

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE LINGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS

**DESVAIRADOS E RACIONAIS: DOIS MOVIMENTOS
E UMA CIDADE INSPIRAÇÃO**

VITÓRIA
2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS

**DESVAIRADOS E RACIONAIS: DOIS MOVIMENTOS
E UMA CIDADE INSPIRAÇÃO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras, com ênfase em Estudos Literários, da Universidade Federal do Espírito Santo; como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento.

VITÓRIA
2009

ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS

**DESVAIRADOS E RACIONAIS: DOIS MOVIMENTOS E UMA CIDADE
INSPIRAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento.
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Professor Doutor Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Professora Doutora Janice Caiafa.
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Titular

Professor Doutor Sérgio da Fonseca Amaral.
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

De estudo, dor e saudade, fez-se minha trajetória no mestrado...
À memória de papai e de meu irmão Mário...

AGRADECIMENTOS

A Deus que, com sua infinita bondade, me permitiu chegar até aqui.

À minha mãe, Carmen Grouios Nathanailides, que é amor, apoio e presença constante em meus dias.

Ao professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento, pelos preciosos ensinamentos compartilhados ao longo do processo de orientação, pela paciência e carinho com que sempre me acolheu e, sobretudo, pela aceitação desta temática, tão “diferente” aos olhos do universo acadêmico.

Aos professores Adilson Vilaça de Freitas e Maria Cristina Dadalto, pela amizade e incentivo constantes, desde os meus primeiros passos, nos caminhos da pesquisa.

À professora Viviana Mônica Vermes, do Curso de Licenciatura em Música da UFES, por suas sugestões de leitura que, muito contribuíram para o aprofundamento deste trabalho.

À professora Ana Christina Bentes (Unicamp) que, mesmo sem me conhecer, também contribuiu muito para o enriquecimento da pesquisa, enviando por e-mail seus artigos, ainda sequer publicados.

Ao professor Renato Heitor Santoro Moreira, pela ajuda com o pré-projeto, quando o mestrado era apenas um sonho.

À “tia Marilena” (*in memoriam*); alguém que foi, é e sempre será exemplo e inspiração em minha caminhada.

Aos funcionários, ex-funcionários (em especial, Bruno e Ruth), colegas e demais professores do Programa de Pós Graduação em Letras, por se mostrarem sempre solícitos e dispostos a contribuir, de alguma maneira, para a minha formação.

À equipe de bibliotecários da Faculdade de Música do Espírito Santo (Fames), por ter facilitado o acesso ao material necessário para a pesquisa.

Ao amigo Danilo Barcelos Corrêa, pelas primeiras indicações críticas.

Aos amigos Iran Felipe Alvarenga e João Abel, pelo auxílio nas traduções.

“A cidade transforma tudo, inclusive matéria inerte, em elementos de cultura.”

P. Rimbaud

RESUMO

Esta dissertação tem como intuito identificar e analisar a presença da cidade de São Paulo enquanto elemento influente e inspirador de obras resultantes das atividades de dois movimentos: o Modernismo brasileiro e o Hip-hop nacional. Em virtude da amplitude do “corpus literário”, o trabalho concentra seu enfoque em duas obras do escritor Mário de Andrade (Paulicéia Desvairada e Lira Paulistana); além de canções esparsas, produzidas pelo grupo Racionais MC's. Em suma, o trabalho propõe uma pesquisa que avalie a representação da cidade, com seus aspectos físicos, sociais, pontos de exaltação e rejeição nestes dois movimentos que, embora situados em épocas distintas da história brasileira, parecem guardar entre si aspectos semelhantes. Para promover a viabilidade do trabalho, serão utilizados suportes teóricos das mais diversas áreas, dentre elas história, música, sociologia e teoria da literatura.

Palavras-chave: São Paulo; Modernismo brasileiro; Hip-hop; realidade; poesia; história.

ABSTRACT

The intention of this paper is to identify and analyze the distinction of the City of São Paulo as an influence and inspirational element for works resulting from two movements: modernism and national hip-hop. Because of the large volume of the "literary corpus", this work concentrates its focus on two works of the writer Mario de Andrade (*Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*) and also on scattered songs, produced by the group Racionais MC's. This work proposes research to evaluate the representation of the city, on its physical and social aspects, also points of acceptance and rejection in these two movements. Because although located in different times in Brazilian history, these cultural movements seem to have many similar aspects. To promote the viability of the work, theoretical supports in diverse areas will be used including history, music, sociology and literary theory.

Key-words: São Paulo; modernism; hip-hop; reality; history; poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 SÃO PAULO: BREVE HISTÓRICO.....	17
2.1 SÃO PAULO: DA FORMAÇÃO À INDUSTRIALIZAÇÃO.....	17
2.2 DAS FORMAÇÕES PERIFÉRICAS.....	25
2.3 DA ESCRAVIDÃO À “LIBERDADE”, NA METRÓPOLE DOS GUETOS.	31
3 SÃO PAULO INSPIRADORA DAS ARTES.....	40
3.1 MODERNISMO: UM POUCO SOBRE AS ORIGENS.....	40
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA.....	44
3.3 BREVE HISTÓRICO DO RAP: DA JAMAICA PARA O MUNDO.....	51
3.4 O RAP NO BRASIL.....	60
3.4.1 Poesia e música: ligação histórica.....	66
3.4.2 Do som.....	71
3.4.3 Das letras.....	77
4 A POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE: O ARLEQUIM, A LIRA E A CIDADE.....	96
4.1 BREVE ESTUDO BIOGRÁFICO.....	96
4.2 DA OBRA LITERÁRIA.....	99
4.3 PAULICÉIA DESVAIRADA: CANTOS DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO.....	100
4.4 LIRA PAULISTANA: CANTOS DE UMA CIDADE DEFORMADA.....	117
5 O RAP DE RACIONAIS MC’S.....	130
5.1 LETRAS RACIONAIS: CANTOS DE UMA CIDADE DESTRUÍDA.....	136
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
ANEXOS.....	175
ANEXO A – TRECHOS: PAULICÉIA DESVAIRADA.....	176
ANEXO A.1- PEQUENO TRECHO DE PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO: SOBRE A PALAVRA	185
ANEXO B – TRECHOS: LIRA PAULISTANA.....	186
ANEXO C - LETRAS RACIONAIS MCS.....	207

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar dois momentos da poética urbana produzida na maior cidade do Brasil: São Paulo. Com aproximadamente dez milhões de habitantes, a capital paulista já foi fonte inspiradora de diversas produções, artísticas e literárias.

Neste trabalho, especificamente, trazemos o objetivo e a proposta de apresentar e analisar a leitura da metrópole, através de duas diferentes lentes: a poética modernista, representada por Mário de Andrade, e a contemporânea, presente na música do grupo Racionais MC's.

Pretendemos analisar de que maneira as poéticas em questão podem representar (ou acompanhar) o desenvolvimento físico e histórico da cidade e até que ponto a inspiração pode servir como elemento de reação humana, face às transformações promovidas no espaço urbano.

Para tanto, procuraremos identificar como a cidade surge, com seus personagens, aspectos físicos e sociais, pontos de exaltação e rejeição, em ambos os movimentos: o primeiro ocorrido quando a metrópole ainda dava seus primeiros passos e o segundo, em vigor nos dias atuais.

Historicamente, a cidade assume importante papel no processo de socialização humana, interferindo em nossos hábitos, costumes e produções artístico-culturais. Ao longo dos tempos, a cidade se concretizou enquanto estrutura complexa e ao mesmo tempo mutável: capaz de deter e transmitir heranças sociais; oferecendo, também, adequações e facilidades à vida de seus habitantes. Segundo Mumford:

A cidade se revelou não simplesmente um meio de expressar em termos concretos a ampliação do poder sagrado e secular, mas, de um modo que passou muito além de qualquer invenção consciente, ampliou também todas as dimensões da vida (MUMFORD, p. 39)

Com seu espaço físico organizado (em ruas, avenidas, construções diversas, etc.) a cidade torna-se algo diretamente ligado à continuidade do processo histórico, à práxis social. Através da obra de Milton Santos, é possível compreender como os espaços constituintes de nossas cidades podem interferir na prática dos fluxos sociais.

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem esses pontos, são igualmente elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam a prática social. (SANTOS, 1982, p. 18)

A cidade já foi aldeia e fortaleza; capaz de proteger seus habitantes das forças humanas e naturais. Hoje, ao contrário, assume um papel diverso, baseado na realidade global-capitalista; fruto do comércio e da expansão industrial. Através dos tempos, com a metropolização de alguns espaços, a dinâmica de muitas cidades tornou-se diversa. O surgimento da metrópole foi ponto de partida de várias transformações (econômicas e sociais) e cenário ideal para o nascimento de teorias e representações estéticas, das mais diversas áreas.

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados a seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontraram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se torna depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as conseqüências do sistema capitalista e da Revolução Industrial. (GOMES, 1994, p.35)

Segundo Octávio Ianni¹, quando se trata de abordar os campos das artes, ciências e filosofia, a grande cidade atua enquanto vasto laboratório. Nela cria-se um clima múltiplo, caracterizado pela isenção, liberdade, gratuidade e compromisso; no qual

¹ IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Disponível em:<http://books.google.com.br/books?id=5r_3sTmW20UC&dq=Enigmas+da+modernidade+mundo&printsec=frontcover&source=bl&ots=520Gogt2iB&sig=OFidZ13-YiH-eyV9Sd3CkrcEB3U&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result>. Acesso em 18/09/2008.

podem florescer as mensagens da modernidade e os desafios da pós-modernidade. Para o autor, a cidade grande permite a troca de impressões multidisciplinares, e também, o desenvolvimento de pensadores e de suas teorias. A título de exemplo, Ianni cita Paris:

[...] Caminhando ainda mais para trás, é possível lembrar que durante a revolução de 1848, uma revolução simultaneamente parisiense, francesa e européia, viviam em Paris Auguste Comte, Aléxis de Tocqueville, Karl Marx e Charles Baudelaire, além de outros pensadores, escritores, artistas, filósofos. Aí se havia criado um clima propício à emergência do “positivismo” e do “marxismo”. (PARIS apud IANNI, 1999, p.21)

A cidade contemporânea detém realidades distintas, se autofragmenta em espaços, pessoas e esconde, atrás de um todo aparentemente homogêneo, uma multiplicidade sem fim. Ao lado da urbanização, do capitalismo e da política, emergem inúmeras condições e possibilidades. A grande cidade torna-se um lugar complexo, contraditório, múltiplo e mutante, onde convivem o arcaico e o novo, a multidão e a solidão, a paz e a violência, os ricos e os miseráveis, a cultura e a ignorância, as mensagens (verbais, visuais e escritas), o idealismo e a prática.

Ela é um corpo de difícil definição, um caleidoscópio humano ou torre de Babel, no qual as diferenças impulsionam a produtividade e a criação. Segundo o pesquisador Jorge Luiz do Nascimento, são múltiplas as inscrições da cidade:

O urbano é múltiplo como texto, é ambíguo enquanto escrita. As inscrições da cidade podem ser palimpsestos ou miragens virtuais, grafismos em cavernas ou reflexos em janelas velozes, depende da era imaginária que a percebe, depende do sistema de expectativas de seu leitor, de seu tempo e de seu olhar. (NASCIMENTO, 2001, p.4)

A pesquisadora Mary Julia Martins Dietzsch² também aponta a grande cidade como um campo fértil para se desenvolverem produções artísticas nos mais diversos campos. Em seu texto *Leituras da Cidade e Educação*, Dietzsch afirma

² DIETZSCH, Mary Júlia Martins. **Leituras da Cidade e Educação**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742006000300011&script=sci_arttext&lng=in>. Acesso em 20/05/2007.

que:

[...] A cidade moderna é tanto um lugar de riscos e enganos, quanto um espaço por onde circula a arte, a cultura: frutos da obra e da imaginação humana. É assim a metrópole, que abriga em suas ruas degradadas e em seus bairros ajardinados a "distância" entre suas muitas cidades. [...] Quando vista em sua totalidade, a megalópole se rompe em ilhas de opulência e em detritos de exclusão [...]

Parafraseando Henri Lefebvre citado por Fernandes (2005, p. 26)³, “o espaço social é a materialização da existência humana”. Sendo assim, muitas vezes, o homem adquire consciência de seu próprio existir e faz da cidade um elemento de decodificação.

Sobretudo a partir do século XIX, com o advento da modernização mundial e o início da “metropolização” de alguns espaços, a cidade é adotada como tema em diversas produções literárias. As mudanças vivenciadas no espaço urbano tornam a literatura um campo fértil, onde é possível expressar todos os lados da cidade e projetar anseios e outras mudanças, passíveis de acarretar o aprimoramento da própria existência social. A narrativa da cidade possibilita, pois, aos intérpretes, o externar de seus sonhos, além do questionamento acerca de suas relações com o próprio mundo e com seus semelhantes.

Narrar a cidade passou a ser uma forma de questionamento do homem e suas relações com o mundo e com o outro. A idéia da *polis* clássica e da cidade renascentista, emblemas da cultura e da racionalidade protegidas, esvaiu-se com o processo de aceleração do crescimento das urbes [...] (NASCIMENTO, 2001, p.9)

Tomar a cidade como tema foi algo que criou escritores profissionais, de importante atuação no campo da formação ideológica da construção do espaço físico. É o que nos diz Angel Rama, autor de *A Cidade das Letras (1985)*. Para o autor, à medida que as cidades eram construídas fisicamente, também se

³ FERNANDES, Bernardo Mançano. Movimentos Socioculturais e movimentos socioespaciais: contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais. **Revista Nera**, Ano 8, N. 6 – Janeiro/Junho de 2005. Disponível em: <<http://www4.fct.unesp.br/nera/revistas/06/Fernandes.pdf>>. Acesso em 20/3/2008.

construíam simbolicamente. Ao produzir literatura sobre a cidade, o escritor depositava sua opinião persuasiva, acerca do que considerava ser “a cidade ideal”. Teríamos, pois, uma “cidade letrada” procurando projetar a “cidade ideal”, dentro de uma realidade possivelmente insatisfatória, em alguns de seus aspectos.

A partir dessas condições, é possível inverter o processo: em vez de representar a coisa já existente mediante signos, estes se encarregam de representar o sonho da coisa, tão ardentemente desejada nesta época de utopias, abrindo caminho a esta futuridade que governaria os tempos modernos (RAMA apud SCHERER, 1985, p. 31).⁴

A nosso ver, entretanto, nos dias de hoje, a proposta de “uma cidade ideal” não é somente produzida por integrantes da “cidade letrada”. Como dissemos, analisaremos nesta pesquisa, produções poéticas de diferentes períodos históricos e decorrentes de autores cujas realidades são distintas e os ângulos de visão acerca da cidade, também.

Se temos em Mário de Andrade um intelectual proveniente da “cidade letrada”, nos *rappers* que compõem o grupo Racionais MC's teremos exatamente o contrário: indivíduos que por falta de oportunidade tornaram-se “iletrados”, mas que, como veremos ao longo da pesquisa, não deixam de atuar com certa força na formação ideológica de multidões, persuadindo e estampando, em suas falas, a necessidade de se ter uma cidade melhor.

O interesse em desenvolver este trabalho partiu da elaboração de uma pesquisa anterior, de conclusão de curso (graduação em Comunicação Social/ Jornalismo), na qual, ao trabalhar a questão do papel exercido por Mário de Andrade na construção do legado identitário brasileiro, deparei-me com um vídeo produzido pelo Ministério da Educação, no qual um grupo paulista de *rap* (Urbanos MC'S)⁵,

⁴ SCHERER, M. Olavo Bilac: cronista da cidade, jornalista da Belle Époque. Disponível em:< <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/24/1564.pdf>>. Acesso em 15 maio 2009.

⁵ MÁRIO de Andrade: reinventando o Brasil. Direção e roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Malu Viana Batista. São Paulo: Pólo Imagem e TV PUC/ TV ESCOLA/MEC, 2001. (31min 06 seg).

em performance inusitada, aparecia cantando e dançando poemas do autor modernista. Instigada a responder o que ambos os discursos (*rapper* e poético) continham em comum, ao ingressar no curso de mestrado decidi, então, conceder um “recorte” ao tema e adotá-lo em minha dissertação.

Para que fosse possível viabilizar meu trabalho, entretanto, em função da amplitude do “corpus literário” existente para pesquisa, houve a necessidade de selecionar alguns poemas e canções específicos. No caso de Mário de Andrade, trabalharemos poemas esparsos de dois dos livros do autor: *Paulicéia Desvairada* (1921) e *Lira Paulistana* (1941). Já em relação ao material produzido pelos Racionais MC's, optamos também por trabalhar canções avulsas do grupo, dispersas em todo trabalho já gravado por este: ao todo, tem-se nove produções. Com efeito, todos os poemas e canções citados (ou trechos) serão anexados ao fim da dissertação, para que possam ser visualizadas de uma maneira mais integral e clara.

A proposta desta pesquisa é, portanto, contrapor “olhares” acerca da representação da cidade, avaliando como os poetas traduzem São Paulo, transformando vida real, em arte. Embora situadas em épocas distintas da história brasileira, as produções artísticas que serão abordadas neste trabalho parecem evidenciar um homem (elemento integrante da sociedade transformadora e, portanto, também agente transformador) que, pressionado pela intensidade de uma dinâmica urbana, busca a arte, na tentativa de fazer dela um instrumento capaz de retratar realidades e condições de vida.

Para melhor analisarmos e compararmos tais manifestações poéticas, contudo, é necessário, antes, compreender em que contexto foram produzidas e responder a algumas questões, como por exemplo: que peculiaridades possui a cidade-mãe destas produções artísticas? Como se deu o processo histórico que envolve a

Disponível em: < <http://midiaseducacao-videos.blogspot.com/2006/05/mario-de-andrade-reinventando-o-brasil.html>>. Acesso em 30 Dez. 2008.

criação e o crescimento desta cidade? Que bases que fundamentam os movimentos artísticos que englobam os textos a serem estudados? De que maneira a linguagem é trabalhada nestes textos? Como esses movimentos se estabeleceram em São Paulo? Que objetivos continham e a que público se destinavam?

Para atingirmos nosso propósito será necessário, portanto, abordar certos fatores históricos, que giram em torno de alguns temas, como o surgimento de São Paulo, a história do Modernismo, do movimento *Hip-Hop*, dentre outras questões.

Somente na parte final analisaremos a poética da cidade, comparando a ótica modernista de Mario de Andrade, com as atuais canções de *rap*, produzidas e executadas pelo grupo Racionais MC's.

Na intenção de conceder ao trabalho uma condução adequada, julgamos necessário o uso de determinado suporte teórico e audiovisual; a fim de que se possam obter conceitos e informações específicas, que se fizerem indispensáveis, durante o andamento da pesquisa.

Embora seja um tema amplo e de certa complexidade, a pesquisa conserva a pretensão de esclarecer e alcançar o máximo de aprofundamento possível dentro do foco em questão, para quem sabe, assim, tornar este trabalho uma opção referencial para outros que ainda poderão estar por vir.

2 SÃO PAULO: BREVE HISTÓRICO

Iniciar um estudo a fim de se compreender a presença marcante da cidade de São Paulo, enquanto objeto poético, inspirador de leituras atemporais, implica, antes de tudo, conceder especial importância às origens desse objeto, bem como seu funcionamento e influência sobre o meio social.

Dessa forma, iniciaremos o primeiro capítulo da pesquisa, realizando um breve passeio pela história de São Paulo, com o intuito de esclarecer dados acerca da formação da cidade, bem como sua transformação na metrópole que hoje conhecemos. Para tanto, serão utilizadas, enquanto alicerces iniciais na execução deste trabalho, obras de diversos teóricos, a exemplo de Richard Morse, Antônio Rodrigues Porto, Freshe Fraya, Affonso de E. Taunay, dentre outros.

2.1 SÃO PAULO: DA FUNDAÇÃO À INDUSTRIALIZAÇÃO

Dois episódios marcam o surgimento das primeiras raízes da metrópole paulistana. Ambos datam de meados de 1553. O primeiro partiu da concessão por parte do então governador geral do país, Tomé de Sousa, de um foral de vila a um arraial (situado nas imediações do que seria hoje a região do ABC paulista), cuja liderança era de competência do colonizador João Ramalho. Ali, como nos mostra Affonso de E. Taunay, em sua obra História da cidade de São Paulo, foi fundada a vila histórica Santo André da Borda do Campo. Vejamos:

Em 1553, resolveu Tomé de Sousa conceder foral de vila a um arraial de João Ramalho na região piratiningana, ordenando que se elevasse em torno de uma ermida consagrada a Santo André. Efetivou-se tal ato sendo Ramalho nomeado capitão-mor e alcaide-mor do campo, do seu novo azemel. (TAUNAY, 2004, p.24)

Já o segundo, surge quando o padre jesuíta Manuel da Nóbrega decide fundar, entre os rios Anhangabaú e Tamanduatehy, um colégio de missão catequista. Diversos fatores contribuíram para a escolha do território, dentre eles, a existência de vários rios e ribeirões, o clima, a condição benéfica da terra para plantações e

criações de gado e o fato de a região aparentar mais segurança com relação aos ataques de índios inimigos.

A obra foi erguida e inaugurada a partir da celebração de uma missa, em 25 de janeiro de 1554. De acordo com Antônio Rodrigues Porto, o colégio assumia várias funções no local: “a edificação destinada ao colégio foi feita de barro, coberta de palha e esteiras de cana como portas. Tinha 14 passos de comprimento e 10 de largura. Servia de escola, dormitório, cozinha, refeitório [...]” (PORTO, 1992, p.10).

Foi o segundo episódio, entretanto, que se constituiu como efetivo ponto de partida para o alavancar de nossa metrópole. Isso porque a vila de Santo André da Borda do Campo terminou por ser extinta em meados de 1560, sendo toda sua população transferida para a cidade de São Paulo do Piratininga.

Segundo Morse, a fusão entre os territórios foi bastante benéfica para que houvesse o desenvolvimento de São Paulo.

A consolidação de Santo André e de São Paulo criou um amálgama poderoso de experiência, treinamento e motivação. Embora os jesuítas verberassem os portugueses e mamelucos de Santo André por seus hábitos pagãos e licenciosos, pelo mau exemplo que constituíam para os índios, as duas comunidades manifestavam espírito de cooperação e respeito mútuo. Enquanto de seu lado os jesuítas reconheciam Santo André como reservatório valioso de mão-de-obra e experiência prática, João Ramalho e seu sogro, o Chefe Tibiriçá (que ajudara a levantar a paliçada dos jesuítas) admiravam a disciplina dos padres e a clareza com que tinham escolhido uma posição estratégica, boa para a defesa. Assim, foi Santo André que requereu ao Governador a sua transferência para o sítio mais seguro de São Paulo, o que foi permitido em 1560; a fusão se completou em 1562, nas vésperas de um tremendo ataque dos Tamoios. (MORSE, 1970, p.35)

Durante os primeiros séculos que seguiram à sua fundação, a cidade de São Paulo sofreu um crescimento modesto. A população era baixa, composta em maioria por povoadores sem recurso. O acesso a São Paulo era muito complicado, devido à difícil ascensão da Serra do Mar. Além disso, outras dificuldades

impediam o povoamento, como o intenso ataque de índios, a fome, as doenças e a temperatura que atingia, por vezes, ponto de congelamento.

São Paulo era a região mais pobre da colônia e, em função disso, tiveram início as atividades dos bandeirantes: homens que saíam em busca de ouro, índios e pedras preciosas. Após a descoberta do ouro nas Minas Gerais, a vila foi elevada à categoria de cidade, em 1711. Entretanto, as atenções da Coroa eram essencialmente voltadas à região de Minas Gerais. São Paulo, que fora desmembrada da capitania do Rio de Janeiro, permanecia com o papel de servir enquanto base-militar, de onde saíam as bandeiras, responsáveis pelo desbravar de todo território brasileiro a sul e a sudoeste.

Devido a essa realidade de “descaso”, até o final do século XVIII a cidade ainda contava com uma estrutura bastante simples. Podemos observar isso, através da obra *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554-1988)*, de Antônio Rodrigues Porto.

Até os fins do século XVIII, a área da cidade era pouco maior do que o primitivo núcleo quinhentista. A fisionomia do burgo paulistano era marcada por alguns prédios avantajados, como sejam: a Casa da Câmara e Cadeia, o Hospital Militar, o Quartel de Voluntários Reais. O centro urbano era triangular, delimitado pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú. Sobre estes, havia seis pontes [...] (PORTO, 1992, p.32)

A pesquisadora Carla Reis Longhi vai além. Segundo ela, mesmo no século XIX ainda não era possível notar grandes avanços na estrutura da cidade de São Paulo.

[...] era uma cidade muito monótona e até triste. Ela não era um grande centro produtivo e tampouco comercial e não tinha a elegância européia que outras cidades brasileiras já ostentavam. Com isso, recebia poucas pessoas, não tendo sequer uma hospedaria, até os anos 40, ou cafés para animar a conversa. Quando chegava um visitante, precisava se hospedar na casa de famílias que necessitavam completar sua renda. Os primeiros bons hotéis datam de 1854, destacando-se um que ficava na esquina da Rua Direita com a Rua São Bento.

Sua vida noturna não era intensa; não tinha a constância dos bailes tendo, às vezes, algum sarau e apresentações teatrais em um único teatro existente na cidade. Assim, as festividades religiosas e os jogos de cartas eram a diversão garantida. Apesar disso, era um lugar bastante agradável,

com algumas ruas largas, limpas e muitas praças. Tinha um acesso difícil e talvez, por tudo isso, foi chamada de a “formosa sem dote”. (LONGHI, 2003, p.12)

Foi no século XIX, contudo, que a realidade paulista começou a mudar. Nessa época, começa o império brasileiro (1822-1889) e, junto dele, as investidas na agricultura que culminariam no chamado “Ciclo do Café”. Ambos responsáveis pelas primeiras transformações do território.

Conhecido como “ouro verde”, o café expandia suas plantações e, junto delas, os limites de todo o Estado de São Paulo, trazendo modernização, lucros e vários habitantes ao território. Os fazendeiros do café passam a fixar residência na cidade e o número de imigrantes (principalmente italianos) aumenta muito. Antônio de E. Taunay (2004, p. 326) aponta os números do crescimento “Avolumara-se continuamente o afluxo da imigração à Província até 1882 em diante, nele preponderando extraordinariamente os italianos; 1.857 em 1882 e 3.005, 2.215, 3.270, 5.785 e 28.840, de 1883 a 1887[...]”

Na opinião do escritor, os paulistas já estavam convictos acerca da abolição da escravatura e, em função disso, começaram logo a promover a substituição da mão-de-obra braçal.

Convictos os paulistas de que a abolição era coisa iminente preparavam a substituição intensiva do braço cativo. Se a maior parte do reforço demográfico alienígena se localizava nas lavouras de café, já boa percentagem de recém-vindos se fixara na capital da província. Foi o que permitiu que a cidade de 1872 a 1886 tivesse a população quase dobrada, e apresentasse em 1890 um acréscimo na relação de 100 para 150, dobrando o cabo do triênio seguinte. Assim, em vinte e quatro anos quase se lhe sextuplicara o número de habitantes (130.775 em 1893) (TAUNAY, 2004, p.327)

O cultivo do café se espalha plenamente pelo território paulista, a partir da década de 1830-40. Podemos perceber um pouco desse processo, através do que diz Antônio Rodrigues Porto. Vejamos:

A partir da década de 1830-40 é que sua ação se torna significativa, a princípio, no vale do Parnaíba, passando em 1854, a ocupar a porção mediana da Depressão Periférica; em 1886, já estava o café ocupando os contrafortes ocidentais da Mantiqueira e atingia as escarpas da cuesta da Botucatu e a região de Ribeirão Preto, em zonas de plena “terra roxa”; a partir de então sempre à procura de terras virgens, onde a floresta tropical foi impiedosamente derrubada, o café levou o povoamento ao planalto ocidental de São Paulo [...] acabando por alcançar o oeste paulista e mesmo a ultrapassar as fronteiras estaduais. (PENTEADO, 1968, p.39)

O ciclo do café trouxe a São Paulo o título de capital da província, de forma que a cidade tornou-se, também, sede da Escola Normal e da Faculdade de Direito; configurando-se como ponto referencial de atividades intelectuais e políticas. As plantações trouxeram grandes investimentos à cidade, de modo que muitas novidades passaram a incrementar o pulsar de São Paulo, como os primeiros bondes, a fotografia, o telégrafo, o telefone e a locomotiva.

