveja na esquina de alguma maneira são percebidos por ele e esse ato, nesta canção, não está associado à celebração, mas a uma forma de esquecimento: é uma tentativa de "espantar o mal". Um mal que não é explicitado.

As lembranças trazidas à tona provocam mal-estar, uma azia, que será curada com um chá. Azia é uma queimação. A lembrança da realidade que cerca o enunciador provoca uma queimação no estômago, um mal estar que ele deseja sanar. Uma sensação de azia é uma espécie de incômodo na região estomacal. E pra completar esse quadro disfórico o que ele consegue ver é um pedaço de céu. Uma fresta.

"Céu" é um espaço ilimitado, está também associado, segundo o HOUAISS, a um conceito de felicidade, onde fica o paraíso. Definitivamente, ele tem apenas um pedaço, a sobra. O que o sujeito vê é um fragmento do que poderia ser a plenitude, o todo, há um obstáculo entre ele e a plena realização.

Como em "Minha Alma", essa canção também remete a um sujeito angustiado e que quer resolver um problema, e a agonia do sujeito se manifesta em forma de uma azia. Definitivamente suas lembranças são disfóricas, incômodas e, apesar de ser dia, ele consegue detectar a falta de luz, a falta de energia elétrica. Se não há escuridão plena, há, no entanto, antissujeitos em forma de obstáculos como "prédios", "mal" e "nuvens da rotina" que ocultam, bloqueiam e impedem que ele desfrute do céu, da plenitude. No momento, o que ele tem é o resto, "o que sobrou".

3.6. **Se Não Avisar o Bicho Pega**

Se der mole aos “home”, amizade, o bicho pega
O sangue bom falou pra falar pra você, amizade amizade, o bicho pega!

O malandro ganhou monareta, uma caixa de fogos e um carretel de linha
Também uma pipa que ele botou no alto pra avisar à massa que a cana já vinha
A moçada que não dá mancada sentiu o aviso e pinoteou
Pois toda favela tem sua passagem e sem caguetagem jamais se dançou
jamais alguém dançou...vai ter!

Pois lá na favela o olheiro é maneiro, esperto, chinfreiro e não fica na cega
Até mulher que está barriguda, na hora da dura segura e nega
E se tem um parceiro na lista, o malandro despista e não escorrega
Se entra em cana, ele é cadeado, morre no pau de arara, ninguém entrega

O sangue bom falou, se der mole aos “home”, o bicho pega

Vai ter pipa, foguete e morteiro
Depende da chuva, sereno e de sol
Até o olheiro que é muito ligeiro
Só fica cabreiro com o tal do cerol

E é por isso que o seu compromisso é não ficar omisso e prestar atenção
Pois se der mole entra no engodo, vai dançar no rodo e não tem perdão

“Traficante” é sinônimo de “amigo” no CD *Lado B Lado A*. Na canção que fala sobre a comunidade do Engenho Novo o dono do morro está presente, ou melhor, onipresente. Ele é o “grande irmão” que toma conta da comunidade, que comanda o morro. Porém, esse comandante não está de “vacilação”, “está de olho no movimento”, “está de olho na situação”. O traficante está numa instância superior, inclusive fisicamente, ele “está lá em cima”, num lugar privilegiado, de onde tem uma visão panorâmica da comunidade.

A canção sugere, no mínimo, dois percursos narrativos. No primeiro percurso, traficante e sujeito se conheceram. Não temos mais detalhes, apenas uma alusão, que remete à hipótese de que o destinador-manipulador/traficante obteve sucesso em sua persuasão, já que suas orientações são seguidas à risca..

A vigilância, exercida pelo dono do morro, não pode ser feita de forma solitária, pois por mais no alto que ele esteja não tem olhos para ver em todas as direções e não tem controle sobre todas as coisas. Ele precisa de apoio. Recruta ajudantes e se torna assim um destinador-manipulador que, através da sedução, da tentação e/ou da intimidação, consegue ajuda em sua tarefa de vigiar e proteger seus interesses.

Uma narrativa complexa estrutura-se numa seqüência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Na fase de manipulação, um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer ou dever fazer alguma coisa. Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, ocorre uma “tentação”.

A segunda etapa narrativa ocorre o recrutamento de S_2 pela tentação. Para conseguir manipular S_2, figurativizado na canção como “malandro”, o destinador-manipulador ou “dono do morro/sangue bom” dá um presente: uma monareta, um tipo de motocicleta.

Para que haja manipulação, no entanto, é preciso que o destinador-manipulador seja dono de um /*saber*/ ou de um /*poder/* que o destinatário não detém, ou seja, ele precisa ter uma competência para doar. No caso, o dono-do-morro tem dinheiro, poder, prestígio e força, entre outros atributos, objetos cobiçados por parte da comunidade. Segundo, é preciso que o destinatário creia no destinador-manipulador. No caso de uma manipulação por tentação é preciso que o destinador saiba como /*fazer*/ o destinatário /*querer-fazer*/. A recompensa pelo trabalho, nesse caso, será não só uma remuneração

em dinheiro ou espécie, mas também e, principalmente, um presente, um agrado: uma monareta.

Segundo BARROS, em *Teoria semiótica do texto* o percurso do destinador-manipulador contém duas etapas hierarquizadas, como veremos a seguir:

> O percurso do destinador-manipulador contém duas etapas hierarquizadas: a de atribuição de competência semântica e a de doação de competência modal. A atribuição de competência semântica está sempre pressuposta na doação de competência modal, pois é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular. A segunda etapa do percurso do destinador-manipulador é a de atribuição de competência modal. Essa fase constitui a manipulação propriamente dita, em que o destinador doa ao destinatário-sujeito os valores modais do *querer-fazer*, do *dever-fazer*, do *saber-fazer* e do *poder-fazer* (BARROS, 2005, p. 28).

Através da aceitação da tentação, ou seja, a partir da crença de que o destinador pode doar a competência do /*poder-ter*/ uma monareta e de /*poder-fazer-ser/* uma pessoa que goza de um certo prestígio (menor que o do dono do morro), o destinatário torna-se um sujeito do /*fazer*/ do destinador-manipulador. Há ainda uma terceira etapa para que o percurso do sujeito ocorra sem incidentes entre destinador e destinatário: é preciso que ambos aceitem as regras do contrato proposto. E esse contrato de confiança estabelecido entre sujeitos não é necessariamente um contrato verdadeiro, mas, na maior parte das vezes, um contrato imaginário, um simulacro.

Aceitos os acordos para executar a tarefa de vigiar, o destinatário recebe outros instrumentos que são acrescentados à monareta: uma pipa, ou várias pipas coloridas com um carretel de linha e uma caixa de fogos, esses, os reais instrumentos de trabalho. São objetos que reforçam a competência do /*poder fazer*/ agora doados ao sujeito do /*fazer*/, que tem uma função muito específica: denunciar a entrada dos "hômi" ou seja, denunciar a invasão do morro pela polícia. O estrondo do morteiro no ar avisa a toda a comunidade e principalmente ao traficante sobre qualquer invasão.

Por uma passagem do livro *Falcão – Meninos no tráfico*[8], temos a exata dimensão da importância do olheiro no dia-a-dia do mundo das drogas nas favelas: "Eu fico na contenção do vapor, entende? O vapor traficando, e eu na contenção dele. Se os home brotar ali, eu solto fogos, corro e eles se escondem.".

---

[8] MV Bill e ATHAYDE Celso. *Falcão - Meninos do tráfico,* Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2006.

Num segundo depoimento temos uma explicação ainda mais detalhada:

> "Pá, pá, pá!! Os fogos começaram a explodir, eram os fogueteiros da favela fazendo jus a seus salários, avisando que a polícia estava entrando. Esse aviso não é um código só para os bandidos. É também uma conexão para todos os moradores. Uma forma de avisar que a bala vai comer. Assim, as crianças abandonam seus carrinhos na praça, os aposentados se desvencilham dos seus baralhos, as donas de casa largam os fogões e se jogam no chão. Ou seja, cada um se vira como pode. A explosão dos fogos na favela não é festa, significa terror, medo, morte, polícia, armas e correria" (MV Bill & Athayde, 2006, p.147).

Do bom desempenho do "olheiro" depende a vida de muita gente, envolvida diretamente, ou não, com a contravenção. Ele recebe também armas como parte do arsenal de trabalho: pistolas 9mm, 380, 762 e fuzis AR e AK (p. 75). Ele fica nas lajes dos barracos e dorme muito pouco, pois não pode vacilar. "A gente não dorme direito. A boca fecha às seis horas, abre meio-dia, a gente não dorme direito, é sinistro"(p.114).

O olheiro precisa ser um tipo esperto, atento. Precisa ver a polícia antes que a polícia entre na comunidade e também estar atento à movimentação de pessoas estranhas e inimigos do comando a que ele serve. Após o aviso, o estouro dos fogos, cada um se vira como pode, a canção diz: "e a moçada que não dá mancada sentiu o aviso e não vacilou, pois toda favela tem sua passagem e sem cagüetagem jamais alguém dançou."

Temos aqui alguns elementos importantes sobre o dia-a-dia dos moradores. Ao estouro do morteiro todos correm e procuram se abrigar ou se esconder, o olheiro se abriga em qualquer porta que estiver aberta, mesmo sem o consentimento do morador. Os que não abrirem por vontade própria serão abordados posteriormente, "entram no rodo e não têm perdão".

Há um contrato entre as partes, que passa a vigorar no momento em que o morador se instala na comunidade: "se eles tá na comunidade aqui, eles vai ter que abrir a porta pra gente sim, entendeu? Se não abrir a porta pra gente, vai ter que se mudar pra outra comunidade melhor, entendeu?" (p. 74). A canção insinua um "acordo" entre a favela, o que inclui seus moradores e o governo paralelo, que é o tráfico. Toda a comunidade está sob a jurisdição desse governo paralelo.

A favela tem suas regras e seus esconderijos, suas passagens, sua lei e sua ordem e seus desdobramentos. O olheiro é parte importante no bom andamento dos negócios,

mas ele precisa ser lembrado de suas obrigações. E, nesse caso, o adjuvante a serviço do destinador-manipulador que garante a manutenção do *status quo* é o S_1. A mensagem da canção é clara: "O sangue bom falou pra falar pra você: se der mole pros home, amizade, o bicho pega".

Nesse instante, configura-se uma manipulação por intimidação, ou seja, por meio de ameça. A função da mensagem é manter viva a lembrança de que o mau desempenho da função não gera punições somente para o olheiro, mas também para mulheres grávidas que porventura sejam pegas pela polícia. O dono-do-morro, elevado a uma instância superior, não só fisica, mas também ideológica, torna-se uma espécie de entidade intocável, uma espécie de deus e, mais, um manipulador habilidoso que utiliza em sua estratégia de convencimento um /*saber fazer querer fazer*/.

Os adjuvantes, no entanto, distribuem tarefas, vigiam, gerenciam e certificam-se do bom andamento dos "negócios", dentro e fora do morro. Relembram as regras e as punições para as infrações. Quem não cumprir: "vai entrar no rodo e não tem perdão".

A última fase do percurso narrativo é a sanção. Nela ocorre a constatação de que a performance se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito. Nessa fase atribuem-se castigos ou prêmios. Estamos falando de uma comunidade que vive sob as leis do tráfico e essas são muito específicas. Os que cumprirem bem suas funções são recompensados com tênis, monaretas, armas, prestígio, etc. A punição, em caso contrário, é severa.

Para se ter uma idéia do peso da punição a uma falta ou a um "vacilo", o enunciador enfatiza que até mulher de bandido ao ser pega pela polícia "segura a peteca e nega". Vamos recorrer mais uma vez ao livro *Falcão: meninos no tráfico* para entender o que significa esse "rodo", e por que até mulher grávida prefere agüentar um interrogatório policial, a entregar o seu companheiro. Não estamos falando de um lugar qualquer: no morro, a pena para delação é a morte, assim como por dormir em serviço.

Existe uma outra faceta dessa moeda que é a imagem do delator diante dos próprios companheiros de trabalho. Para o tráfico, o alcagüete é quem tira a tranquilidade de todos, é ele quem fica nas janelas vendo a movimentação e depois conta para a polícia. Ele merece morrer, é um judas. Ao pegarem o delator, ele leva vários tiros. Após ser morto, é esquartejado, jogado em uma lata de lixo e queimado. Com o olheiro pode acontecer algo semelhante caso ele durma, seja pego de surpresa ou seja visto conversando com policiais e inimigos de outras comunidades, na canção essa

ameaça velada vem na figura de “cerol”: composto fabricado com vidro moído e cola que é aplicado nas linhas das pipas e também gíria para sentença de morte.

Quanto aquele que for pego pela polícia, é preferível dar mostras claras de que não sucumbiu à pressão, não entregou seus companheiros, ou terá morte certa ao voltar para casa, e será uma morte brutal. O recado é claro: “se der mole pros home ou se der mole pro bagulho vai dançar no rodo e não tem perdão.”

Minha Alma (a paz que eu não quero)

A minha alma tá armada
E apontada para a cara do sossego
Pois paz sem voz
Não é paz é medo

Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero conservar
Pra tentar ser feliz

As grades do condomínio
São pra trazer proteção
Mas também trazem a dúvida
Se é você que tá nessa prisão
Me abrace e me dê um beijo
Faça um filho comigo
Mas não me deixe sentar na poltrona
No dia de domingo

Procurando novas drogas de aluguel
Nesse vídeo
Coagido pela paz
que eu não quero
seguir admitindo

Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero conservar
Pra tentar ser feliz[9]

[9] N. A. Parte desse capítulo foi publicado em http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html

3.6. **Minha alma (a paz que eu não quero)**

A canção começa com uma debreagem enunciativa, apontando para um discurso subjetivo e gerando um efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário. No entanto, o sujeito instaurado se fragmenta em três instâncias diferentes: "eu", "minha alma" e "vida". Dessa maneira, a subjetividade da primeira pessoa é diluída, e o sujeito pode falar de si em terceira pessoa. Trata-se de um discurso psicologizante, em que um mesmo ator do discurso ocupa vários papéis actanciais. O primeiro verso ("A minha alma está armada e apontada para a cara do sossego") é um veredicto, a sanção negativa de uma ação terminada, cujo objeto em conjunção com o sujeito é um objeto disfórico. A "alma" do sujeito está em conjunção com o antiobjeto "paz sem voz", por ele mesmo identificada como o medo. O conceito de paz, na canção, também se desdobra, em "paz sem voz" (disfórica) e a "paz com voz" (eufórica). No dicionário Aurélio, encontramos as seguintes definições de paz:

1- Ausência de lutas, violências ou perturbações sociais; tranqüilidade pública, concórdia, harmonia.
2 - Ausência de conflitos entre pessoas; bom entendimento.
3- Ausência de conflitos íntimos, tranqüilidade de alma, sossego: gozo de paz absoluta

Aparentemente, o sujeito da canção deveria estar apaziguado com o seu objeto valor, a "paz", que deveria ser o mesmo que "sossego e segurança", ausência de conflitos íntimos, tranqüilidade de alma. No entanto, temos uma alma "armada e apontada para a cara do sossego", que pode ser identificada como um antissujeito, o agente transformador capaz de fazer com que o sujeito "eu" permaneça em contato com o objeto disfórico. Portanto, a alma do nosso enunciador é uma alma refém, acuada por uma ameaça que a ronda. Temos uma primeira oposição esboçada, a partir da antítese: *paz sem voz* vs *paz com voz*, sendo que "paz sem voz" é igual a medo, portanto disfórica, e "paz com voz", eufórica.