O século XIX abrange importantes marcos da urbanização paulista, a exemplo da abertura do cemitério da Consolação (1858), a construção do reservatório de água (1860), a criação da estrada de ferro Santos-Jundiaí (1867), a abertura da Avenida Paulista (1891), do viaduto do Chá (1892), dentre outros. As mudanças na capital foram narradas por vários estudiosos. Pasquale Petrone comentou:

Burgo muito modesto até o último quartel do século passado, a cidade de São Paulo, favorecida pela sua excelente posição geográfica-que permitiu pudesse se tornar o mais importante nóculo do sistema viário do Estado-conheceu, a partir da última década do século XIX, e especialmente nos últimos trinta anos, um crescimento realmente excepcional. Tornada a “capital do café”, logo definiu-se como centro receptor e redistribuidor de considerável corrente de imigrantes, primeiro estrangeiros e depois nacionais, de que uma parte não descurável aí deixou-se ficar. Mercado de mão-de-obra pôde, paralelamente, tornar-se a principal praça financeira do Estado, abrigando os mais significativos estímulos de reorganização dos espaços econômicos de todo o interior e, ao mesmo tempo, conhecendo um formidável processo de desenvolvimento industrial. (PETRONE, 1968, p.263)

Fraya também ressalta que a partir da segunda metade do século XIX, São Paulo se estabeleceu enquanto entroncamento ferroviário fundamental entre as lavouras cafeeiras do chamado “Oeste” paulista e o porto escoador da produção, em

Santos. Segundo ela, a cidade atravessou, então, transformações, de ordens socioeconômicas, urbanísticas, físicas e demográficas; “até então nunca vistas e implícitas à expansão internacional do capital em curso” (FRAYA, 2005, p. 27). De acordo com a autora, tudo isso, aliado à crise final da escravidão no país, auxiliou a caracterização histórica da urbanização paulista, no final do século XIX.

De fato, o café foi o responsável pelo surgimento e consagração da elite paulistana. Eram muitas as oportunidades de negócio, provenientes do plantio e comercialização do produto. Houve grandes avanços nos setores de importação e exportação, comércio e indústria da cidade.

Várias atividades lucrativas [...] surgiram pouco depois do início da produção do café, já em finais do século XIX. Fazendeiros e negociantes estrangeiros tornaram-se corretores (fornecedores de crédito), exportadores, banqueiros, importadores, empenharam-se na construção de estradas de ferro e máquinas para beneficiamento, ensacamento e triagem dos grãos de café. (DEAN apud PADILHA, 2001, p.19)

O comércio se desenvolvia plenamente alterando, inclusive, o aspecto das ruas e avenidas da cidade. Isso ocorria desde os bairros do centro (região de elite) até outros mais simplórios, a exemplo do Bexiga e do Brás.

Além do aspecto físico, as ruas também estavam mais movimentadas, com maior circulação de pessoas. Cronistas e viajantes que atravessaram a cidade, sobretudo no último quartel do século XIX, perceberam e registraram as diferenças gritantes do cenário urbano:

Junius (Firmo de Albuquerque Diniz), que estudara na Academia de Direito de São Paulo entre 1848 e 1852, trinta anos depois maravilha-se com muitos hábitos novos na cidade. Suas Notas de Viagem registram com surpresa “o movimento, a animação, a vida da cidade”, “o incessante rodar de carros e carroças”, “grupos de senhoras que passeiam, desacompanhadas do chefe de família ou de outro qualquer homem, fazendo compras, ora entrando nas lojas de moda, nas confeitarias, ora parando para ver o que está nas vitrines” o afluxo da população flutuante a certas festividades “em grandes ondas nas ruas, nas praças, nos arrabaldes, nos jardins, em toda a parte, dando visivelmente mais animação ao comércio, mais vida à cidade e fazendo circular mais dinheiro”, “o aspecto alegre, bonito” das ruas Direita, de São

Bento, do Rosário, o empório parisiense representado pela última (FABRIS, 1994, p.12)

Como pudemos perceber através da citação acima, na transição do século XIX para o século XX, São Paulo já era uma cidade completamente diferente e movimentada.

As indústrias (em geral situadas em bairros ocupados, também, por residências proletárias) contribuíam muito para a expansão da cidade. São Paulo vivia uma rotina marcada por fábricas, pequenas casas em ruas sem calçamento, bancos, circos, *matinéés* nos cinemas, parques públicos, festas de rua e cadeiras nas calçadas. Além disso, preparava-se para receber um de seus maiores empreendimentos: a instalação hidrelétrica em Parnaíba, comandada pela *The São Paulo Light and Power*.

A chegada do século XX marca o *boom* industrial paulista. Isso porque, em decorrência do começo da crise cafeeira no Brasil (que alcançaria seu auge em 1929, com a quebra da bolsa de Nova York e a superprodução da mercadoria), os investimentos voltaram-se todos para o lado das indústrias:

A condição principal da indústria paulistana é ter ela surgido [...] num país agrícola e “subdesenvolvido”, em grande parte como reação a fatores externos e internacionais. Na segunda metade do século XIX tornou-se evidente a países como o Brasil que a Europa Ocidental se desenvolvia economicamente (e assim “progredia” culturalmente, como se acreditava) numa proporção antes geométrica do que aritmética. O mercado para produtos industriais era, pelo menos, nessa época, muito mais elástico do que o mercado para produtos agrícolas. (MORSE, 1970, p.299)

Annateresa Fabris considera os primeiros anos do século XX como a época em que São Paulo também se consolidou como centro comercial. Neste aspecto, destaca a importância das ruas 15 de Novembro e São Bento:

O epicentro da vida citadina localiza-se, sobretudo, na rua 15 de novembro, que desempenha a mesma função da Avenida Central no Rio de Janeiro. É nela, de fato, que se concentra o comércio mais elegante,

moldado no gosto de Paris, como já testemunham os nomes das lojas- Au Louvre, Au Printemps, Au Palais Royal- que se encontram as redações dos principais jornais- Correio Paulistano, Diário Popular, A Platéia, o Estado de São Paulo- e os edifícios de alguns dos mais importantes estabelecimentos financeiros, como o Banco União de São Paulo, o Banco do Comércio e Indústria, o London and Brazilian Bank, o Banco Alemão e o London and River Plate Bank. A rua 15 de Novembro desempenha ainda uma função de entretenimento, pois abriga confeitarias, restaurantes, as sedes do Club Internacional e do Jockey Club e um ponto de encontro como a Casa Garraux, que, além de ser a melhor livraria da cidade, oferecia a sua clientela produtos alimentares e bebidas requintadas, brinquedos, artigos de escritório, binóculos, bengalas, espelhos, quadros, jarras e ornamentos de sala e jogos de salão. Estas várias funções repetiam-se na rua de São Bento, igualmente centro bancário [...], comercial, de entretenimento, que acolhia os melhores hotéis da cidade, entre os quais o Grand Hôtel e de la Rotisserie Sportsman. A importância de São Paulo como centro comercial é confirmada em 1913 pela fundação da primeira loja de departamentos do país, o Mappin Stores [...] totalmente voltado para elite [...]. (FABRIS, 1994, p. 15)

De fato, o advento do século XX marca um período em que São Paulo passa por um momento de transição: entre uma atividade econômica essencialmente pautada na agricultura e uma atividade industrial. Este momento era vivido em todo o país, sendo intensificado posteriormente, através de um período político conturbado, emergente após o primeiro pós-guerra.

No ano seguinte à crise de 1929, um movimento armado liderado pelos estados de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul terminou por depor o presidente Washington Luiz, levando Getúlio Vargas à presidência da nação. A realidade era de ânimos aflorados e, além da transição econômica, o país passava por mudanças na política que, se antes era descentralizada, agora passava a privilegiar o fortalecimento do poder central.

Ao longo da década de 30, muitos foram os investimentos do governo federal, em torno da indústria do Estado de São Paulo. A política de proteção à indústria nacional passou a permitir a hegemonia do capital paulista, sobre todo o país.

2.2 DAS FORMAÇÕES PERIFÉRICAS

Como vimos, o café foi o primeiro responsável pelo surto populacional vivenciado pela cidade de São Paulo. De acordo com o que podemos observar no artigo *O impacto da globalização em São Paulo e a precarização das condições de vida*, de Maria Cristina da Silva Leme⁶, o *boom* das indústrias também colaborou muito para o aumento da população.

O processo de segregação espacial na cidade de São Paulo por classes sociais que se iniciara no final do século XIX com a abertura dos loteamentos no outro lado do vale do Anhangabaú se acelera com o crescimento da população nas primeiras décadas do século XX. A pequena cidade de 19.000 habitantes em 1870 atinge perto de um milhão de habitantes em 1930.

O tipo de indústria que se instala em São Paulo neste período, reunindo dentro de si uma complexa divisão social do trabalho, atraiu à cidade grandes levas de migrantes. Novos locais de residência e de localização de indústrias eram constantemente abertos. O processo de periferação decorre da própria expansão da atividade industrial que cria novos e mais diversificados centros.

Segundo a autora, a população paulista aumentou muito com os trabalhadores industriais, e, em função desse aumento, houve uma expansão das zonas periféricas do território urbano. Agora, além das classes menos abastadas, muitos trabalhadores passaram a ocupar as zonas mais afastadas do centro da capital. Durante as primeiras décadas do século XX, as principais formas de moradia existentes eram o aluguel e o cortiço.⁷

Em São Paulo, a localização na periferia da cidade das habitações das classes de renda mais baixa, constatação reafirmada pelos diferentes estudos urbanos, está a nosso ver relacionada a dois processos: a verticalização do centro com conseqüente expulsão das residências de classes mais baixas para a periferia e a transformação do sistema de transportes coletivo. No início do século XX os bondes foram a forma de transporte coletivo dominante na cidade. A Light, empresa de capital

⁶ LEME, Maria Cristina da Silva. O impacto da globalização em São Paulo e a precarização das condições de vida. EURE (Santiago) [online]. 2003, vol.29, n.87, p. 23-36 . Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612003008700002&lng=es&nrm=iso>., Acesso em 20 fev. 2008.

⁷ MÁRIA CRISTINA da Silva Leme: O impacto da globalização em São Paulo. op. cit.

inglês, concessionária dos serviços de eletricidade e de transporte público atendia preferencialmente os loteamentos de classe alta. Existem registros nos arquivos da empresa de reclamações de industriais não atendidos nas suas reivindicações de extensão de linhas de bondes ao local das fábricas

O intervalo entre as décadas de 30 e 40 atestou, de fato, um avanço excepcional da indústria paulista. A presença de bairros periféricos, geralmente mal equipados com relação a serviços urbanos (água, esgoto, luz, etc.) era notável. Medidas se faziam emergenciais para solucionar as demandas da população.

Havia escassez de escolas e aparelhamentos sociais capazes de promover a reeducação ou recuperação de elementos. Multidões eram atraídas pelas fábricas e seus salários. O povo lotava a cidade, agravando a situação do abastecimento e do transporte urbano. A vontade de participar de São Paulo, integrando seus “avanços”, era tamanha que a população parecia não se importar muito em “como” e “onde” morar.

Em 1954, Barros Ferreira narrava o cenário da capital paulista, questionando a validade da manutenção de tantas pessoas vivendo em condições precárias, em função da indústria.

A gente honesta que trabalhava nas fábricas procurava um teto e conseguia-o de qualquer jeito mesmo distante. Em dez anos, surgiram cinquenta mil casinhas com planta devidamente aprovada pela Prefeitura [...]. São o teto de milhares de famílias humildes que preferiram morar longe, em casa construída, em muitos casos, pelas próprias mãos, aos amontoados dos porões e cortiços.

Indiscutivelmente foi o surto industrial que determinou esse crescimento desordenado [...] Em 1938, o número de operários e pessoas que trabalhavam era de 253. 468. Em 1944, já estava em 400.553. O total de salários pagos foi de 613 milhões, em 1938, passou para 1.967.151.692 em 1944. [...] Valeria a pena ter tanta gente, com tão graves problemas a resolver? (FERREIRA, 1954, p.43)

A população aumentava cada vez mais, modificando aos poucos a aparência do espaço urbano. Quanto maior era o número de pessoas na cidade, mais se verificava ali um hábito diferente que consistia num certo isolamento entre as

peças, fundamentado em bases econômicas e na capacidade (ou falta dela) de consumo das mesmas.

São Paulo começava a se tornar a capital do luxo, das compras e da miséria. De modo que a forte atuação industrial terminava por evidenciar uma cidade dividida, que comportava, ao mesmo tempo, luxuosos casarões e moradias mergulhadas em grande miséria. A cidade tornava-se, então, um espaço aglutinador de territórios socialmente demarcados, que configuram aquilo que o sociólogo Zigmunt Bauman define como gueto:

[...] Um gueto, conforme o que define Loic Wacquant combina o confinamento espacial com o fechamento social: podemos dizer que o fenômeno do gueto consegue ser ao mesmo tempo territorial e social, misturando a proximidade/distância física com a proximidade/ distância moral [...] Tanto o “confinamento” quanto o “fechamento” teriam pouca substância se não fossem complementados por um terceiro elemento: a homogeneidade dos de dentro, em contraste com a heterogeneidade dos de fora [...] (BAUMAN, 2003, p.105)

Foi neste contexto, refletor das diferenças e desintegrações sociais, que a cidade tornou-se ainda mais extensa. Com o passar do tempo, São Paulo e seu cotidiano foram revertidos em características de maior movimento e intensidade. Entre 1934 e 1945, durante as administrações de Prestes Maia e Fábio Prado, foi proposto e aplicado o Plano de Avenidas. Dele fazia parte a modificação do sistema viário municipal e implantação de veículos coletivos de transporte que tinham como objetivo sanar o problema ocasionado pela escassez dos bondes, nas zonas distantes da cidade.

Sobre o Plano de Avenidas, Barros Ferreira se manifestava:

Não foi, afinal, um plano definitivo, integral. Mas pode-se considerar o arcabouço, o esqueleto bem proporcionado, do que era essencial fazer sem demora. A retificação do Tietê, a transferência das ferrovias para a outra margem, as duas grandes avenidas marginais ligando a Lapa à Penha e articulando os bairros ribeirinhos entre si, o anel em volta do perímetro central, uma nova circular de grande raio, tendo como início a Avenida Angélica e a Avenida Paulista, já estavam no projeto. (FERREIRA, 1954, p. 74)

Muitas das modificações viárias que se fizeram necessárias à implantação do sistema de ônibus, se devem à atuação da Companhia *City*, incorporadora que loteou vários terrenos de luxo residenciais. Tais loteamentos estabeleceram novas ligações entre os próprios bairros e entre estes e a cidade em si.

Mais uma vez, utilizando os conhecimentos presentes no artigo de Maria Cristina da Silva Leme, percebemos que a autora aponta falhas e vantagens na implantação do sistema de ônibus⁸:

O transporte por ônibus se, por um lado torna possível o deslocamento diário da população, por outro lado, o faz a níveis extremamente precários em termos de tempo de deslocamento, freqüência e segurança [...] A realização destas obras no curto espaço de dez anos teve um impacto importante nas condições de mobilidade tanto de mercadorias como de pessoas, condição necessária à expansão do processo de industrialização que ocorrerá nas próximas décadas.

Enquanto os anéis concêntricos da cidade cresciam, aumentavam também as chamadas “franjas”, geograficamente entendidas por regiões mais afastadas ou periféricas. A partir dos anos 40, multiplicavam-se os cortiços, agora associados a um novo elemento da cidade: as favelas.

Nos bairros da periferia do centro direcional definiram-se áreas de cortiço, enquanto outras, já ocupadas sofreram um processo de mudança expresso, entre outros fatos, pela utilização dos porões como residência. A partir da década de 1940, ao mesmo tempo que, em torno do aglomerado, formava-se um cinturão de loteamentos modestos-as vilas da periferia- em várias das suas partes [...], surgiram favelas que, [...]marcam a fase de desenvolvimento conhecida pela cidade e, ao mesmo tempo, a problemática das estruturas econômicas de certas áreas do país. [...] (PETRONE, 1968, p. 275)

A essa época, várias favelas já puderam ser constatadas, pela própria prefeitura da cidade. A pesquisadora Suzana Pasternak, em seu artigo *Espaço e População nas favelas de São Paulo*, atesta essa informação⁹:

⁸ MÁRIA CRISTINA da Silva Leme: O impacto da globalização em São Paulo. op. cit.

Em São Paulo julga-se que as primeiras favelas apareceram na década de 1940, onde pesquisas feitas pela Divisão de Estatística e Documentação da Prefeitura de São Paulo enumeram informações sobre as favelas e favelados na Mooca (favela do Oratório), Lapa (na rua do Guaicurus), Ibirapuera, Barra Funda (Favela Ordem e Progresso) e Vila Prudente (na zona leste, existente até hoje).

Geralmente, as favelas estavam relacionadas à migração de nacionais, na maioria das vezes, negros e seus descendentes. Distingua-se dos cortiços, locais onde, a princípio, conviviam basicamente imigrantes estrangeiros, especialmente italianos.

[...] enquanto a presença do cortiço não implicava necessariamente a impossibilidade de uma certa mobilidade econômica e social, a das favelas na prática tem significado a permanência de áreas para cuja população há menos condições de mudança. (PETRONE, 1968, p. 275-276)

Tentativas de “desfavelização” foram realizadas a partir da década de 60, com o Sistema Federal de Habitação. O sistema, que reforçou a expansão urbana para as áreas periféricas, infelizmente, não logrou êxito; aumentando ainda mais as condições precárias em que viviam as classes paulistas de baixa renda (classes estas que constituíam um grupo aproximado de 100 mil pessoas)¹⁰.

Os resultados desta política, tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, foram pouco animadores. Os núcleos habitacionais para os quais foram removidos os favelados eram normalmente situados em terrenos periféricos, de difícil acesso. Como consequência, o custo do transporte aumentava para a família favelada, onerando o orçamento. De outro lado, a distância entre os centros de serviço e o domicílio, impedia a contribuição feminina para a renda familiar. O poder aquisitivo abaixa, dificultando o pagamento da prestação de aluguel e resultando em volta à favela.

⁹ PASTERNAK, Suzana. **Espaço e população nas favelas de São Paulo**, Disponível em:<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_MA_ST21_Pasternak_texto.pdf>. Acesso em 20 fev. 2008.

¹⁰ PASTERNAK, S.;BALTRUSIS, N. **Um olhar sobre a habitação em São Paulo**. Projeto Observatório de Políticas Urbanas e Gestão Municipal. Projeto FINEP/HABITARE. UFRJ/IPPUR, 2003. Disponível em:<http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/rmsp_olhar.pdf>, Acesso em 20 Fev. 2008.

Na década de 70, as favelas tiveram grande crescimento. Um cadastro de atualização promovido em 1975, pela Secretaria de Bem Estar Social, mostrou que o número de pessoas que habitavam essas regiões chegava a 117.237, o que representava 1,6 % da população do município. Nas décadas seguintes, o crescimento continuou seguindo em ritmo bastante acelerado¹¹.

As distintas fontes atestam o aumento da população favelada: pelo IBGE, a taxa de crescimento dos favelados entre 1980 e 1991 foi de 7,07% anuais, bem maior do que a taxa de crescimento da população total no período, de 1,16 % ao ano. Parece ser consenso entre os estudiosos do tema, que foi nas três últimas décadas do século, sobretudo na década de 90, que as favelas se espalharam pelo tecido urbano e se adensaram.

Segundo a pesquisadora Tereza Caldeira, a proximidade entre as várias “cidades” que compõem e dividem São Paulo em “ilhas” de riqueza e miséria aumentou ainda mais a partir da década de 80, devido à violência, cada vez maior na cidade. A migração de camadas da elite paulistana para regiões mais afastadas fez com que o termo “favela” se tornasse algo mais generalista, capaz de abranger a totalidade dos locais onde habitavam classes sociais menos abastadas. Hoje, aos olhos do senso comum, as periferias tornam-se elementos incômodos e, por isso, ignorados; também considerados pela classe alta como “favelas”. De acordo com Caldeira, a visão social elitista, na verdade, compreende construções luxuosas como elementos que são obrigados a conviver ao lado de “favelas”. Para explicarmos melhor o fato, vejamos o que diz a autora, acerca das migrações da classe alta e suas conseqüências:

O medo da criminalidade violenta- que cresceu a partir de meados da década de 1980 até o final da década de 1990- foi a principal justificativa para a sua migração, feitas às centenas de milhares. Construíram entraves fortificados para moradias, lazer, em áreas distantes do centro, ou que tinham até então sido ocupadas exclusivamente pelos pobres, ou das quais os pobres nunca foram completamente expulsos, como é o caso de Paraisópolis. Portanto, a dramática proximidade da riqueza e da pobreza é um fenômeno recente, causado pelo deslocamento voluntário das classes altas. [...]

Foi no contexto da proliferação de interpretações estereotipadas, ancoradas no medo do crime, que as periferias heterogêneas de São

¹¹ MÁRIA CRISTINA da Silva Leme: O impacto da globalização em São Paulo. op. cit.

Paulo começaram a ser chamadas de favelas [...] A tendência a homogeneizar as condições e espaços da pobreza e identificá-los com sua pior configuração está agora disseminada [...]

Homogeneizadas ou não, as “favelas” têm aparecido em números cada vez maiores de nossas estatísticas. Recentemente, estudos realizados pela prefeitura de São Paulo e pelo Centro de Estudos da Metrópole concluíram que, no ano 2000, a capital paulista era berço de 2018 “favelas”, espalhadas por todos os cantos da cidade.

Infelizmente, a constatação atinge os dias atuais, evidenciando um crescimento cada vez maior dessas regiões, em sua maioria, habitadas por afro-descendentes, herdeiros do sistema escravocrata implantado no país desde os tempos de colonização.

2.3 DA ESCRAVIDÃO À “LIBERDADE”, NA METRÓPOLE DOS GUETOS

De acordo com o que vimos, sobretudo a partir das décadas de 30 e 40, em virtude de vários fatores, o cenário espacial da cidade de São Paulo mudou muito; sendo o preenchimento de sua periferia (geralmente ocupada por famílias de etnia negra) um fato que acompanha os rumos tomados na economia e história de nosso país.

Pouco se conhece acerca dos primeiros registros da população negra em São Paulo. Ao que parece, o tráfico teve início por volta de 1530, com Martim Afonso de Souza. Os negros chegavam à vila, como parte da bagagem dos colonizadores.

Até o fim do século XVI, entretanto, devido à pobreza da região, poucos eram os habitantes que portavam escravos. A presença negra se fez notável, de fato, a partir do ciclo da mineração; quando por volta de 1758 um decreto de libertação da

mão-de-obra indígena fez com que toda a economia da província passasse a se concentrar nas mãos dos negros:

Os incentivos para o apresamento de índios desaparecem gradativamente, graças às novas condições de organização do trabalho escravo, às transformações por que passara a propriedade agrícola e, principalmente, à atração exercida por atividades mais compensadoras e menos perigosas. Em consequência, o trabalho escravo indígena estava condenado ao desaparecimento, que se promulgou o decreto de liberdade definitiva dos índios (1758), o qual ainda arruinou algumas famílias, cujos bens se reduziam a escravaria que possuíam. Daí em frente, todavia, a regularidade do trabalho escravo passou a depender estritamente da importação de negros. (FERNANDES, 1959, p.12)

O declínio do ciclo do ouro, associado ao período de transição entre a “produção agrícola de subsistência” e a “grande lavoura” (representada, em especial, pelo café), fez com que a população negra e mestiça se tornasse o principal instrumento da produção agrícola. Tal realidade, de acordo com Florestan Fernandes, teve início nas duas primeiras décadas do século XVIII e se estendeu num período de quase um século.

No plantio do café, havia renovação periódica do braço trabalhador: um negro escravo poderia trabalhar aproximadamente dez anos, devendo então ser substituído. Isso, aliado à crise das plantações nas províncias do norte, criou em São Paulo uma série de correntes demográficas que “drenavam para as fazendas e para as povoações urbanas da província de São Paulo contingentes elevados de negros africanos e de negros crioulos, estes procedentes do norte”. (FERNANDES, 1959, p.35).

O preço do escravo subia espantosamente e a procura era grande. Devido à crise das províncias do norte, uma nova prática (ilegal) teve início: os comboios, migrações internas de escravo. Em 1850, o governo brasileiro proíbe oficialmente o tráfico de escravos. Os que vinham do norte não eram suficientes. Instalou-se então uma crise.

[...] a disponibilidade de mão de obra escrava no mercado interno não podia corresponder ao ritmo de intensificação da procura, resultante da expansão da “grande lavoura” principalmente no decorrer do último

quartel do século XIX. Daí a necessidade de procurar um sucedâneo para o trabalho servil. Admitia-se que o escravo se transformaria em trabalhador livre e que o problema de mão de obra encontraria na libertação dos escravos um corretivo natural. Os fazendeiros mais empreendedores de São Paulo, porém, tentaram corrigir as limitações do mercado interno de trabalho através da importação imediata de trabalhadores brancos. (FERNANDES, 1959, p.39)

A necessidade de mão de obra acabou por trazer milhares de indivíduos provenientes de regiões da Europa, para as lavouras paulistas. Aos poucos, o povo branco passou a substituir o braço negro. A expulsão do negro do mercado de trabalho pôde ser notada inclusive em recortes de jornais. O pesquisador Ramatis Jacino¹² aponta o problema, em sua dissertação de mestrado:

Anúncios em jornais, ao longo da segunda metade do século XIX [...] indicam ter havido um momento de expulsão do negro do mercado de trabalho, concomitante ao aumento de expressão de outras etnias por qualquer ocupação que lhe garantisse a sobrevivência. A edição do Correio Paulistano, de 17 de abril de 1872, anuncia: “Ama de Leite. Precisa-se para ir a cidade de Campinas de ama de leite que não seja preta. Tratar no escritório do Correio Paulistano”. [...] se durante o período escravista, o cativo exercia diversas profissões, o fim deste regime veio acompanhado de sua expulsão do mercado de trabalho.

Realmente, após a abolição (1888) e o início do surto industrial, nota-se uma exclusão do negro do mercado de trabalho. O negro foi definitivamente colocado à margem da estrutura capitalista. E, ao mesmo tempo em que fazia parte da cidade, não conseguia participar desta.

Apesar dos ideais humanitários que inspiravam as ações dos agitadores abolicionistas, a lei que promulgou a abolição do cativo consagrou uma autêntica espoliação dos escravos pelos senhores. Aos escravos foi concedida uma liberdade teórica, sem qualquer garantia de segurança econômica ou de assistência compulsória; aos senhores e ao Estado não foi atribuída nenhuma obrigação com referência às pessoas dos libertos, abandonados à própria sorte daí em diante (FERNANDES, 1959, p. 47- 48)

¹² JACINO, Ramatis. **O trabalho do negro livre na cidade de São Paulo (1872-1890)**. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-06072007-104911/>>. Acesso em 10 Fev. 2008.

Alguns acordos entre abolicionistas e senhores de escravos, feitos anteriormente à promulgação da lei, conseguiram garantir emprego a uma porção reduzida de negros, na zona rural. Contudo, muitos ex-escravos, afoitos pela liberdade, preferiram correr o risco do “mundo”, em busca de uma realidade menos sofrida (fato que ocasionou movimentos de plena evasão coletiva, para a cidade; já que 95% dos negros habitava as zonas rurais).

O destino, nas ruas de São Paulo, reservava-lhes duras condições de sobrevivência. Envolto pela miséria, os negros que conseguiam um teto para repousar passavam a habitar os “cortiços”. E, mesmo nesse ambiente de pobreza, tinham dificuldades para adentrar.