Essa introdução é muito ilustrativa, pois nos insere no contexto do desassossego vivido pela alma do sujeito, que está em conflito. De repente, deixa de ser a "alma" a parte atormentada para tornar-se o "eu" como um todo, incluído na problemática

apresentada na primeira frase da parte B: “às vezes **eu** falo com a vida”. Na parte B, temos uma espécie de tom confessional, um simulacro de conversa introspectiva, como se o enunciador falasse consigo mesmo ou pensasse alto. Nesse momento, o enunciador está inserido no conflito que já não é mais de uma parte dele, mas do todo, do **eu** que se declara abertamente, pelo uso do pronome pessoal em primeira pessoa. Temos também um jogo de debreagens, enunciativa de primeiro grau (eu) e enunciativa de segundo grau em que a vida fala em discurso indireto (ela/Vida), descortinando o jogo entre *aproximação* ***vs*** *distanciamento* que a canção vai apresentando:

> às vezes **eu** falo com a vida (subjetividade)
> às vezes é **ela** quem diz (objetividade)
> qual a paz que **eu** não quero
> conservar pra tentar ser feliz

O uso do verbo “conservar” (continuar a ter) confirma uma ação anterior ao fato presente, ou seja, que se desenrolou antes do presente da canção. Havia um contrato fiduciário entre o destinatário/sujeito e o destinador “sossego”. Mas esse contrato já estabelecido parece ter frustrado as expectativas do sujeito, já que ele mesmo afirma estar diante de uma paz que não trouxe “paz”, trouxe medo. E na parte **D** da canção temos a confirmação de que o tormento do sujeito é fruto de uma situação anterior em que a “paz sem voz” assume o papel de antidestinador: “coagido pela paz que eu não quero seguir admitindo”.

Esta é a maior marca de ruptura de contrato, uma alusão concreta a um contrato anterior ao presente da canção. Aqui, o sujeito diz que a “paz sem voz” é um (anti) destinador que ainda atua, pois temos os verbos “procurando” e “admitindo” no gerúndio. Podemos ainda depreender que “as drogas de aluguel” são o /poder-fazer/ desse projeto narrativo que levou ao antiobjeto. Ou seja, para suportar a conjunção, o sujeito precisa da atenuação das drogas. Por isso, ele pede tão desesperadamente: “não me deixe sentar na poltrona no dia de domingo, procurando novas drogas de aluguel”. O sujeito experimenta um estado de “paixão”, uma paixão sem enlevo, incômoda. A tensão no coração/alma do narrador é contínua e vai se prolongar por todo o percurso da narrativa. O desassossego e a luta interna que são trazidos à tona na parte B permanecem inalterados e associa a “alma” (parte) com o “eu”, que está angustiado e que se manifesta.

A parte B é o momento do despertar. Ao conversar com o grande destinador – a Vida – o sujeito é conclamado a sair do estado de passividade em que se encontra e iniciar uma nova ação em busca de um objeto eufórico: a paz com voz, ou seja, a paz dos sujeitos que assumem seu percurso na vida. O sujeito está na posse de todos os objetos-valor agregados ao que parece ser a paz das pessoas que possuem bens materiais: um apartamento com segurança, ou seja, a uma distância segura da "realidade de conflito" que está instaurada fora das grades do condomínio.

Tanto há uma guerra, ou um conflito instaurado que o sujeito precisa de proteção, por isso as grades. Mas mesmo sob a proteção e até por causa dessa proteção do condomínio, sente-se o perigo que ronda, pois só se protege aquele/aquilo que se sente ameaçado ou que está sob ameaça. No entanto, a canção sugere que aquilo que protege (as grades do condomínio) transforma-se em algo que tolhe a liberdade de quem usa esse tipo de artifício para sentir-se seguro.

E levanta uma instigante questão: aquele que se refugia atrás da segurança de um condomínio está afastando o perigo, protegendo-se, ou caiu numa armadilha, tornando-se, ele mesmo, refém da segurança? Não há como deixar de citar, neste momento, os conflitos sociais existentes nas grandes capitais brasileiras, que estão estampados nos jornais, na televisão e em outros veículos de comunicação. É interessante destacar que o enunciador diz que quando assiste a "drogas de aluguel" no vídeo, sente-se sem ação, com a "paz sem voz", com medo, acuado, um sujeito passivo, submisso, coagido, sem ação própria.

Ao mesmo tempo, ao assistir à televisão, ele se torna "detentor de um certo saber", ele tem ciência de que há um conflito. Vídeo, na canção, é usado como sinônimo de televisão e de aparelho reprodutor de DVDs e fitas de vídeo, em que as drogas de aluguel "distraem" (filmes, séries etc.), mas também "coagem" (programas de domingo, revistas eletrônicas, noticiários sobre violência urbana). De quem é o conflito afinal: "da alma" (parte do eu) que relacionamos a apenas uma parte da sociedade – os excluídos dos morros, das cidades de Deus do Rio de Janeiro, das favelas de São Paulo, das periferias de todo o Brasil – da parte menos favorecida, aquela que não vive em condomínios, à margem dos benefícios sociais? Do "eu" do enunciador, que é ainda "apenas um" indivíduo, ou do interlocutor, um "você", ou seja, daquele que não é o "eu"? De quem é o conflito, afinal?

Nesse momento há a introdução da embreagem "você", o enunciador quer dizer algo que ainda não foi inteiramente explicitado, ele ainda não está satisfeito: "as grades

do condomínio são pra trazer proteção / mas também trazem a dúvida se é **você** que está nessa prisão". Na segunda parte da canção é colocado, pela primeira e única vez, o pronome de tratamento "você" (tu), nesse momento o enunciador fala diretamente com o enunciatário, aquele que o escuta e o vê, conclamando-o a participar do conflito que antes não estava claro se era da parte (alma), do eu ou de todos. Nesse momento, o "tu" está inserido no contexto de desassossego estampado na canção.

Até então, o enunciador declarou estar preso, aflito, dividido, mas tudo parecia girar em torno de um problema que ele vivenciava consigo mesmo, de um conflito psicológico interno. Agora não: o enunciador conclamou diretamente o "tu" a pensar com ele na problemática levantada, pois questiona se "você" também não está na mesma prisão que ele. Se "você" não compartilha dessa sensação de impotência e falso sossego, já que a base para se estar tranqüilo nas condições apresentadas é viver com medo, é ser refém, tentar não ver, não falar, é omitir-se. Nesse momento, o enunciador explode num grito desesperado, pedindo ajuda, pedindo socorro para o "tu", personificado e figurativizado na pessoa mais próxima. Não é enquadrada em gênero (masculino ou feminino), mas trata-se de uma pessoa que priva do mais íntimo contato possível com o narrador, um companheiro, um aliado, o destinador ao qual ele recorre, que pode gerar vida e tirá-lo do estado de paixão, doando-lhe a competência que está faltando /*poder-fazer*/ para conquistar o novo objeto-valor, "a paz com voz":

me abrace e me dê um beijo
faça um filho comigo
mas não me deixe sentar
na poltrona no dia de domingo

"Me abrace e me dê um beijo" quer dizer "me ajude", "me conforte", "me faça feliz", pois não se pede um beijo e um abraço a uma pessoa na qual não se não confie, que não se conheça, com quem não se tenha intimidade. Para nós brasileiros, o beijo e o abraço têm uma conotação positiva: beijamos e abraçamos para demonstrar nosso afeto, para demonstrar que conhecemos uma pessoa e que gostamos dela, que sentimos saudades. "Faça um filho comigo" é um convite. Na canção, o pedido do enunciador quer dizer "me dê vida, me tire deste estado de desassossego, me dê o estado de plenitude, e fecunde comigo uma nova realidade", figurativizada pela imagem de fazer sexo com um propósito: fazer um filho.

No ato sexual existe um ápice que é o orgasmo, e o orgasmo independe de ser ou não o sexo utilitário, como parece ser o caso. Podemos depreender que nesse momento temos também na canção um dos pontos de maior saturação. Um ápice que quer perdurar, mas que rapidamente se dilui na possibilidade de "sentar na poltrona no dia de domingo", auge da passividade, saturação em sentido descendente, disfórico. Para que isso ocorra, o sujeito deverá sair do estado de "paixão" em que se encontra, usar a arma "apontada para a cara do sossego", ou seja, atirar, olhar de frente os problemas sociais e aceitar um novo contrato fiduciário que deve ser feito para a aquisição da "paz com voz", o novo objeto-valor. Ele precisa agir, mas não pode fazer isso sozinho, precisa do companheiro, que nada mais é do que a "sociedade brasileira" figurativizada por pessoas que "moram em condomínios". O problema passa a ser de todos: "eu" e "você" é igual a "nós".

3.7. **Lado B Lado A**

Se eles são Exu
Eu sou Iemanjá
Se eles matam bicho
Eu tomo banho de mar
Com o corpo fechado
Ninguém vai me pegar
LadoA LadoB LadoB LadoA
No be-a-bá da chapa quente
Eu sou mais o Jorge Ben
Tocando bem alto no meu walkman
Esperando o carnaval do ano que vem
Não sei se o ano vai ser do mal
Ou se vai ser do bem

O que te guarda, a lei dos homens
O que me guarda, a lei de Deus
Não abro mão da mitologia negra
Pra dizer que eu não pareço com você
Há um despacho na esquina do futuro
Com oferendas carimbadas todo dia
Eu vou chegar, pedir, agradecer
Pois a vitória de um homem
Às vezes se esconde num gesto forte
Que só ele pode ver

Eu sou guerreiro, sou trabalhador
E todo dia vou encarar
Com fé em Deus e na batalha
Espero estar bem longe
Quando o rodo passar

Essa canção é um desabafo. Uma delimitação de espaços. Uma resposta: Eu sou negro, trabalhador, guerreiro e tenho o corpo fechado. É a afirmação de uma identidade.

"O *eu* é instaurado no ato de dizer: *eu* é quem diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecida como *tu*. O *eu* e o *tu* são os actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa," segundo Fiorin. Ao produzir um enunciado, o enunciador o faz no intuito de comunicar algo a alguém, ele realiza um fazer persuasivo, isto é, procura fazer com que o enunciatário aceite o que ele diz, e o enunciatário por sua vez deve executar um fazer interpretativo. Assim a comunicação efetivamente se realiza.

Para exercer essa persuasão, o enunciador utiliza-se de diferentes argumentos. No caso dessa canção, ele se desnuda. Fala de suas origens, das quais se orgulha e a utiliza para dizer: "eu não me pareço com você". Em várias canções ele vai reafirmando o antissujeito: os hômi, que são identificados aqui com Exu, uma entidade de religiões de origem yorubá como o Candomblé e a Umbanda, que tem autonomia para circular entre dois mundos: o físico e o espiritual.

Exu, por ser provocador, indecente, astucioso e sensual foi, durante a colonização, associado com a figura de Satanás, e comumente colocado em oposição a Deus. Dentro da construção teológica yorubá, no entanto, não existem diabos ou mesmo entidades responsabilizadas por coisas ruins como fazem as religiões cristãs. Nelas, cada orixá tem sua porção positiva e negativa. De caráter irascível, ele se satisfaz em provocar disputas e calamidades àquelas pessoas que estão em falta com ele, característica que contribuiu para essa associação.

Na canção a polícia está intimamente ligada a Exu, assim como o enunciador, identificado com o trabalhador favelado, está associado ao bem. Usando essa estratégia, ele visa, em última instância, que o enunciatário aceite e creia no que está sendo comunicado. "Se eles são Exu, eu sou Yemanjá", a oposição entre mal e bem é clara, pois Yemanjá é uma entidade considerada do bem, cujo nome deriva da expressão iorubá "Yèyé omo ejá" ("Mãe cujos filhos são peixes"). Ela é uma entidade muito popular no Brasil e festejada em vários estados, com procissões e oferendas que são jogadas ao mar. Na Umbanda, é considerada a deusa padroeira dos náufragos. Na religião católica, ela é associada a Nossa Senhora dos Navegantes.

O enunciador faz questão de discorrer sobre as diferenças existentes entre ele e a polícia/milícia. A polícia mata, ele se protege por meio das leis da religião: tomando

banho de mar. Banhar-se no mar ou com água de mar são atos simbólicos de pedido de proteção ao orixá. Ao dizer que tem o "corpo fechado" o enunciador dá indícios de ter-se imunizado contra acidentes, perigos, sortilégios e moléstias, por meio de algum ritual. No Candomblé, na Umbanda e no Catimbó muitos são os rituais para fechamento do corpo, seja recorrendo a orações ou a outros ritos.[10]

Essa canção é também a quebra de um contrato de veridicção entre o morador da favela e a polícia, que está representando uma instância superior (o Estado). O contrato fiduciário é definido como um pressuposto indispensável para a comunicação e decorre de atividades cognitivas que realizam competências modais; é uma espécie de troca entre sujeitos. Encontramos a seguinte definição no *Dicionário de semiótica*:

> O contrato de veridicção visa estabelecer uma convenção fiduciária entre enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode repousar numa evidência (isto é, numa certeza imediata) ou então ser precedido de um fazer persuasivo (de um fazer-crer) do enunciador, ao qual corresponde um fzer interpretativo (um crer) da parte do enunciatário (GREIMAS & COURTÉS 2008, p.100).

Para que um contrato tenha validade e se mantenha é preciso que o sujeito creia na competência do outro, nesse caso, a polícia. Ele diz claramente que crê na lei de Deus ("o que me guarda, a lei de Deus"), e não na lei dos homens ("o que te guarda, a lei dos homens"). E é a lei dos orixás que o mantém com o corpo fechado para que ninguém o pegue. E o enunciador cumpre sua parte parte no contrato com as entidades, com oferendas entregues em encruzilhadas. O fato de ele afirmar que são oferendas carimbadas dá-nos a entender que levam algum tipo de identificação. Outro procedimento bastante usual em rituais dessa espécie.

"Espero estar bem longe quando o rodo passar". Protegido pelas leis de Deus ele segue em frente, já que a lei dos homens está ao lado da polícia, que tem uma espécie de "licença para matar" nas invasões aos morros. O enunciador vive em um ambiente inflamado, corroído pelos conflitos entre a polícia e o tráfico de drogas. E também parece ter-se instaurado uma outra batalha, essa de caráter pessoal. A necessidade de afirmar ao outro o porquê de sua atitude de distanciamento durante um conflito.

---

[10] ORTÊNCIO, Bariani. *Dicionário do Brasil Central*. São Paulo, ed. Ática, 1983.

Ele mantém os olhos na certeza de sobreviver a tudo isso e como qualquer morador dos morros, que preza suas raízes, espera o próximo carnaval. Essa é uma festa recorrente no CD, é um consolo, uma alegria e a certeza de que mais um ano se passou e de que sobreviveu ao que ele chama de be-a-bá da chapa quente (momentos de conflito).

Nesse momentos o enunciador se lembra de Jorge Ben, um cronista, a força máxima da figurativização, na década de 60. Incompreendido, a princípio, pelas vozes e pelas linhas musicais estéticas da época, "sua grandeza de cancionista só foi devidamente reconhecida por volta de 1969". Segundo TATIT "uma certa estranheza permanecia naquela linguagem sem metáforas e sem programação sonora e naquela melodia tão desengonçada quanto a entoação bruta que acompanha nossa fala."

Jorge Benjor é um cronista do seu tempo, um observador e relator de fatos de sua gente, de suas raízes e do país tropical. É uma voz pulsante até hoje e é esse cronista que o enunciador prefere ouvir quando a violência se manifesta, pois, Benjor também transforma a dura rotina em arte e em canções.

Por fim, temos a sanção. Nela ocorre o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. O sujeito reconhecido como cumpridor dos compromissos assumidos é julgado positivamente e recebe uma recompensa. Se ao contrário for desmascarado por não cumprir sua parte no contrato, sofre uma punição.

O veredicto aqui se desdobra em dois. O que mais importa ao sujeito já foi dado pela divindade transcendente, e esta positividade é reafirmada todo dia quando da passagem incólume do sujeito por cada conflito. Parece que aos olhos dos homens (pessoas da comunidade) sua atitude é julgada aparentemente como a de um covarde. Para o segundo enunciatário ele responde com a frase: "eu não pareço com você."

Possuidor de uma religião que o identifica como homem de raízes negras, ele reafirma sua identidade e condição de "homem", "guerreiro" e "trabalhador" e faz questão de gritar bem alto àqueles que o julgam disforicamente: eu não me pareço com você. Nem lado B nem lado A, nem avesso nem direito, nem certo nem errado, nem bem nem mal. A escolha é pela sobrevivência. Talvez nessa escolha resida a explicação para a frase "Pois a vitória de um homem, às vezes se esconde num gesto forte que só ele pode ver".

Ao não escolher um dos lados, seja da polícia, seja do tráfico, o sujeito exprime de alguma forma sua postura de ser destinador de seu próprio destino. E no momento sua escolha é pela sobrevivência.

3.8. **Favela**

Vá dizer pra ela que o curral do samba é a passarela,
Vá dizer pra ela que o Rio de Janeiro todo é uma favela,
Sinhô, Candeia, Noel, Cartola, Adoniran
Vá dizer pra ela que o Rio de Janeiro todo é uma favela,
Vá dizer pra ela que o som que eu faço vem lá da favela,

Me vem na memória as rodas de samba
É batuque na palma da mão
Roda de samba de bamba

Velha guarda, Portela
Velha guarda, Mangueira
Viola, Jamelão

Vá dizer pra ela que o curral do samba é a passarela,
Vá dizer pra ela que o Rio de Janeiro todo é uma favela,
De Madureira à Sepetiba, passando por Santa Cruz,
Bate bola de bexiga de boi
Bate bola de sebo de bexiga de boi
É nos terreiros do samba
Que a molecada cresce e ama sua escola
E faz as mãos e os pés “sangrar”

Quando os anos passam
Quando ele se emociona
De ver sua escola ganhar

Curral: lugar cercado onde se prende e/ou recolhe gado, estábulo; casa ou lugar sujo, rude. Esse é o lugar. Esse é o cerne, o ponto nevrálgico desse CD. O Rio de Janeiro que o enunciador quer que seja divulgado: a favela. Nessa canção ele propõe uma reflexão sobre o que é a favela e quem são seus moradores. Ao chamar a favela de curral sugere que ali seria lugar de abate, de pessoas que são conduzidas sem reflexão, que os moradores são comparados a gado, a um animal de abate.

Mas, esse é especial, é curral onde as pessoas se reúnem para produzir o samba.

> Canção, para Noel Rosa, era o samba. E samba não era apenas um gênero, um ritmo ou uma batida. Se examinarmos suas criações, samba era uma conciliação de tendências opostas: de um lado, a complexidade da vivência pessoal e seu relato impreciso e aperiódico, de outro, a pulsação regular e os apelos reiterativos da melodias visando à memória do ouvinte e à ginga do corpo. O desafio de fazer samba era atingir a particularidade da experiência com manobras melódicas, sem perder as constâncias musicais do gênero, sobretudo a pulsação periódica da batida (TATIT, 2002, p. 29).

"Vá dizer", o sujeito dá uma ordem, é imperativo. O sujeito da enunciação é agora um sujeito íntegro, sem fissuras ou dúvidas, anteriormente, ele havia dito que não se parecia com o antissujeito e aqui ele reafirma suas origens, não apenas negra, mas seu pedigree[11]: Sinhô, Candeia, Noel, Cartola, Adoniran.

Sinhô: José Barbosa da Silva, carioca da rua do Ricahuelo. Nasceu em 8 de setembro de 1888 e desde cedo integrava as rodas de samba, bailes e blocos carnavalescos. Tocava violão e piano e reinou absoluto nos anos 20 com sambas como *Gosto que me enrosco e Jura*. Frequentador de festas da alta sociedade e boêmio, morreu de tuberculose em 4 de agosto de 1930.

> Sinhô chegou a um modelo de melodia simples e direta que caía no gosto do público com a eficácia de um jingle. Embora seus maxixes evocassem ritmicamente o samba, sua forma de composição estava mais afinada com o espírito funcional da marchinha: concisão de letra, apenas o suficiente para um recado pessoal, uma sátira social, uma palavra de ordem ou mesmo para preenceher a totalidade das frases melódicas já criadas; concepção musical de consenso, andamento dinâmico e melodia facilmente memorizável. Compunha, enfim, com a receita do êxito (TATIT, 2002, p. 34) .

[11] Pedigree – registro de uma linhagem de ancestrais.

Candeia. Batizado Antônio Filho, em 17 de agosto de 1935, nasceu em Osvaldo Cruz, subúrbio carioca. Aprendeu violão e cavaquinho, jogava capoeira, freqüentava terreiros de umbanda e foi um ferrenho defensor da cultura afro-brasileira. Entrou para a polícia e numa das ações de rotina foi baleado, ficando paraplégico. Excelente compositor, entrou para a história da Portela com o samba "Seis datas magnas", cujo enredo deu à escola nota dez em todos os quesitos. Morreu em 16 de novembro de 1978.

Noel Rosa, o feitiço da Vila Isabel, nasceu em 18 de dezembro de 1910. Tocava bandolim e violão, e era admirador de Sinhô. Autor de sambas geniais como "Com que roupa", "Três apitos" e "Último desejo", entre muitas outras é uma forte referência ainda hoje.

> Habilidade, em Noel, era equilibrar-se na pulsação rítmica que muitos de seus contemporâneos (e talvez ele próprio) chamavam de samba, independentemente da orientação tomada pela melodia ou do sentido definido pelo texto. Mais que a preservação de um gênero, tratava-se, naquele momento, de traçar um conjunto de regras básicas para a composição brasileira, a partir de cujas restrições os autores pudessem exibir suas perícias técnicas e comprovar, a cada nova criação, a fecundidade da matriz rítmica nacional (TATIT, 2002, p. 35).

Cartola nasceu e passou toda sua infância no bairro de Laranjeiras, mas dificuldades financeiras fizeram com que a família se mudasse para a Mangueira. Ali fez contato com compositores e se iniciou no mundo dos bambas. Trabalhando como pedreiro, passou a usar um chapéu-coco para se proteger do cimento que caía, daí o apelido. Com parceiros e amigos criou a Estação Primeira de Mangueira, tradicional escola de samba carioca, a verde-rosa. Com sua esposa, dona Zica, abriu o Zicartola, um bar que reunia os sambistas e a classe média carioca, entre eles intelectuais, jornalistas e formadores de opinião. Seus muitos sambas se popularizaram e o imortalizaram como um dos maiores compositores brasileiros. Entre eles "As rosas não falam", "O mundo é um moinho", "Acontece", "O sol nascerá" (com Elton Medeiros), "Quem me vê sorrindo" (com Carlos Cachaça), "Cordas de aço" e "Alegria".

Segundo TATIT, Cartola pertencia a um grupo de compositores que se empenharam em empregar recursos semieruditos em suas canções, com o intuito de construírem a metáfora da ascensão social e cultural; e também de retirar o samba do registro meramente coloquial e passageiro da linguagem cotidiana.

João Rubinato, de Valinhos, interior de São Paulo, ficou conhecido e consagrado como um personagem do Bexiga: Adoniran Barbosa. Ninguém melhor do que ele narrou a aldeia paulista e seu bairro italiano, que tinha em comum com o Rio de Janeiro as dificuldades do dia-a-dia traduzidas em versos que se tornaram canções inesquecíveis, como "Trem das Onze", "Samba do Arnesto", "Tiro ao Álvaro", "Iracema" e "Bom Dia, Tristeza", em parceria com Vinicius de Moraes. Seu estilo era caracterizado pelo linguajar típico dos imigrantes italianos e revelou a vida na periferia.

> Me vem na memória as rodas de samba
> É batuque na palma da mão
> Roda de samba de bamba

O enunciador vai, através dessas figuras ilustres, lembrando-se de um morro mais romântico, um morro de outros tempos, mas sempre com roda de samba de bamba. Pela saudade, ele evoca também algumas escolas tradicionais: Portela e Mangueira. Traz também Jamelão, famoso puxador de samba da Mangueira, desde os anos 50, que foi batizado José Bispo, ao nascer em 1913, em São Cristóvão. Passou a maior parte de sua juventude, no entanto, no Engenho Novo, o mesmo bairro do enunciador de "A todas as comunidades do Engenho Novo", outra canção desse CD.

Apesar de não citar, nessa canção, o Engenho Novo, ele cita outros bairros como Madureira, zona norte carioca, onde fica a Portela; Sepetiba e Santa Cruz, bairros da zona oeste. Ao citar nomes de lugares e pessoas, o enunciador utiliza as figuras do discurso para que o enunciatário reconheça nele "imagens do mundo natural". Por meio dessa estratégia ele pretende levar o enunciatário a crer no que ele diz, produzindo um efeito de "verdade" em seu discurso.

Por mundo natural utilizaremos o conceito de GREIMAS & COURTÉS que diz ser "o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como mundo do senso comum". Ao deixar marcas como a citação de personalidades, que fazem parte da história do cancioneiro brasileiro e de escolas campeãs, o enunciador constrói um simulacro de realidade, constrói um fazer persuasivo eficaz, pois a imagem construída no interior do texto corresponde à imagem da cidade e do estado que o enunciatário tem do Rio de Janeiro no "mundo real".

Assim, a favela e seu passado de glória deixam de ser uma ficção e passam a ter elementos pelos quais vale a pena lutar. “Vá dizer a ela que o Rio de Janeiro todo é uma favela”. É uma canção didática também, pois ele cita a “molecada” (crianças e adolescentes) aprendendo a amar e a ter orgulho de sua ancestralidade, do legado de cada uma das personalidades acima citadas. E é nos terreiros do samba que a molecada cresce e aprende a amar sua escola. Passado (velha-guarda) e presente (O Rappa) se misturam nessa canção. A velha-guarda, da qual fazem parte Noel, Sinhô, Candeia, Adoniran; e a atualidade, da qual o enunciador faz parte, comungam.

“Vá dizer pra ela que o som que eu faço vem lá da favela”. É uma canção de conjunção com uma favela positiva, cheia de valores dos quais ele se orgulha, pela qual vale a pena fazer as mãos sangrarem. Nesse trecho, ele explicita seu orgulho. E a música é ainda (ontem e hoje) uma possibilidade de caminho rumo à transformação.

3.9. **Homem amarelo**

O homem amarelo do samba e do morro
O HIP HOP do Santa Marta
Agarrando o louro na descida da ladeira
Malandro da Baixada em terra estrangeira

A salsa cubana do negro oriental
Já é ouvida na Central
Que pega o buzum
Que fala outra língua
Reencontra subúrbios e esquinas

É o comando em mesa de vidro
Que não enumera o bandido

E eu e a minha tribo
Brincando nos terreiros
Do mundo

Só misturando pra ver no que vai dar

"Só misturando pra ver no que vai dar.*"*

Segundo FONTANILLE & ZILBERBERG, os universos de valores são regidos no espaço tensivo pelas valências de intensidade e extensidade. Na ordem da extensidade são dois os grandes tipos de valores: universal e absoluto. Os valores de universo estão relacionados à valorização da participação, da expansão, do numeroso e são regidos pelas operações de mistura e abertura. Os valores de absoluto privilegiam o raro, o exclusivo, o puro; e são regidos por operações de triagem e fechamento.

Sem dúvida alguma, podemos dizer que essa canção afirma os valores da mistura, como podemos verificar pelo privilégio da heterogeneidade: "malandro da Baixada (Fluminense) em terra estrangeira", "negro oriental", "que fala outra língua", "eu e minha tribo brincando nos terreiros do mundo".

A primeira frase privilegia o deslocamento do sujeito (malandro) que vive no morro e que vai para outro país, que no texto aparece como "*terra estrangeira*". "*Negro oriental"* é mistura de raças. A frase seguinte corrobora essa mistura pelo aprendizado de outros idiomas. E, podemos até mesmo pensar no malandro como sendo o próprio sujeito da enunciação quando ele diz "*eu e minha tribo brincando nos terreiros do mundo".*

Utilizando a primeira pessoa o narrador fala de si, ou seja, do sujeito construído no próprio texto e que na canção anterior afirmou que o som que ele faz vem da favela: "Vá dizer pra ela que o som que eu faço vem lá da favela". Ele se afirma como morador da favela e também como músico inserido em eventos e atividades culturais.

Yellowman é a figura que sintetiza em si mesma essa mistura, é o homem amarelo. Winston Foster nasceu em 1956, em Negril, Jamaica, e foi abandonado por seus pais por ter albinismo, uma anomalia orgânica congênita que se caracteriza pela ausência total ou parcial da pigmentação da pele, dos pelos e dos olhos. Criado em orfanato era marginalizado por ser albino e o apelido, título da canção, é devido a esse fato. Apesar da discriminação e das dificuldades, Yellowman tornou-se uma figura ilustre e conhecida internacionalmente como DJ e cantor de *ragga*e *dancehall* [12].

---

[12] Ragga é um gênero de música eletrônica surgido através de influências do dancehall, na Jamaica, em meados dos anos 80. "Ragga" é a abreviação para "raggamuffin," um termo originalmente usado pela juventude do gueto. Por causa dos custos relativamente baixos de ritmos feitos por sintetizadores, o ragga transformou-se na modalidade preferida de muitos produtores jamaicanos. No território brasileiro, o Ragga teve início em São Paulo, nas periferias e bairros pobres, nos anos 90, mas sua popularidade cresceu a partir de 2002. O dancehall é um estilo musical popular jamaicano que nasceu no fim dos anos 70. Com temas menos polítizados que o reggae, o *dancehall* é híbrido e tem como característica um DJ ou um MC que canta e produz as próprias batidas com colagens de reggae ou com recursos musicais originais.

Assim como a música feita por Yellowman é produto de mistura, o HIP HOP do Santa Marta também é a soma das muitas vertentes dessa cultura de rua. É um evento feito pela organização "Visão da Favela", realizado dentro do morro Santa Marta, em Botafogo, Rio de Janeiro. Reúne a comunidade em torno de produções artísticas como apresentação de rappers, leitura de poemas, mostra de filmes e debates de assuntos relevantes. Os dizeres do Rapper FIELL, presidente da organização, resumem a proposta dessa manifestação:

> Visão da Favela, do Morro, da Rua! Vem para fortalecer a todos. Pois com todas as dificuldades, estão concretizando seus trabalhos de forma independente, ou não... Quero mostrar o que temos de melhor na favela... Porém: vamos mostrar as dificuldades, que existem, é claro... Se vocês se indentificaram com a causa; vem comigo! Estamos juntos e misturados, sempre no mesmo objetivo que é: "paz, justiça e liberdade" para todos. Sem discriminação e preconceitos.