A moradia representava um dos problemas básicos na luta pela sobrevivência [...] Corresponder ao aluguel de um quarto no cortiço já representava um êxito, pois era preciso possuir dinheiro para pagá-lo e varar as resistências do locador. O pretendente “negro” podia ser rejeitado; algumas vezes por causa da cor, mas também porque o locador temia pela regularidade dos pagamentos. Precisavam estar em boa situação com o senhorios, pois estavam sempre em dificuldades econômicas. A condição do negro era de subsistência. Muitos alimentavam-se com as sobras da comida que as cozinheiras traziam da casa dos patrões, à noite, depois de um dia de trabalho. Por outro lado, havia repulsa aos negros sem índole boa, que chamavam os italianos de carcamanos, sujos, comedores de cebola. Isto era motivo de choques nos cortiços e levava à investigação dos antecedentes, sempre que um negro aparecia querendo alugar quarto. (FERNANDES, 1978, p. 147)

No plano econômico, a absorção do negro no mercado de trabalho foi lenta e fadada às ocupações mais humildes e mal remuneradas da estrutura. A maioria das atividades designadas aos negros dizia respeito a serviços domésticos e tarefas manuais ou braçais. Isso ocorreu devido a dois responsáveis: o primeiro, a herança negativa recebida dos tempos de escravidão; já o segundo, o avanço nas indústrias da capital; que mais tarde iria caracterizar São Paulo como metrópole.

A competição com os povos de etnia branca era árdua. Na indústria havia resistência em relação a proletarização dos negros. As atividades oferecidas pela metrópole baseavam-se em funções ligadas às indústrias. Eram atribuições que

faziam parte de um sistema econômico-histórico, do qual todo homem de “côr” fora excluído. Para sobreviver na cidade, era necessário dobrar-se às muitas mazelas. Por isso, vários negros optaram por seguir outro estilo de vida, calcado em vícios, crimes e promiscuidade.

[...] o “negro ordeiro” precisava conformar-se com um duro e triste destino. Diante dele só se abriam as perspectivas oferecidas por uma sorte de especialização tácita, involuntária, mas quase insuperável, que o mantinha eternamente preso aos “serviços de negro”, que consumiam o físico e o moral do agente de trabalho. Dando-lhe em troca parca compensação material e uma existência tão penosa quanto incerta. Por isso, não é de estranhar-se que muitos preferissem trilhar outro caminho, para “não ser otário”, “não bancar o trouxa” ou “não vender o sangue como escravo”. O vagabundo, o ladrão, ou a prostituta enfrentavam riscos bem menores e construíam um destino comparativamente melhor. Em certo sentido, só eles conseguiam êxito e podiam ostentar os marcos dos seus triunfos no gênero da vida que levavam, na roupa que vestiam e no fascínio que acabavam exercendo na imaginação dos outros. Uma prostituta que visitasse a afilhada no cortiço ou fosse levar a mesada para a mãe portava-se como “grande senhora” e certamente era vista como tal, mesmo por aqueles que aparentavam desprezá-la. (FERNANDES, 1978, p.145)

Segundo Florestan Fernandes, embora não tenha passado por grandes avanços, a situação do negro na sociedade de classes melhorou um pouco, com o advento da Segunda Grande Guerra (1939-1945). A capital paulista passava por momentos de desenvolvimento autônomo e a demanda por mão de obra aumentara muito, além da disponibilidade interna.

Em conseqüência deste fato, as empresas tiveram que apelar, em grau maior ou menor, para o trabalho de pessoas cuja qualificação profissional era má ou péssima, e precisaram elevar consideravelmente os níveis dos salários [...]. Os indivíduos de cor partilharam, naturalmente, das oportunidades de colocação e de profissionalização abertas à mão de obra nacional. (FERNANDES, 1959, p. 63-64).

O autor, que escreve em 1959, se mostra otimista em relação às possíveis mudanças na estrutura social brasileira. Segundo ele, a lenta incorporação do negro ao mercado de trabalho, vinha acompanhada de transformações na mentalidade dos indivíduos, que por sua vez estariam menos resignados às injustiças do sistema.

[...] Esboça-se no seio da população negra uma reação ao antigo retraimento, que facilitou a substituição do negro pelo imigrante europeu ou pelo trabalhador branco nativo, e que contribuiu para aumentar a eliminação parcial dos manumitidos ao sistema de trabalho. As polarizações básicas da nova mentalidade em formação (simétrica nos pontos essenciais, à dos brancos na cidade), acentuam a importância da alfabetização e da aprendizagem sistemática das profissões; reconhecem as vantagens da especialização profissional na competição por colocações; traduzem a predominância de uma perspectiva realista na escolha das ocupações; e, por fim, o que é de veras importante, orientam a conduta dos indivíduos de cor em um sentido competitivo, animando-os a disputar com os brancos as ocupações em que só eram admitidos, no passado, por exceção. (FERNANDES, 1959, p. 64)

Lamentável é perceber que as previsões do autor não se concretizaram. Nos dias atuais, as dificuldades de inserção social na maior metrópole do país permanecem. A existência de uma consciência negra, evidentemente, não pode ser negada. Mas, infelizmente, o dinamismo sistemático-econômico atual faz-se mais forte, atuando como elemento que permanece a podar o avanço do negro; seja ele intelectual ou mesmo dentro do mercado de trabalho.

São Paulo envelheceu privilegiando os vetores que a conduziram ser hoje, conforme já mencionamos, um lugar que contempla realidades diversas. Infelizmente, aos afro-descendentes não foi reservada a melhor face destas realidades.

Se os descendentes dos grandes industriais e senhores do café são atualmente os que ocupam melhor posição no mercado de trabalho e habitam mansões de condomínios fechados, sabemos que os dos escravos têm realidades bastante diferentes. Para estes, dificilmente é possível alçar um vôo que ultrapasse as fronteiras mais pobres da cidade.

Em sua maioria habitantes de periferias e favelas, os afro-descendentes encabeçam os altos índices de analfabetismo e violência e são obrigados a conviver com grandes privações. Enquanto ricos-brancos optam por um confinamento em busca de maiores condições de segurança, pobres-negros permanecem isolados, numa perspectiva de exclusão social e territorial; tendo

comumente seus direitos desrespeitados e discursos abafados pela mídia e sistemas de controle.

Ser afro-descendente, habitante de São Paulo e desprovido de determinada condição financeira, geralmente significa sobreviver em dificuldades: habitar locais distantes da região central e de difícil acesso, conviver cercado por situações complexas (como falta de saneamento básico, ausência de residências e de entornos adequados, transportes obsoletos que demandam tempo e esforço em deslocamentos cotidianos, como o da casa até o trabalho; além de condições ligadas à saúde e educação, que embora oferecidas pelo setor público, não primam, como sabemos, por qualidade).

O espaço físico da metrópole paulista é, hoje, o retrato de um país onde o modelo cívico firmou-se subordinado ao modelo econômico; no qual a construção da consciência política fora substituída pelas lógicas do consumo e da produtividade e os direitos fundamentais esquecidos, apesar de estabelecidos em nossa Constituição Federal. Tal fato é notável a olho nu, pelos transeuntes da cidade que é rica e abriga, ao mesmo tempo, poderosos empresários e pobres pais de família. Os últimos, cuja própria existência alude a uma espécie de estigma social. Para exemplificar melhor citaremos, mais uma vez, Bauman:

[...] ser pobre numa sociedade rica implica em ter o status de uma anomalia social e ser privado de controle sobre sua representação e identidade coletiva [...] estigma territorial ligado à moradia, mesma área publicamente reconhecida como “depósito” de pobres, de casas de trabalhadores decadentes e grupos marginais de indivíduos. (BAUMAN, 2003, p. 108)

O otimismo pregado por Fernandes (1959) certamente se fundamenta no fato de São Paulo ser um laboratório perfeito para o nascimento de visões críticas acerca da sociedade. É no espaço das diferenças, oriundo da lógica capitalista, que brotam os comportamentos engajados, muitas vezes traduzidos em forma de arte. Tornada um campo onde atuam forças diversas (como os monopólios internacionais, a cultura de massas, a globalização, a miséria, a violência etc.), a cidade torna-se, também, um arcabouço complexo de códigos, sedutor e

inspirador, disponível a todo aquele que se propuser a desvendá-lo, narrá-lo ou mesmo modificá-lo.

Constituída por elementos diversos, a cidade guarda em si mistérios sobre sua origem e a da população que a constituiu. Nesse sentido, manifesta-se a pesquisadora Lígia Maria Rodrigues dos Santos, para quem a grande cidade em “seus elementos, na sua composição e no seu funcionamento”, tem “verdadeiros testemunhos de forma delimitada e/ou monumentalizada de diferentes fases históricas”, constituindo-se, num “corpo enorme de acumulação de formações sociais e culturais” acerca de sua própria existência.

Já segundo Milton Santos (1993), é na grande cidade que surgem revelações e se formam as consciências políticas. O autor afirma:

[...] As cidades têm um grande papel na criação dos fermentos que conduzem a ampliar o grau de consciência. Por isso são um espaço de revelação. A vida de cada um, nesse lugar das grandes mutações, é uma grande incógnita, porque para a maior parte das pessoas a cidade, como um todo, ao primeiro contato é impalpável, não se deixando entender apenas com o que aprendemos em suas enormes quantidades, nada mais que uma fração do todo. Por isso a grande maioria dos cidadãos não percebe a cidade, senão pela lógica dos medos, das premonições, da sensibilidade, que se aguça com o próprio processo do trabalho [...] (SANTOS, 1993, p.63-64)

De acordo com Santos, é justamente vivendo a cidade que o homem aprende a se portar dentro dela, já que o dia-a-dia termina por despertá-lo para a não aceitação de elementos impostos à sua própria existência. De acordo com Santos, “o cotidiano é também o lugar da descoberta” (SANTOS, 1993, p.53). Mas que caminhos segue esta descoberta? Mais especificamente, como o desvendar da cidade se manifesta na arte literária? A literatura pode ser também um testemunho histórico da evolução da cidade? Estes são alguns dos pontos que pretendemos abordar nesta pesquisa.

Neste primeiro capítulo esperamos ter atingido o objetivo de apresentar um pouco das bases históricas que constituíram a atual realidade deste que é o núcleo de

nosso estudo: a capital São Paulo, cujo dia-a-dia, conforme concluímos ao longo desta primeira parte da pesquisa é capaz de inspirar inúmeras (re) leituras que podem atravessar o tempo, tornando-se respeitadas na história.

3 SÃO PAULO INSPIRADORA DAS ARTES

Vimos que a grande cidade é um espaço a ser desvendado, tendo em sua composição física e dinâmica rotineira verdadeiros testemunhos de sua trajetória histórica e social. Assim, São Paulo enquadra-se perfeitamente nestes termos: a maior cidade brasileira, com seu intenso fluxo de pessoas e informações, é um texto complexo, no qual já “mergulharam” diversas manifestações artísticas.

Neste capítulo, com o intuito de viabilizar uma compreensão mais completa de nossos objetos de estudo, faremos breves considerações históricas acerca dos movimentos que deram origem às poéticas urbanas que pretendemos estudar nesta dissertação: o *rap* de Racionais MC's e a poesia “marioandradiana”. Pretendemos compreender o contexto em que surgem as obras a serem analisadas. Iniciaremos, portanto, com uma pequena viagem aos primórdios do Modernismo.

3.1 MODERNISMO: UM POUCO SOBRE AS ORIGENS

O Modernismo brasileiro é decorrente, dentre outros fatores, dos ideais de outro movimento, ocorrido nas artes européias, no início do século XX: o Futurismo italiano. Idealizado por Fillippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o movimento inspirava-se nas teorias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e dos franceses Georges Sorel (1847-1922) e Henri Bérgson (1859-1941). O Futurismo foi oficialmente anunciado, em 1909, na capital francesa Paris; seu lema central era a “liberdade para a palavra”.

Publicado no jornal *Le Figaro*, o Manifesto Futurista saudava o desenvolvimento industrial dos finais do século XIX, exaltando às máquinas e pregando uma arte inovadora, baseada no compromisso com a nova civilização técnica. De acordo

com a pesquisadora Mariarosaria Fabris¹³, o lançamento do futurismo em Paris, teria sido algo planejado:

Com a publicação de “Fundação e Manifesto do Futurismo em *Le Figaro*, a 20 de fevereiro de 1909, o movimento futurista era lançado em Paris. A escolha da cidade-luz para a apresentação oficial do Futurismo e sua veiculação num jornal como *Le Figaro* não foram gratuitas, pois vinham assegurar ao movimento uma repercussão no meio cultural italiano e internacional muito maior do que se tivesse sido anunciado no país de origem. De fato, apesar do lançamento na França, pesquisas mais recentes assinalam que “Fundação e Manifesto do Futurismo” já havia sido divulgado alguns dias antes em dois periódicos napolitanos. Na revista *La Tavola Rotonda* (14 de fevereiro), que publicou na íntegra, e no jornal *Il Giorno* (16-17 de fevereiro), que reproduziu alguns de seus trechos

Ao todo, foram mais de 30 manifestos acerca do futurismo publicados, principalmente, entre 1909 e 1916. A arte futurista, cuja produção, em maior parte, também concentrou-se neste período, até meados da 1ª Guerra Mundial, teve entre seus principais representantes artistas como Umberto Boccioni, Carlo Carrá e Luigi Russolo.

De maneira geral, o Futurismo combatia a academia e suas obras manifestavam-se em todos os campos da arte (poesia, pintura, música, etc.) exaltando o movimento em tempo real (velocidade), a guerra e as palavras de liberdade; longe das regras e padrões pré-estabelecidos. Seu fundador, Marinetti, explicou as pretensões da nova arte:

O Futurismo, por nós fundado em Milão em 1909, deu ao mundo o ódio pelo Museu, pelas Academias e pelo Sentimentalismo, a Arte-ação, a defesa da juventude contra todos os senilismos, a glorificação do gênio inovador, ilógico e louco, a sensibilidade artística pelo mecanismo, pela velocidade, pelo Teatro de Variedades e pela compenetração simultânea da vida moderna, as palavras em liberdade, o dinamismo plástico, os entoa-ruídos, o teatro sintético [...] (MARINETTI, 1980, p. 247)

¹³ FABRIS, Mariarosaria. **Futurismo literário.** Disponível em:<
<http://www.assis.unesp.br/crilbec/Mariarosaria%20Fabris>>. Acesso em 20 Jan. 2009.

Na obra *O Futurismo Paulista*, de Annateresa Fabris, são apontados os principais princípios do programa futurista, que de acordo com a autora, constariam das seguintes categorias:

[...] orgulho italiano, confiança ilimitada no futuro dos italianos, destruição do império austro-húngaro, heroísmo cotidiano, amor pelo perigo, violência reabilitada como argumento decisivo, religião da velocidade, da novidade, do otimismo e da originalidade, ascensão dos jovens ao poder contra o espírito parlamentar, burocrático, acadêmico e pessimista (FABRIS, 1994, p.234)

Para Fabris, o movimento futurista apresenta uma ligação com o regime Fascista. Citando Marinetti, Fabris expõe ligação entre as duas correntes:

O Fascismo nascido do Intervencionismo e do Futurismo, nutriu-se de princípios futuristas. O Fascismo contém e conterà sempre aquele bloco de patriotismo otimista e orgulhoso, violento, prepotente e guerreiro, que nós futuristas, primeiros entre os primeiros, pregamos às massas italianas. Por isso defendemos incansavelmente o Fascismo, sólida garantia de vitória imperial, na segura, talvez próxima, conflagração geral. O Fascismo opera politicamente, isso é, no âmbito de nossa sagrada península, que exige, impõe, limita, proíbe. (MARINETTI APUD FABRIS, 1994, p.243)

De acordo com a autora, foram os futuristas que fundaram, no pós-guerra, o partido político que daria origem ao Fascismo.

Marinetti e seus companheiros fundam o Partido Político Futurista, cujo programa servirá de base para aqueles dos “Fasci italiani di combattimento” (junho de 1919) e para os postulados do Programa Fascista” (1920) e desenvolvem uma ação antidemocrática e antipopular, que assume tons de guerrilha urbana, como no caso do incêndio da redação do jornal socialista *Avanti!* (abril de 1919). O Partido Político Futurista não consegue atrair muitos adeptos, em virtude da visão extravagante que continuava a acompanhar o movimento artístico, mas é a partir dele que se formam os “Fasci italiani di combattimento” [...] O antipartido, mesmo polemizado com o socialismo, mantém uma atitude de esquerda: é a favor da república e pela abolição do senado; propõe a adoção do sufrágio universal e uma ação anticlerical, a participação dos operários na direção técnica das fábricas, e a distribuição de terras os camponeses, a abolição dos títulos de nobreza e a liberdade de pensamento, de religião, de imprensa e de associação (FABRIS, 1994, p.246-247)

Segundo Suzana Kampff Lages, a “primeira exposição de “arte futurista” ocorreu na Alemanha, em 1912¹⁴. O evento teria ocorrido na galeria de Herwath Walden, um de seus principais idealizadores.

Foi na famosa galeria de arte berlinense de Herwath Walden, *Der Sturm* [A Tempestade], que o Futurismo de Marinetti foi apresentado numa exposição que marcou época, realizada em 1912. Apesar de suas divergências de caráter pessoal com Marinetti, Walden foi também um dos principais divulgadores do Futurismo na Alemanha, sobretudo na qualidade de editor chefe da revista expressionista homônima à galeria, *Der Sturm*, na qual foram publicados em 1912-1913 os manifestos futuristas. Walden criou uma “teoria de arte verbal”, uma teoria de experimentação da linguagem de inspiração futurista, que teve seu experimentador mais radical o poeta August Stamm que, como tantos outros poetas, tomou a vivência avassaladora da guerra como tema- e, como soldado, acabou sucumbindo a ela.

Apesar de ressaltar o caráter “fundamentalmente belicista” do Futurismo, Lages chama atenção de seus leitores para outro ponto: o fato de tal caráter não coincidir com os de outros movimentos (inclusive o Expressionismo e o próprio Modernismo brasileiro), derivados da arte futurista. Citando Mário de Andrade, Suzana Kampff Lages explica que, ao contrário do que ocorrera no cenário europeu, o que havia aqui era uma difusão de idéias pacifistas¹⁵.

O primeiro livro de Mário de Andrade, de 1917, chama-se *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* e toma [...] como tema central a guerra e sua inutilidade, dentro de uma perspectiva pacifista presente em grande número de poetas expressionistas. Este anti-belicismo constitui uma das principais diferenças ideológicas do Expressionismo em relação ao Futurismo, justificando as reservas de Mário [...] em relação ao programa futurista, de caráter fundamentalmente belicista.

Em relação aos efeitos práticos, é possível dizer que o movimento futurista foi breve, ficando restrito praticamente às publicações de manifestos, mas não menos importante em função disso; de acordo com Renato Pogliolli e Marjorie Perloff, o

¹⁴ LAGES, Suzana Kampff. **Entre Futurismo e Expressionismo: ecos no Programa Estético dos Primeiros Mário de Andrade e Jorge Luiz Borges.** Disponível em: <<http://www.worldcat.org/oclc/54377439?page=viewport>>. Acesso em 20 Fev. 2009.

¹⁵ Idem.

Futurismo constava, basicamente, de um estado de espírito que impulsionou outros movimentos inovadores nas artes.

O momento futurista pertence a todas as vanguardas e não só àquela que teve esse nome [...] o movimento assim denominado foi apenas um sintoma significativo de um estado mental mais amplo e profundo. O futurismo italiano teve grande mérito de, ao fixá-lo e expressá-lo, cunhar o termo mais feliz como sendo o seu próprio rótulo [...] as manifestações futuristas representam, por assim dizer, uma fase profética e utópica, a arena da agitação e preparação para a anunciada revolução, se não para a revolução em si mesma (POGLIOLLI apud PERLOFF, 1993, p.19).

A revolução almejada pelos poetas e artistas do *avant-guerre* nunca veio, pelo menos não na forma em que foi prevista. De fato, a animação utópica de “*les jeunes de la classe de 1915*”, como o chamou Apollinaire, logo deu lugar ao espírito anárquico e niilista do dadá e depois da renovada aspiração para a transcendência, um anelo que deu ímpeto não só ao movimento surrealista, como também à tendência proctofascista [...] (PERLOFF, 1993, p.19)

Conforme veremos a seguir, foi também em 1912, ano da primeira exposição futurista, que os ideais de Marinetti chegaram ao Brasil, aglutinando aqui novas formas e idéias.

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA

Após voltar de uma viagem à Europa, em 1912, o intelectual Oswald de Andrade decidiu divulgar entre os artistas brasileiros parte da essência dos ideais de Marinetti. Apesar de não concordarem totalmente com o pensamento italiano, muitos artistas brasileiros adotaram as idéias “futuristas”, aceitando o rótulo como sinônimo daqueles que eram contrários à arte acadêmica passadista e adeptos de pensamentos estéticos renovadores, ousados. Em pouco tempo, as idéias foram amplamente difundidas e aceitas no país. Nascia então o movimento modernista brasileiro, enquanto necessidade intelectual de renovação estética das artes. Sobre o termo “futurista”, manifesta-se Mário da Silva Brito:

[...] Basta que o crítico - ou simplesmente o observador - depare com uma novidade, com algo nada fora do comum para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à

margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta – futurista - que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes. (BRITO, 1971, p.162)

O Modernismo surge numa época em que o Brasil passava por um momento conturbado: vivia o primeiro pós-guerra; num período de intensas transformações, que faziam eclodir a necessidade de uma auto-afirmação da cultura brasileira.

O período de mudanças na estrutura da nação impulsionou a emergência do movimento. A intelectualidade brasileira se empenhava na tentativa de desenvolver o despertar de uma consciência nacional e construir (ou fazer emergir) a “identidade brasileira”. As pesquisadoras Mônica Pimenta Velloso e Rosaly de Seixas Brito demonstram um pouco do que foi aquele momento:

O clima do primeiro pós-guerra determina alterações fundamentais na forma de se pensar o Brasil. [...] A crise de valores que sacode o cenário europeu tem seus reflexos imediatos aqui. Recorrendo às metáforas organicistas, nossos intelectuais exprimem a idéia da velha e da nova civilização: o Brasil é o organismo sadio e jovem, enquanto a Europa é a nação decadente que deve fatalmente ceder lugar à América triunfante¹⁶.

Os anos 20 foram um período de efervescência cultural e política, marcados pela necessidade de afirmação de uma identidade “nacional” [...] Não se tratava mais de privilegiar modelos importados, e sim de buscar as raízes da “brasilidade” e seus traços definidores, integrando-os num todo que pudesse constituir simbolicamente a identidade nacional brasileira.¹⁷

Renato Ortiz também retrata o momento, explicando como se deu o despertar do Modernismo no país.

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é

¹⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/116.pdf>> Acesso em 2 Mar. 2006.

¹⁷ BRITO, Rosaly de Seixas. **Mídia, construção do imaginário moderno e identidade no Brasil**. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18424/1/R1775-1.pdf>>. Acesso em 3 Fev. 2006.

porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade (ORTIZ, 2005, p.40).

Naquele período, o Brasil passava por um processo de industrialização emergente, porém, possuidor de duas faces: se de um lado representava progresso para o país, de outro significava também um atraso com relação à Europa. O período pode ser bem traduzido numa fala de Néstor García Canclini: “Tivemos um exuberante modernismo e uma modernização deficiente” (CANCLINI apud BRITO).

Na era do rádio, a modernização do país era dirigida por um Estado totalizador. As máquinas se espalhavam pelo território brasileiro. Todavia, a abertura de mercado era pequena e intensificavam-se as diferenças sociais. Conforme vimos no capítulo anterior, a exemplo do que ocorria na capital paulista, formou-se também no restante do país o setor da classe média com um número de proletariados gritante. Além disso, a exclusão das classes menos privilegiadas financeiramente era notável e o analfabetismo do país já comportava números expressivos:

Em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920 [...]. A modernização até meados do século passado, portanto, não passava de uma quimera, tornando impossível aqui [...] a formação de um mercado de bens simbólicos amplo e com campos culturais autônomos¹⁸

A adoção das novas idéias trazidas da Europa, por Oswald de Andrade, culminou na realização de um grande evento: o lançamento oficial do movimento modernista, na Semana de Arte Moderna, de 1922. Apesar de não comungarem de um único ideal de renovação estética, os participantes da Semana de Arte Moderna decidiram se unir pela consciência da necessidade de lutar contra obstáculos comuns, como o espírito conservador, dominante nas artes naquele período.

¹⁸ JACINO, Ramatis. op. cit.

Em geral, vários fatores colaboraram para efetivar a realização da Semana de Arte Moderna: o impacto causado por uma exposição de Anita Malfati, em 1917, num salão da rua Líbero Badaró; o centenário da independência que se aproximava e o acirramento, entre os estudiosos, de debates cada vez mais assíduos acerca de assuntos que envolviam temáticas relativas à arte, postura e identidade nacional. O próprio ano em que ocorreria a Semana de Arte Moderna é passível de caracterizar o momento que atravessava o país, repleto de turbulências políticas, conforme aponta Rubem Oliven citado por Brito¹⁹:

Em 1922, quando o Brasil completava cem anos de independência de Portugal, foi criado o Partido Comunista do Brasil, a rigor o primeiro partido nacional do Brasil, uma vez que, até aquela época, os partidos eram regionais. Foi também naquele ano que ocorreu a primeira revolta tenentista. Os tenentes eram jovens oficiais do Exército Nacional que, tendo conhecido diferentes partes do Brasil, sentiam um difuso mal-estar em relação à maneira como a política era conduzida pelas elites e passaram a ter projetos autoritários a respeito de como governar o povo.

O local escolhido para sediar o evento da Semana de Arte Moderna foi a cidade de São Paulo. As mudanças ocorridas na virada do século XIX (a implantação da estrada de ferro, a ampliação industrial e comercial etc.) contribuíram muito para tornar o município o espaço adequado para a recepção do movimento. Mário de Andrade, um dos principais defensores desses novos ideais estéticos, afirmou ser a cidade portadora de características peculiares, explicando em depoimento o porquê da preferência:

O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo congênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo (ANDRADE apud CASTRO, 1989, p.59).

¹⁹ BRITO, Rosaly de Seixas, op. cit.

Para Annateresa Fabris, São Paulo também fornecia a dinâmica necessária ao surgimento de obras de natureza modernista:

[...] Se o Rio era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade-líder da nação, como a capital moral do país novo em construção, avessa aos velhos cenários e os velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade encontra expressão em imagens conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com, sua everscência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim, tão somente, para a visão prospectiva, para a “vocação futurista”, de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias”. A cidade, definida pela “audácia vertical”, devassada “no recorte desassombrado de suas ruas de fábricas e dos seus conjuntos de palácios americanos”, revela ao olhar apaixonado dos modernistas sua feição complexa: os “desdobramentos infindáveis de bairros nascentes”, “a ambição improvisada de suas feiras”, a “vitória de seus mercados”, o recorte da paisagem “das chaminés fumegantes” e das “ruas tumultuárias de povo”, seu caráter de “metrópole febril, milionária, imprevisivelmente enorme” e, por isso mesmo, próxima da lógica do acampamento, do empreendimento em devir, de “cidade tentacular”, “derramada até a várzea”, na qual “o apito das fábricas e locomotivas, e o atroante rodar dos veículos no asfalto, os zumbidos dos bondes, o fononar dos autos, os burburinhos das turbas, criam estados de alma novos, acendem desejos, sonhos, tristezas novos (FABRIS, 1994, p.3-4)

Os proventos necessários para a execução da Semana de Arte Moderna partiram do intelectual Paulo Prado, que junto ao pintor Di Cavalcanti, idealizou o evento a ser realizado entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade: reduto da arte e da aristocracia paulista.

A ampla divulgação da imprensa terminou por atrair um público por membros da elite paulistana. Logo na abertura do evento, pinturas e esculturas expostas causavam assombro e reações de repúdio da platéia.

Ao longo da semana, o público apresentava comportamentos diversos, na medida em que eram proferidas palestras acerca da renovação estética das artes, realizados concertos, conferências e declamados textos. Nomes de peso foram apresentados oficialmente à sociedade brasileira; dentre eles os de Graça Aranha, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade.

Apesar de mal compreendida quando da época de sua realização, a Semana de Arte Moderna recebeu, com o tempo, um reconhecimento maior dos setores sociais. De acordo com Renato Ortiz, atualmente, além de ser tratada como marco histórico, consideram-na, também, um divisor de águas:

Alguns [...] chegam a dizer que até a Semana de Arte moderna existia no Brasil uma pré-história. Mas, a partir da industrialização e da urbanização brasileira, assim como a revolução de 30, o passo da história caminha cada vez mais para a constituição de um elemento novo: o advento do povo no Brasil (ORTIZ, 2005, p.63).