O HIP HOP do Santa Marta tem um site http://www.hiphopsantamarta.blogspot.com com informações sobre as atividades desenvolvidas pela e para a comunidade. Tem sugestões de leitura, mostra de filmes (inclusive com curtas-metragens feitos pela comunidade), programação de apresentação de grupos de HIP HOP e outros tipos de música, resumos de debates com diversos profissionais, links e patrocinadores. Em linguagem popular e com apresentação que segue os modelos de comunicação HIP HOP, o site tem grafites como pano de fundo e os textos são escritos em linguagem popular, com erros de concordância e ortográficos.

Apesar de o trabalho ter tido mais visibilidade a partir dos anos 2000, desde meados dos anos 90, acontecem eventos como esse, segundo informações encontradas no próprio site[13]: “O morro já tem história dentro do HIP HOP, pois em meados de 1999 as comunidades se encontravam para prestigiar o Viva Zumbi. Muitos assuntos eram discutidos e com isso os moradores tinham suas críticas ouvidas por alguém que realmente se interessava em buscar uma solução...”.

A partir da figura de Yellowman, um homem que tinha tudo pra dar errado, mas que contrariando as perspectivas se tornou um símbolo de vitória contra as adversidades, a canção exalta pessoas e projetos vitoriosos como forma de incentivo na

---

[13] 6ª edição do Hip Hop Santa Marta, 18 de fevereiro de 2008.

luta contra as adversidades do cotidiano dos moradores de periferias. É uma mistura como uma saída para que prevaleça a harmonia entre as pessoas.

3.10. **A todas as comunidades do Engenho Novo**

Eu moro na comunidade do Engenho Novo
A todas as comunidades do Engenho Novo

Tenho referencial para chegar no bairro então
Souza Barros 24 e a Marechal Rondon
Tem Buraco do Padre para quem quiser passar
Tem a igreja Conceição para quem quiser rezar

A todas as comunidades do Engenho Novo
Eu moro na comunidade do Engenho Novo

Em todo lugar pela-saco tem
No Engenho não é diferente
Tem pela-saco também
Pra não parecer que é marra minha, meu irmão
No Engenho tem gente fina,
Gatinha e sangue bom
Todo mundo diz que o funqueiro é um animal
Pela-saco falador tem tudo que tomar um pau

Quando chega a tarde a sensação é o futebol
E à noite com a gatinha curtir um baile na moral

É, a todos os bailes eu quero agradecer
Tem Sargento, Magnatas e também o Garnier
Céu azul, Matriz, Rato Molhado, Jacaré, São João, Mangueira, Sampaio, fiquem na fé

Cabeça feita em casa ou em qualquer lugar
Pra quem gosta do assunto vamos
Logo “shapear”
Quando chega a tarde
No Parque Santos Dumont
Pra quem não conhece o Engenho
Tá convidado sangue bom

Eu moro na comunidade do Engenho Novo
A todas as comunidades do Engenho Novo

Partideiro que é partideiro
Não pode vacilar
Quando entra no samba tem que versar

Quando entra no samba
Não pode ficar de blá-blá-blá
Muitas pessoas vão se influenciar
E vão falar pra você
Não aparecer mais por lá
Só que a questão
Camarada sangue bom
É tudo sem interesse
É tudo coração

Quem fuma, quem fuma
Quem bebe, quem cheira
Tem que chegar no sapatinho
E não ficar de bobeira

Porque quem está lá em cima
Não está de vacilação
Está de olho no movimento
Está de olho na situação
Quem está lá em cima
Não está de bobeira não
Está ligado no movimento
Está ligado na situação

Morteiro na mão,
Estrondo no ar
Avisando que a polícia
Qualquer hora vai chegar

O morro amado
ao mesmo tempo temido
É comandado por irmãos
Comandado por amigo
Só que a questão
Camarada sangue bom
É tudo sem interesse
É tudo coração

Como já dizia Cartola
As rosas não falam
Se eles choram
Por que é que eu vou chorar
Eu vou me emocionar
Quando a minha escola
Na avenida entrar
Mostrando ao mundo
O que eu quero ver

Como já dizia Renatinho,
Valtinho, Cotoco
É a Mangueira verdadeira
área de lazer

Quarta-feira e sexta-feira
Rola o futebol
O morro desce em peso
Pra jogar na moral
A regra aqui uma falta
Não existe
Se não gostou vacilão
Fica de fora e assiste

Essa canção é uma celebração. É o morro no seu melhor momento, é o morro despido, exposto para a apreciação do público em seu melhor e em seu pior. É o momento da alegria, da descontração, do lazer, do samba, do baile funk, do futebol, da roda de samba, do lazer.

Nesse texto não descrevemos as transformações operadas pelo sujeito para entrar em conjunção ou disjunção com um objeto. A beleza dessa canção reside nos efeitos estilísticos da expressão. Ouvi-la é como estar vendo, ouvindo e sentindo o cotidiano dos moradores da comunidade. É como ouvir o som do futebol, pressentir a excitação e a pressão do aglomerado de pessoas que estão no baile funk, sentir o peso do olhar do "*sangue bom*" pairando sobre todos, sentir a aflição de todos quando os morteiros estouram no ar. E também presenciar a alegria de uma roda de samba ou contemplar o pôr-do-sol no parque Santos Dumond.

A canção começa com o enunciador nos localizando espacialmente, dizendo ter um referencial para chegar ao bairro, ou seja, ele dá a entender que frequenta a comunidade, que sabe como chegar. Mais do que um frequentador qualquer, porém, o enunciador é um morador como afirma no refrão: "eu moro na comunidade do Engenho Novo". Essa afirmação é inserida na canção para conferir mais autenticidade ao efeito de veracidade construído no texto. É uma espécie de chancela.

O uso da primeira pessoa explicita uma visão subjetiva de mundo, no caso, a do enunciado e, graças ao uso desse recurso de proximidade, podemos construir pouco a pouco um sujeito que descortina as entranhas do bairro, que mantém ligações afetivas com a comunidade e que nos leva a revestir semanticamente sujeitos do fazer das canções anteriores; e por fim, leva-nos até mesmo a endereços ainda não revelados.

Engenho Novo é um bairro que fica na zona norte do Rio de Janeiro. Tem como bairros vizinhos Méier, Vila Isabel, Lins de Vasconcelos, Sampaio, Cachambi e Grajaú. Faz parte de uma região conhecida como Grande Méier e é o quinto bairro de maior densidade populacional.

Aos poucos, por meio de citações de lugares e nomes verificáveis no "mundo real" como "(rua) Souza Barros e a (av.) Marechal Rondon", "buraco do Padre", "Igreja da Conceição" (ver em Anexos mapa e informações dos bairros) vamos sendo convidados a participar da rotina, do dia-a-dia dos moradores e entendendo, pela voz do narrador, as regras que permeiam a convivência entre os moradores e os freqüentadores convidados, e também entre os moradores e a polícia.

Por referencial usaremos o sentido descrito no *Dicionário de Semiótica* que diz que, tradicionalmente, o termo referencial denomina a relação que vai de uma grandeza semiótica a uma outra não-semiótica (= referente), a qual depende, por exemplo do contexto extralingüístico. Nessa perspectiva, a referência, que une o signo da língua natural ao seu "referente" (objeto do mundo).

Como um guia eficiente, o narrador se vê obrigado a colocar, com delicadeza, as regras da casa. E também se vê na necessidade de apresentar alguns atores, que são enumerados a seguir:

Pela-saco – pessoa que rouba a vizinhança; pessoa sem conceito na comunidade. O tipo não é bem-visto e o enunciador deixa explícito seu desprezo ao desejar que ele "*tome um pau*" (leve uma surra).

Sangue bom – gíria usada para designar uma pessoa legal, confiável, um "chegado" com quem vale a pena se relacionar. Sangue bom é como irmão. Sangue bom está convidado para frequentar a comunidade. A expressão também já foi utilizada na canção "Se não avisar o bicho pega" como sinônimo de "chefe do tráfico".

Gatinha – garota, namorada.

Funkeiro – frequentador de baile funk.

Assim como em "*Se não avisar o bicho pega*", sangue bom é sinônimo de dono do morro, ele é o grande destinador-manipulador da favela. É quem manda, daí a necessidade de alertar o visitante sobre como se comportar, pois o traficante não está de "*vacilação*", ou seja, ele tem poder para fazer prevalecer as leis do tráfico e fará uso desse poder sempre que for necessário, como descrito abaixo:

Quem está lá em cima
não está de vacilação
Está de olho no movimento
Está de olho na situação

Como pudemos constatar em referências retiradas de *Falcão – Meninos no tráfico*, o traficante tem poder para /*fazer fazer*/ prevalecer sua vontade, seja utilizando de intimidação, sedução, tentação ou provocação. Do alto do morro, ele estende seus longos braços armados utilizando diversas pessoas em uma complexa estrutura organizacional que inclui vários cargos e tarefas.

Os longos tentáculos − principalmente por meio de um forte e bem-estruturado esquema de vigilância armada composta por olheiros, morteiros e armas −, servem não só para manter a ordem dentro da comunidade, como também para alertar sobre investidas policiais.

Para evitar problemas, o narrador lembra a todos que existe uma vigilância que tolhe o direito constitucional de ir e vir livremente dos cidadãos. Mas ele enfatiza que essa vigilância é necessária e que é "tudo sem interesse, tudo coração".

Uma possível justificativa para essa tolerância por parte do narrador pode dever-se ao fato de ele ter ligações afetivas com o morro e também com o traficante, relação confirmada no trecho: "O morro amado e ao mesmo tempo temido é comandado por **irmãos e amigos**".

Em um trecho de *Falcão – meninos do tráfico* é possível ter-se uma pista sobre os tipos de vínculos afetivos que se estabelecem entre esses sujeitos. De qualquer forma a citação é colocada como uma ilustração, já que o percurso não é dado no texto.

> Seu Rogério foi fundador da Falange Vermelha e, quando estava de boa maré, reunia a molecada mais próxima para contar histórias (...) Quando passava, o silêncio tomava conta do ar. Para muitos, era quase um santo; para outros, era mais que um demônio. Para mim, ele não era nem santo nem demônio. Era somente o homem que ajudava a pagar minhas contas. A verdade é que nossas necessidades estão intimamente ligadas à nossa moral, e acabamos sempre interpretando os fatos ou decidindo as coisas a partir das nossas conveniências (BILL & ATHAYDE, 2006, p. 118-119).

No trecho a seguir, o narrador justifica sua posição de isenção com relação ao esquema de vigilância, de segurança e de práticas punitivas e cita Cartola, fazendo quem sabe uma alusão ao fato de que alguns queixumes são como queixar-se com as rosas, que são mudas e não respondem a não ser com sua beleza e seu perfume.

No refrão da canção, "Tribunal de Rua" essa menção ao passado de abusos cometidos pela polícia e/ou pela contravenção aparece no refrão: "de geração em geração todos no bairro já conhecem essa lição." E em "A todas as comunidades", a justificativa da aceitação de abusos cometidos pela contravenção vem em forma de versos:

Só que a questão
Camarada sangue bom
É tudo sem interesse

É tudo coração

Como já dizia Cartola
As rosas não falam
Se elas choram
Por que é que eu vou chorar

A favela é uma espécie de território livre para todas as ações, legais e ilegais, como é explicitado no próprio texto:

Cabeça feita em casa ou em qualquer lugar
Pra quem gosta do assunto vamos logo "shapear"
Quando chega a tarde
No Parque Santos Dumont
Pra quem não conhece o Engenho
Tá convidado sangue bom
Quem fuma, quem fuma
Quem bebe, quem cheira
Tem que chegar no sapatinho
E não ficar de bobeira

Não é dito o que se fuma, o que se bebe, o que se cheira, mas temos pistas na própria canção ao ouvirmos gírias típicas de consumidores de drogas como "cabeça feita" que quer dizer fumar ou se drogar antes de ir a algum lugar. E chegar "no sapatinho" que é um aviso para o visitante não fazer alarde, não chamar a atenção para si.

Quarta e sexta-feira são dias de futebol, diversão barata e tradicional em todo o país. Também na recreação prevalece uma espécie de vale-tudo. Quem não concorda é sancionado negativamente e fica com a alcunha de "vacilão" – que pode ser entendido como covarde, uma pessoa sem fibra, que não é durona: "Se não gostou vacilão, fica de fora e assiste".

Partideiro que é partideiro não pode vacilar
Quando entra no samba tem que versar
Quando entra no samba
Não pode ficar de blá-blá-blá

Assim como os jogadores de futebol, os partideiros nas rodas de samba não podem "vacilar" e devem mostrar seu valor, seu talento. Em todas essas atividades parece haver uma forte tendência para se provar algo, seja coragem ou masculinidade. Esses serão reconhecidos positivamente pela comunidade. Outras formas de entretenimento são os bailes funk e o Carnaval.

E à noite com a gatinha curtir um baile na moral
É a todos os bailes eu quero agradecer
Tem Sargento, Magnatas e também o Garnier
Céu azul, Matriz, Rato Molhado, Jacaré,
São João, Mangueira, Sampaio, fiquei na fé

O baile funk é uma manifestação tipicamente do morro carioca, nasceu ali e tem conquistado cada vez mais espaço nos veículos de comunicação, no show business e em outros estados brasileiros. Tem mobilizado também acadêmicos que estudam o fenômeno, como em artigo publicado na Revista Electronica de Geografia y Ciências Sociales[14] e tese de mestrado de Hermano Paes Vianna Júnior: *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*.[15] Na tese é citado pelo menos um dos bailes enunciados na canção: o do Clube Magnatas (VIANNA, 1987, p. 127).

Antes de discorrer um pouco sobre o funk, que gera polêmica, falaremos sobre o Carnaval que tem uma conotação totalmente positiva e é um evento que faz parte do calendário turístico brasileiro elaborado pela Embratur – Instituto Brasileiro de Turismo, que gera divisas para o país e é motivo de orgulho para os moradores de favelas e bairros pobres que são berços de escolas de samba. O enunciador exalta esse momento como sendo de glória.

Eu vou me emocionar
Quando a minha escola
Na avenida entrar
Mostrando ao mundo
O que eu quero ver

---

[14] Rio de Janeiro: *Dois mundos num só lugar. Abordagem da violência através da mobilidade quotidiana*. Scripta Nova. Revista electronica de Geografia y Ciências Sociales. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol.VII, num. 146 (132)
http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(132).htm

[15] VIANNA, Hermano Paes. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de pós-graduação em Antropologia Social. 1987.
www.overmundo.com.br?o-baile-funk-carioca-hermano-vianna

Quando a escola entrar na avenida, ele vai chorar de emoção. Essa mesma euforia encontramos em *Favela*, canção em que o enunciador faz menção ao aprendizado de coisas boas e eufóricas produzidas pelo e no morro, como escolas de samba e personalidades como Cartola, Sinhô, Jamelão, por exemplo. A estratégia é a sedução e o amor ensinado é um amor sacrificial.

Esse amor eufórico, na visão do enunciador, deve ser levado ao ápice, por ele vale a pena sangrar mãos e pés nos ensaios e nos desfiles.