Sem dúvidas, a Semana de 22 representou um marco na arte nacional. No sentido de que abriu as portas da criatividade brasileira: além de termos ganhado, através dela, grandes nomes que se perpetuaram na cultura nacional (como Heitor Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade etc.). Deixamos, a partir daí, de ser um país reprodutor de linguagens artísticas passadistas e modelos europeus. Passamos a ter nossos próprios artistas, genuinamente brasileiros: profissionais comprometidos com suas criatividades e ávidos por liberdade de expressão.

Como observa Ortiz, a Semana de Arte Moderna, associada à industrialização emergente e conseqüente aceleração do ritmo de vida na cidade, certamente fez de São Paulo a capital da cultura brasileira e da arte um veículo capaz de expressar livremente sentimentos de ternura e protesto, numa prática que pode ter sido, exatamente, a “mãe” de outros movimentos artísticos brasileiros, como, por exemplo, o tropicalismo (ocorrido no fim da década de 60).

Em linhas gerais, diz-se que o movimento modernista subdivide-se em duas fases: a primeira fase modernista vai até meados da década de 30 e é marcada por ideais de renovação estética das artes. A partir daí, tem-se uma segunda fase, na qual a principal premissa é a constituição da identidade brasileira.

Para atingir o propósito, portanto, os intelectuais empenharam-se em construir bases sólidas de educação e difundir o conhecimento. “Não é por acaso que a USP é fundada nos anos 30, ela corresponde à criação de um espaço institucional onde se ensinam técnicas e regras específicas ao universo acadêmico” (ORTIZ, 2005, p.40).

Nesse período, obras literárias que se prestavam a promover interpretações da cultura brasileira são lançadas. Livros que, de certa forma, auxiliaram na difusão e compreensão do hibridismo cultural brasileiro. A título de exemplo, é possível citar *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Evolução Política do Brasil* (1933) de Caio Prado Júnior e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

Um episódio interessante marca a característica modernista da preocupação para com a formação (educacional e artística) do povo brasileiro. Em 1937, Mário de Andrade abre as portas do Teatro Municipal, oferecendo espetáculos gratuitos ao proletariado, sendo muito mal visto frente aos olhos da elite conservadora. A atitude teve conseqüências, dentre elas o afastamento de Mário de Andrade do cargo de diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Duarte assim descreve o episódio:

O Teatro Municipal fora aberto, pela primeira vez, aos trabalhadores com grande inquietação dos meios grã-finos pelos estragos que aí podia praticar o homem do povo. Foi outra inesperada observação sociológica [...] foi uma surpresa sensacional: a gente do povo era muito mais educada do que a gente educada. [...] No ano seguinte [...] o arbítrio começou a dominar a vida pública. Aqueles que haviam criado o departamento passaram a ser presos ou expulsos do país. Mário de Andrade foi posto para fora [...] licenciara-se sem vencimentos e emigrara para o Rio de Janeiro, com a proteção de Gustavo Capanema, ministro da Educação da ditadura e seu amigo [...] (DUARTE, 1977, p. 35)

Em termos didáticos, diz-se que o Modernismo permanece no Brasil até 1945, quando da emergência do Pós-modernismo²⁰, portador de certos ideais contraditórios àqueles que instituíram a semana de 22.

Henrique L. Alves define a relevância do movimento, que apesar de mal compreendido por muitos, conservou importância na história da produção intelectual-artística do Brasil: “Movimento breve em seu tempo, deixou um lastro amplo e uma repercussão profunda que se acentua cada vez mais através dos tempos” (ALVES, 1973, p. 33).

Dando continuidade à proposta da dissertação, passamos agora, pois, à contextualização do segundo momento, no qual nascem os demais objetos de estudo deste trabalho: as canções em estilo *rap*, do grupo Racionais MC's. Faremos, então, uma abordagem histórica desse gênero, tão comum em todo o mundo contemporâneo.

3.3 BREVE HISTÓRICO DO RAP: DA JAMAICA PARA O MUNDO

O RAP, estilo poético-musical presente na cultura brasileira, desenvolveu-se nos guetos nova-iorquinos, mas guarda suas origens no território de uma nação insular: a Jamaica. Nos anos 70, o país caribenho passou por sérias crises políticas, econômicas e sociais. Tais crises acabaram por motivar a imigração de muitos jovens, que se deslocavam para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de vida. Da pátria mãe, os jamaicanos trouxeram conhecimentos relativos à manipulação e criação sonora; além do hábito de promover festas de

²⁰ Entenda-se aqui como “pós-modernismo” o movimento literário que chega ao Brasil, a partir da década de 40; quando ficção e poesia revestem-se de novo estilo, em relação ao tratamento fornecido pelos escritores à linguagem, numa preocupação maior para com a norma culta (formalidade) e instauração de temáticas.

De acordo com Linda Hucheeon, a arte literária dita “pós-modernista” promove o diálogo entre as produções do passado e as produções atuais, dentro de uma perspectiva crítica de enfrentamento e assimilação, sendo uma de suas características, o gênero paródico. “ O pós-modernismo não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto o futuro), quanto pelo menos a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura parodicamente registrar sua crítica quanto ao passado”. (Hucheeon, 1991 , p. 72)

rua que, ao mesmo tempo em que permitiam o oferecimento de entretenimento gratuito às camadas menos abastadas, também atuavam enquanto instrumento de crítica social. Ainda na década de 60, surgiam na Jamaica os *disco-mobiles* ou *sound of systems*, espécies de discotecas ambulantes, que traziam um sistema compacto de toca-discos portáteis, que permitia a manipulação de discos de vinil. Junto a isso, foi desenvolvida uma prática de improvisação de pequenas rimas (*free style*), portadoras de teor político. Tal prática era conhecida como *toasting* e consistia na utilização de rimas recitadas sobre uma base sonora, resultado de um processo de remixagem artesanal (*dub*), realizado com a utilização de *reggaes*. Conforme explica o pesquisador Luiz Geremias, os *toasters* (rimadores jamaicanos) foram, efetivamente, as pessoas que deram origem ao *rap*, bem como a todo o movimento *Hip-Hop*. Vejamos o que diz o autor:

Nos anos 60, começaram a aparecer em Kingston os “Sound of Systems”, descritos como algo como o “trio elétrico” que conhecemos, porém menores, que serviam para animar bailes. Durante esses eventos, os “toasters”, precursores diretos dos Masters of Cerimony (Mestres de Cerimônia-MC’s), comentavam assuntos diversos, desde a situação política até sexo e drogas, passando pela espiritualidade e, é claro, por uma reflexão sobre o cotidiano das comunidades [...] falavam de coisas mais simples, como convidar todos a dançar, davam vazão a estados de espírito momentâneos, etc. Assim surgia o rap, a expressão dos jovens pobres e negros, que iria servir como referência para o desenvolvimento da “Cultura Hip-Hop”. Junto com ele, como elemento indissociável, nascia também, a “arte” do DJ (Disk Jockey), pois os MC’S Jamaicanos faziam seus comentários ao som de uma remixagem de reggaes (chamadas versões “dub”) já conhecidos, o que resultava na criação de novas composições feitas a partir dos fragmentos de outras músicas. (GEREMIAS, 2006, p.18)

Ao chegarem nos Estados Unidos, os imigrantes jamaicanos tiveram de enfrentar uma série de dificuldades, já que o país escolhido guardava características gritantemente racistas, resultado de um sistema político vigente até a década de 60, que se assemelhava, em muitos aspectos, ao *apartheid* africano. Além disso, o período era bastante truculento: época em que os Estados Unidos travavam guerra ao Vietnã.

Aos jamaicanos restou se fixarem nas periferias de metrópoles como *Los Angeles* e *New York*, onde compartilhavam de condições precárias de vida, junto a outros jovens, de origem latina, descendentes de escravos africanos e ex-combatentes do Vietnã; ou seja, pessoas discriminadas pela população em geral, vítimas do preconceito que, no cotidiano, sofriam dificuldades para encontrar trabalho e sobreviviam em condições bastante precárias de vida.

Toni C., na obra *Hip Hop a lápis: o livro*; nos mostra como o *rap*, tal qual conhecemos hoje, surge desses ambientes de guetos, nos Estados Unidos. Insatisfeitos com as condições precárias em que viviam, o racismo gritante do país e as atrocidades da guerra, os habitantes da periferia começaram a utilizar a música que sabiam e tinham condições de criar como instrumento produtor de protestos, na luta por dias melhores:

[...] a insatisfação dos imigrantes e do povo marginalizado era traduzida em manifestações como a de pegar aparelhos de som e coloca-los em frente de suas casas, nos quais gritavam ao microfone palavras de ordem pautadas principalmente nas idéias de Malcom X, Martin Luther King, Panteras Negras, e ao som de bases contíguas de discos como os de James Brown. Surge o RAP, que significa “batida”, em inglês. RAP é a abreviação de ritmo e poesia. O RAP é responsável por dois elementos do hip - hop: o que pega o microfone para rimar - MC (mestre de cerimônia) - e o que cuida do som para garantir a base contínua - o DJ (disk jockey) (C., 2006, p.70)

O autor explica que outras formas de protesto também eram utilizadas, a exemplo do grafite e da dança, elementos que completam o que seria, portanto, a formação do movimento *Hip-Hop*²¹:

Uma das formas de protesto dos hispânicos e negros americanos contra a guerra do Vietnã foi através da mímica em forma de passos de dança. Em um desses passos, o dançarino, com a cabeça no chão, gira o corpo em torno de si, fazendo com que as pernas lembrem os helicópteros americanos. Em outro, o dançarino dá passos como se o corpo estivesse quebrado ou ferido por granada, ou ainda balançando o braço como pêndulo, lembrando as vítimas da radiação de Chernobil. As paredes dos guetos e becos onde se encontravam traziam pichações de gangues para demarcarem seus espaços, e estas evoluíram para uma arte plástica chamada graffit. Isto é o hipv- hop: a união dos quatro

²¹ A denominação “Hip-hop” decorre dos passos de dança praticados pelos integrantes do movimento; “significando saltar (hip), movendo os quadris (hop)”. (QUEIROZ, 2005, p.35)

elementos: DJ, MC, B.boy (quem dança break) e graffit [...] (C., 2006, p.70)

Segundo Spency Pimentel (1997, p. 6), o primeiro jamaicano a implementar *Sounds of Systems* nos Estados Unidos foi *Kool Herc*. Natural de *Kingston*, *Herc* imigrou para os Estados Unidos em 1967 e dois anos depois já passou a instituir o sistema de *disc-mobiles*, através da realização de festas de rua (*block parties*) que ocorriam na região do *Bronx*, norte de *New York*.

Para garantir a aceitação do público (em sua maioria composto por apreciadores de *Soul* e *Funk*) foi necessário, entretanto, que *Kool Herc* promovesse algumas adaptações no estilo:

[...] os DJ'S jamaicanos mandavam mensagens políticas e espirituais, enquanto tocavam as músicas prediletas de seu público. Só que em Nova Yorke, naquele tempo, o que fazia sucesso eram o funk, o soul e os ritmos afro-americanos. Assim, o *Kool Herc* teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares do *Bronx*. [...]. Como os trechos usados como base (em inglês chamados de breaks, daí o nome) com a batida apropriada eram curtos, ele teve a brilhante idéia de usar um mixer e dois discos idênticos, para repetir indefinidamente os mesmos pedaços de música. (PIMENTEL, 1997, p.6)

Pimentel afirma que o conceito de *break beat* (marcação musical que serve de base tanto para a atuação de *DJs*, quanto para a própria dança de rua executada por *b.boys*), foi criado por *Kool Herc*. Em relação ao efeito *strach* (obtido por *DJs*, por meio da manipulação giratória de discos em sentidos opostos, gerando um efeito de “*arranhadura*”), entretanto, o autor se manifesta de maneira diversa, atribuindo outra assinatura ao efeito, e, apontando, também, contradições teóricas acerca do surgimento deste.

Se *Kool Herc* criou o conceito de *Break Beat*, um outro DJ do *Bronx*, *Grandmaster Flash*, que alguns consideram seu discípulo, desenvolveu o *strach* (o qual, segundo o livro português “Ritmo e Poesia- Os Caminhos do Rap”, de Antonio Concorde Contador e Emanuel Lemos Ferreira, foi, na verdade, criado por um garoto de 13 anos, Grand Wizard Theodor). Ele também teria criado o *backspin*, que antecipou, artesanalmente, o que alguns anos depois, os samplers seriam capazes de fazer. (PIMENTEL, 1997, p.6)

Inicialmente, *Kool Herc* atuava com declamações simples e de improviso (*free style*), que contavam com a utilização de gírias, rimas e brincadeiras com o público. Aos poucos, o novo gênero musical foi se desenvolvendo, incorporando ditados populares tradicionais e versos produzidos pelos próprios *MC's*. Nascia, então, o *rap*: que foi batizado, primeiramente, de “*Mcing*”; denominação que remete ao ofício do Mestre de Cerimônia, *MC*.

Segundo Contador e Ferreira, a principal característica do *rap* é a dicção e esta advém de uma tradição muito anterior: a tradição dos *griots*, músicos oriundos da África Ocidental, que tinham por costume percorrer aldeias, cantando e contando memórias, notícias e feitos de seu povo.

[...] Quando falamos das origens do rap falamos, com certeza, da tradição africana da oralidade, falamos dos griots-contadores de histórias [...] o griot encontra-se presente por todo lado, em locais onde a presença africana se possa notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do norte, as Caraíbas, ou o Brasil. Essa figura mítica é notada em toda a produção que tem por base a oralidade-a palavra - em especial quando esta se conjuga com o ritmo: do Jazz ao soul, do reggae à Música Popular Brasileira, passando pelo blues, funk, R&B, e notadamente o rap [...] O rap na sua componente vocal ou expressiva-a palavra, a voz, a poesia da rua, enquadra-se perfeitamente nesta herança ancestral [...] sua característica distintiva é a dicção; é a poesia vernácula feita do calão da rua [...] (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 15-16)

O pesquisador Amarino Oliveira de Queiroz (2005) também menciona o fato de os mestres de cerimônia (*MC's*) possuírem suas origens e identidade cultural, na tradição *griot*. Explicando um pouco mais sobre a referida “tradição”, o pesquisador coloca que se tratava de algo que não estaria ao alcance de qualquer pessoa. A “profissão *griot*”, que consistia no contar de histórias a partir da fusão entre fala e representações corporais mímicas (nota-se aqui, exatamente a ocorrência do que acontece hoje, com as performances de *rap*), além de hereditária, exigia uma série de pré-requisitos a quem fosse exercê-la; sendo estes variáveis de acordo com o local e o povo de onde decorriam:

[...] Segundo reza a tradição, a condição de griot não estaria facultada a qualquer pessoa [...] esta quase sempre se limita a indivíduos de uma determinada classe, sexo ou certa família. Entre alguns povos, por exemplo, só estariam habilitados para contar histórias alguns idosos homens ou mulheres; mas também os leprosos ou deficientes. (QUEIROZ, 2005, p.19)

Segundo Queiroz, “o *griot* é um autêntico *performer*” (QUEIROZ, 2005, p.20) que teve sua tradição, junto a outros hábitos culturais tipicamente africanos, espalhada pelo mundo todo, através da escravização do povo negro. Para o pesquisador, a tradição *griot* está presente em todos os lugares, “seja na América do Norte, no Caribe ou no Brasil” e se constitui hoje “num paradigma histórico, ao qual se ajustam diferenciados estilos técnicos” (QUEIROZ, 2005, p.16- 20)

De fato, é inegável a importância desta tradição, que deixou a África, consolidando-se no resto do mundo enquanto elemento de resistência e conservação cultural; sendo até hoje, inclusive, um dos principais responsáveis pela constante inovação dos gêneros musicais. O pesquisador João Lindolfo Filho comenta como se deu o processo que fez da oralidade, exatamente, um instrumento capaz de conservar costumes e tradições:

Esses africanos tornavam-se analfabetos nas línguas dos países para os quais eram trazidos e como lhes era vedada a alfabetização retomavam a tradição oral [...] a música traço de sustentação da cultura africana passou a se configurar em uma das formas de resistência à opressão, violência e usurpação a que os escravos eram submetidos, tendo a sua tradição musical garantido a sua sobrevivência mediante a figura dos *griots* [...] (LINDOLFO FILHO, 2004, p.4-5)

Deixados estes breves apontamentos acerca das raízes do *rap*, retomemos sua trajetória pelos guetos americanos. Foram dois os grupos que primeiro se formaram para produzir, exclusivamente, *rap*. O primeiro liderado pelo próprio *Kool Herc*, que junto aos amigos *Coke La Rock* e *Clark Kent*, compôs o *Kool Herc and the Herculoids*. Já o segundo, tinha como líder *Grandmaster Flash*, que, junto aos *MC's Melle Mel* e *Cowboy*, promoviam festas na região do *Bronx*.

Quanto à gravação do primeiro disco, contudo, há duas possibilidades:

Encontramos duas versões para o registro da primeira gravação de um disco rap: para o *hip-hop Raphis*, aconteceu em 1978 com o disco do grupo *Fatback*, que trazia a música *King Tim III*; para Hermano Viana e Spency Pimentel, isso aconteceu em 1979, com o single do grupo Sugar Hill Gang, *Rapper's Delight* [...]. Divergências à parte, a diferença das datas é insignificante. O que importa para nós é que o rap iniciava na década de 70, em Nova York, a sua marcha para a difusão que hoje se espalha para além das populações dos guetos. (GEREMIAS, 2006, p.23)

Em 1982, *Grandmaster Flash e The Furious Five* lançam o álbum *White Lines*. Deste, a música *The Message* se destaca, marcando um novo caráter assumido pelo rap: o gênero passa a trabalhar incisivamente sobre questões relativas ao engajamento social.

Em 1982, Grandmaster Flash & The Furious Five lançam o álbum *White Lines (Don't Don't Do It)* (Sugarhill), trazendo a clássica canção "The Message", com uma inovadora mensagem de amargura e desespero em relação à vida nos guetos [...] Este registro contestatório marcaria profundamente o RAP norte-americano, influenciando os trabalhos surgidos a partir de então, como *Bad Times (I Can't Stand)*, de Captain Rapp; *Street Justice*, de The Rake; e *Hard Times*, do respeitado Kurtis Blow. (YOSHINAGA, 2007, p. 38)

No mesmo ano (1982), *Afrika Bambaataa*, inspirado no grupo alemão *Kraftwerk*, produz o trabalho *Planet Rock*; caracterizado por novas experiências eletrônicas, denominadas de "electro-funk". Tal trabalho posteriormente influenciaria outros grupos, a exemplo da dupla *Mantronix*, *Mantronix* (1985) e *Music Madness* (1986). De acordo com Gilberto Kurita Yoshinaga²², o primeiro "grande império fonográfico" do rap norte-americano, surgiu em 1985: a gravadora *Def Jam Recordings*; responsável por lançar no mercado grandes revelações.

Dentre os talentos da *Def Jam*, estão os famosos *LL Cool J* e o grupo *Beastie Boys* (formado por rappers de etnia branca); além de *Public Enemy*. O último é considerado, inclusive, a maior de todas as revelações da gravadora.

²² YOSHINAGA, Gilberto Kurita. **Registro histórico do Rap no Brasil**. Disponível em: <http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=2>. Acesso em 10 Abr. 2008.

[...] a maior revelação da Def Jam foram os “Panteras Negras do RAP”: o grupo Public Enemy, formado pelos rappers Chuck-D e Flavor Flav, DJ Terminator X, Professor Griff e uma equipe de produção nomeada Bomb Squad. A ‘trupe’ Public Enemy ainda incluía seus “militares”, denominados The Security of The First World. O primeiro álbum do grupo foi *Yo! Bum Rush The Show* (1987), mas o ‘boom’ do Public Enemy viria no ano seguinte com *It Takes a Nation of Millions To Hold Us Back*, um álbum que revolucionou o RAP no ritmo e na poesia, influenciando gerações de *rappers* em todo o mundo. Neste trabalho, Chuck-D e Flavor Flav mencionam Louis Farrakhan e a Nação do Islã (“Bring the Noise”), criticam a manipulação exercida por alguns meios de comunicação (“Don’t Believe the Hype” e “She Watch Channel Zero”) e refletem sobre a problemática do *crack*, entre outras críticas muito bem fundamentadas [...] (YOSHINAGA, 2007, p.39)

Public Enemy é um divisor de águas na história do *rap*. A partir do surgimento do grupo, o *rap* americano passa a trabalhar com rimas cada vez mais contundentes e faz uso de tecnologia digital, o que possibilita uma realização sonora mais complexa.

O estilo combativo e revolucionário de *Public Enemy* inspirou grupos como o *NWA* e culminou na criação de uma vertente mais violenta do *rap*, denominada *Gangsta Rap*. De temática agressiva, o *gangsta rap* (ou *rap* de gângster) é caracterizado por letras críticas, centradas em temas sobre violência, machismo, sexo e drogas. [...] *Palavrões, insultos, linguagem áspera, pornografia, mulher-objeto e drogas são seus temas preferidos* [...] (CARMO, 2000, p.184)

Os seguidores desse estilo, geralmente, fazem uso de vestimentas e acessórios específicos, como relógios, dentes e correntes de ouro; além de calças largas, que fazem alusão aos uniformes de presidiários: folgados devido ao número limitado de tamanhos.

Conforme explica Paulo Sérgio do Carmo, tais *rappers* se contrapõem a outros, de atuação mais consciente: “Ao contrário dos *gangsta*, os *rappers* ditos “conscientes”, mais numerosos, pregam a paz nos guetos e se dizem contra as drogas e armas” (CARMO, 2000, p.184).

O teórico Richard Shusterman, ao associar o movimento *Hip-hop*, à prática de uma filosofia diária de vida, também associa os dois estilos; distinguindo o *rap* do conhecimento, do *gangsta rap*.

[...] Para os assim chamados rappers do conhecimento, como *KSR-One*, essa vida filosófica inclui metafísica, protesto político, vegetarianismo, monogamia e rígida autodisciplina. Para o estilo *gangster*-estabelecido com muita força pelo *rapper Ice-T* da Costa Oeste, com o álbum *OG*, ou seja, *Original Gangster (Gangster Original)*, *The Real [Retorno do Real]* – a realidade *rap* da arte e da vida, pelo contrário, exige atividades de cafetões, venda de drogas e assassinatos cometidos ao estilo da máfia. (SCHUSTERMAN, 2006, p. 72)

Aos poucos, o *rap*, assim como todo o movimento *Hip-hop*, tomou conta das ruas de *Nova York*. Surgiam as nações, espécie de organizações associativas que buscavam a organização e divulgação dos valores do movimento *Hip-Hop*. O *rap* já era um gênero popular, portador de inúmeras vertentes ou estilos: além do *gangsta* e do *rap de conhecimento*, havia outros; como o *Daisy age* (uma espécie de *rap* mais ameno) e o *rap chicano* (cuja origem eram as comunidades hispânicas e o objetivo a afirmação da identidade latina).

Em meados de 1984, o *rap* já havia se espalhado por todo o mundo. Alguns fatores contribuíram para essa “globalização” do estilo, dentre eles o sucesso de filmes como *Wild Style (83)*, *Beat Street (84)* e *Breakin (84)*.

Segundo Paulo Sérgio do Carmo, o álbum responsável por “*derramar o rap no mundo*” seria *Run-DMC*, gravado pelo grupo de mesmo nome.

Em 1984, *Run-DMC*, gravado pelo grupo de mesmo nome, foi o primeiro álbum *rap* a ter um disco de ouro pela venda de mais de quinhentas mil cópias. Ao ter um videoclipe apresentado pela MTV, tornou o *rap* popular no mundo todo (CARMO, 2000, p.184).

Carmo apresenta, ainda, alguns índices que comprovam o sucesso atingido pelo *rap* no decorrer do tempo. Sucesso é claro, que culminou na conseqüente emergência do interesse e veiculação midiáticos.

O álbum *Raising Hell* (1986) torna-se o primeiro da modalidade rap a entrar na lista dos dez mais vendidos e, no ano seguinte, três milhões de discos haviam sido vendidos só nos Estados Unidos. Mas o fato marcante foi a passagem pela MTV, que até a data de 1987 havia se descuidado de exibir rap em sua programação normal. Em 1989 surgiu o *Yo! MTV Raps*, programa de grande audiência. *Yo* é o grito emitido para animar as platéias nos shows. (CARMO, 2000, p.182-183).

O *rap* chega à década de 90 como o gênero musical de maior vendagem nos Estados Unidos. O mercado fonográfico já contava com inúmeros selos e gravadoras especializadas, além de um grande acervo de discos gravados. Até hoje, nos Estados Unidos, o *rap* continua gerando novos selos e estilos.

Com relação a seu papel influenciador, contudo, Yoshinaga esclarece que ao menos na produção brasileira, isso só aconteceu durante a *old school*, ou velha escola do *rap*. “A afirmação do RAP norte-americano como influência, entretanto, restringe-se mais à Velha Escola, ao início das manifestações dessa cultura no Brasil”. (YOSHINAGA, 2007, p. 42)

Passaremos, agora, a uma breve retrospectiva acerca do nascimento e desenvolvimento do *rap* no Brasil; procurando identificar os principais nomes e a importância assumida pelo estilo no país.

3.4 O RAP NO BRASIL

No Brasil, o *rap* chegou apelidado de *tagarela*. Isso aconteceu devido à opinião das pessoas que freqüentavam os bailes de música negra na época: [...] “para muitos tratava-se apenas de um *funk* diferente, meio “falado”. Nos bailes de música negra, todos comentavam que o cantor parecia um verdadeiro tagarela, ou “aquele que fala demais”. (YOSHINAGA, 2007, p. 45)

Em terras brasileiras, assim como aconteceu nas norte-americanas, o *rap* (e todo o movimento *Hip-hop*) ganhou pequenas adaptações, baseadas nos “ares” locais;

de forma que, resumidamente, agregou ritmos típicos do país²³. É o que explicam os autores Jorge Nascimento²⁴ e Toni C.

O RAP brasileiro está absorvendo cada vez mais sonoridades locais, principalmente do samba, com suas diferentes cadências [...] No Brasil o RAP utilizava as bases, *samplers*, sonoridades que comumente eram adaptações das bases de *hits da blackmusic*, houve posteriormente a busca de referências e inferências de músicos e ritmos brasileiros (NASCIMENTO, 2006, p. 3)

No Brasil o breack ganhou a ginga da capoeira; o rap se fundiu com o repente, a embolada e o swuing do samba; o graffit ganhou a experiência das pichações políticas da época da ditadura; o DJ sampleou a MPB, a bossa nova; o MC lançou mão da sarcasticidade, como nas crônicas em primeira pessoa de Machado de Assis. E a poesia, a exemplo de Castro Alves, passou a ser utilizada como instrumento de libertação. O hip-hop, portanto, apropriou-se da herança revolucionária do povo brasileiro [...] (C., 2006, p.70-71)

Ao discorrer sobre a elaboração do *rap* paulistano, o pesquisador Celso Rosa também aborda a questão do hibridismo musical, considerando o *rap* um verdadeiro “palimpsesto” sonoro.

La construcción de la sonoridad del Rap se forma [...] mostrando así en qué medida es un palimpsesto, que contiene las bases de ritmos populares de la tradición negra como el batuque, el jongo, el lundú, la samba, el catereté, el maracatú y la congada (relacionados todos con la danza) el menestrel y el repente noderstino, además de los ritmos de raiz estadounidense, como el *blues*, el *jazz* con mayor tendencia al *soul*, el *rythm blues*, la *black music*. (ROSA, 2007, p.4-5)

²³ Acreditamos que esse fenômeno é resultado daquilo que o teórico Máximo Canevacci chama de *Glocalização*. Sobre o termo *glocal*, o autor nos diz: “Essa palavra nova fruto de recíprocas contaminações entre global e local, foi forjada justamente na tentativa de captar a complexidade dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O sincretismo é glocal. É um território marcado pelas travessias entre correntes opostas e freqüentemente mescladas com diversas temperaturas, salinidades, cores e sabores. Um território extraterritorial”. (CANEVACCI, 1996, p.25)

²⁴ NASCIMENTO, Jorge. **Da ponte pra cá: os territórios minados de Racionais MC's** Disponível em: <<http://www.ufes.br/%7Emlb/reel2/JorgeLuizdoNascimento.pdf>>. Acesso em 10 Jan. 2008.