É nos terreiros do samba
Que a molecada cresce e ama sua escola
E faz as mãos e os pés "sangrar"

Fazer as mãos e os pés sangrarem revela a máxima intensidade do vínculo esperado entre o morador da comunidade e a escola de samba, e esse sacrifício nada mais é que a demonstração pública do amor que o favelado deve sentir por sua comunidade ao enxergar nela coisas boas e positivas. É interessante ressaltar que esse amor machuca, dói, sangra, mas é visto como eufórico. O prêmio do sujeito é o respeito e o orgulho tanto dos outros como de si e sobre si.

O funk, ao contrário do Carnaval, gera controvérsias e o funkeiro não é bem visto: "todo mundo diz que o funqueiro é um animal". Para compreendermos essa citação, segue abaixo uma breve exposição sobre a evolução do funk no Rio de Janeiro.

A partir da década de 80, os bailes funk se tornaram comuns e populares nas periferias da cidade do Rio de Janeiro, embalados por um ritmo denominado Miami Bass. Com músicas erotizadas ou mais politizadas, com batidas mais rápidas, DJs e MCs, tocavam hits, como "Bonde do Tigrão" e "Feira de Acari", que tinha como tema uma feira de peças de carro roubadas pela cidade, conhecida como *Robauto*, ou falavam do cotidiano dos freqüentadores abordando a violência e a pobreza das favelas. Uma das características mais marcantes do funk carioca é o uso excessivo de palavras do calão nas letras, canções com forte conotação sexual, letras de duplo sentido relatando posições sexuais e a citação da mulher como objeto de uso para o prazer masculino.

Além de ritmos como melô, montagem, melody e rasteira, o funk utiliza-se também de um ritmo denominado "proibidão", executado apenas em bailes realizados dentro das comunidades e divulgados em algumas rádios comunitárias.

O proibidão é um RAP com temas vinculados ao tráfico, uma espécie de gangsta RAP, gênero que faz exaltações a criminosos procurados pela polícia e a chefões do narcotráfico de cada favela. Também é utilizado por MCs para mapear o tráfico citando os armamentos usados pelas facções às quais pertencem ou são simpatizantes. "Granadas, fuzis AK-47, M-16, Sig Sauer, G-3 e AR-15" são cantados como refrões[16]. Às vezes, são utilizados para fazer provocações a grupos rivais denominados *alemães*, gíria usada para se referir a grupos inimigos.

Bastante popular entre as camadas mais carentes da sociedade, os bailes funk ficaram conhecidos também por seus "bailes de corredor", em que grupos de diversas comunidades se dividem em "lado A e lado B" (origem do nome do cd). E também por ter projetado nacionalmente nomes como Claudinho e Buchecha, Latino, DJ Malboro e Tati Quebra-Barraco, entre outros.

"A todas as comunidade do Engenho Novo" é também um conector de isotopia, ou um conector metafórico, que condensa em si a parte e o todo.

> Chama-se conector de isotopias à unidade do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes: o que corresponde, por exemplo, à codificação retórica que C. Lévi-Strauss aponta em mitos que jogam ao mesmo tempo com o "sentido próprio" e com o "sentido figurado". Do ponto de vista tipológico, poder-se-ao distinguir, entre outros, conectores metafóricos, que garantem a passagem de uma isotopia abstrata (ou temática) a uma isotopia figurativa (GREIMAS & COURTÉS, 2008, pp. 86 e 87).

Graças a essa propriedade, essa canção nos permite a possibilidade de fazer uma retroleitura de todo o CD.

> A retroleitura efetuado em função do fim e graças principalmente aos conectores de isotopias subsequentes, pode permitir tomar em consideração – com vista aos resultados obtidos – os elementos por um momento abandonados: essa "volta atrás" pode ser reconhecida como uma das formas possíveis da leitura (entendida, no sentido semiótico, como construção, ao mesmo tempo sintática e semântica, do enunciado-discurso) (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 422).

[16] Refrões – ver indicações na página 102 da tese de Hermano Vianna. Outras informações colhidas em sites e matérias publicadas na internet, ver em Anexos.

As canções do CD parecem reunir-se aqui. Os sujeitos do fazer concretizam-se em habitantes de um lugar com endereço e referências no “mundo dito dos fenômenos naturais”. Ainda assim conservam um certo anonimato (malandro, mulher barriguda, sangue bom, guerreiro, trabalhador, peixe ensaboado, menina), são figuras do povo que poderiam morar em qualquer lugar do Brasil, ao contrário das ilustres figuras do samba e do Carnaval (Cartola, Noel, Sinhô, Adoniran) que já no nível narrativo ocupavam seu lugar de destaque e que vão situando cada vez melhor as hipóteses de localização espacial.

Sujeitos sem nome ganham revestimento semântico nessa canção, são “gente-fina”, “sangue bom”, “pela-saco”, “milicianos”, “funkeiros”, figuras que povoam o cotidiano do narrador. Ganham espacialidade: a comunidade do Engenho Novo, na cidade do Rio de Janeiro. “Cristo é Oxalá”, “Lado B Lado A”, “Se Não Avisar o Bicho Pega”, “Nó de Fumaça” passam a ter um possível ponto de convergência.

Por itnermédio de um recurso metonímico todos os bairros que vivem situações semelhantes devido ao domínio do tráfico de drogas, passam a ser o Engenho Novo e o Engenho Novo é a síntese de todas as comunidades da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, que se presentifica espacialmente pela citação de Adoniran Barbosa, e do Brasil, como em uma estrofe de “Tribunal de Rua” que diz: o cano do fuzil refletiu o lado ruim do Brasil.

Por meio de uma embreagem em primeira pessoa, o sujeito nos relata suas experiências de um ponto de vista subjetivo e pessoal: “eu moro na comunidade do Engenho Novo”, e que vai encontrar ressonância no uso de referências dadas pela própria canção, cujo dicção se manifesta no vocalista Marcelo Falcão, morador do Engenho Novo, no mundo natural. Tudo leva a crer que, naquele momento, o seu simulacro era a síntese da identidade que a banda queria passar para o seu público.

Por dicção do cancionista usaremos a seguinte definição de TATIT:

> O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte (TATIT , 2002, p. 9) .

Assim, a dicção de Marcelo Falcão traduz letra a letra, melodia a melodia, canção a canção a mensagem de cunho social que O Rappa tencionava passar,

denunciando as entranhas de comunidades que viviam sob o jugo do conflito entre a polícia e o narcotráfico.

Em “O que sobrou do céu” o enunciador, em primeira pessoa, mostrava-se sem esperança, enxergando apenas uma fresta de um vasto céu. É sabido que a não intencionalidade permeia o modo de fazer dos compositores, por isso não podemos afirmar se o título remete ou não a velhas canções que faziam referências ao morro como sendo ou estando pertinho do céu: como “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins, gravada em 1942, que diz: “Pois quem mora lá no morro, vive pertinho do céu”, ou em “Opinião”, de Zé Ketti, de 1965, que diz “Se eu morrer amanhã, seu doutor, estou pertinho do céu”. Mas é também possível fazer essa interpretação.

Assim, “Eu moro na comunidade do Engenho Novo” tem a função de revelar os bastidores e o cotidiano, e também de transmitir uma mensagem de esperança que se iniciou em “Favela”. “Eu moro na comunidade do Engenho Novo” tem em sua execução um outro detalhe interessante: é a única canção cujo refrão é entoado por crianças.

O enunciador diz “eu”, as crianças repetem “eu”, o enunciador continua “moro”, as crianças repetem “moro” e assim sucessivamente até completarem a frase: eu moro na Comunidade do Engenho Novo.

Após termos analisado todas as canções e inclusive estabelecido a importância dos arranjos como produtores de efeito de sentido desde a escolha de alguns instrumentos, até os *scratchs*, como em Tribunal de Rua, vemos esse mesmo mecanismo se repetir só que agora pela voz de crianças como representantes da possibilidade de “um futuro” com novos horizontes.

Nesse jogo entre passado (Marcelo Falcão) e futuro (crianças da comunidade) há um espécie de síntese da mensagem que a obra toda quer passar e que se encerra com a canção “Na Palma da Mão”.

3.12. **Na Palma da Mão**

O negro pisou no topo do morro
Pegou sua viola e tocou pro povo
Pro povo do crime
Que foi chegando e colocando
As suas armas devagar no chão
O mesmo chão que guarda o sangue
O mesmo chão de correrias
O mesmo chão de tantas famílias
Que hoje batucam o mesmo som

Na palma da mão pra aliviar

O negro brilhou e ajudou
Aquelas almas distorcidas pela guerra
Só com a viola, só com a voz
Só com a viola, suas idéias
O negro falou alto e falou alto
Inspirou uma calma
E misteriosamente alegre é
Sufocando o pior dos bandidos

E em troca deixou lágrimas
Nos olhos do artista
Lágrimas, lágrimas
Na palma da mão pra aliviar

Hoje mesmo, hoje
Quando o barulho dos tiros sinalizam
O que acontece lá

Uma comunicação silenciosa
Se faz com a memória das armas no chão
Por algum momento
Ganhando outra missão

No nível narrativo temos a seguinte equação: o destinador-manipulador deseja que o destinatário entre em conjunção com o objeto "paz". O destinador-manipulador pisa no lugar mais alto do morro, no topo, e inicia seu processo de sedução.

O negro pisou no topo do morro
Pegou sua viola e tocou pro povo
Pro povo do crime

Estrategicamente colocado no alto, ele se dirige ao destinatário, figurativizado como "povo do crime", que está num nível mais baixo no que tange à espacialidade. A oposição espacial é entre *alto* (superatividade) vs. *baixo* (inferatividade). A mesma oposição apareceu em *A Todas as Comunidades do Engenho Novo* só que quem estava no alto era o dono do morro, o chefe do tráfico de drogas. Ocupando uma instância superior, tanto no plano físico quanto hierárquico, o sangue bom, no entanto, ocupa esse lugar pela "intimidação", como pôde ser constatado na análise da canção. Aqui, apesar de aparentemente essa oposição poder representar um possível obstáculo entre destinador e destinatário, pois poderia haver uma não identificação entre as partes o que desaguaria num /*não crer*/ e na não efetivação do programa narrativo, há um elemento de equalização entre ambos: o fato de o destinador-manipulador ser negro, músico e bem-sucedido.

Aparentemente, ser negro é um fato bastante relevante, pois somente em "Tribunal de Rua" o "negro" aparece em uma condição de inferioridade. Inclusive pela voz do narratário há um /*não querer ser*/ negro, como podemos ver no trecho abaixo de

No fundo querendo estar
À margem de seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
Mesmo que seja dentro de um carro importado
Com um salário suspeito

Naquele momento, tudo o que o sujeito queria era ser branco, ter um carro importado e não estar sofrendo abusos. O uso da preposição "acima" ao lado de "biótipo suspeito" indica a relação de inferioridade do negro e de superioridade do branco, nessa canção. Diferentemente, em "Na Palma da Mão" o negro está em uma condição totalmente oposta. Além de ser destinador-manipulador, vem dotado de competências que deseja doar, e se apresenta na condição de um vencedor.

Antes, porém, de falar sobre o triunfo da manipulação, vamos nos ater um pouco mais na estratégia e nos adjuvantes utilizados. Com sua viola em punho, com sua voz e com suas ideias, o destinador convence o destinatário a querer entrar em conjunção com o objeto "paz". Servindo-se de um fazer persuasivo, "falar alto", ele inspira "uma calma" que conduzirá ao estado almejado. Ele mostra um caminho em direção à paz.

Mas, para que o percurso se efetive com sucesso, é preciso que primeiramente haja um /*crer*/, ou seja, é preciso que o destinatário creia no poder do destinador-manipulador. E posteriormente é preciso que haja um /*querer fazer*/ por parte desse destinatário.

Como parte da estratégia persuasiva, o destinador-manipulador fornece elementos que nos levam a constatar que ele conhece o lugar e o modo de vida do destinatário.

O mesmo chão que guarda o sangue
O mesmo chão de correrias
O mesmo chão de tantas famílias
Que hoje batucam o mesmo som
Na palma da mão pra aliviar

Vejamos mais detalhadamente:

a) O mesmo chão que guarda o sangue (o destinador sabe que há derramamento de sangue).
b) O mesmo chão de correrias (ele diz que há corrida desordenada, corre-corre, debandada, fugas).
c) Um lugar em que pipocam tiros, um lugar de extrema violência.
d) Um lugar em que moram o "povo do crime" e suas famílias.

E mais, ele diz que foi até lá para "ajudar a aliviar (a tensão)" das almas distorcidas pela guerra e de suas famílias, e vai também para levar uma mensagem de esperança, ou seja, uma nova possibilidade, uma nova perspectiva de vida. Essa mensagem é feita não somente por discursos e canções, mas pela sua própria presença: o *ethos* do artista construído na canção é a própria imagem da transformação e a personificação dessa possibilidade. Assim, a persuasão é eficaz. Verifiquemos abaixo:

a) O povo do crime foi chegando e colocando as suas armas devagar no chão.
b) O negro brilhou e ajudou aquelas almas distorcidas pela guerra.
c) O negro falou alto e inspirou uma calma.

O destinador-manipulador foi bem-sucedido em seu fazer persuasivo. Houve a transformação de um estado de guerra para um estado de paz, ainda que momentânea. E todos entraram em conjunção com o objeto proposto, tanto o povo do crime quanto suas famílias. Podemos depreender, no entanto, que essa conjunção foi efêmera, mesmo sendo emocionante e tendo tocado o artista, deixando-o com lágrimas nos olhos, como lemos a seguir:

Hoje mesmo, hoje
Quando o barulho dos tiros sinalizam
O que acontece lá

Uma comunicação silenciosa
Se faz com a memória das armas no chão
Por algum momento
Ganhando outra missão

Ainda que tenha havido uma conjunção com a paz, com a deposição das armas, que era o objeto almejado, há uma certa melancolia nessa lembrança devido à sua brevidade, como podemos constatar nos versos: "Uma comunicação silenciosa se faz com a memória das armas no chão **por algum momento** ganhando outra missão".

Essa canção fornece pistas interessantes com relação a quem o enunciador se dirige: ao povo do crime. E pelo *ethos* do enunciatário sabemos que o povo do crime é predominantemente formado por negros e/ou mulatos. E que têm suas famílias envolvidas com o mundo do tráfico, direta ou indiretamente.

Quanto à espacialidade, o lugar é tenso, tem o chão manchado de sangue. E o enunciador vem trazer alívio para as tensões, seja na forma de um show, seja por sua própria presença, como exemplo de um sujeito vitorioso.

4. **Temas e Figuras**

Com uma proposta claramente marcada por canções de cunho social, com enfoque nas relações intramorro, faz-se necessário ressaltar alguns aspectos relevantes para comprovar as hipóteses que motivaram essa dissertação. São elas:

a) O CD é uma unidade (como num romance) que retrata a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990.
b) As canções do CD *Lado B Lado A* remetem e/ou relatam as relações entre a polícia, o tráfico de drogas e a população que ali habita.
c) A banda denuncia fatos extremamente relevantes para a sociedade brasileira como um todo.

A confirmação das hipóteses será feita pelo conceito de isotopia definido no *Dicionário de Semiótica* que lhe atribui algumas especificidades, como iteratividade de classemas, recorrência de categorias sintáticas, gramaticais, temáticas e/ou figurativas. Ainda segundo GREIMAS & COURTÉS pode acontecer de haver uma correspondência entre isotopias figurativas e isotopias temáticas:

> Considerando-se o percurso gerativo do discurso e a distribuição de seus componentes, distinguir-se-ão a **isotopia gramatical** (ou sintática, no sentido semiótico), com a recorrência de categorias concernentes a ela, e a **isotopia semântica**, que torna possível a leitura uniforme do discurso, tal como resulta das ambiguidades que é orientada pela busca de uma leitura única (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 276).