O primeiro registro *do rap* no país aparece em 1980, com uma espécie de paródia da música *Rapper's Delight*. Conhecida como *Melô do Tagarela*, a música foi gravada pelo apresentador de televisão *Miéle* (YOSHINAGA, 2007, p. 70).

De acordo com Yoshinaga, outra importante produção foi *Mão Branca*, de *Gerson King Combo*.

Outro importante registro é “Mão Branca” (Polygram), do respeitado Gerson King Combo, um dos poucos nomes da produção nacional de *funk*. Autor de dezoito registros fonográficos, entre compactos (simples e duplos) e LPs, King Combo destaca-se por pérolas como “Jingle Black”, “Mandamentos Black” e “O Rei Morreu”. Nos anos 90, teria um de seus trabalhos sampleados por Afrika Bambaataa, que o nomeou “o James Brown brasileiro”. Em 1980, porém, King Combo já versara sobre o que conheceríamos mais tarde pelo nome de ‘chacinas’, na letra de “Mão Branca”, outra gravação que pode ser considerada pioneira no RAP brasileiro [...] (YOSHINAGA, 2007, p. 46)

Ainda nos primeiros anos da década de 80, quando o *Hip-hop* dava seus primeiros passos nos Estados Unidos, o Brasil passava a conhecê-lo; através de videoclipes de *Michael Jackson* e do filme já mencionado *Beat Street*.

Não tardou muito para que o movimento ganhasse adeptos em todo o país. O *Hip-hop* também teve na “capital das diferenças” seu reduto principal. São Paulo (especificamente o centro da cidade) foi o palco dos primeiros encontros entre *rappers* e *b.boys* brasileiros, conforme explica o pesquisador Márcio Macedo:

No início dos anos 80 e até início dos 1990, *b.boys*, *DJs* e *rappers* fizeram da estação São Bento do metrô o local de origem do movimento hip-hop no Brasil. A praça Roosevelt, no decorrer dos anos 1990, passou a ser um ponto de encontro dos grupos de rap, deixando a estação São Bento apenas para os *b.boys*. Atualmente, o chamado Bronx, subsolo do Shopping Center Grandes Galerias, localizado entre a rua 24 de maio e a avenida São João, é o local privilegiado para se adquirir discos e os mais vendidos artigos da “cultura”, ou do “movimento” hip-hop, além de oferecer salões de cabelereiro black onde é possível cortar, trançar ou alisar o cabelo. (MACEDO, 2007, p.193)

Em São Paulo, surgiram os pioneiros do movimento no país: *DJ Hum*, *MC Thaíde* e Nelson Triunfo. Os dois primeiros são autores do *rap Homens da lei* (1986), o

primeiro produzido em terras brasileiras. Já o segundo, é apontado como primeiro dançarino de *break* no Brasil.

O sucesso do *Hip-hop* apareceu, primeiramente, centrado nas figuras do *break* e do *graffit*. As reuniões no centro de São Paulo e a atuação de nomes como *DMN*, *MRN*, *Doctor MC's*, *MT Bronk's*, *Lady Rap* (uma das primeiras mulheres a fazer *rap* no Brasil), foram fundamentais para o desenvolvimento desse novo gênero musical.

Segundo Geremias, o *rap* nasceu na rua, tendo como base batidas de lata, palmas de mão e *Beat Box* (imitação do som da base com a boca). O autor explica que a popularização do *rap* veio só mais tarde, especificamente, na virada dos anos 80 para os 90.

A discotecagem, a dança e o grafiti predominaram nos primeiros tempos do hip-hop brasileiro. Os rappers só viriam a ter a enorme importância que assumiram hoje, depois de algum tempo, especificamente, na virada dos 80 para os 90. Surgiu uma vertente intelectual em que o corpo, tão valorizado nos primórdios do hip-hop brasileiro, está em segundo plano e se especializou na representação da agressividade e numa mordaz crítica social, uma dando suporte à outra. (GEREMIAS, 2006, P. 47)

De acordo com Yoshinaga, o primeiro disco de *rap* teria surgido em 1988 e contou com a participação da dupla *Thaíde e DJ Hum*. O disco, que leva o nome de *Hip-Hop Cultura de Rua*, foi uma iniciativa da gravadora Eldorado:

O disco Hip-Hop Cultura de Rua (Eldorado, 1988) foi o primeiro a fazer o registro da produção musical no contexto do movimento hip-hop. Reúne as experiências dos pioneiros do rap que encontravam-se na São Bento: Thaíde & DJ Hum e MC Jack, além de O Credo e o Código 13 (SILVA apud YOSHINAGA, p. 57)

Hip-Hop Cultura de Rua foi a coletânea responsável pela difusão do *rap* no país. Com aproximadamente 60.000 cópias vendidas, o disco trazia músicas que viriam a ser verdadeiros sucessos, como *Corpo Fechado*, de Thaíde e DJ Hum. A partir da produção e veiculação deste *rap*, a dupla tornou-se conhecida nacionalmente e teve seu trabalho exibido em todos os veículos ligados à mídia.

No ano seguinte ao lançamento da primeira coletânea *rapper* do Brasil, a dupla Thaíde e DJ Hum lança seu primeiro disco: *Pergunte a Quem Conhece* (1989), também produzido pela gravadora Eldorado.

Após o lançamento de Thaíde e *DJ Hum*, foram produzidas várias coletâneas, que reuniam diversos artistas do movimento *Hip-hop*. Como exemplo, é possível citar *O Som das Ruas* (Chic Show, 1988), *The Best Beat of Rap* (Kaskata's, 1989) e *Consciência Black Vol. 1* (Zimbabwe, 1989). O último, inclusive, marca a primeira exibição pública do grupo Racionais MC's.

As reuniões na estação de metrô São Bento ocorreram aproximadamente entre os anos de 1983 e 1988. No início dos anos 90, surgem vários grupos de *rap*, cada vez mais comprometidos com a realização de letras denunciativas, das condições miseráveis, do racismo e da ausência de zelo por parte do poder, em relação àqueles que habitam as periferias.

Surge, então, a “Nova Escola”, composta por novas gerações de *rappers* provenientes não só de São Paulo, mas também de outras localidades. Todavia, a emergência dessa “Nova Escola”, sofrera logo depois um esfriamento:

[...] Em meados da década de 90, o RAP passaria por uma fase quase anônima, esquecida e ignorada pela mídia em geral e pela quase totalidade dos veículos de comunicação. Sem cessar suas atividades, porém, prepararia um novo “ataque”, sustentando-se graças a divulgações e eventos independentes, mobilizações coletivas (“posses”) e rádios comunitárias [...] (YOSHINAGA, 2007, p. 39)

Somente no final dos anos 90 é que o *rap* reaparece perante o grande público. Dessa vez, contudo, a volta se fez com grande ímpeto. Novos grupos surgiram. O *rap* ganhava cada vez mais redutos e admiradores.

Em 2001, surge o marco da expansão *rapper*: o MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado), a principal associação brasileira de *Hip-hop*, contendo núcleos em 21

estados brasileiros, além do Distrito Federal. Em depoimento concedido à Spency Pimentel, o criador do MH2O, Milton Salles, explica o porquê da designação. “Nós estávamos correndo para organizar vários shows e eventos, numa época em que chovia muito, então pensamos “movimento das águas...”, movimento H2O! Bateu com Hip-Hop Organizado, daí foi [...]” (SALES apud PIMENTEL, 1997, p. 19)

Outro elemento fundamental para a divulgação do *rap* consistia nas chamadas “posses” (centros de discussão e difusão da cultura negra no país); elas também contribuíram muito para a consolidação e atual posição do *rap* brasileiro nos dias de hoje.

Freqüentemente associado ao lado criminoso da sociedade, não são raras às vezes nas quais o *rap* é acusado de instigação à violência. Entretanto, o real propósito desse estilo é tão somente servir de instrumento de orientação: através dele os jovens ficam cientes de suas próprias mazelas, identificando em outras comunidades, problemas comuns, relacionados à exclusão social e a ausência de direitos fundamentais.

Apesar de ter chegado ao país através da indústria cultural, o *rap* não detém nenhum caráter alienante; pelo contrário, assume um lado pedagógico, de grande dimensão. Tanto é assim que é notada uma emergência maior da fala, com relação à música. A exacerbação da oralidade, inclusive, vem gerando crítica por parte de membros do *Hip-hop*.

Muitos *b.boys* criticam os *rappers* que hoje valorizam um estilo de *rap* cada vez mais lento e priorizam a fala em detrimento do ritmo característico do *break beat*. A ausência do *break beat* nos trabalhos atuais dos *rappers* faz com que a dança de rua seja quase sempre impraticável durante seus *shows*. Assim, durante *shows* de *rap*, uma grande parcela do público opta pelo “bate-cabeça”, uma “dança” desprovida das regras e das etiquetas constitutivas da dança de rua. Segundo Pica-Pau, um garoto de 16 anos que costuma freqüentar *shows* de *rap* na zona sul da cidade, o “bate-cabeça” é o momento em que alguns jovens trocam empurrões, socos e chutes no centro dos grandes círculos que se formam no meio da platéia. Aqueles que não participam do “bate-cabeça” acompanham o show apenas gesticulando com os

braços e repetindo os refrões das músicas que o *MC* canta. (TOLEDO et. al, 2007, p. 120)

Atualmente, São Paulo continua sendo o principal reduto do *Hip-hop* nacional, conservando em locais como a *Sala Real* e *Estação de Metrô Conceição* (ambos na região central da cidade), pontos de encontro *entre b. boys, rappers e grafiteiros*.

A apropriação do centro da cidade pelos negros não é algo que se dá aleatoriamente, pelo contrário, ela pode ser historicizada. Desde o século XIX esse espaço tem sido uma referência para vivência e manifestações da população negra da cidade de São Paulo. A linha do tempo de mais de cem anos que traçamos é marcada por conflitos, disputas e resistências, entre, de um lado, o desejo das elites autóctones de embranquecer e europeizar a urbe e, de outro, a subversão desse projeto por parte dos negros e pobres, numa expressão já gasta, as “classes perigosas” (MACEDO, 2007, p. 215)

Depois de realizado um breve apanhado acerca do nascimento e chegada do *rap* no Brasil, passaremos agora, a uma nova etapa; na qual pretendemos concentrar nosso estudo na análise do *rap*, enquanto composição bifurcada (lírica e musical), passível ou não de aceitação, no meio sócio-acadêmico. Antes, entretanto, faremos um breve apanhado para compreender a importância histórica assumida pelos dois elementos que o compõem: poesia e música.

3.4.1 Poesia e música: ligação histórica

Associadas em performances curiosas, música e poesia aparecem enquanto objeto de estudos ao longo de toda a história da humanidade. Ainda no século VII a.c, surge, na Grécia Antiga, a poesia-lírica: uma espécie de poesia, originalmente feita para ser acompanhada por instrumentos musicais. Sobre o surgimento desta poesia, manifesta-se Roland de Candé:

Nascida no Peloponeso [...], a poesia lírica faz a canção e a dança saírem do anonimato das festas populares; ela coloniza de certa forma o folclore em benefício de uma elite, mas cria formas e leis musicais de que toda a música grega será tributária. A poesia lírica exige uma música invariável, como a de nossas melodias e canções. Essas composições fixas têm o nome de nomos, palavra que, em sua acepção corrente, designa algo fixo e determinante, uma lei, uma tradição. Vários tipos de nomos eram

praticados (CANDÉ, 2001, p. 70)

De acordo com Candé, os *nomos* “não podiam ser separados dos poemas” (CANDÉ, 2001, p. 70) e eram divididos, basicamente, em quatro categorias: os *Nomos citaródicos* (que consistiam numa performance isolada, do próprio cantor acompanhando-se à cítara, sendo ele, pois, seu próprio citaredo), os *Nomos aulódicos* (aqui o cantor era acompanhado por um tocador de aulo ou auleta), os *Nomos pítricos* (aulo solo, verdadeiros quadros musicais, conhecidos por evocar as peripécias do combate de Apolo contra Píton) e os *Nomos coródicos* (geralmente executados por coros).

A importância que essas duas artes (poesia e música) assumiram na Grécia antiga também é abordada por Grout & Palisca. Segundo os autores, poesia e música não só eram elementos de grande importância, como também, praticamente, possuidores de um mesmo significado:

Para os gregos os dois termos eram praticamente sinônimos. Quando hoje falamos da “música da poesia” estamos a empregar uma figura de retórica, mas para os gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exata. Poesia (lírica) significava poesia cantada ao som da lira; o termo tragédia inclui o substantivo ode (a arte do canto). Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes tipos de poesia, como ode e hino, eram termos musicais. As formas desprovidas de música eram, também, desprovidas de nome. [...] A idéia grega de que a música se ligava indissociavelmente à palavra falada ressurgiu, sob diversas formas, ao longo da história da música [...] (GROUT; PALISCA, 2005, p.20)

De fato, a história da música conta com diversos momentos onde a associação oralidade-música se faz presente. Uma das primeiras abordagens teóricas nesse sentido talvez tenha sido feita em 389 (d.C), por Santo Agostinho.

Segundo a pesquisadora Rita de Cássia Fucci Amato, nesse período, o então bispo de Hipona publicara o tratado *De Música*: com seis volumes, o tratado pertence à primeira série de escritos didáticos do autor, criada à época de sua estada em Cassicíaco (hoje Cassago de Brianza, à distância de sete léguas de Milão). De acordo com Amato, o *De Música* teria como principal temática a

“palavra transformada em ritmo”²⁵.

A palavra transformada em ritmo, num movimento ordenado, definida por Aristóxeno, discípulo de Aristóteles (384-322 a. C) e criador da ciência musical, foi o tema principal do tratado *De Música*, na perspectiva de sua organização em pés-métricos, fundamento de toda sistemática da estrutura de versos [...] A música foi tratada como um conhecimento matemático que, por meio dos números, explicava suas partes fundamentais: o ritmo e a melodia [...]

Em termos práticos, são inúmeros os exemplos em que essas duas artes (poesia e música) aparecem em conjunto. A Idade Média, por exemplo, também foi um período de destaque: aqui, poesia e música alcançam um lugar relevante na sociedade por meio da atuação de trovadores e jograis. Ambos artistas da oralidade profana que, oriundos da França (Região da Aquitânea), tiveram seus trabalhos destacados, sobretudo, dentre os séculos X e XV.

Os trovadores, geralmente cavalheiros portadores de grande prestígio social e praticantes da *arte da cortezia*, costumavam percorrer caminhos diversos, cantando temáticas inspiradas na própria vivência, cujo acompanhamento musical geralmente era feito pelo alaúde (instrumento de cordas, semelhante a um pequeno violão). Mais uma vez nos valendo das explicações de Ronald Candé, podemos perceber que eram diversas as abordagens realizadas por estes músicos:

As fontes de inspiração são, primeiramente, a realidade, tal como o poeta a viveu: a cruzada, a heresia cátara, os conflitos sociais e as agitações políticas, também histórias anedóticas. O trovador canta ainda a epopéia medieval (Rolando, Vivien, o rei Arthur, Perceval, Tristão) e suas próprias aventuras, guerreiras ou amorosas, sem procurar justificar seus prazeres, nem dramatizar seus infortúnios, que trata por vezes com simpático humor. Quando do advento da cortesia, o tema do amor se elevará da experiência pessoal ao mito, com suas figuras tradicionais: o amante, o amigo cúmplice, a gaita, encarregada de anunciar a alvorada, o guardador da bela, o maledicente (ou lauzengier) (CANDÉ, 2001, p. 260)

²⁵ AMATO, Rita de Cássia Fucci. **A música em Santo Agostinho**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/7483/4668>>. Acesso em 10 Maio 2009.

Os “jograis” (também conhecidos por outras denominações, como *jongleur*, *juglar*, *guillare*, ou *spielmann*), ao contrário, eram um grupo social bastante heterogêneo, socialmente não-aceito, apesar de atuar muitas vezes ao lado dos trovadores. Em geral, os jograis eram profissionais itinerantes e performáticos (saltimbancos, acrobatas, exibidores de fantoches ou de animais adestrados, etc.) ligados à função de divertimento e que, freqüentemente possuíam, também, o dom da música. [...] Alguns *jogladors* põem-se a serviço de trovadores célebres, que seguem em suas andanças, cantando seus “versos” e forjando sua lenda, com grande reforço de biografias romanceadas. (CANDÉ, 2001, p.260)

Segundo Zumthor, os jograis se dedicavam às canções de gesta (ou *chansons de geste*, em francês): espécie de poesia épica musicada, geralmente acompanhada por instrumentos mais baratos, como a sanfona. Socialmente os jograis eram considerados como “detentores da palavra pública” e quase não se distinguiam dos “intérpretes”: pessoas que realizavam “de maneira regular ou ocasional a leitura pública” (ZUMTHOR, 2001, p. 57).

Através de suas apresentações, os jograis divulgavam mitos, atualizavam histórias e poesias, numa espécie de espetáculo-público que incluía, inclusive, indumentária diversa. Zumthor explica que a figura dos “jograis” era freqüentemente associada à questão do poder e relacionada à manutenção do laço social. Isso ocorria uma vez que trabalhavam com a nutrição do imaginário popular, alimentando e propagando mitos diversos. Tal fato trazia uma consequência interessante: apesar de freqüentemente rechaçados por membros integrantes de setores sociais mais conservadores e abastados, os jograis (justamente por serem considerados como uma espécie de ameaça) eram constantemente demandados e mantidos próximos a estes setores:

Os dignatários eclesiásticos conservaram-se freqüentemente avessos a favorecer uma arte que escapava em sua ação, retidos pelos preconceitos próprios de seu meio. No entanto, não faltam exemplos de prelados que abriam a “histriões” os palácios episcopais-como, ainda nos séculos XIII e XIV, na Inglaterra e na Espanha. Certas igrejas contrataram poetas e cantores que se encarregavam de sua publicidade junto aos

peregrinos. Na região de Santiago de Compostela (e em mais de uma dúzia de santuários locais), devemos a esse costume os cantos de romaria que nos foram conservados por alguns cancioneros ibéricos [...] Do século X ao XIII, as “festas de jograis” efetuaram-se periodicamente em algumas grandes abadias, como a Trinité de Fécamp -lugares de contato e de competição entre cléracs e intérpretes e dos intérpretes entre si, contribuindo sem dúvida para a formação de uma elite desses últimos. [...] A existência de intérpretes da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento. Ela fascina e inquieta. A igreja não parou de farejar aí uma força secretamente rival [...] Mas nada pôde impedir a multiplicação dessa “raça” que, no século XIII, constituirá em toda a Europa uma potência, imperceptível, mas sempre presente. (ZUMTHOR, 2003, p. 64-69)

Pretendemos, através das manifestações (ou momentos poético-musicais) acima descritas, ilustrar um pouco da importância que arte e poesia assumiram ao longo da história. Seria possível, ainda, descrever outros fatos ocorridos, como a invenção do recitativo: “Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso” (GROOVE, 1994, p.769), ocorrido no século XVI, ou as idéias de Wagner, relacionadas ao teatro musical do século XIX. Como dissemos, entretanto, não é nossa intenção adentrar nos detalhes de cada um desses momentos. O que queremos, contudo, é reforçar antecedentes através do pequeno histórico disposto acima, para avaliar a importância do estudo do *rap*, manifestação poético-musical da atualidade que, ao nosso ver, também será um marco na História, no que tange às manifestações artísticas do século XXI.

Unindo música e lírica, o rap traz em sua própria designação, a associação desses dois elementos (*Rhythm and Poetry*). Contudo, talvez também por serem formadores de opinião pública e detentores de certo poder, quer tomados em conjunto, ou mesmo separadamente, tais elementos, proferidos por sujeitos que, na maioria das vezes, não foram “autorizados” a fazê-lo, são alvo de críticas e polêmicas, por parte de seus receptores.

A partir desse momento, passaremos à tentativa de compreender como se dá a elaboração das bases estruturais do *rap* e sobre quais argumentos se fundam as

inúmeras discussões que permeiam o gênero.

3.4.2 Do som

Como vimos anteriormente, logo que surgiu, o *rap* era executado nos *Sound of Systems*, equipamentos móveis, constantes de toca-discos e amplificadores. Entretanto, com o decorrer dos anos, a busca pela inovação nas músicas fez com que os *DJ's* aumentassem suas bases; dando origem às primeiras técnicas de performance em toca-discos: as primeiras mixagens. Desde que surgiu, devido à criatividade de seus seguidores e ao aprimoramento tecnológico dos meios, o *rap* ganhou inúmeros efeitos sonoros, utilizados em sua execução. O disco, além de ouvido, passou a ser manipulado de várias maneiras, gerando resultados sonoros diversos. O trabalho dos *DJs* tem como precursores, pesquisadores da música eletroacústica como *Pierre Schaeffer* e *Pierre Henry* (França); e *Karlheinz Stockhausen* (Alemanha), que desenvolveram múltiplas experiências na área, em meados do século XX, reconstituindo, assim, antigos conceitos acerca do fazer musical.

[...] a música eletroacústica é vista como precursora da música produzida pelos *DJs* de hoje em dia. De uma certa forma, foi com a música eletroacústica que o conceito de o que é considerado música se ampliou bastante e que o ruído passou a ser reconhecido como objeto de composição e utilizado dentro de um processo de criação. Nesse sentido, *Pierre Schaeffer* e *Karlheinz Stockhausen* foram os precursores da produção de sons manipulados e gravados através de microfones ou criados através de osciladores, criando procedimentos de composição inovadores. *Schaeffer* tinha como conceito uma música em que a escuta determinava a manipulação sonora, que por sua vez determinava a escuta. *Stockhausen* tinha a pretensão de, a partir de um controle mínimo de 'elementos atômicos' (de uma soma de senoides com frequência e amplitudes pré-determinadas) construir novos timbres e controlar a dinâmica interna desses timbres. A semelhança entre os compositores da música eletroacústica e os *DJs* no processo criativo está justamente na produção de uma música guiada pela escuta e desta ter como característica a 'experiência timbrística'.

[...] torna-se obrigatória a referência a Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Stockhausen. Partindo de matéria prima sonora inusitada - tal como bater portas, gritos de rua ou sussurros - e percebendo a fita gravada como objeto concreto, que podia sofrer intervenções e ser manipulado no estúdio, através de cortes, aumento ou diminuição de velocidade, etc. Schaeffer e Henry dão origem na França à chamada *musique concrète*, que tem como marco inaugural a *Symphonie pour un homme* Seul, de 1950 (SÁ, 2007, p.4)

Na obra *Estudos de Psicopedagogia Musical*, Violeta Gainza também aborda o caráter experimental assumido pela música nos dias de hoje, suas novas características e sua própria existência, enquanto resultado de estudos anteriormente realizados no campo da música²⁶.

[...] Partindo dos parâmetros atuais, “jogar com música é também “jogar-se”, o que dá como resultado uma gama infinita e em constante mutação, de caminhos para a expressão e a criação [...] A arte musical percorreu, desde o início de 1950, um caminho caracterizado pela exploração cada vez mais exaustiva da matéria sonora. Uma consolidação e o amadurecimento da música denominada eletroacústica, que integra as correntes originais apresentadas pela música concreta (sons gravados, produzidos por fontes “naturais”) e a música eletrônica (realizada exclusivamente com sons que procedem de fontes eletrônicas). Generalizam-se, também, novos grafismos, em substituição à notação musical tradicional, novos instrumentos e “objetos” sonoros, o uso não tradicional dos instrumentos tradicionais, a improvisação e a composição aleatória. (GAINZA, 1988, p.23)

Atualmente, a performance de um *DJ* envolve muitas técnicas e está presente em vários estilos musicais. A função de *Disck Jockey*, nascida com o surgimento do *rap*, pode ser vista hoje em pistas de dança, animando festas dos mais variados gostos musicais: *dance*, *house*, *tecno*, dentre outros. Em função do aparato técnico e da hibridização de sons decorrente da criatividade dos *DJs*, inclusive, muitas vezes torna-se difícil a distinção de estilos musicais. Citando Rose (1997),

²⁶ Douglas Kelner também afirma o fato e aponta que, foi na década de 50, também, que ocorreu outro fenômeno: o início da proliferação de ideais, através da música, em prol da raça negra. Vejamos: os anos 1950 foram uma época de proliferação das estações de rádio, e as novas tecnologias fonográficas punham métodos baratos à disposição da indústria estereofônica em expansão. Gravadores de fita, rádio de carro e, por fim, os cassetes ajudaram a por a música em posição ainda mais central na cultura da mídia, e provavelmente poucas coisas foram úteis como o esporte profissional e o rock para propugnar pelas liberdades civis dos negros, para mostrar aos brancos que preto “é legal”, para demonstrar que eles são seres humanos merecedores de todas as liberdades civis existentes. (KELNER, 2001, p. 228)

Jociane Araldi escreve algumas linhas sobre o papel dos *DJs*, especificamente, no estilo *rap*: “Os rappers pedem ao DJ para colocar um som, que espera que seja interrompido, rompido. Os *DJs* colocam literalmente os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre palavras e sons sampleados.” (ROSE apud ARALDI et al, 2004, p.21)

São inúmeras as possibilidades na performance de um *DJ*. Dentre as técnicas desenvolvidas por eles estão o já citado *strach* (manipulação para frente e para trás do disco, num efeito semelhante ao de um arranhão), o *Orbeat* (no qual, com a plataforma parada, pequenos toques são dados no disco, gerando efeitos sonoros diferenciados, variáveis de acordo com o DJ) e o *Back to Back* (onde é possível estabelecer a repetição indefinida de um número determinado de compassos instrumentais):

Para a performance são necessários normalmente dois toca-discos e um mixer. Este é o responsável pela junção, sobreposição e a mistura das músicas. Além disso, desempenha a função de controlar os canais em que a música será tocada, a separação, ou junção dos sons do toca discos do lado direito e o do lado esquerdo, bem como o momento exato da intervenção feita diretamente nos discos. Além dos toca discos e do mixer, os *DJs* utilizam-se de samplers, que permitem a extração de músicas já gravadas bem como o recorte e a montagem de novas músicas a partir desse efeito. Vale lembrar que com esses equipamentos é possível juntar vários trechos de músicas, com tonalidade, ritmo e andamento diferentes e transformá-lo em uma só música. (ARALDI et al, 2007, p.44-45)

Os adeptos da cultura *Hip-hop*, assim como fazem com as letras de *rap*, também procuram transmitir por meio da sonoridade a realidade precária da periferia, numa espécie de espetáculo do caos. É comum perceber durante a performance de um *DJ*, a utilização de sons diversos, como os de tiros, sirenes de polícia, buzinas em trânsito intenso, enfim... Sons que remetem à vida real, nas periferias de grandes centros²⁷. A pesquisadora Mércia Pinto, no artigo *Conhecendo as Músicas do*

²⁷ PINTO, Mercia. Conhecendo as músicas do mundo: aprendizado informal em grupos da periferia de Brasília. Disponível em: < <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Pinto.pdf>>. Acesso em 17 Jul. 2008.

Mundo, comenta acerca da utilização destes sons, que assim como as palavras tornam-se elementos de uma nova estética

A presença real e viva desta estética apocalíptica e desesperançada, não se apresenta somente nas palavras das canções, mas nos efeitos da manipulação eletrônica de sons que reciclam desejos e sonhos não realizados, como se não houvesse lugar para eles num mundo controlado por outros. Só a tecnologia pode redimir ou oferecer algum alimento para encontrar o reencantamento, além de preencherem a necessidade especial do lúdico. (PINTO, 2000, p.6)

De acordo com a forma como manuseia seu equipamento, um *DJ* pode, pois, obter variações rítmicas e de timbre (variantes na altura do som, do mais grave para o mais agudo, por exemplo), a partir de uma mesma matriz sonora. Todo o trabalho rítmico e melódico realizado pelos *DJs* serve como alicerce para a proliferação da mensagem *rapper*. Todo o acompanhamento instrumental e as marcações bruscas, quebras rítmicas e colagens são produzidos de acordo com o que se quer dizer, de modo que a base tende, sempre, a reforçar o conteúdo da letra: “Se a música trata de uma denúncia, seu acompanhamento instrumental precisa despertar o ouvinte para esta temática. Isso é produzido através de efeitos sonoros e escolha de timbres, andamentos e intensidade” (ARALDI et al, 2007, p.25).