A partir do conceito de conector de isotopia propomos uma releitura ou reaudição de todas as canções. Esse conector é a canção “A Todas as Comunidades do Engenho Novo”. A partir dos dados nela encontrados, como nomes de lugares, citação de personagens, de atividades de lazer, aplicações de sanções e descrição da atuação do comando do tráfico é possível fazermos uma retroleitura contextualizando lugares e revestindo semanticamente os sujeitos de estado e do fazer.

Com relação às isotopias temáticas e figurativas é possível afirmar que todas as canções de *Lado B Lado A* fazem referência ao modo de vida de atores ligadas ao

morro, com ênfase naqueles que se envolvem diretamente com o narcotráfico. A maioria dessas canções tem a preocupação de expor a maneira como a polícia age e denunciar arbitrariedades por ela cometidas, como as constantes violações dos direitos humanos. Essas arbitrariedades passam inclusive pela formação de milícias, cuja função e atuação foi bastante explorada na análise em "Tribunal de Rua".

Em especial no final de "A todas as Comunidades do Engenho Novo", quando o enunciador diz morar, ele cita o nome de inúmeros bairros cariocas (elencados no quadro abaixo) e termina com a frase: a todas as comunidades, paz! O mesmo objeto de "Minha Alma" e "Na palma da Mão". Antes, porém, de pedir explicitamente a paz, o enunciador desfiou um rosário de arbitrariedades, como foi possível verificar no decorrer da análise.

No quadro abaixo podemos visualizar melhor algumas das isotopias relativas ao modo de vida das comunidades que vivem sob o jugo do tráfico de drogas e sua maneira de lidar com o problema:

Canções	**Destaques**
Tribunal de rua	De geração em geração todos no bairro já conhecem essa lição, só tem sangue quente quem tem costa quente, biotipo suspeito, autoridade de tribunal de rua
Me deixa	Podem os "hômi" vir, que não vão me abalar, os cães farejam medo
Cristo e Oxalá	Partiu do alto do morro que nós somos, morro rodeado de helicópteros que caçavam marginais, abençoando a fuga
O que sobrou do céu	A cerveja pra espantar o mal, baixa tecnologia
Se não avisar o bicho pega	Malandro, carretel de linha, morteiro, pipa (instrumentos de trabalho de olheiro), avisar que a "cana" já vinha, favela, parceiro

	na lista, ninguém entrega, cerol, dançar no “rodo”
Minha alma	Alma apontada e armada para a cara do sossego, paz sem voz
Lado B Lado A	Eles matam bicho, corpo fechado, be-a-bá da chapa quente, lei, oferendas carimbadas, guerreiro, trabalhador, rodo
Favela	Curral do samba, rodas de samba, velha guarda, Portela, Mangueira, Viola, Jamelão, Madureira, Sepetiba, Rio de Janeiro, Santa Cruz, bola de bexiga de boi, terreiros do samba, escola de samba
Homem Amarelo	Samba do morro, HIP HOP do Santa Marta, malandro da Baixada, Central, subúrbios, comando (Vermelho), bandido
Nó de Fumaça	Saiu serpenteando, Rio de Janeiro engarrafado, nas esquinas, nas favelas, muvuca da encrenca, inocente, culpado, fumo novo é batizado, filé de osso, cara inchada, onda da roubada, nó de fumaça, sentou curvado (morreu), sete do terror, sangue ruim
A todas as comunidades do Engenho Novo	Souza Barros 24, Marechal Rondon, Buraco do Padre, Igreja da Conceição, sangue bom, pela-saco, bailes funk do Sargento, Garnier, Magnatas, Céu Azul, Matriz, Rato Molhado, Jacaré, São João, Mangueira, Sampaio, Parque

	Santos Dumont, partideiro, samba, fumar, beber, cheirar, morro comandado por irmão, Cartola, Renatinho, Valtinho, Cotoco, vacilão, morteiro, polícia, estrondo no ar, Ana Neri, Benfica, Penha, Jacarezinho, Ilha, Bonsucesso, Sepetiba, Complexo, Olaria, Vigário Geral, Jacarezinho, Vila Isabel, Campo Grande, Bangu, Moréu, Padre Miguel, Marechal, Madureira, Méier, Cachambi, Urca, Cosme, Rio Comprido, Realengo
Na Palma da Mão	Topo do morro, armas, viola, guerra, barulho dos tiros, negro, chão que guarda o sangue, povo do crime, chão de correria

De doze canções do cd, em seis delas encontramos explicitada a isotopia da violência urbana e mais precisamente isotopias ligadas ao conflito entre a polícia e o narcotráfico, como vemos na tabela abaixo:

Canções	Isotopia policial	Isotopia da guerra entre o morro e a polícia
Tribunal de rua	Viatura, flagrante, samurais da extorsão, biotipo suspeito, fardado alucinado, soldados	Tapa na cara pra mostrar quem é que manda, tapa na cara pra me desmoralizar, civil rodeado de soldados, fardado alucinado que te agride e te ofende, autoridade num tribunal de rua
Me deixa	"Hômi[17]"	Pode os hômi vir que não vão me abalar

[17] Homem, hômi e cana são gírias usadas para polícia e policial. Por uma questão de uniformidade adotei a grafia "hômi"

Cristo e Oxalá	Helicópteros que caçavam marginais,	Rodeado de helicópteros que caçavam marginais
Se não avisar o bicho pega	Hômi, “cana”, caguetagem, “dançar” (sentido de ser pego pela polícia)	Se der mole aos hômi o bicho pega, avisar que a cana já vinha, sentiu o aviso e pinoteou, olheiro, mulher de bandido segura a peteca e nega
Lado B Lado A	Lei dos homens, lei de Deus, rodo, oferendas carimbadas (cadáveres)	Exu (mal/polícia), Iemanjá (bem/favelado)
Nó de fumaça	Palmeando as meninas, filé sem osso, cara inchada, roubada, sete do terror, fumo novo é batizado	Palmeando as meninas, filé sem osso, cara inchada, roubada, sete do terror, fumo novo é batizado

Metade das canções denunciam explicitamente a ação da polícia, considerada arbitrária e violenta. Em todas elas, a polícia é denominada de forma disfórica e pejorativa, como: “samurais da extorsão”, “fardado alucinado”, “autoridade de tribunal de rua”, “cana”, homi”, “Exu”, “nó de fumaça”, “sangue ruim”. Em nenhum momento, a polícia é vista como uma força que guarda e protege o cidadão, o que deveria ser uma de suas principais atribuições. Pelo contrário, é vista como uma corporação que entra para “caçar”.

A relação de conflito entre os moradores e a polícia é um dos pontos altos desse CD, já que ela é vista sempre como um antissujeito que vem trazer dor, medo, abuso e morte. Em “Tribunal de Rua”, por exemplo, ela aparece como representante do “lado ruim do Brasil”, principalmente por ter a “milícia”, uma força armada que pratica a extorsão e outras arbitrariedades.

Em “Me deixa” e em “Nó de Fumaça” ela invade com seus cães causando medo e tensão. Se na canção anterior a invasão era por terra, em “Cristo e Oxalá” é por ar, com helicópteros. Quando o sujeito é capturado são comuns as expressões “dura”, “cadeado”, “pau-de-arara (instrumento de tortura)”, “rodo”, assim como é constante a menção a execuções (“Tribunal de Rua”, “Se Não Avisar o bicho pega”, “Nó de Fumaça”).

Em contrapartida, dentre as doze canções do cd, somente duas mencionam o traficante como um sujeito disfórico, apesar de ele também violar os direitos civis previstos na Constituição. Em “A Todas as Comunidades do Engenho Novo” é citado como “sangue bom”, em clara oposição a “sangue ruim”, denominação dada à polícia em “Nó de Fumaça”. E em “Se Não Avisar o Bicho Pega” é construído como o supremo destinador-manipulador do local.

Nas canções em que não aparecem explicitamente as isotopias relativas ao confronto entre a polícia e o narcotráfico, encontramos referências diretas sobre bairros da cidade do Rio de Janeiro, nomes de pessoas ilustres que viveram nas favelas e morros ou referências sobre o modo de vida de pessoas que vivem, se relacionam, trabalham ou têm algum tipo de ligação com as periferias, o que confirma a hipótese de todo o CD ser uma unidade isotópica. Veja na tabela a seguir:

Canções	**Referência à polícia**	**Referência explícita ao narcotráfico**	**Referência ao morro e/ou periferia de forma negativa**	**Referência ao morro de forma positiva**
Tribunal de Rua	X		X	
Me Deixa	X		X	
Cristo e Oxalá	X			
O que sobrou			X	
Se não avisar o bicho pega		X	X	
Minha Alma				
Lado B Lado A	X		X	
Favela				X
Homem Amarelo				X
Nó de Fumaça	X		X	
A todas as comunidades		X		X

Na Palma da Mão		X	X	

Por essa tabela é possível constatar que a favela é vista como o lugar privilegiado, na maioria das canções, não por ser um lugar de pobreza, mas por ser um local onde os direitos constitucionais não são respeitados. Seja por parte da polícia, seja por parte do traficante. Também é possível constatar que todas as canções falam de comunidades periféricas, tenham elas a denominação de favela, morro, periferia ou comunidade. A citação de inúmeros bairros cariocas, nos dá a localização espacial necessária para a comprovação de que é sobre o Rio de Janeiro que o Rappa fala, mais especificamente.

Canções que falam sobre isotopia racial:

Canções	Negro (conotação positiva)	Negro (conotação negativa)	Isotopias ligadas à raça negra
Tribunal de Rua		X	Estar acima do biótipo suspeito
Cristo e Oxalá	X		Cristo é uma espécie de mulato; Deus é uma espécie de mulato, a mostrar seu lado herói, se transformou em Oxalá
Lado B Lado A	X		eu não abro mão da mitologia negra

Favela	X		Candeia, Cartola, Jamelão
Homem Amarelo	X		Yellowman, Negro oriental;
Nó de Fumaça	X		E com o silêncio do santo preto
A Todas as Comunidades do Engenho Novo	X		Cartola; Valtinho, Renatinho, Cotoco
Na Palma da Mão	X		Negro pisou no topo do morro; o negro brilhou e ajudou o negro falou alto; negro artista

A única canção que fala explicitamente do negro de forma negativa é "Tribunal de Rua". Em todas as outras, a negritude aparece de forma positiva e, em algumas inclusive, aparece como um expoente como em "Favela", "Homem Amarelo", "A Todas as Comunidades do Engenho Novo" e "Na Palma da Mão" em que são citados negros ilustres no mundo do samba: Cartola, Candeia, Jamelão, entre outros.

A passagem da figura do "negro" de um polo a outro, não acontece instantaneamente e seu percurso é demarcado por uma passagem pelo termo contraditório não-negro (mulato), ou seja, por uma operação de negação. Essa passagem pelo eixo da negação pode ser constatada em "Homem Amarelo" e em "Cristo e Oxalá", que privilegiam a mistura na construção dessa imagem.

Trazer a figura do negro desde o "malandro" que é safo, esperto, chinfreito, trabalha para o tráfico, foge da polícia ("Se não Avisar o Bicho Pega"), até o negro

artista, passando por Cartola, Jamelão (“A Todas as Comunidades do Engenho Novo”) e outros expoentes do mundo do samba, culminando com Jorge Ben Jor (“Lado B Lado A”) e o Rappa tem uma função. A de mostrar que é possível sair da condição de marginalizado para a de uma figura vitoriosa, pelo caminho da arte.

Mostrar uma rota de fuga do caminho das drogas para um novo modelo de vida era um dos anseios desse projeto, pois no final do encarte há uma página com informações sobre o projeto social Na Palma da Mão e muitos outros que eram subvencionados não só com recursos governamentais, mas também com parte do dinheiro arrecadado com a venda do CD e com a participação do público, que é convocado a dar sua contribuição.

Na Palma da Mão – O projeto social

A canção termina, mas a conjunção com a ideia de levar uma nova perspectiva para “o povo do crime” prevalece. E eis que uma ação efetiva e duradoura se manifesta em forma de Campanha de Incentivo aos Jovens. No final há um encarte com uma relação de projetos sociais:

Ação SOC. PADRE ANCHIETA – Oficina de Vídeo com Adolescentes/ARRAIAL INTERCULTURAL DE CIRCO DE RECIFE – Aquisição de Equip. Circenses/ASS. DA COMUNIDADE DE VILA S. JOSÉ – Biblioteca Volante/ASS. DE DESENVOLVIMENTO HUMANO E ECOLÓGICO – Programando o Futuro/ASS. DE MOR. DA COLÔNIA 5000 – Ofic. Artesanato Mãos de Luz/ASS. MOR. DA SERRINHA DO ALAMBARI – Capac. Profissional para Artesanato de Sisal/ASS. STO. DIAS – Profissionalizante de Fotografia/CENTRO CULT. CANDELÁRIA – Encontro de Jovens para Cidadania e Trabalho/CENTRO DE EDUCAÇÃO OPERÁRIA – Alfabetização de Jovens Adultos/CENTRO DE ESTUDOS E PESQ. E GR. DE TEATRO AMADOR CONDOLUZ – Fest. de Teatro Amador/COMITÊ AÇÃO E CIDADANIA JD. SAPOPEMBA – Oficina de Silk-Screen e Costura/FUNDAÇÃO S. FRANCISCO DE ASSIS – Of. Educação de Crianças/GR. CULTURAL AFRO-REGGAE – Oficinas Circenses Morro do Cantagalo/GR. REPÓRTERES DO BAIRRO DE RANCHO FUNDO – Encontro de Adolescentes Produtores de Vídeos/GR. JOVEM AUTO FALANTE – Jovens Contadores de Histórias/INST. BRAS. INOVAÇÕES EM SAÚDE SOCIAL – Vídeo Cidadania nas Escolas/MOV. DOS TRAB. RURAIS SEM-TERRA DO PIAUÍ – Encontro Estadual de Jovens Assentados/OBRAS SOCIAIS JD. RECANTO – Profissionalização de Adolescentes/ORQUESTRA DE FLAUTAS DA CIDADE ALTA – Divulgação e Transporte/PASTORAL DA JUVENTUDE, RJ (REGIONAL LESTE) – Formação da Pastoral da Juventude/SE ESSA RUA FOSSE MINHA – Orquestra de Berimbaus/SOC. CIVIL ILÊ OMULU OSUN – Formação em Culinária Afro-baiana/SOC. AFRO-SERGIPANA DE ESTUDOS E CIDADANIA – Formação de Educadores Sociais de Crianças e Adolescentes.

Em seguida vemos o desenho de uma tesourinha com picote para ser recortado. Abaixo encontramos o logo da FASE – FEDERAÇÃO DE ÓRGÃOS PARA ASSISTÊNCIA SOCIAL E EDUCACIONAL e a explicação: Organização não-governamental, sem fins lucrativos, que tem como principal objetivo a captação de

recursos para apoio a projetos educacionais e sociais à população carente. O site: www.fase.org.br e o e-mail: fase@ax.apc.org.

Abaixo tem o logo do SAAP – SETOR DE ANÁLISES E ASSESSORIA A PROJETOS com a seguinte explicação: O SAAP presta assessoria em todas as etapas dos projetos, desde a elaboração de um plano de trabalho até a viabilização do mesmo, além de repasse dos recursos arrecadados. E-mail: saap@fase.org.br

Virando essa página encontramos os dizeres NA PALMA DA MÃO – CAMPANHA DE INCENTIVO AOS JOVENS. Participe do projeto NA PALMA DA MÃO com uma doação diretamente na conta da campanha. Os fundos arrecadados serão repassados pela FASE que, por sua vez, distribuirá a verba entre os projetos associados que beneficiem jovens carentes de todo o país.

Os logotipos dos órgãos envolvidos com a campanha estão perfilados e são: FASE, SAAP – Serviço Auxiliar e Assessoria a Projetos, WEA Music, O Rappa. Abaixo tem o desenho de uma tesourinha com os dizeres: recorte aqui. Em seguida, vemos novamente o nome do projeto NA PALMA DA MÃO e os seguintes dizeres: Beneficiário: FASE – FEDERAÇÃO DE ÓRGÃOS PARA ASSISTÊNCIA SOCIAL E EDUCACIONAL, Banco: Bradesco – Botafogo, Agência: 227-5, Conta Corrente: 94996-5, Valor: e uma linha em branco para ser preenchida, o mesmo acontece no espaço reservado ao nome do depositante.

6. Considerações finais

É muito comum ouvirmos que os artistas são alienados e que não fazem tanto quanto poderiam fazer devido à penetração que têm quando alcançam o sucesso. Ou mesmo que a canção é feita somente para divertir. Não é o caso do Rappa, que ficou conhecido por letras engajadas e pelo seu modo de dizer as coisas. Que é o modo da cultura HIP HOP, com o uso de muitas gírias e expressões de uso quase que exclusivo dos guetos.

Entoando eles denunciaram fatos bastante importantes desde o começo da carreira, como por exemplo em *Se Não Avisar o Bicho Pega* que detalha o dia-a-dia dos "olheiros", suas estratégias persuasivas, o sistema de comunicação desenvolvido pelo tráfico para saber sobre invasões, a existência de armamento bélico para defesa em caso de invasão, a forma como são tratadas as pessoas de classe baixa que moram em zonas de conflito, seja pela polícia, milícia ou pelos membros do tráfico. Denúncias encontradas em "Tribunal de Rua", "Lado B Lado A", "Nó de Fumaça" e em "A Todas as Comunidades do Engenho Novo".

Há denúncia de formação de quadrilha por parte da polícia, denominada como milícia. O uso de práticas como a extorsão ("Tribunal de Rua"), violação de direitos humanos, com tapa na cara, revista de meninas ("Nó de Fumaça"), citação de tortura em "pau-de-arara" ("Se não Avisar o Bicho Pega"), entre outras.

Também há a citação da religião como uma espécie de "tábua de salvação" já que não é possível, segundo eles, contar com a "lei dos homens", o Estado, seja pela educação, ou por um amplo programa de inclusão social. "Cristo e Oxalá" e "Lado B Lado A" são as canções mais relevantes nesse aspecto.

Uma das oposições, que chama a atenção, dentre outras apresentadas no CD é o fato de o traficante não ser exposto como um sujeito ruim, mas como uma pessoa boa. Foi possível depreender pelas análises que o objetivo do Rappa não era discutir o narcotráfico, mas as ações de combate ao narcotráfico.

O objetivo principal era discutir as ações da polícia e indiretamente do governo, pelo olhar de um enunciador construído como um sujeito que conhece as entranhas do morro, que se expressa por meio de uma alma atormentada que opta pela paz com voz;

um sujeito que tem azia por lembrar dos acontecimentos ao redor, e que inclusive opta por ver a situação não pelas lentes da televisão, mas a partir da própria vivência de morador do Engenho Novo, e/ou, de uma pessoa que tem trânsito livre pelas comunidades, mas antes de tudo pela condição privilegiada de artista.

Exatamente por essa condição de liberdade e pela consciência da gravidade da situação que demonstra conhecer ao longo das canções é que ele se sente comovido a pedir mudança. O pedido veio pelas canções, que é o modo de expressar do cancionista. Elas revelam violações de direitos humanos por parte da polícia, que é a representante do Estado. E denunciam a política de combate ao narcotráfico que já não era eficiente em 1999. De lá para cá, as coisas pioraram. Basta abrir os jornais ou ver o noticiário da televisão.

O Rappa tinha também um outro objetivo, que era apresentar uma nova possibilidade de vida para as crianças e os jovens moradores da favela, inclusive para os que estavam diretamente envolvidos com o tráfico de drogas, seja como avião, seja como olheiro ou em qualquer outra atividade. A linguagem utilizada tinha essa função: o emprego de gírias e hermetismos visavam fazer com que esses garotos se sentissem contemplados por um igual que estava falando com eles. Não era um “playboy” quem falava, era um “favelado”.

Por outro lado, era um artista e o artista tem o dom de penetrar em outros universos independentemente de sua origem. Quem se manifestava era um artista, um vencedor. Esse trânsito entre os universos se materializa nessa linguagem, que é tanto para o povo do crime, quanto para a sociedade como um todo.

O *feedback* foi imediato. O cd *Lado B Lado A* foi um grande sucesso de crítica e de público, e a banda foi sancionada positivamente por toda a sociedade brasileira.

Assim, após analisar todo o CD pudemos depreender que:

a) Em todas as canções encontramos isotopias ligadas à violência urbana, às periferias e/ou comunidades que têm algum tipo de vínculo e/ou relação com o narcotráfico, ou ainda com fatos ligados a esse universo.

b) A principal isotopia encontrada é a da violação dos direitos constitucionais do cidadão, ligada principalmente a ações policiais. Cinco canções citam explicitamente essas investidas da polícia nas favelas e em todas elas a polícia aparece como um elemento negativo.

c) Dentro desse quadro da isotopia que consideramos como a principal, é possível levantar outras, não menos importantes, como: violência urbana, isotopia racial, social e religiosa.

d) Com relação à racial, oito de doze canções falam sobre isso. Apesar de não haver uma citação direta da condição de inferioridade do negro em relação ao branco, ele vai aparecer na maioria das vezes como fugitivo ou subempregado.

e) A isotopia religiosa também aparece. Podemos colocá-la como uma isotopia secundária, porém não de menor importância, já que as figuras míticas de Deus e de Oxalá surgem como o único socorro confiável em situação de perigo. E a única religião citada no CD é por sinal o Candomblé, que é uma religião intimamente vinculada à raça negra.

Para finalizar, é importante ressaltar uma afirmação de Tatit: “Não é verdade que a voz cantada perde o contato com a inteligibilidade. Se assim fosse não saberíamos de que assunto trata uma determinada canção”. Dessa maneira pudemos não só depreender o que dizia uma única canção, mas todas as canções de *Lado B Lado A* e comprovar que o CD é um instrumento tão eficaz quanto um livro para narrar situações cotidianas.

A canção transforma o tempo perdido em tempo ganho e cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo, diz Tatit. Nesse caso, o tempo do CD são os anos 1990, na cidade do Rio de Janeiro, com suas comunidades e suas complexidades.

7. *Bibliografia*

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*, Parma, 2005

BARROS, D. L. P. & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade.* 2. ed. 1. reimpressão, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRAIT, Beth. *Mishima - Ensinando cultura japonesa*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio*. 1edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

FALCÃO, D. Manuel Franco. *Enciclopédia Católica Popular*. Paulinas, 2004.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*, Contexto, 2006.

_____. *As astúcias da enunciação.* 2. São Paulo, Ática, 1999.

_____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática, 1995.

FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação.* Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo, Discurso Editorial: *Humanitas/FFLCH/USP, 2001*.

GREIMAS, J. A. & FONTANILLE J. *Semiótica das paixões*. Ed. Ática, 1993.

_____. *Du Sens* II. Paris, Seuil, 1983.

_____. (Org.). *Ensaios de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975.

_____ & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Ed. Contexto, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 2.0, Objetiva, Jan. 2007.

MOISÉS, Claudia Perrone. O *cinqüentenário da Declaração Universal dos Direitos Humanos.* São Paulo, Edusp, 1999.

ROCHA, Janaína, DOMENICH, Mirella e CAETANO, Patrícia. *HIP HOP – A periferia grita*. 1ª ed., Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Do estado novo à ditadura militar*. Petrópolis, Vozes, 1999.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil.* 2ª edição, São Paulo, Edusp, 2002.

_____. *Análise semiótica através das letras*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*, São Paulo, Annalume/Fapesp, 1997.

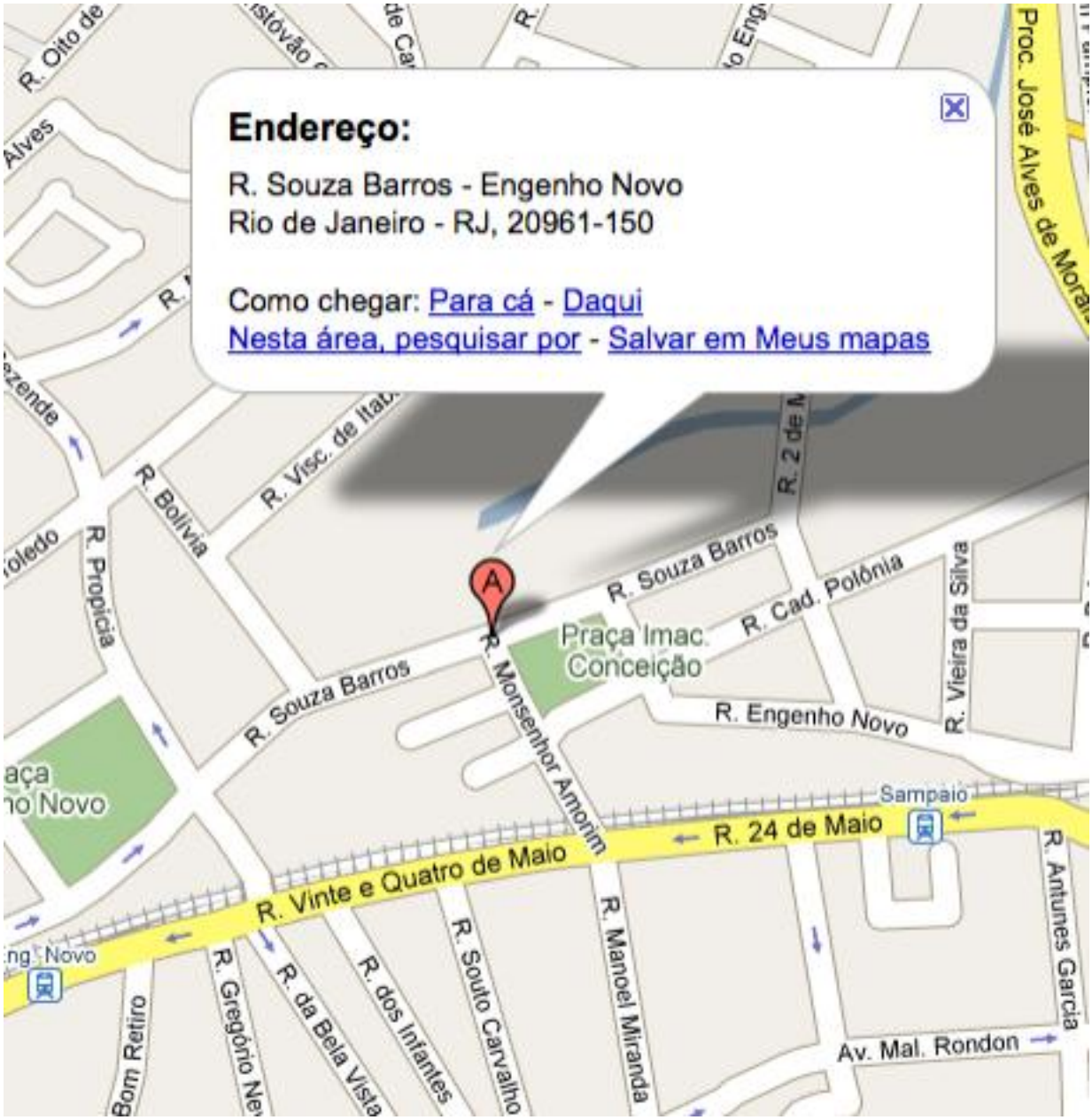
_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

TSUNETOMO, Yamamoto. *Hagakure – O livro do samurai*, Conrad, 2004.

Anexos

HIP HOP Santa Marta – Evento citado na canção Homem Amarelo

Mapa da Rua Souza Barros e da Av. Mal. Rondon - Engenho Novo - RJ

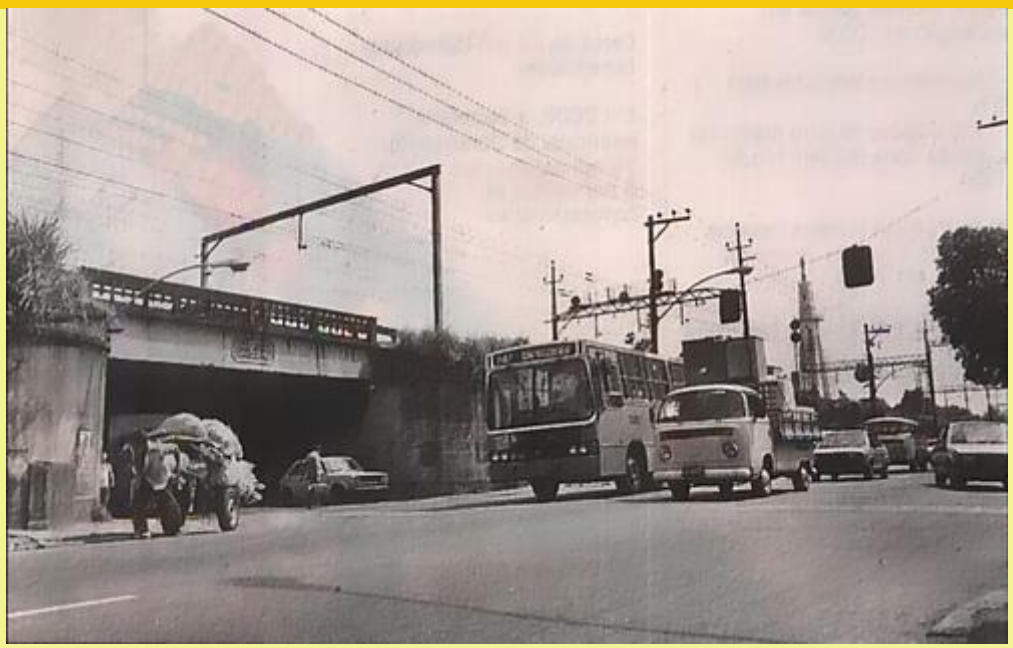


www.maps.google.com.br

Foto do Buraco do Padre – Engenho Novo – RJ

ANTERIOR

PRÓXIMO



Postado por antolog em 30/10/2007 13:22

Engenho Novo - Buraco do Padre
Na foto de 1987, de autoria de Bia Marques e publicada no jornal O Globo, vemos uma obra da década de 1960, o Buraco do Padre, passagem sob a linha férrea que faz a ligação entre as ruas 24 de Maio e Sílvia Freire, no Engenho Novo. Ao fundo podemos ver a torre da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

http://fotolog.terra.com.br/znorte

Mapa com localização da Igreja da Conceição – Engenho Novo – RJ

Mapa dos bairros citados na canção "Favela"

Mapa de Madureira – bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro – RJ

Madureira é um bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro. A população é basicamente de classes média e baixa, inclusive com algumas comunidades carentes (favelas). O bairro é famoso por ser o berço da escola de samba Portela. O bairro faz divisa com Cascadura, Cavalcanti, Vaz Lobo, Engenheiro Leal, Turiaçu, Campinho e Oswaldo Cruz . Tem cerca de 50 mil habitantes.