Ao conceder uma explicação acerca da conduta de um *DJ* durante a realização de um processo de mixagem, *DJ Nezo* deixa claro que é preciso um desenvolvimento da musicalidade. Ainda que esta seja lapidada por meio um processo autodidata, distanciada do ensino formal da música. Segundo ele, durante a *mixagem*, um *DJ* deve atuar com precisão rítmica, sabendo realizar contagens de “batidas por minuto” (*BPMS*), nas músicas que serão mixadas. Para isso, portanto, é necessário um treinamento do ouvido que, por meio da prática, determina o momento exato da manipulação:

Normalmente a contagem se torna auditiva. Nós costumamos dizer que, se as quatro primeiras caixas virarem junto, tá tudo certo. O que dizer com isso? É jogar ritmos diferentes, se as quatro primeiras caixas baterem iguais, você tem uma chance de virar uma música em menos de

seis tempos, sem perder o ritmo uma de outra. E com o tempo a gente vai pegando , às vezes numa própria forma de jogar o vinil em cima de uma base, tu já consegue saber se a base está mais rápida ou mais lenta (DJ NEZO apud ARALDI et. al, 2007, p.54)

Sobre o trabalho desenvolvido por *DJ's*, emergem várias opiniões. Após o advento dos *samplers*, principalmente, e com a possibilidade de unir vários estilos (*rap*, bossa nova, *rock*, samba, etc.), numa mesma base, a prática passa a ser questionada em diversos aspectos, como a questão da autoria. “Essa prática [...] é constantemente questionada com relação aos direitos autorais dos trechos sampleados”. (ARALDI et. al, 2005,p. 76). De maneira geral, os *DJ's* negam que seu trabalho incorra em técnicas de plágio. Para eles, o *sampler* transforma as músicas originais, homenageando aqueles que as compuseram. Isso acontece, pois a preocupação do *DJ* não se volta “ para a seqüência de notas que foi feita”, mas com o som produzido por elas “ para transformar, o som daquela nota em uma segunda, terceira alternativa”. Assim, “pra quem faz o trabalho utilizando o vinil, a principal estratégia é descaracterizar, e quanto mais tu descaracterizares o som original, mais é conceituado entre os *DJs*” (*DJ NEZO* apud ARALDI et al, 2007, p.76). Vejamos o fragmento abaixo:

A gente pode pegar um Beethoven e fazer uma base de rap em cima, mas obviamente é a música do Beethoven no looping que não tem nada a ver com a intenção do Beethoven quando fez a música dele, é outra coisa totalmente diferente. Isso já no meu ponto de vista não é cópia da música do Beethoven. Até quem acha que é a cópia estaria, sei lá, julgando mal a pessoa do Beethoven ou fazendo uma injustiça com o cara, que fez uma composição tão bela, com uma intenção tão diferente daquela que foi feita (DUKE JAY apud ARALDI et al, 2007, p.76)

Entre os estudiosos do campo, visões distintas também permeiam a prática dos *DJ's*. Para Azevedo e Silva apud Fialho ²⁸, as produções e execuções de *rap* em todo o mundo “representam aspectos revolucionários, pois abolem a noção tradicional de que só faz música quem tem formação e toca instrumentos musicais convencionais”. Há quem os considere verdadeiros músicos, melhor dizendo,

²⁸ FIALHO, Vânia Malagutti. **O programa televisivo Hip Hop Sul como um espaço de formação musical**. Disponível em:<http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>. Acesso em 15 Jul. 2008.

compositores da pós-modernidade que deixam suas marcas no material sonoro e, através delas, demonstram suas habilidades. A pesquisadora Vânia Malagutti Fialho, define o *DJ* como:

[...] o músico que manipula discos de vinil e/ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos, como colagens, aceleração e desaceleração no andamento e ecos. É o *DJ* quem compõe a base instrumental para o *MC* cantar (FIALHO, 2003, p.1-2)²⁹

Da mesma maneira, Débora Baldelli³⁰ reconhece a capacidade de composição dos *DJs*, escrevendo sobre o desenvolvimento de suas criatividade, num cenário de novas tecnologias, considerando o aparato tecnológico, como instrumento que leva à criação.

A tecnologia musical deve ser vista como uma aliada no processo de composição, é um instrumento em si, assim como possibilita a ampliação e exploração de novas sonoridades na música. É mais uma forma de realização de uma composição, mas não deve ser vista como uma futura substituidora de processos criativos já existentes, e muito menos, deve lhe ser conferida a autoridade do processo criativo. A tecnologia musical deve ser vista como mais uma ferramenta para criação [...] o fato da música eletrônica estar diretamente associada à tecnologia musical, esta não lhe tira a autoridade de um processo criativo, ou seja, não é porque é uma música feita através de um computador, com “sons manipulados, que seu resultado é menos criativo. Computador não compõe, assim como violino também não. (BALDELLI, 2004)

Por outro lado, a pesquisadora Mércia Pinto, da Universidade de Brasília, não atribui à atividade de *DJ* funções ligadas à composição. Segundo ela, a exigência presente na execução de um *DJ* é a de saber operar o maquinário disponível.

[...] cortar e mixar um disco no outro igualando o tempo para uma transição suave, toma elementos acústicos concretos e performances pré-gravadas de padrões musicais [...] essas apropriações não requerem

²⁹ FIALHO, Vânia Malagutti. **O rap e seus aspectos sócios musicais**. Disponível em: <http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/pdf/FIALHO,%20Vania%20Malagutti%20Fialho%202003.pdf>. Acesso em 15 Jul. 2008.

³⁰ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos DJS e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/DeboraBaldelli.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/DeboraBaldelli.pdf)>. Acesso em 10 Jul. 2008.

habilidade para compor ou tocar instrumentos musicais, mas para manipular elementos de gravação.³¹

Entre os músicos eruditos, também é presente a resistência ao estilo *rap*. Inclusive, um de seus maiores oponentes é o maestro paulistano Júlio Medaglia. Medaglia já esteve à frente da Direção Artística do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e tem fama reconhecida internacionalmente. Certa vez, o maestro opinou sobre o estilo *rap*, em depoimento à revista Caros Amigos:

[...] do ponto de vista artístico, social, cultural, acho trágico o negro brasileiro abandonar suas raízes africanas, para se tornar colono da música negra da periferia de Los Angeles [...] o problema nesta história é precisar o negro brasileiro ser colono americano para poder dar sua mensagem. E é uma coisa muito limitada, musicalmente paupérrima".
(MEDAGLIA apud SHETARA, 2006, p.158)

Apesar de toda a ausência consensual acerca do som produzido entre os *Djs*, não é, na realidade, a música o fator gerador de maiores reações. E, sim, a mensagem que, em função de seu conteúdo, acaba por acarretar maiores polêmicas. Passemos agora, então, à tentativa de compreender como se dá o processo relativo à emissão e recepção do discurso *rapper*.

3.4.3 Das letras

A letra representa o fator que mais faz do *rap* um estilo incompreendido por muitos, considerado polêmico e provocador. Em geral, elas abordam temas referentes à própria vivência do *MC*, relatando experiências cotidianas, inerentes ao contexto social em que o cantor de *rap* está inserido. Um contexto cravado em ações violentas, de injustiça e comportamentos duvidosos, em especial por parte das autoridades, que a princípio deveriam primar pelo interesse público, mas que nem sempre o fazem, preferindo manter no isolamento as camadas sociais mais pobres.

³¹ PINTO, Mercia. **Rap: gênero Popular da pós-modernidade**. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/MerciaPinto.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/MerciaPinto.pdf)> Acesso em 16 Jul. 2008.

Assim, enquanto poética popular contemporânea, o *rap* trabalha ritmicamente a palavra, traduzindo a imagem da periferia enquanto contexto real, vivido na pele por quem o produz e ouve e, geralmente, temido pelo restante da sociedade. A pesquisadora Marília Gessa, no artigo “*Por uma poética do Rap*”, explica que a produção das letras possui, de fato, uma intensa ligação com a vida.

A poesia contemporânea (e dentro dos seus subgêneros, o *rap*) tem sido definida pela sua capacidade de estabelecer um maior grau de aproximação no que se refere à possibilidade de se depreender e apreender aquilo que convencionamos chamar de real [...] Ao assumir para si compromissos com a realidade social de brasileiros economicamente desfavorecidos e afro-descendentes, o *rap* exemplifica como, em uma sociedade marcada por conflitos, a construção da subjetividade lírica é atingida pela opressão [...] o homem é responsável por seu próprio destino e por cada um de seus atos. A fim de buscar uma solução para os problemas, ou, ao menos entendê-los, o homem explora sua capacidade de entender a realidade e de atuar sobre ela. E um de seus instrumentos, é a poesia. Pode-se dizer que o discurso poético, consagradamente tido como campo preferencial de realização do imaginário, comporta também a preocupação com o real. A poesia, não é, pois, o avesso do real, mas outra forma de captá-lo. (GESSA, 2007, p. 168-169)

Tal constatação nos remete à abordagem feita pela teoria literária de Octávio Paz (1996, p. 50). O autor compreende o fazer poético enquanto “penetrar, um estar ou ser na realidade sendo a imagem um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos”

[...] As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo [...] o poeta faz algo a mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência [...] o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (PAZ, 1996, p.45)

Para os *rappers*, a palavra traduz a imagem do cotidiano. O dia-a-dia inspira o *MC*, que costuma encontrar também na leitura um aprofundamento de bases de informação que sirvam como alicerce para suas canções. “[...] a partir da decisão sobre o que escrever, os *MC*’s buscam fundamentação em reportagens e livros

atuais. Nesse sentido, as leituras contribuem para a atualização sobre temática e facilitam a expressão do pensamento do compositor [...]” (ARALDI et al, 2007, p.80).

Desta forma, a palavra adquire um duplo papel: se por um lado ela externa revolta em relação às condições de vida das pessoas que vivem nas periferias de grandes metrópoles, por outro, assume um aspecto instrutivo e estimulador, difundindo nos segmentos mais carentes da sociedade, a esperança de dias melhores. Conforme explica Jorge Luiz do Nascimento, o *rap* leva à multidão receptora mensagens baseadas no cotidiano das mesmas e pratica, assim, um ato de responsabilidade, tendo, portanto, no microfone, um instrumento de poder.

[...] Trabalhar com uma realidade, por definição, alienada e alienante, repleta de sonhos frustrados de consumo, desagregação familiar, criminalidade infantil, violências potencializadas de todas as formas, poder do tráfico de drogas, corrupção policial, promessas vãs de políticos profissionais etc. é uma forma de busca de compreensão, análise e procura de rotas de fuga dos existenciais becos sem saídas que são a vida de muitos jovens que habitam esses territórios minados [...] (NASCIMENTO, 2006, p. 10)

Emanando a própria voz, o *rapper* torna-se um instrumento de conscientização coletiva e importância social incontestável. A partir da própria experiência e utilizando uma linguagem próxima ao ouvinte, o *rapper* assume uma espécie de “caráter missionário”, no sentido de que, respaldado pela força do movimento *Hip-Hop*, orienta e conduz um grande contingente populacional, à ação sócio-política. No artigo “*O exemplum do rap: a retórica dos Racionais MC’s*”, a pesquisadora Fernanda Scopel Falcão, ao analisar a música de Racionais MC’s, demonstra como ocorre este processo:

[...] a linguagem empregada [...] se iguala ao falar cotidiano de seus ouvintes. Justamente para que a mensagem seja entendida por eles como fruto da mesma vivência; pois como disse Mano Brown numa de suas raras entrevistas, seu rap não é para “playboy” ou para “sociólogo” ver, mas para que seus “manos” de favela escutem, entendam, reflitam sobre seus problemas e busquem transformá-los- uma comunicação da massa com a massa. (FALCÃO, 2006, p. 193)

Assim, para o *rapper*, levar mensagens à multidão receptora é um ato de responsabilidade. Através da canção, ele chama seus ouvintes à consciência, visando retirar-lhes de um “provável estado de alienação”. Tal estado, para o Hip-Hop, pode ser compreendido como uma condição extremamente maléfica, já que facilita o controle e manipulação das pessoas.

A alienação é um tema bastante trabalhado no *rap*, visto como algo a ser combatido e substituído por comportamentos baseados na reflexão, no questionamento e não aceitação de condições socialmente pré-estabelecidas. Os depoimentos abaixo são de *rappers*, que explicam como é ser “mensageiro da periferia” e que importância tem este ofício:

[...] Tu tens que estar com o microfone na mão, o microfone na mão é uma arma, cada palavra que tu pensas, tu engatilhas, e quando tu saltas pra ela, tu estás disparando. Para mim a música, o rap, tem que ter uma boa base, uma boa base instrumental e principalmente um bom conteúdo (JOTAPE apud ARALDI et al, 2007, p. 26).

[...] os MC's escrevem sobre drogas, violência, crimes, política, preconceito, discriminação, falta de perspectiva de futuro e da relação com a polícia. Mas falam também da amizade, do espaço físico onde moram, da paz e da esperança de um mundo melhor [...] A abordagem de tais temas faz do rap uma expressão polêmica e o constitui como um estilo provocador. Isso porque ele denuncia e intima a polícia, registra o racismo e fala sobre a discriminação social, relatando na poesia as vivências da periferia (ARALDI et al, 2007, p. 25)

[...] eu falo com vários manos, vários senhores e várias senhoras, mas cada um assimila de forma diferente. O rap fala de realidade e a realidade é o que? Hora Boa e hora ruim, isso tudo vai pro rap, você mistura. Os moleques assimilam pro bem e pro mal, a gente fala da realidade e a realidade é isso: o bem e o mal. Tem o certo e tem o errado, então os moleques assimilam o que mais interessa. As pessoas assimilam, interpretam, se espelham, [...] (ROCKY, 2007)

Apesar de agirem enquanto espelho do real, as letras de *rap* ainda chocam a parcela da população que desconhece “o lado oculto” das condições humanas, no qual convivem e sobrevivem milhares de brasileiros. Talvez este “ignorar da coletividade” seja exatamente o fator gerador das dificuldades encontradas pelos poetas do *Hip-hop*. Entre os poetas da atualidade, as letras de *rap* também não

encontram aceitação plena. A inaceitabilidade do *rap* pode ser percebida, neste depoimento do escritor Marcelo Mirisola:

Se serviu ou serve não é literatura. Pode ser capoeira, rap, ou qualquer meleca do gênero que trate de bumbos, cama elástica, axés e afoxés e, no final das contas sirva como pretexto para distrair o miserável da realidade em que vive. O nome disso pode ser má-fé ou, para os inocentes e voluntários, assistência social, nada a ver com literatura [...] Desde quando - é a pergunta que me faço- a literatura serviu para melhorar a vida e/ ou tirar alguém da marginalidade?(MIRISOLA apud C., 2006, p.160-161)

Na opinião do pesquisador Jorge Luiz do Nascimento, a fala de Mirisola é apenas um dos “reflexos de visões totalizadoras, conservadoras e exclusivistas”, ainda presentes em grande número no seio de nossa sociedade. Ao tentar explicar a manifestação de Mirisola, Nascimento coloca que, para os detentores do saber tradicional, o *rap* torna-se de fato, uma manifestação “de iletrados”, ameaçadora por suas indagações e críticas sociais. Tal manifestação incomoda principalmente porque, cada vez mais, está preenchendo espaços antes designados somente a intelectuais oriundos de uma aristocracia social.

O que está em jogo é estar num estado de igualdade [...], com vozes que não estão preparadas para interagir num nível tido como aceitável, ou produtor, já que em visões conservadoras, o conhecimento tem gradações impermeáveis que não permitem que entes heterogêneos possam travar um diálogo que venha a ser possibilitador de enriquecimento mútuo. (NASCIMENTO, no prelo)

O objetivo do *rap* original, aquele nascido do movimento *Hip-hop*, não é encontrar admiradores em todas as camadas sociais, nem preencher modismos ou atender às demandas da grande massa. Pelo contrário, trata-se de uma produção da periferia, destinada à própria periferia. Segundo Celso Rosa, é exatamente isso que impede uma maior compreensão do *rap* nos demais segmentos da sociedade:

[...] En lugar de crear una música fácilmente asimilable por las masas, en la cultura Rap la elaboración de los temas busca responder a las expectativas de los jóvenes de la periferia, desarrollando una poética que narra hechos impactantes, con los cuales solo podrá indentificarse quien pertenece a esos círculos. (ROSA, 2007,p. 2)

Enquanto vítima da não aceitação social, oriunda da consolidação de visões sistemáticas e tradicionalistas, o grupo *Racionais MC's* pode servir de exemplo. Não foram raras as vezes em que os *Racionais* foram acusados de incitação ao crime. Em 1994, os integrantes do grupo foram presos sob essa acusação e, mais recentemente o fato se repetiu: dessa vez, durante show em evento promovido pela prefeitura de São Paulo, em maio de 2007. Mais uma vez, acusado de despertar a violência em seu público, o grupo teve sua apresentação marcada por pancadarias e confrontos envolvendo policiais e ouvintes. Várias pessoas foram detidas e o acontecimento tomou conta das manchetes de jornais. Em depoimento à revista *Rap. Br*, Edy Rock (2007), um dos componentes, comenta o fato.

Aquilo ali foi maldade pura da polícia, como em todo lugar dá quando tem show assim de multidão, os caras estão pra poder acabar com tudo pra levar trezentos presos, é sério já teve caso assim. Nada justifica atirar no povo, tinha criança, senhora, nada justifica, vai atirar no povo por causa de madeira, por causa de meia dúzia que tava atacando a madeira? Não é justificativa, os caras são da instituição e ali tinha o povo, ali eram os cidadãos, eles são preparados pra controlar, não deram conta de meia dúzia

O *rap* tem sido objeto de estudo das mais diferentes áreas, como antropologia, ciências sociais, lingüística, comunicação, literatura, etc. No campo da pedagogia há, inclusive, quem já comprove sua eficácia didática. É o caso de *Trudy Mercadal Sabbagh*, que escreve o artigo *Hip Hop Stories and Pedagogy* com base em sua experiência enquanto docente e nos relata como o *rap* pode precaver a violência, contribuindo para a construção de mentes mais críticas e aprimoramento dos currículos escolares:

O Hip-Hop, especialmente o gênero conhecido como Rap, tem uma significância especial para muitos adolescentes urbanos, particularmente estudantes do nosso programa. Eu também testemunhei como o Hip-Hop pode funcionar como uma alternativa para as brigas, já que os conflitos são resolvidos pelos estudantes de certa forma "sacaneando" uns aos outros com suas letras pessoais em seus raps. Os estudantes apóiam-se mutuamente através da troca de letras e se tornam mais mansos quando se trata de engajamento curricular, como por exemplo no tópico da gramática, retórica, escrita e composição se apresentados através de materiais e perspectivas do Hip-Hop. Logo, o Hip-Hop oferece

uma saída para soluções de conflitos, colaboração, crítica, pensamento e métodos pedagógicos que se engajam nos currículos tradicionais”. (MERCADAL-SABBAGH, 2004, p.1, tradução nossa)³²

Embora não seja ponto passivo, o *rap* encontra seus defensores em todas as áreas do saber. Podemos citar Richard Schusterman como um deles. Segundo o autor, embora suscetíveis a não aprovações em determinados setores da música e da literatura, as letras de *rap* possuem características estéticas que as qualificam como música e literatura.

“Essas características incluem: uma apropriação reciclada ao invés de uma criação única e original, a eclética mixagem de estilos, uma entusiástica abraçando a nova tecnologia e cultura de massas; o desafio de uma autonomia “estética” e puramente artística e uma ênfase no localizado e temporal mais do que na crença universal e eterna”. (SCHUSTERMAN apud GESSA, 2007, p.167, tradução nossa)³³

Pessoalmente, assumo a audácia de discordar de opiniões como as do maestro Júlio Medaglia e do escritor Marcelo Mirisola. Concordando, ao contrário, com o ponto-de-vista de outra personalidade: Chico Buarque. Em entrevista cedida ao jornal folha de São Paulo, Buarque divulgou sua opinião acerca da natureza do *rap*. Para o compositor, trata-se de uma manifestação que pode ser considerada um “fenômeno” do século XXI e que tem potencial para substituir a canção, assim como esta substituiu, no século XX, a ópera (do século anterior).

Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. [...] acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se

³² Hip-Hop, especially the genre known as rap, holds a special significance for many urban teenagers, particularly students in our program. I have also witnessed how Hip-Hop may function as an alternative for fighting, as conflict is resolved by students “sparring” with each other with their own personal rap lyrics. Students support each other by sharing lyrics, and are more amenable to engaging traditional curricula topics such as grammar, speech, writing and composition, if presented through Hip Hop-based materials and perspective. Thus, Hip Hop offers a venue for conflict resolution, collaboration, critical thinking and a pedagogical method to engage traditional curricula (MERCADAL-SABBAGH, 2004, p.1)

³³ These characteristics include: recycling appropriation rather than unique originative creation, the eclectic mixing of styles, the enthusiastic embracing of the new technology and mass culture, the challenging of modernist notions of aesthetic autonomy and artistic purity, and an emphasis on the localized and temporal rather than the putatively universal and eternal. (SCHUSTERMAN apud GESSA, 2007, p.167)

manifestando [...]. Esse pessoal junta multidão. Tem algo aí. (HOLANDA, 2004)

Pelo modo como se dá a articulação de idéias na construção dos *raps*, acredito que é possível, inclusive, afirmar ser o *Hip-Hop* um instrumento que propaga certa ideologia discursiva. A questão da ideologia já foi abordada por vários teóricos.

Em “*A Respeito de problemas da obra de Dostoievsky*”, Mikhail Bakhtin, por exemplo, analisa a presença da ideologia no comportamento dos personagens criados pelo escritor russo; ressaltando, no prefácio do livro, o fato de ser toda obra literária um corpo onde se confrontam diversas forças sociais. Nesta análise, Bakhtin identifica personagens que carecem do convívio diário, da socialização, no intuito de converter aspirações utópicas em realidade. Tendo tais “trocas-sociais” como suporte, é que a ideologia se espalharia. No sentido de que mesmo diante de uma base social consolidada por instituições reguladoras do convívio social (escola, família, etc) e disseminadoras de uma ideologia dominante, o sujeito encontraria aí, a partir deste convívio, a necessidade de reverter situações e com distinto propósito ideológico se associaria a outros indivíduos de mesmas aspirações, constituindo, então, um grupo de semelhantes, provido de signos representativos de determinado ideal. “É como se o homem se sentisse imediatamente no mundo como uma totalidade, sem nenhuma instância intermediária além de algum grupo social a que ele pertencesse”. (BAKHTIN, 2003, p. 201). Para melhor compreendermos o significado de “ideologia”, nas teorias de Bakhtin, vejamos o que diz Valdemir Miotello:

[...] se poderia caracterizar ideologia, da perspectiva bakhtiniana, como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista também manifesta sua compreensão diversa da exercida pela ideologia dominante. A superestrutura não existe a não ser em jogo e relação constante com a infra-estrutura, defende Bakhtin, e essa relação é estabelecida e intermediada pelos signos e por sua capacidade de estar presente necessariamente em todas as relações sociais. E em cada uma delas os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos integrantes daquele grupo [...] (MIOTELLO, 2005, p.171)

Na obra *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*, Marilena Chauí também aborda a questão da ideologia. De acordo com a autora, a ideologia se constrói a partir de idéias gerais representativas da realidade. A partir de concepções acerca do ser-humano, da nação, do saber e do progresso, o homem constrói sua ideologia, que atua como possível resposta ao temor da ausência de identidade e desagregação em determinada estrutura social.

Segundo Chauí, a partir da ideologia, constroem-se o imaginário e a lógica da identificação social. Concedendo grande importância à moral e ao empirismo, a ideologia, conforme explica a autora, se preocupa menos com constituição primária da sociedade de classes (e suas organizações) e, diante da ocorrência de possíveis “dissonâncias sociais”, atribui como causadores os homens de conduta errônea.

[...] a operação ideológica consiste em afirmar que “de direito” a sociedade é indivisa, sendo prova da indivisão a existência de um só e mesmo poder estatal que dirige toda a sociedade e lhe dá homogeneidade. Por outro lado, a ideologia afirma que “de fato” (e infelizmente) há divisões sociais e conflitos sociais, mas a causa desse “fato injusto” deve ser encontrada em “homens injustos” (o mau patrão, o mau trabalhador, o mau governante, as más alianças internacionais, etc.) (CHAUÍ, 2006, p. 31)

Ora, dentro desta perspectiva, como poderíamos definir o *rap*? Mais do que uma manifestação artística, ou um subproduto da violência urbana, ele é um signo de denúncia, oriundo do movimento *Hip-hop*; um instrumento que demonstra insatisfação coletiva face ao “sistema democrático” (tão fragmentado e repleto de diferenças) e contesta a realidade de milhares de pessoas, que habitam periferias esquecidas, procurando, exatamente, modificar situações históricas, socialmente pré-instituídas.

Concordamos com Douglas Kelner, quando este afirma que:

[...] o rap muitas vezes é originalíssimo [...], expressa uma voz distintiva e forte, que frequentemente tem mensagens distintas e estruturas narrativas coerentes, que é fértil em significados, exige um público ativo e nesses sentidos, tem as principais características do modernismo

cotidianos, pois, que o rap está entre o moderno e o pós-moderno; e que utiliza tanto uma estética modernista, quanto pós-modernista [...] Trata-se de uma forma híbrida, que combina tradições afro-americanas com estilo contemporâneo, misturando voz humana e tecnologia, música e ruído dissonante. Mas, a colagem e o hibridismo, em si, são características de movimentos modernistas como o cubismo, o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo. O mais importante, porém é que, em vez de desconstruir identidades, à maneira pós-modernista, o rap está criando identidades. Os próprios rappers firmam suas identidades por meio da música que fazem, e seu público identifica-se com a cultura contestadora, produzindo assim, identidades contestadoras. (KELNER, 2001, p.247)

Sabemos que os conceitos de pós-modernismo e pós-modernidade não são pontos passivos no meio acadêmico. Entretanto, é inegável a massificação dos meios e da própria cultura presente nos dias atuais. A população urbana, imersa em signos e ícones do capitalismo, adquiriu características nítidas de isolamento e passividade.

O ideal da cidade portadora de locais de circulação livre (espaços públicos que proporcionassem a troca de idéias entre as pessoas, o encontro impessoal, anônimo e heterogêneo) decorria do modernismo e, aos poucos, foi substituído por uma cidade fisicamente repartida, de realidade social individualista, caracterizada pela segregação e construção de guetos, como vimos anteriormente.

Em *Cidade dos Muros* (2000), Tereza Caldeira chama atenção para este fato. Segundo a autora, sobretudo a partir dos anos 80, São Paulo, seguindo o padrão internacional de outras metrópoles, começa a atravessar um novo momento de segregação espacial, cujos efeitos reforçam a existência de atitudes de incivilidade, intolerância e discriminação entre as pessoas. Divididas por espaços privatizados e monitorados, cuja finalidade é atender demandas de residência, consumo, lazer e trabalho das classes média e alta, e sob o pretexto de tudo suprirem num ambiente de maior seguridade social, as grandes cidades terminam por isolar as camadas mais pobres da população que permanecem, então, fadadas ao descaso:

[...] Numa cidade de muros e enclaves como São Paulo, o espaço público passou por uma transformação profunda. Vivenciado como mais perigoso, enquadrado por grades e muros; fragmentado pelos novos vazios e enclaves privatizados, com correntes fechando ruas, guardas armados e guaritas, o espaço público é cada vez mais abandonado pelas camadas mais altas. Na medida em que os espaços para os mais ricos são fechados e voltados para dentro, o espaço que sobra é abandonado àqueles que não podem pagar para entrar. (CALDEIRA, 2000, p.314)

Cercados por condomínios fechados, *shoppings centers*, prédios de escritórios e câmaras de vigilância, os mais pobres parecem ser os únicos, de fato, a se ocuparem do espaço público da cidade, geralmente constituído em péssimas condições. Em São Paulo, conforme nos mostra Caldeira, a realidade é exatamente assim. São Paulo é uma cidade de ruas vazias e mal construídas, nas quais a experiência de andar a pé pode significar, também, uma grande humilhação:

Na São Paulo contemporânea, o espaço público é o mais vazio e o uso das ruas, das calçadas e praças é mais raro exatamente onde há mais enclaves fortificadas, especialmente, os residenciais. Em bairros como o Morumbi, as ruas são espaços vazios e a qualidade material dos espaços públicos é simplesmente ruim. As ruas são para os automóveis e a circulação de pedestres torna-se uma expectativa desagradável [...] As pessoas a pé podem ser trabalhadores que moram nas favelas próximas e que são tratados pelos vizinhos ricos com distância e desdém-e, inevitavelmente, com medo. (CALDEIRA, 2000, p.323)

Nos grandes centros é comum observar tal indiferença; seja no medo de sair às ruas com dinheiro ou relógio, ou mesmo em não respeitar sinais de trânsito, temendo ser abordado por alguém. Fechadas no ciclo daquilo que podem consumir (nos mais diversos setores), as pessoas de classe média e alta gastam grande parte do tempo ocupadas com seus interesses e afazeres diários, apenas absorvendo informações, sem que haja qualquer processo de troca com outros que não partilham do mesmo campo da segregação social; sem que haja reflexões acerca do tempo, do espaço e de tudo o que ocorre. De maneira geral, as cidades são preenchidas pelo que Lewis Mumford (1991) chama de “multidões solitárias”, pessoas de “reduzidas escolhas” e “limitadas e deficientes reações”.