Mapa de Sepetiba – bairro da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro – RJ

Sepetiba
Rio de Janeiro - RJ
maps.google.com.br

Sepetiba é um bairro da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, cercado pelos bairros de Santa Cruz e Guaratiba, e pela baía de Sepetiba. Possui uma área de 1.162,13 hectares e uma população de 35.892 habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE / Censo Demográfico de 2000.

Mapa de Santa Cruz – bairro da zona oeste – RJ

Santa Cruz é um extenso e populoso bairro de classe média, média-baixa e baixa da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. É cortado pela Estrada de Ferro Central do Brasil, citada na canção O Homem Amarelo.

http://www.googlemaps.com.br

Matéria da revista Época – CD *Lado B Lado A*

ÉPOCA

ASSINE JÁ | BOLETIM | FALE CONOSCO

CONTEÚDO
- Exclusivo Online
- Sumário da revista
- Melhores capas
- Edições anteriores
- Edições especiais

BUSCA

BUSCAR

CANAIS
- Matérias de capa
- @'s da Edição
- Entrevistas
- Colunistas
- Joyce Pascowitch
- Saúde

BOLETIM

Clique aqui para receber o boletim

SERVIÇOS
- Fale Conosco
- Expediente
- Anuncie
- Assine já
- Época na Educação

REVISTAS
- Pequenas Empresas & Grandes Negócios
- Globo Rural
- Marie Claire
- Criativa
- AutoEsporte
- Galileu

EXCLUSIVO ON LINE

Enviar matéria | Comente | Assine já

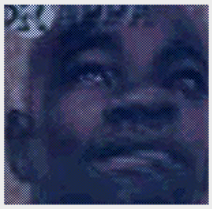
Discografia de O Rappa

Conheça os álbuns lançados pela grupo

Por Danilo Casaletti

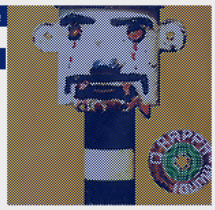
O RAPPA - 1994

Primeiro álbum da banda. Produzido pelo próprio grupo em parceria com Fábio Henriques, traz as canções "Todo Camburão Tem um Pouco de Navio Negreiro", "Catequeses do Medo", "Fogo Cruzado" e a regravação de Take It Easy My Brother Charles", de Jorge Ben Jor.



RAPPA - MUNDI - 1996

A banda ganhou a produção do experiente Liminha e estourou nas paradas de sucesso com "Hey Joe", "A Feira" e "Vapor Barato", composição de Waly Salomão gravada por Gal Costa na década de 70. Foram vendidas mais de 300 mil cópias.



LADO B LADO A - 1999

Depois de 3 anos sem gravar, O Rappa volta afiado nesse novo álbum. Eles não poupam ninguém e pegam pesado na crítica social. Tanto que o maior êxito desse CD é a faixa "A Minha Alma". Destaque também para as faixas "Me Deixa" e "O Que Sobrou do Céu".

ASSINE ÉPOCA

Edição 399 - 09/01/06

FAÇA SUA ASSINATURA

PUBLICIDADE

Matéria publicada em O Globo sobre a banda e ações sociais

UOL | ASSINE 0800 703 3000 | BATE-PAPO | E-MAIL | SAC | Voip | E-Mail Grátis | Shoppi

CliqueMusic
A música brasileira está aqui

Perfumes Importados 12x s/ juros

Artistas de A a Z
e todos os discos
Selecione A-Z
Ex: P de Paralamas

Gêneros e movimentos
Selecione aqui
Ex: Punk Brasil

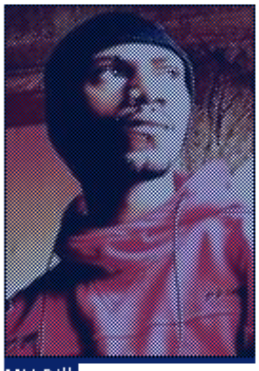
Fale conosco
FAQ
Sobre CliqueMusic

A nova cara do protesto cantado

MV Bill, O Rappa e Afroreggae puxam o bloco dos artistas cariocas engajados

João Ximenes Braga
31/05/2001

Ainda que todo o falatório sobre a imbecilidade das letras do funk carioca tenha arrefecido com o fim do calor, tudo aquilo parece ter deixado um gosto amargo na opinião pública sobre o Q.I. da música produzida no Rio. Que não procede. Existe, sim, uma geração de alma armada e apontada para a cara do sossego. Ela pode vir a não ser tão representativa de uma época quanto a dos menestréis da resistência à ditadura ou mesmo a do rock brasileiro (ou brasiliense) dos anos 80. Mas por uma série de características únicas, a galera que tem na linha de frente Rappa, MV Bill, AfroReggae e Planet Hemp demonstra que a música política e/ou de protesto contemporânea tem uma vitalidade inédita.



MV Bill

Rappa, O

"A música de protesto de outros tempos foi feita pela classe média", lembra Luiz Carlos Maciel, vulgarmente conhecido como o papa da contracultura brasileira, que está lançando *As Quatro Estações*, uma análise histórica da rebeldia juvenil. "No Brasil, os compositores das classes desfavorecidas faziam música que procurasse atender ao gosto vigente do mercado, ajustada aos valores do sistema. Embora você possa ver na história do samba rupturas a isso, como

Morro, trata-se de exceções. Quando surgiu, a canção de protesto era feita pelos jovens urbanos de classe média, tanto nos EUA, com Bob Dylan, quanto aqui. Chico Buarque é rico de nascença. Os tropicalistas, nem tanto, mas todos eram de classe média. Nunca se ouviu falar de tropicalista com dificuldade financeira. Os roqueiros dos 80 eram todos filhinhos de papai, tinham mesada. Podem ser rebeldes, mas não devido a uma necessidade vital. O fenômeno contemporâneo é que as próprias classes desfavorecidas começaram a usar a música como protesto."

Artistas se envolvem diretamente com ONGs

"Seja bem vindo ao meu mundo sinistro (...)/se não acredita no que eu falo então vem aqui/pra ver a morte de pertinho", chama MV Bill, na faixa-título do CD *Traficando Informação*. Bill tem 27 anos, todos passados na Cidade de Deus, por onde anda tropeçando nas crianças que o bajulam como ídolo. Ganhou projeção nacional com a polêmica em torno de um videoclipe no qual usou soldados do tráfico reais. Mas é nas favelas - comunidades, neste universo semântico - que reside seu real estrelato. "Apontar os problemas é a coisa mais fácil do mundo. Difícil é tentar dar uma solução. Mais difícil ainda é se mobilizar para fazer alguma coisa", diz Bill.

A queixa não é nova e o debate sobre a responsabilidade e o alcance político da arte é inócuo há décadas. Mas outra peculiaridade dessa geração da música de protesto é que boa parte dela se envolve diretamente em ação social. Uma música política de resultados. MV Bill afirma ter um projeto de montar cursos profissionalizantes na Cidade de Deus e é um dos fundadores do Partido Popular Poder para a Maioria (PPPomar), um partido político do movimento negro, que ainda este mês dará entrada no pedido de reconhecimento pelo TSE.

O Rappa tem uma conhecida relação com a FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional), não só divulgando o trabalho da ONG como doando-lhe parte da renda de seu disco *Lado B Lado A*. O AfroReggae, então, tem a peculiaridade de ser antes uma ONG que uma banda. Surgiu em 1983 como um grupo que produzia um jornal sobre cultura negra. Depois da chacina de Vigário Geral, resolveu entrar naquela favela para desenvolver um trabalho

AfroReggae

Biografia e discografia:
- MV Bill
- Rappa, O
- AfroReggae

Matérias relacionadas:
- O Rappa equaciona crise com silêncio e *esporro*
- Como foi o Tim Festival para os artistas brasileiros
- Rappa regrava Chico e Pagodinho
- TIM Festival apresenta suas atrações

Geral, resolveu entrar naquela favela para desenvolver um trabalho educativo. "De início, ensaiávamos com as crianças no meio da rua. De um lado ficava a passarela, por onde a polícia já entrava dando tiro; do outro, a boca de fumo. Ficávamos no meio do tiroteio. Você via crianças pequenas correndo, carregando instrumentos de percussão pesados", conta José Júnior, empresário e coordenador do grupo. "A coisa começou de forma natural. Ninguém era músico, nem formado em nada. Existia só um desejo muito forte vindo do fracasso nas nossas vidas pessoais combinado com nossa utopia."

Música a partir da política

AfroReggae, a ONG, tem 140 funcionários na folha de pagamento e recebe patrocínios da prefeitura e da Fundação Ford. AfroReggae, a banda, tem contrato com a gravadora Universal (pela qual lançou um álbum, *Nova Cara*) e foi apadrinhada por mano Caetano. "Não foi uma banda em que o pessoal se reuniu e começou a tocar. Foi uma banda planejada, pensada. A música foi concebida a partir da política. Agora, esse discurso com a música ruim não adianta nada" ressalva Júnior.

Luiz Carlos Maciel acredita que a origem pobre desses artistas justifica sua participação social mais objetiva. Nessa turma, porém, dois não têm atividades assistencialistas: D2, líder do Planet Hemp, que é do Andaraí, e Gabriel O Pensador, que segue a tradição de originário da classe média que tem muito verbo - com doses iguais de sinceridade e ingenuidade - e pouca ação. D2 alega falta de tempo, já que além do Planet se dedica a diversas outras atividades musicais. Gabriel, cujo disco mais recente, *Seja Você Mesmo*, é o mais político de sua carreira, fala por longo tempo na "vontade de fazer alguma coisa", mas parece não conseguir chegar a uma definição sobre o quê. "A minha maior vontade agora é despertar a indignação nas pessoas", diz Gabriel. "Fico achando que a galera já está muito insensível em relação às noticias. Mas eu não sei como chamar a atenção, pois já está tudo na cara."

D2, que conta ter sido avião do tráfico ("é o normal para um moleque de 10, 12 anos no morro", diz), discorda. "Essa história de que a realidade pertence à periferia não me deixa muito satisfeito. A gente vive numa sociedade. Ninguém é melhor porque é pobre ou porque é rico. Um cara de classe média que tenha sentimentos verdadeiros sobre o que está acontecendo não é pior que alguém da favela", diz. Entre diferenças e semelhanças, não se pode negar que, por mais vitalidade que tenha e por mais que alguns desses nomes tenham alcançado o sucesso comercial, a música de protesto contemporânea ainda não teve um impacto como, digamos, a da geração de 68.

rico. Um cara de classe média que tenha sentimentos verdadeiros sobre o que está acontecendo não é pior que alguém da favela", diz. Entre diferenças e semelhanças, não se pode negar que, por mais vitalidade que tenha e por mais que alguns desses nomes tenham alcançado o sucesso comercial, a música de protesto contemporânea ainda não teve um impacto como, digamos, a da geração de 68. "Independentemente da classe social, todos que ainda estão insistindo nessa temática somos exceções dentro de uma geração de várias classes sociais de gente desinformada, alienada", diz Gabriel.

(c)Agência O Globo 2001

Funk Brasil

Informações sobre o estilo Funk, notícias, historia, origens.

MP3 no seu Celular?
Baiixe agora e ganhe MP3 grátis As músicas da hora no seu celular!

Ações Banco Do Brasil
Invista em ações e faça seu dinheiro render. Veja como é fácil!

< >

Anúncios Google

Funk - Bailes

Desvendado a História do funk do soul ao conhecido batidão!

Gerson King Combo,
um dos pioneiros do soul no Brasil

O funk ganhou espaço na mídia brasileira há pouco menos de uma década, embora sua história tenha quase trinta anos. O nascimento deste ritmo, como a de muitos outros no Brasil, está intimamente ligado aos Estados Unidos.

O pianista norte-americano Horace Silver, na década de 60, pode ser considerado o pai do funk. Silver uniu o jazz à soul music e começou a difundir a expressão "funk style". Nesta época, o funk ainda não tinha a sua principal característica: o swing. Foi com James Brown que o estilo tornou-se dançante e ganhou o mundo.

A soul music foi trazida ao Brasil por cantores como Gerson King Combo, que lançou em 1969 o disco Gerson Combo Brazilian Soul, com sucessos brasileiros como Asa Branca executados com a batida importada dos Estados Unidos. Tim Maia, Carlos Dafé e Tony Tornado também começaram a tocar sucessos do soul e adotaram a atitude e o estilo americanos do Black Power, fundando o movimento Black Rio. A grande musa da época era a paulistana Lady Zu.

Na década de 70 surgiram as primeiras equipes de som no Rio de Janeiro, como a Soul Grand Prix e a Furacão 2000, que organizavam bailes dançantes. Os primeiros bailes eram feitos com vitrolas hi-fi e as equipes foram, aos poucos, crescendo e comprando equipamentos melhores.

Verônica Costa, a "Mãe Loura do Funk", é ícone da nova fase: sensual e purpurinada

Verônica Costa, a "Mãe Loura do Funk", é ícone da nova fase: sensual e purpurinada
O legítimo funk carioca - A partir da década de 80, o funk no Rio foi influenciado por um novo ritmo da Flórida, o Miami Bass, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. Para os especialistas em música, o funk carioca não pode ser chamado de funk: é apenas uma derivação do Miami Bass.

A partir de 1989, quando os bailes começaram a atrair cada vez mais pessoas, foram lançadas músicas em português. As letras retratavam o cotidiano dos freqüentadores: abordavam a violência e a pobreza das favelas. "Na época, o funk falava sobre as drogas, as armas, os comandos, mas artistas desta fase, como Claudinho e Buchecha, evoluíram para outros tipos de tema", afirma Ivo Meirelles, do Funk'n'Lata. Ao mesmo tempo que as músicas abordavam o cotidiano das classes baixas, alguns bailes começaram a ficar mais violentos e ser palco de "brigas de galeras", onde pessoas de dois lugares dividiam a pista em duas e quem ultrapassasse as fronteiras de um dos "lados", era agredido pela outra galera.

A pressão da polícia, da imprensa e a criação de uma CPI na Assembléia do Rio de Janeiro em 1999 e 2000 acabaram com a violência em grande parte dos bailes, ao mesmo tempo que as músicas se tornaram mais dançantes e as letras, mais sensuais. Esta nova fase do ritmo, descrita por alguns como o new funk, se tornou sucesso em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o Carnaval baiano. A Furacão 2000 continua uma das principais equipes de som e produtoras do mercado e hoje tem, ao lado de Rômulo Costa, uma nova cara: Verônica, sua mulher, que se descreve como a "Mãe Loura do Funk, glamourosa e purpurinada". Creditos: Théo!

18:30 | Marcadores: Baile Funk, Bailes, Batidão, História, Soul Music |

This entry was posted on 18:30 and is filed under Baile Funk , Bailes , Batidão , História , Soul Music . You can follow any responses to this entry through the RSS 2.0 feed. You can leave a response, or trackback from your own site.

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