Cientes de que a mudança social não acontecerá se não for a partir da iniciativa das próprias massas que vivenciam esse “esquecimento urbano”, permeado por mazelas as mais diversas, os líderes do movimento *Hip-Hop* atuam no sentido de transpor tal contexto, compreendendo ter a realidade atingido seu estopim. Por meio da arte englobam cada vez mais adeptos conscientes de que a vida (sobretudo para quem vive nas periferias) é algo difícil e clama medidas imediatas. Seja por meio da dança, do grafite ou da canção, tais pessoas resolveram agir, tomando por objetivo conscientizar seus semelhantes acerca da realidade social³⁴. Através da canção, o *rapper* mostra a precariedade do subúrbio e prega propostas; meios segundo os quais ele acredita ser possível atingir a saída para a conjuntura social em que está inserido.

Da observância do meio e a partir da própria experiência, os *rappers* realizam suas leituras acerca do mundo, retirando dele a matéria prima para a construção de suas canções e compartilhando, através destas, experiências diversas, porém comuns a todos que se identificam com suas propostas. A música leva mensagens que trazem, em si, constatações e apontam condutas específicas: em geral são versos seguidos como verdadeiros propósitos de vida, pelos jovens, adeptos do movimento.

A pesquisadora Elida Maria da Silva afirma que o *rap* tem uma dupla função ligada à reconstrução da auto-estima e difusão do conhecimento.

O RAP, dentro do movimento HIP-HOP possui duas grandes metas que compõem a expressão musical dos grupos, sobretudo daqueles que aparecem com maior vocação política. A primeira atua no trabalho da auto-estima com a valorização da identidade negra, o orgulho de ser negro. Estes grupos, formados majoritariamente por jovens negros, desempenham um papel social marcado pelo confronto racial. A segunda traduz-se no esforço de informar os jovens para se apropriarem do conhecimento, exercendo papel de veículo de comunicação,

³⁴ Existem várias ações sociais, lideradas por integrantes do movimento Hip-Hop, cujos papéis são de extrema relevância, para a sociedade brasileira. Como, por exemplo, citamos o movimento *1 DA SUL* (criado por Mano Brown e Ferréz), *Cooperifa* (Cooperativa Cultural da Periferia, idealizada por Sérgio Vaz) e *Favela Toma Conta* (iniciativa de Alessandro Buzo).

proporcionando uma interpretação alternativa dos acontecimentos.
(SILVA, 2005, p. 34-35)

Como principal manifestação do movimento *Hip-Hop*, o *rap* se propõe a realizar uma espécie de resgate cultural, e conseqüentemente, *identitário*, das classes menos favorecidas. Diante das mesmas mazelas e da simpatia pelo movimento, sua ideologia, sua moda, seus representantes, os jovens da periferia se reconhecem como indivíduos oriundos de uma cultura local, unindo-se numa espécie de “tribo”.

Conforme explica o sociólogo Michel Maffesoli (1997), no livro *A Transfiguração do político: a tribalização do mundo*, a associação de pessoas em grupos é uma evidência da atualidade. Sob a ótica de Maffesoli, não há na sociedade pós-moderna, espaço para individualizações teórico-metodológicas. De acordo com o autor, vivemos um período em que o mundo é colocado na condição de objeto, há grande vulnerabilidade das identidades individuais e a difusão do conhecimento é restrita às imagens, cujo papel privilegia a construção de grupos e ideais comunitários que tornam-se, assim, fontes de conhecimento e memória coletivas.

Por participar do mundo natural, o dos objetos, comungo com o “outro”, o “eu” cede lugar ao “nós”, a distinção inverte-se em viscosidade, a crítica do mundo como ele é se torna afirmação da existência e, enfim, o ativismo tende a deslizar para a impassibilidade. Tudo isso caracteriza, entre outras coisas, o ar do tempo, em que o indivíduo, na sua identidade, sexo, ideologia, profissão, relações institucionais (familiares, conjugais, partidários) não tem a certeza de antes, mas tenta buscar nos grupos restritos, nichos da segurança não mais concedida pela identidade. (MAFFESOLI, 1997, p. 198)

Esse “estar junto”, caracterizado por símbolos que fazem determinada pessoa ser ou não reconhecida como integrante de um grupo, é reflexo de uma postura crítica, resistente ao descaso e impessoalidade (ainda que involuntários), em geral, inerentes à conduta da sociedade contemporânea. Muito se engana quem pensa que é inerte esse discurso contra-hegemônico, oriundo do *Hip-Hop*. Pelo contrário, ele tem sido o responsável pela articulação de ideais jovens, que geram um “agir coletivo”, espelhado em intervenções notáveis, no espaço urbano.

Além das comunicações visuais, expressas nos muros da metrópole, ou do *break*, geralmente ensaiado nas praças públicas e estações de metrô, o pensamento *Hip-Hop*, difundido pelas letras de *rap*, vem assumindo força política, em cidades como São Paulo, por exemplo.

O pesquisador Christian Carlos Rodrigues Ribeiro cita algumas dessas intervenções, discorrendo acerca do papel político, de engajamento social, assumido pelos jovens do movimento *Hip-Hop*. Segundo ele, o movimento tem gerado, nas cidades, alterações perceptíveis. Um exemplo ocorre em Campinas (SP). De acordo com Ribeiro, ativistas ligados ao movimento *Hip-Hop*, se inserem politicamente nos processos de atendimento às demandas dos setores mais pobres da população, atuando no Orçamento Participativo e no Congresso da Cidade.

[...] O discurso e a prática do movimento é desenvolvido de forma que acaba por evidenciar a sua busca em inserir nos processos políticos locais, a discussão de temáticas que sejam de seus interesses, e que incorpore às políticas públicas, desenvolvidas a partir destas, as suas especificidades (étnicas/raciais e juvenis) como elemento constituinte da cidade em que se encontram inseridos. [...] o hip-hop passa a cobrar dos municípios melhorias concretas para as suas comunidades, passa a fazer parte dos processos de discussão de gestão urbana das cidades [...] agindo como parceiro dos municípios em processo de requalificação urbana, de atividades culturais através das Casas de Hip-Hop, além de passarem a apoiar candidatos em eleições para cargos no legislativo e executivo, comprometidos com os ideais do movimento (RIBEIRO apud APÓSTOLO NETTO, 2003)

Por sua atuação, acredito que os *rappers* enquadram-se na categoria intelectual defendida por Antonio Gramsci. O ex-redator do periódico socialista *Ordine Nuovo*, defendia que todo ser humano é dotado da capacidade intelectual (em maior ou menor escala) e pode desempenhá-la, independentemente de seu ofício e de sua classe social. Gramsci, que acreditava na valorização do saber popular e na socialização do conhecimento, afirmava:

[...] todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um filósofo, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1979, p.7-8)

Tais intelectuais seriam os “intelectuais orgânicos”, nascidos do meio social e para com ele compromissados. De acordo com a teoria “gramsciana”, o novo intelectual, nascido ao longo das construções histórico-sociais, ao contrário dos intelectuais oriundos da tradição dominante (cujo centro de atuação estaria fundamentado na eloqüência, “motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões”), deve “imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”(GRAMSCI, 1979, p. 8).

Para Gramsci, a intelectualidade é nascente em todo grupo social e portadora de uma capacidade única de liderança prática, teórica e contra-hegemônica. Segundo ele, quando nascida de um grupo social dominado, tal intelectualidade terá como uma de suas características principais “a luta pela assimilação e pela conquista “ideológica” dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos”. (GRAMSCI, 1979, p. 9).

Acreditamos que é exatamente o que ocorre com os *rappers*: intelectualmente comprometidos com o meio social em que foram colocados pela história de nosso país, geralmente possuidores de ofícios diversos que o de cantar, objetivam a conscientização de milhares de pessoas pobres (e conseqüentemente a construção de novos “intelectuais orgânicos”), na intenção de fortalecerem sua ideologia e atingirem suas aspirações, bloqueadas por uma hegemonia dominante. Quanto ao dilema no tocante à classificação do estilo (se é música ou poesia), sabemos que o “novo” é sempre alvo de repúdio. Grandes nomes da história da música, ao experimentalizarem, criando novos estilos musicais, não foram bem acolhidos tanto no campo acadêmico, quanto no campo social. Relembremos de Stravinsky, quando ao apresentar sua obra “A sagração da primavera” pela

primeira vez, fora severamente punido com gozações e críticas maliciosas, provenientes de seu público. Atualmente, a grandiosidade da música é reconhecida em todo o mundo. Com relação à poesia, nosso próprio trabalho é um exemplo. Como vimos, a intolerância às mudanças e experimentações poéticas surgiu também com o advento da Semana de Arte Moderna de 22; o que prova que, em qualquer campo da arte, as mudanças são sempre suscetíveis às atitudes de resistência.

Aristóteles defendia a idéia de que a poesia poderia se fazer presente em diversos gêneros; desde a epopéia à tragédia; atravessando todo e qualquer tipo de arte que procurava, em sua essência, imitar a vida. De acordo com o filósofo, a poesia nasce, exatamente, de uma tendência inata ao ser humano: a de imitar.

Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são partes do ritmo), na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia por suas improvisações. O gênero poético separou-se em diversas espécies, mediante o caráter moral de cada um. (ARISTÓTELES, 1990, p. 244)

Seguindo esta linha de pensamento, bem como os ensinamentos da teoria literária de Octavio Paz e Northrop Frye³⁵³⁶, tomo a liberdade de considerar a poesia um “campo de manifestações muito mais amplo, que o que se revelou a partir do século XVIII, por poema” (FERNANDES apud BERGAMINI; FERNANDES, 2006);

³⁵ O mundo da ação e acontecimentos sociais, o mundo do tempo e do procedimento, tem relação particular e estreita com o ouvido. O ouvido escuta, o ouvido traduz o que escuta, em comportamento prático. O mundo de pensamento e idéia individuais tem correspondentemente, íntima relação com o olhar, e quase todas as nossas expressões para o pensamento, da teoria grega para cá, ligam-se em metáforas visuais. Além disso, não só a arte como um todo parece central aos acontecimentos e idéias, mas também, a literatura, de certo modo, central às artes. Apela para o ouvido, e assim, tem algo da natureza da música. (FRYE, 1973, p.239-240)

³⁶ Acerca da utilização do elemento poético “mélos”, ligado à música, Frye afirma que: o uso do mélos em poesia por certo não implica, necessariamente, qualquer conhecimento técnico de música da parte do poeta, mas amiúde o acompanha [...] O que o metro dá em si mesmo é antes o prazer de ver um padrão relativamente previsível completar-se com as palavras inevitavelmente adequadas. (FRYE, 1973, p. 253)

campo este, capaz de abranger em seu leque de possibilidades criações inovadoras, como o *rap*.

Ante a todo o exposto, constatamos que o *rap* não se configura como uma manifestação da pobreza urbana, ou do atraso econômico de determinado país. Pelo contrário, estimulando o autoconhecimento, elevando a auto-estima de jovens carentes e despertando nestes a vontade de intervir num espaço urbano historicamente esquecido e de construir, para futuras gerações, uma realidade diferente, o *rap* tem seu papel redefinido e assume uma importante postura no desenvolvimento socio-reconstrutor de realidades.

Como vimos, mesmo no caso brasileiro, a mobilização desses jovens já parece apresentar os primeiros passos de uma prática que busque a viabilização de uma sociedade mais justa, livre de racismos e de quaisquer outras espécies de desigualdades sociais. Mas não se deve esquecer de que são apenas os primeiros passos. A cidade permanece como um espaço cruel e repleto de problemas. Infelizmente, um palco de notável ocorrência de embates sociais que vivenciados, sobretudo pelos jovens, geram muita revolta.

Apesar de compartilharem com os jovens de classes sociais mais privilegiadas financeiramente algumas características oriundas da cultura “jovem globalizada” (principalmente no que se refere à moda relativa ao vestuário), os integrantes do movimento Hip-Hop não são tratados de maneira igualitária. Ao contrário, muitas vezes, são vítimas de uma crença preconceituosa, na qual jovens negros e pobres são, de fato, sujeitos estigmatizados, considerados pela classe “rica e branca” como membros das chamadas “classes perigosas”, ou agressores em potencial.

Enquanto os jovens de elite ocupam os espaços públicos com seus carros particulares, guiados por motoristas, consumindo em *fast-foods* ou *shoppings centers* de luxo, os de periferia o fazem de maneira diferente: através, por exemplo, do caminhar por ruas lotadas nas quais geralmente trabalham, do uso de

transportes coletivos ou da frequência em locais da própria periferia que, mesmo em condições precárias, tornam-se únicas opções (seja de lazer, saúde ou educação) acessíveis. “Para os jovens de classes trabalhadoras, a experiência da cidade é de injustiça e não de privilégios” (CALDEIRA, 2000, p. 323).

E é esta experiência (muitas vezes permeada pela violência e tristeza de sobreviver em condições subumanas) que, geralmente, se reflete nas manifestações do movimento *Hip-Hop*, associada, é claro, de um grande papel político. Muitas vezes, o “estar junto” promovendo a confluência das artes deste movimento, é o que impulsiona as “tomadas do espaço privado, elitizado” ou até mesmo do espaço público que, por má administração ou conveniência de seus regentes, torna-se algo reservado à elite. São nestas “tomadas”, as quais me refiro, que a denúncia às injustiças sociais reverte-se em exigência de novas posturas governamentais que garantam a seguridade dos direitos de cidadãos negros e pobres.

Neste sentido, temos mais um exemplo de atitude e exigência, por parte do movimento Hip-Hop, ocorrido recentemente. Em abril deste ano, São Paulo foi palco do *II Festival Hip Hop ocupa USP*. Pouquíssimo divulgado pela mídia, este festival cultural reuniu cerca de 500 pessoas, dentre integrantes e simpatizantes do movimento *Hip-Hop*. O evento contou com apresentações de vários grupos de rap, break e grafite e teve, como objetivo principal, protestar contra alguns fatores, como as demissões em larga escala promovidas pela Empresa Brasileira de Aeronáutica (Embraer), o cerceamento da livre expressão dentro da universidade (evidenciado pela demissão do sindicalista e funcionário Claudionor Brandão) e a dificuldade de acesso ao estudo, por parte dos negros.

Este é apenas mais um entre os muitos exemplos que refletem a atuação deste movimento que, cada vez mais, reivindica seu espaço no Brasil, quer seja na promoção de atos de protesto, apresentações públicas ou mesmo criação de cooperativas, que além de incentivar a reflexão e criatividade cultural dentro da

periferia, também geram empregos e fazem da cultura um fator produtor de renda (por meio do comércio de CDs, camisetas, etc.) nas comunidades, aprimorando, assim, a qualidade de vida nestes locais.

Apesar de centrarmos este trabalho na análise do “olhar da cidade”, em produções artísticas de Racionais MC's e Mário de Andrade, acredito que a observância das características apontadas acima, faz-se importante para a compreensão do que seja a essência do rap e de todo o movimento *Hip-Hop*.

Desta forma, seguiremos à etapa seguinte da dissertação, acreditando ser o *rap* uma manifestação artística peculiar, cuja importância ultrapassa, inclusive, os limites da arte. Neste momento, passaremos ao terceiro capítulo, no qual pretendemos promover a análise da realidade paulistana, a partir da literatura produzida por Mário de Andrade, especificamente, de alguns dos poemas que compõem os livros *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*. Nossa intenção é de, a partir da leitura dos poemas, tentar compreender como é feita a (re) leitura da cidade de São Paulo, quais são os personagens, as virtudes e problemas que contempla e que tipo de sentimentos pode gerar no poeta-enunciador. Antes de promover tal estudo, porém, serão feitas algumas considerações acerca da vida e obra de Mário de Andrade.

4 A POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE: O ARLEQUIM, A LIRA E A CIDADE

Dentre as características notadas na poesia moderna, a preocupação para com a realidade social do país é uma das mais relevantes. Nesse sentido, podemos citar Mário de Andrade como sendo um dos intelectuais mais engajados. Ao resumir a trajetória deste poeta, João Dassin ressalta a característica da preocupação político-social, sempre presente, ao lado de ideais estéticos renovadores. De acordo com Dassin, Mário de Andrade teve uma carreira baseada em oposições do gênero, que constituíam também os ideais do Modernismo:

Conteúdo experimental versus a paixão de Mário de Andrade pelo povo; necessidade de pesquisa estética versus valores artísticos universais e atemporais; compromisso com esses valores versus responsabilidade política; e busca da identidade nacional versus a importação de formas européias. Se essas oposições foram centrais na vida intelectual de Mário, elas estruturaram também o Modernismo como um todo. (DASSIN, 1978, p. 83)

Em relação à atuação do poeta na Semana de 22, Manuel Sarmiento Barata (1969, p. 77), afirma que, dentre os participantes da Semana, Andrade teria sido o que mais abriu a perspectiva da participação social. A produção artística voltada à melhoria social e tentativa de reestruturação de meios é, de maneira geral, algo narrado em boa parte das obras teóricas que abordam à produção de Mário de Andrade. A perspectiva da “obra humanizada” é abordada por muitos outros autores: Henrique L. Alves (1973), Oneyda Alvarenga (1974), Paulo Duarte (1977), etc. É este o fator principal que nos desperta interesse na análise da obra poética do autor.

Conforme mencionamos, trabalharemos poemas³⁷ integrantes de duas obras *marioandrianas*: *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*.

³⁷

Vide Anexo A

Antes de adentrar nas obras em si, entretanto, faremos breves considerações acerca da biografia do escritor.

4.1 BREVE ESTUDO BIOGRÁFICO

Paulista, Mário Raul de Moraes Andrade nasceu na Rua Aurora, em 09/10/1893. Segundo filho de Maria Luísa e Carlos Augusto Andrade; Mário de Andrade era de família católica e tinha mais três irmãos: Carlos, quatro anos mais velho; e Renato e Maria de Lurdes, respectivamente mais novos em seis e nove anos.

Neto do ex-presidente da província de Goiás, Joaquim de Almeida Leite, Mário de Andrade tinha também origem humilde e era afro-descendente. Moacyr Werneck de Castro explica como se deu o processo de hibridização na família do escritor e revela que, de todos os irmãos, Mário era o único que herdara as características do povo negro.

O “avô presidente”, Joaquim Leite Moraes, casou-se em circunstâncias fora do comum. Quando estudante de Direito, em São Paulo, se enamorou de Ana Francisca Gomes da Silva, moça mulata, pobre, um pouco mais velha que ele. Tornaram-se amantes, ela engravidou. O usual nessas situações era o moço de família rica abandonar a mulher e o filho nascituro, ainda mais sendo ela maior de idade. Mas Joaquim a amava. Com o imaginável escândalo, desafiou convenções sociais. Casaram. Assim nasceu, já legítima, a primeira filha, Isabel; a segunda foi a mãe de Mário, Maria Luísa, nascida em Piracicaba, onde seu pai advogava. Joaquim Leite Moraes tinha um colega de faculdade, o pernambucano Pedro Veloso. Este se amasiou com uma parenta de Ana Francisca, Manoela Augusta de Andrade, também mulata e de condição modestíssima. Ao contrário do colega, Veloso seguiu os padrões vigentes na sociedade patriarcal, onde um “rapaz de boa família” não casava com “gente de outra classe”. Abandonou a moça com um casal de filhos. O mais velho era precisamente Carlos Augusto de Andrade. Foi surpreendente coincidência, bem ao estilo folhetinesco: Carlos Augusto, filho de Pedro Veloso e Manoela Augusta, vem a se casar com Maria Luísa, filha de Leite Moraes e Ana Francisca. Mário herdou de ambos os lados, pelas duas avós, seus traços de mestiço, diferente dos pais e dos irmãos, que tinham branqueado. Daí os mexeriqueiros o dizerem filho adotivo. Houvesse o avô paterno legalizado a situação com a amante, ele teria sido Mário Veloso, em vez de Mário de Andrade. (CASTRO, 1989, p. 55-56)

Dos irmãos, Mário era também o mais rebelde. Nunca levou os estudos a sério, até que terminasse o ginásio: foi aí que, acometido por uma curiosidade

intelectual, decidira se dedicar aos estudos, passando a desenvolver inúmeras leituras. Chegou a ingressar na Escola de Comércio Álvares Penteado, com a intenção de se tornar um bibliotecário; mas acabou abandonando o curso após uma briga com o professor de Português.

Incentivado pela mãe e por uma tia, decide, então, estudar piano. Em 1911, matricula-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (onde também estudava o irmão mais novo, Renato) e, no ano seguinte, recebe o título de “aluno praticante”, que lhe permite ensinar noções de teoria musical, solfejo e piano. Aos 20 anos, Mário de Andrade é contratado pelo próprio Conservatório onde estudou, passando a ocupar o cargo de professor de História da Música. Uma fatalidade impediu que o poeta prosseguisse na carreira de virtuose, mas, ao mesmo tempo, impulsionou o mesmo, para que se firmasse nos ofícios de professor e escritor.

Em 22 de julho de 1912, morre inesperadamente o mano Renato, o que o deixa profundamente deprimido. É o “tio Pio” quem o salva, levando-o para a chácara de Araraquara. Fica uma estranha seqüela, um tremor de mãos, que lhe veda a carreira de pianista. “Escapei de ser virtuose”, diria mais tarde. No ano seguinte, faz o curso de canto do Conservatório; tinha voz agradável e gostava de cantar. (CASTRO, 1989, p. 57)

Quando se formou pelo Conservatório Brasileiro, Mário de Andrade já era um experiente colaborador de revistas e jornais do país.

[...] Só em 1917, professor conhecido no meio musical, diplomar-se-ia no Conservatório. Mas aí já havia sentido o estalinho da literatura e da poesia, e publicava críticas de arte em alguns jornais e revistas, inclusive na notável Revista do Brasil [...] (DUARTE, 1977, p.21).

De maneira geral, Mário de Andrade possuía um texto peculiar, capaz de refletir toda sua bagagem intelectual. Apesar de jovem, dominava conhecimentos em diversos campos, desde a literatura, passando pelas artes plásticas e pela música. Escrevia de maneira simples, com o intuito de despertar seus leitores para o campo do saber e para uma consciência nacional. Dentre os veículos pelos quais passou, Mário de Andrade escreveu para revistas, como a Revista Ariel (1923), Revista Nova (1925) e Revista Antropofagia (1928). Também atuou em jornais,

como o Diário Nacional (1927), Estado de São Paulo (1938) e Folha de São Paulo (1942).

A crítica foi uma constante atividade de Mário de Andrade [...] ao fazer o leitor uma incursão por qualquer setor da atividade artística encontrará a pena de Mário esclarecendo, orientando, ensinando, interpretando, preenchendo, todas as lacunas que existiam na época. Não existe exagero nesta afirmação. Seu espírito esteticista conseguia indicar diretrizes, desenvolvendo temas através de um impulso pragmático que trazia sempre sua marca pessoal [...] Mesmo em crônicas leves, e com sentido de conversa, sabia dar um toque genial à análise efetuada (ALVES, 1973, p.94).

Professor, crítico, ensaísta, jornalista, poeta, fundador da Sociedade de Etnologia e Folclore, musicólogo, Diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo... Como ele mesmo se autodenominava “eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”. Mário de Andrade deixou um vasto legado, tanto em obras, quanto pelo fato de ter influenciado vários jovens intelectuais, atualmente grandes nomes da cultura brasileira.

Dentre seus hábitos, Mário tinha o costume de transformar sua casa em ambiente de reuniões; colocando todo seu conhecimento e biblioteca, a serviço de jovens, que pretendiam construir a nova arte brasileira. O maestro Camargo Guarnieri, por exemplo, foi um dos artistas que mais se influenciou pela obra de Mário de Andrade. Em depoimento, Guarnieri revela a admiração que tinha pelo escritor:

Devo toda a minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade. Quando o conheci, meus conhecimentos eram precários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral e, além disso, me emprestava seus livros, pois naquela época eu não tinha meios para compra-los. Assim eu aprendi a amar os livros, a respeitar os que realmente sabem, a ser honesto comigo mesmo, ser franco e leal. Este tem sido o lema de minha vida e melhor exemplo que tive de Mário de Andrade (GUARNIERI apud VERCHAALLEN, 2001, p. 25).

4.2 DA OBRA LITERÁRIA

O primeiro livro de Mário de Andrade foi lançado em 1917, ano marcante em vários sentidos na vida do escritor. *Há uma gota de sangue em cada poema* chegou ao público no ano em que muitos fatos aconteceram na vida de Andrade: em 1917, além de se formar pelo Conservatório, Andrade perdera o pai. Naquele ano, também, iniciou o contato com figuras importantes como Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Manuel Bandeira; futuros companheiros na defesa do ideal modernista.

A estréia como escritor obteve grande influência por parte dos acontecimentos na vida real: o impacto da 1ª grande guerra mundial trouxera ao autor a inspiração para a escrita de uma obra poética que, acima de tudo, exaltaria a paz. Em entrevista, a professora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Telê Ancona Lopes, procura definir e esclarecer os princípios desta obra inaugural:

Um livro que mostra um lirismo comprometido com a humanidade, que já experimentava soluções quanto à versificação, quanto à pontuação, sobretudo já esboçava o que *Paulicéia Desvairada* vai ser, sistematizando como verso harmônico, isto é o verso de forte musicalidade...Que exclui o ponto final, que fica aberto, soando; Ele vai falar sobre esse verso aberto no “Prefácio Importantíssimo”. Esse verso aberto, nada tinha a ver com a versificação dos parnasianos. Havia, ainda, em *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, a presença do Parnasianismo, mas esse Parnasianismo vai se diluindo, em direção a uma poesia impressionista [...]. (LOPES, 2006)

Há uma gota de sangue em cada poema foi o primeiro de uma série. Depois dele, a obra do autor foi enriquecida com *Paulicéia Desvairada* (1922), *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jabuti* (1927), *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), *Macunaíma* (1928), *Remate de Males* (1930), *Poesias* (1941), *Lira Paulistana* (1946); dentre outras obras.

Devido à vastidão da obra de Mário de Andrade e em função, também, do recorte pretendido nesta dissertação, concentraremos nossas análises em dois livros do autor: *Paulicéia Desvairada* e *Lira Paulistana*.

Situados em épocas diferentes, eles abrangem momentos distintos da vida e obra do escritor, refletindo sob olhares poéticos diversos, as pulsações da cidade onde nascera: São Paulo.

4.3 PAULICÉIA DESVAIRADA: CANTOS DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Paulicéia Desvairada, segunda obra poética de Mário de Andrade, aparece noticiada em 1921, por Oswald de Andrade. Mário teria remetido os originais desta obra a Oswald que, admirado, escreve o artigo “*Meu poeta futurista*”:

Um artigo de Oswald de Andrade no Jornal do Comércio de São Paulo, “Meu Poeta futurista”, lança-o ruidosamente como “autor de um livro supremo neste momento literário”. Tratava-se de *Paulicéia desvairada* (que só seria publicado no ano seguinte). (CASTRO, 1989, p. 58)

Paulicéia Desvairada surge nas primeiras décadas do século XX, um momento histórico importante, no qual após a Primeira Guerra Mundial, São Paulo (cidade estruturalmente agrária, regida por uma oligarquia de base latifundiária) é invadida pelas máquinas e inserida num contexto de total contradição, entre o novo sistema econômico que se instaurava e sua natureza, ainda arcaica. É neste quadro que Mário de Andrade decide escrever seu livro de poemas sobre a cidade. De acordo com João Luiz Lafetá, a idéia do livro era antiga e surgiu após uma inusitada confusão familiar.

É conhecida a anedota do “estouro” que está nas origens da *Paulicéia*. Em carta a Augusto Meyer, Mário de Andrade conta que desejara, inspirado por leituras de Verhaeren, escrever um livro de poemas sobre São Paulo, sem entretanto conseguir fazê-lo. Na mesma época, encantado por um busto de Brecheret decide comprá-lo. Sem dinheiro, entra em negociações com a obra em bronze. Quando ela fica pronta, a família (alvorçada por mais esta loucura do doido da casa) reúne-se para conhecê-la. Trata-se do mais famoso Cristo de trancinha, de fato notável criação de Brecheret. Mas o escândalo é imediato: diante da arte moderna a família tradicional se enfurece e recrimina o comprador infeliz.

Mário defende-se e defende o Cristo, inutilmente - ninguém se convence. Mas é depois dessa cena meio farcesca que ele, enervado e exasperado, sente a inspiração súbita, abança-se e escreve de uma só assentada o que viria depois a constituir “Paulicéia Desvairada” (LAFETÁ, 1997, p.16-17)

Alfredo Bosi, em “*Céu, Inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica*”, cita Mário de Andrade, demonstrando pelas palavras do próprio autor, como se deu a reação face ao desentendimento familiar.

[...] Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estranhaço. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar a boca no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu bargo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensava, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas. (ANDRADE apud BOSI, 2003, p.230-231).

Em relação ao título, voltemos aos ensinamentos de João Luiz Lafetá. De acordo com o autor, uma obra do escritor belga Émile Verhaeren (1855-1916), foi de fato a inspiração que deu nome à Paulicéia Desvairada.

Uma das obras do poeta belga intitula-se *Lês Villes tentaculaires précédees des campagnes Hallucinées*, o que sugere a possível junção no título Paulicéia Desvairada, do substantivo “Villes” (antes adjetivado “tentaculaires”) e do adjetivo “Hallucinées” (antes qualificando as “campagnes”). A transposição de Mário de Andrade cria efeitos novos. Em primeiro lugar, o “Villes” é substituído por “paulicéia”, o plural abrangente e universalizante cede passo à limitação precisa do objeto. Isso parece ser o primeiro indicio de uma tendência à individualização concretizadora do material temático. Mas, a operação seguinte, a troca dos adjetivos “tentaculares” às cidades modernas decorre de um modo de vê-las como seres e monstruosos, cujas ruas e praças se estendem de maneira animal, centrando e apreendendo os homens. (LAFETÁ, 1997, p.23)

Lafetá explica, contudo, que a substituição “Desvairada”, realizada no título da obra atenua conotações; de maneira que, apesar de ser mantida a idéia de movimento desatinado e anormal, a imagem urbana não se faz tão monstruosa: é possível perceber uma identificação do poeta em relação à cidade.

Nomeando e individualizando seu primeiro motivo temático, a cidade-Paulicéia, o poeta se faz mais ligado a ela; atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, cria uma identidade entre os dois. Pois quem é que se encontra desvairado, o eu ou a cidade? (LAFETÁ, 1997, p.24)

De fato, a leitura de *Paulicéia Desvairada* nos faz perceber uma carga sinestésica muito forte. Se de um lado, *Paulicéia* mostra objetivamente a invasão da cidade pelas máquinas e registra o processo físico, de metropolização da mesma; por outro, retrata também o manancial de sensações despertadas por este processo na personalidade do homem moderno. A cidade que se transforma também transforma o homem que a descreve.

Em *Prefácio Interessantíssimo*, após explicar sua obra, constituída de versos feitos na intenção de serem “cantados, urrados, gargalhados, ou chorados”, Mário de Andrade cita Gorch Fock (“Toda canção de liberdade vem do cárcere”) e assume a figura ambígua do arlequim,³⁸ um narrador leviano, que mergulha na “selva” que é a cidade moderna, percorrendo seu espaço de “luz e bruma”.

São Paulo é a cidade múltipla e o arlequim seu espelho. A metrópole que abarca todos os tipos oprime pelas mudanças e faz brotar em Mário, poeta-palhaço, uma angústia traduzida em sentimentos conflituosos, como o amor e a repulsa.

O primeiro poema de *Paulicéia Desvairada*, “*Inspiração*”, traz, a partir de sua epígrafe, o caráter híbrido da obra. Na frase de FR. Luís de Souza, os dizeres “onde até na força do verão havia tempestades de ventos e frios de cruelíssimo

³⁸ Arlequim: Nome que vem da antiga comédia italiana (“*commedia dell’arte*, cujo objetivo original era o de divertir o público ridicularizando os costumes, esquisitices e extravagâncias da sociedade burguesa da época [século XVI]). Denominava um personagem classicamente trajado com uma roupa feita de pedaços de pano triangulares e de cores diferentes. Usava uma máscara negra a esconder-lhe os olhos e um sabre de madeira à cintura. Encarnava os papéis de um jovem gaiato, de bufão malicioso, de um indivíduo matreiro embora meio pateta, e de leviano. Sua vestimenta multicolor sublinhava sobretudo este último aspecto. O arlequim é a imagem do irresoluto e do incoerente que não se prende a idéias, sem princípios e sem caráter. Seu sabre é apenas de madeira, seu rosto anda sempre mascarado, sua vestimenta é feita de remendos; de pedaços de pano. A disposição desses pedaços em xadrez evoca situação conflitiva- a de um ser que não conseguiu individualizar-se da confusão dos desejos, projetos e possibilidades. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 80).

inverno”, ainda que metaforicamente, nos sugerem fusões (coexistências), entre as mudanças materiais da paisagem citadina e a subjetividade poética ou lirismo provenientes do homem moderno. Se o arlequim é “arlequinal”, a cidade também é: ambos múltiplos em formas, sensações...

“*Inspiração*” evoca São Paulo à semelhança de uma musa. A cidade é terreno sedutor, polifônico em forças, defeitos e qualidades que aparecem na figura do narrador arlequim; por meio de sua indumentária multiforme; capaz de refletir luz e bruma, calor e frio; além do multiculturalismo inerente à cidade.

INSPIRAÇÃO

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!...Traje de losangos...Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris...Arys!
Bofetadas líricas no Trianon...Algadoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América
(ANDRADE, 1976, p. 36)

Assim, como grande parte dos poemas que compõem *Paulicéia Desvairada*, “*Inspiração*” traz nos versos palavras contrastantes que ora retratam efetivamente, ora fazem com que se sinta, por meio de ampla musicalidade, a imagem “arlequinal!” de São Paulo. De acordo com Luiz Costa Lima, ainda que involuntário, o contraste estabelecido pelo uso de palavras antagônicas entre si revela-se enquanto técnica poética da qual Mário de Andrade faz uso.

[...] Mário de Andrade, realiza a técnica de choque que Walter Benjamin revelou como característica baudlairiana. E isso através da aproximação de palavras naturalmente dissemelhantes, mesmo impróprias dentro de

uma situação onde impere a separação rígida de gêneros [...] (LIMA, 1968, p. 44)

Em “Figuração da Identidade”, João Luiz Lafetá também menciona a ocorrência da “técnica de choque” nos poemas de Paulicéia Desvairada. De acordo com o autor, tal técnica reflete a tensão da linguagem, diante de uma postura de busca identitária por parte do poeta que, ao mesmo tempo em que percebe o caráter novo da cidade moderna, encontra-se deslocado em meio a esse cenário.

Isso ocorre, principalmente, quando a matéria que se toma como ponto de partida para a investigação do “eu”, já está em si mesma marcada por um feixe acentuado de conflitos. É o caso da descrição da cidade moderna, lugar de movimento, agitação que se mimetizam em versos feitos para serem berrados, urrados, chorados- como se diz no “Prefácio Interessantíssimo”.

Arrisco algumas (poucas) observações sobre a linguagem de várias máscaras. A primeira é a do trovador arlequinal, pesquisa de identidade do poeta e da sua Paulicéia cosmopolita. É da vivência de suas ruas e multidões- vivência do Choque que fala Benjamin- que nascem os poemas novos de Paulicéia Desvairada, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desenhando-a a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas, duvidosas, identificações mito rápidas, naufrágios, alucinações. (...) A impressão que se tem ao ler esses versos é contraditória: ao cheiro do novo, que eles ainda têm, junta-se o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandona de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade. (LAFETÁ, 1986, PP. 16-17)

Sem dúvida, o antagonismo das palavras proferidas no “passeio” pela cidade, revela alegrias e tristezas, dissolvidas num espaço heterogêneo. O quadro poético é espelho do espaço físico real; palco de transformações sociais e históricas. A Paulicéia, que é a musa de riqueza e encantos, terra à qual se deve venerar, também é espaço de movimento, crimes, ambições e indiferenças.

Mário de Andrade trabalha a cidade da qual se orgulha, cidade que cresce, atravessa crises (políticas e econômicas e sociais) e se transforma continuamente. Mas, talvez em virtude de sua religião (católica) ou mesmo de sua origem étnica, assume em sua obra uma postura de intenso humanismo. Isso faz com que, aos olhos do poeta-arlequim a modernização apareça como uma perigosa ameaça,

pautada na desvalorização do ser-humano. Os versos de Mário mostram uma cidade invadida pelas máquinas, onde o “pseudo-avanço” é também a razão da apatia humana.

O homem, iludido pela industrialização, transforma a cidade e se esquece de si mesmo. O poeta, transpondo para o papel aquilo que sente ao ver as transformações que atravessam sua cidade, deposita na arte a tristeza de ver sua São Paulo se transformando em um local perigoso, habitado por “homens-máquinas”; onde o tempo parece mais acelerado e as paisagens cada vez mais alteradas. Vejamos o poema “Os Cortejos”, seguido de trechos de “Paisagem nº 2”, “Paisagem nº 4”; respectivamente:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! “Bom giorno, caro”.

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh, os tumultuários das ausências!
Paulicéia-a grande boca de mil dentes
E os jorros dentre a língua trissulca
De pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...

Estes homens de São Paulo,
Todos iguais e desiguais,
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos.
(ANDRADE, 1976, p.38)

[...]
Deus recortou a alma da Paulicéia
Num cor-de-rosa cinza sem odor...

Oh! Para além vivem as primaveras eternas!
Mas os homens passam sonambulando...
E rodando num bando nefário,
Vestidas de eletricidade e gasolina,
As doenças jocosam em redor...
[...]
São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
E também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem Morte, minha Karsavina!
Quá,quá,quá! Vamos dançar os fox-trot da desesperança
A rir, a rir dos nossos desiguais!
(ANDRADE, 1976, p.55)

Os caminhões rodando, rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!...Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! As indiferenças maternais! [...]
Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!
(ANDRADE, 1976, p.64)

Na linguagem, revestida de sarcasmo e ironia, verificamos nos três poemas que o autor constrói sua obra, entre outras motivações, com a intenção de torná-la um instrumento denunciante de uma sociedade desigual, regida pela burguesia inerte e dominadora.

Desde o próprio título, “*Os Cortejos*” traz em si um significado fúnebre. O arlequim passeia pela cidade, insatisfeito ao observar o movimento urbano. O ritmo agitado da cidade é visto pelo poeta como algo que cria entre as pessoas uma espécie de alienação: a cidade é “dona” de uma população permanentemente ocupada com rotinas de trabalho. A cidade é cinza, desprovida de qualquer teor de imaginação. O poeta parece se sentir podado em sua criatividade e diminuído enquanto ser humano. São Paulo é colocada na condição de “cidade monstruosa” (notam-se as qualidades atribuídas à ela: “Paulicéia, grande boca de mil dentes”, de língua “trissulca”³⁹, devoradora, que envenena as pessoas com o “pus” de ser uma cidade capitalista).

Mário de Andrade identifica, na São Paulo das muitas cores, a existência de uma população numerosa, condenada à pobreza e ao desamparo (“*giram homens fracos, baixos, magros*”) que, por mais que tente, não consegue se desvencilhar das armadilhas impostas pelo sistema regulador. Simultaneamente à tal população, o poeta identifica a presença de uma elite cruel e, através de uma incisiva comparação (“*parecem-me uns macacos*”) faz uso de seu olhar privilegiado de intelectual (“*Quando vivem dentro dos meus olhos ricos*”), para chamar atenção às desigualdades trazidas junto à modernidade. Ocupadas demais com a aceleração do tempo e dando exacerbada importância aos estrangeirismos e utilização das máquinas, as pessoas parecem imitar umas às outras e numa espécie de “adestramento” social, adquirem posturas de alienação e terminam por não perceber obviedades, agindo como seres brutos, sem esclarecimento. Iguais como seres-humanos, como massa populacional, mas desiguais diante de uma sociedade que dava os primeiros passos, no processo urbano de segregação sócio-espacial. (“*Todos iguais e desiguais*”)

Devido à denominação recebida pelo poema, interessante lembrarmos as comparações que faz o sociólogo Roberto da Matta em seu livro *O que faz o Brasil, Brasil?*. Na opinião de Da Matta, assim como o carnaval, cerimônias

³⁹ Trissulco: que tem três sulcos; trissulcado. (HOLANDA, 1986, p.1717)

fúnebres constituem os ritos sociais extraordinários presentes na estrutura de nosso país, no sentido de que, quando ocorrem, quebram de certa forma a rotina da população. Através deles, coletivamente, as pessoas se expressam e buscam significados acerca da própria existência. Enquanto o carnaval seria uma celebração dos excessos, os ritos fúnebres existiriam como uma maneira de ratificar a presença de um sistema regulador, onde se encontram modelos de convivência social.

O homem é um animal que busca sentido em tudo e tais ocasiões são situações privilegiadas em que os grupos se comprazem na busca de um sentido profundo para suas vidas. Sentido que assegura de certo modo a continuidade da vida coletiva, mesmo quando ameaçada por extinção, como no caso dos rituais funerários (DA MATTA, 2009)

Se associarmos o conhecimento de Da Matta à análise de “*Os Cortejos*”, será possível notar que os malefícios trazidos pela industrialização criam um clima mórbido, onde o poeta se comporta, inclusive, de maneira diferente. Como se estivesse, em uma cerimônia fúnebre, o narrador, em “cortejo pela cidade”, busca significados para a industrialização, para a nova realidade “devoradora”, procurando conservar, apesar disso, sua criatividade artística. Outro fato a ser percebido é que há uma coexistência deste clima fúnebre com o alienado movimento de homens na cidade... “serpentinhas a se desenrolar”. Estaria o poeta associando a alienação ao carnaval, uma festa imposta pelo sistema social e que, eventualmente, poderia atuar como algo capaz de distrair pessoas e evitar reflexões? Do mesmo modo, a intenção de Mário de Andrade, poderia ter sido outra: colocar-se enquanto olhar crítico, frente a um meio onde ocorre a descarga livre e descompromissada de sentimentos, uma espécie de “catarse”, comum tanto no choro aos mortos da cerimônia fúnebre, quanto nos desfiles alegres e anárquicos, inerentes ao carnaval.

O trecho de “*Paisagem n.º 2*”, também denota a ambivalência de sentimentos do poeta para com a cidade. A cor rosa, talvez próxima ao sentimento do amor, se opõe ao cinza, trazido pela rotina industrial. Assim como o cotidiano das pessoas

indiferentes, que transitam “sonambulando”, em bandos “perversos”, pelo cenário urbano, se opõe à ocorrência da estação primavera, existente em local distante daquele.

O poeta identifica a industrialização, como a mãe de várias doenças (indiferença, ambição, inveja, etc.) e na última estrofe, associando sua poética à dança (“*São Paulo é um palco de bailados russos*”), mais uma vez faz menção ao caráter multicultural da cidade industrializada, cuja existência, apesar de não agradá-lo, torna-se força propulsora, para o agir de maneira praticamente heróica.

Ao afirmar “*Eu sou Nijinsky!*” Mário de Andrade faz referência ao renomado bailarino russo Vaslav Nijinsky (1890- 1950) e, metaforicamente, assume as qualidades de excelente saltador; cuja experiência faz driblar os infortúnios da realidade, compreendidos como uma espécie de morte, trazida pelo crescimento urbano (“*A Morte é minha Karsavina*”- mais uma vez, Andrade faz referência a uma conhecida bailarina russa, Tamara Platonovna Karsavina (1885 –1978). Ao fim do poema, a imagem que nos vem é a de um poeta que, apesar de tudo, prossegue, assistindo o percurso das desigualdades, do avanço do capitalismo em sua cidade e suas respectivas conseqüências. Como não notar a ironia dos versos *Quá,quá,quá! Vamos dançar os fox-trot da desesperança /a rir, a rir dos nossos desiguais!?*

Após termos percorrido um pouco da história de São Paulo, parecem perfeitas as imagens absorvidas a partir da leitura dos trechos de “*Paisagem nº 4*”. Ao acionar a memória, o poeta parece percorrer um pouco do trajeto que culminou no crescimento de São Paulo. Ele aponta o movimento cada vez maior da cidade, externado a partir do intenso e barulhento trânsito, no qual coexistem carroças arcaicas e caminhões modernos. Menciona o lucro absorvido a partir do comércio do café, a chegada de capital estrangeiro, com a instalação da ferrovia *São Paulo Railway*; e por fim a desilusão dos homens com a crise cafeeira e o retorno frustrado dos fazendeiros, para outros campos da economia paulista.

Ao fim do poema, Mário de Andrade cita o economista Cincinato Braga (1864-1963), primeiro presidente do Banco do Brasil e, ao mesmo tempo em que se sente orgulhoso de ser paulista, portador desta identidade múltipla, parece lamentar a inércia da população, face ao capitalismo instaurado em sua cidade e em seu país (*Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados.../ Oh! As indiferenças maternais! [...] / Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!*)

Além do processo de crescimento atravessado pela cidade, outro ponto de evidência nos poemas de Mário de Andrade é a crítica à população burguesa de São Paulo. O tema é abordado em “*Ode ao burguês*”, um poema agressivo, de tom semelhante a um manifesto comunista⁴⁰ e que, ao ser lido durante a Semana de 22, foi alvo de vaias e muitas críticas. O poema, contudo, retrata de maneira precisa a indignação do poeta.

[...] Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará sol? Choverá? Arlequina!
[...]
Morte à gordura
Morte às adiposidades cerebrais
Morte ao burguês-mensal!
Ao burguês-cinema! Ao burguês-tilburi!
Padaria Suíça! Morte viva ao Adriano!
“Ai, filha, que te darei pelos teus anos?”.
- Um colar...- Conto e quinhentos!
Mas nós morremos de fome!
(ANDRADE, 1976, p. 44)

⁴⁰ O poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930), considerado um dos porta-vozes da Revolução Russa de 1917, possui um poema semelhante a este: *Come Ananás*, traduzido para o português, por Augusto de Campos. “*Come ananás, mastiga perdiz /Teu dia está prestes, burguês*”. (MAIAKOVSKI, 1992, p. 82)

Além do comportamento de alguns homens, Andrade usa da arte para criticar aqueles que fazem mau uso do poder controlador. Aos olhos do poeta, São Paulo é o lugar onde os agentes reguladores do sistema (autoridades, policiais, meios de comunicação, etc.) nem sempre agem com a consciência do poder de seus ofícios. No poema “*Paisagem nº 1*”, tais constatações acerca do meio são apresentadas. O amor à cidade aparece, mais uma vez, junto a severas críticas sociais, numa inconstância permanente de sentimentos.

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos dum espanhol. Arlequinal...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas, queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
Um tralalá...A guarda cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
À inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...
(ANDRADE, 1976, p. 43)

Ao contrário das “outras paisagens” vistas até agora, neste poema a imagem real parece ganhar tom mais subjetivo: logo de início, a cidade é associada à capital Londrina, em função do clima. Nota-se, também, a questão das trabalhadoras, equiparadas às bailarinas, provavelmente devido à vestimenta que são obrigadas a usar, pois sentem frio. Acredito que tal frieza, além de aludir à frieza física do local, também pode assumir significações metafóricas, designando, também, a “frieza” de uma cidade “engessada”, por suas finalidades econômicas.

Sérgio Milliet cita o poema, como exemplo do primeiro aspecto que apontamos: o amor à cidade. Segundo o autor, São Paulo parecia, aos olhos de Mário de Andrade, “o grande acontecimento do mundo”, no qual mesmo os defeitos se converteriam em qualidades. Do amor à cidade, viria também o amor à nação.

É de São Paulo e do amor a São Paulo que ele parte para o amor ao Brasil [...] Paulicéia Desvairada é um canto à sua cidade. E tão total e cego é o amor que os maiores defeitos de sua terra lhe parecem admiráveis qualidades. Em como quando não pode negar o erro, o poeta sofisma e com a insensatez dos amantes apaixonados prefere mudar o ângulo da apreciação e confessar-se vencido. Assim é o que o próprio clima instável e úmido da cidade, lhe inspira versos de encanto. A neblina perde seu aspecto de malfazejo. Não é mais o que resfria, mas o que torna São Paulo semelhante a Londres. (MILLIET, 1990, p. 58)

Voltemos à “*Paisagem nº 1*”. Realmente, como aponta Milliet, é possível notar a exaltação à cidade logo na primeira estrofe: o clima agradável da Paulicéia é comparado ao clima europeu, a vegetação é admirada, assim como as mulheres que circulam por ela. Todavia, os trechos acima, ao nosso ver, também revelam uma relutância entre o conviver com a modernidade e a não-aceitação da mesma. Ainda em “*Paisagem nº 1*”, percebemos que, da segunda estrofe em diante, após ter comparado São Paulo a Londres, o poeta descreve a figura de “*um São Bobo*” que atravessa seus olhos “*cantando, sob os plátanos*”. Tal personagem parece nos remeter à figura do *flâneur* que, na capital paulista, ao caminhar despreocupado e envolvido com a arte musical, é logo repreendido (“*A guarda cívica... prisão*”). O descaso para com a liberdade de expressão torna-se, então,

motivo para o questionamento da sociedade moderna (*“Necessidade a prisão/ Para que haja civilização?”*).

Tal questionamento é seguido de um sentimento de tristeza profunda. O poeta parece não compreender como a cidade de São Paulo, tão heterogênea e avançada nos setores industriais, pode não estar pronta para a aceitação plena da liberdade artística (*“Meu coração sente-se muito triste”*). Nos versos que precedem à lamentação, nota-se uma personificação da cidade: o local, de cor cinza e temperaturas baixas (possivelmente pela própria arquitetura e atividade industrial⁴¹), assume as mesmas características da população que preenche suas ruas. A cidade é “arrepiciada”, assim como as pessoas que nela estão (*“Enquanto o cinzento das ruas arrepiciadas /Dialoga um lamento com o vento...”*)

Todavia, mesmo descontente para com o seu meio, o poeta retira de seu amor à cidade forças para prosseguir: *“E sigo. E vou sentindo [...] com um gosto de lágrimas na boca”*.

A rotina dos jornais também é um tema de bastante força, em *Paulicéia Desvairada*. Nesse sentido, talvez um dos melhores exemplos é o poema “A Caçada”. Vejamos:

[...]

Tossem: O Diário! A Platéia...

Lívidos doze-anos por um tostão...

Também quero ler o aniversário dos reis...

Honra ao mérito! Os virtuosos não de sempre ser louvados e retratificados...

Mais um crime na Mooca!

Os jornais estampam as aparências

⁴¹ Segundo os pesquisadores Wilson Broseghini e Francisco de Assis Mendonça: “Relatórios como do IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) afirmam que cerca de 90% das mudanças climáticas observadas na Modernidade resultam das diferentes atividades humanas, em particular aquelas ligadas a queima de combustíveis fósseis, produção agropecuária e desmatamento”. (MENDONÇA; BROSEGHINI, 2009)

Dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem
[danos...
Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela...
Abandonos! Ideais pálidos!
Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
A bruma neva...Arlequinal!
Mas viva o Ideal! God save the poetry!
[...]
(ANDRADE, 1976, p. 51)

Após a leitura, é nítida a percepção de que se trata de um poema que denuncia os princípios sensacionalistas de um jornal. Na primeira estrofe selecionada é possível perceber uma severa crítica ao jornal e ao seu público leitor. (“*Tossem: O Diário! A Platéia*”). Aquele por endossar e vender a leitura de crimes e comportamentos banais oriundos da nobreza, visando apenas o lucro (“*Lívidos doze-anos por um tostão*”...), este por adquirir tal leitura. Notamos, também, que tudo isso ocorre numa imagem comportamental que transmite a “serialidade”. O poeta contrapõe a divulgação de “eventos sociais”, ocorrida com frequência, à ocorrência de crimes, também sequenciados (“*Mais um crime na Mooca*”). Assim como as máquinas modernas trabalham em série, Mário de Andrade tenta mostrar que a violência também começa a ocorrer de forma seriada na cidade. Tenta alertar seu leitor acerca da indiferença, mostrando que esta pode estar presente até nos meios de comunicação, mostrando que a imprensa, ao contrário de tornar possível a prevalência da supremacia do interesse público sob o privado, ou mesmo ceder espaço à arte e ao saber, prefere comercializar o sofrimento alheio, divulgando futilidades burguesas, em atitudes nitidamente parciais.

Na estrofe seguinte, a questão sensorial ressurge. Verifica-se a contraposição entre o clima quente da cidade e a frieza que, mais uma vez, pode ser associada à indiferença das pessoas (“Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela...” / “Abandonos! Ideais pálidos”). O poeta sente-se deslocado e desestimulado para criar. (“Perdidos os poetas, os moços, os loucos!” / “Nada de asas! Nada de

poesia! Nada de alegria"!)). Neste contexto, a cidade tropical torna-se, aos olhos de Mário de Andrade, um lugar que, além de contemplar a mais pura frieza ("A bruma neva..."), faz-se digno, mais uma vez, do adjetivo "arlequinal". Chamamos atenção, também, para o final desta estrofe, quando, após ter narrado uma série de ocorrências socialmente abomináveis em sua visão, o poeta, em tom irônico (fazendo uso da língua inglesa, símbolo do domínio do império capitalista, sobre território brasileiro, periférico e repleto de diferenças socio-econômicas), revela-se otimista e enaltecedor de seus ideais ("Mas viva o Ideal! *God save the poetry!*").

Como vimos, mais uma vez, a metáfora *arlequinal*, esteve presente no poema. A presença do arlequim é constante em toda *Paulicéia Desvairada* e muitas vezes nos remete a uma espécie de máscara de autodefesa, da qual o poeta faz uso tão somente para compreender ou traduzir a realidade que o envolve. Sobre o uso da metáfora em si, a pesquisadora Mônica Raisa Schpun atribui dois tipos de significado:

A palavra-chave de *Paulicéia Desvairada*, "arlequinal", presente em 11 dos seus 22 poemas, já indica a composição múltipla dessa população. Contudo, não se refere a uma eventual síntese que recolhendo influências esparsas e diversas, crie algo novo mas homogêneo, uma identidade geral. A fantasia do arlequim compõe-se de losangos justapostos, de um conjunto de elementos que, colocados lado a lado, mantêm sua integridade sem fundirem-se uns aos outros [...] Além das diferenças, horizontais, Mário refere-se também às desigualdades. Pois o uso corrente da metáfora em questão visa a apagar, ao nível do imaginário, todas essas fronteiras constitutivas da ordem social, no sentido de melhor preservá-las. O poeta, por seu lado, trata-as em conjunto, mostrando que elas possuem nexos profundos umas com as outras e, além disso, que sem elas não podemos perceber também as fissuras que as atravessam e constituem. [...] (SCHPUN, 2003, p.18)

Já para José Emílio Major Neto, o arlequim é uma das principais imagens da poesia de Mário de Andrade. Para ele, a presença do personagem apresenta significação diversa, que remete ao próprio escritor em si, figurando como uma espécie de duplo de Andrade.

O arlequim é associado à figura do fauno ou do diabo. Suas roupas são coloridas, mas sua máscara é negra. Além disso, ele carrega um bastão

de madeira com projeções claramente fálicas. Faz-se necessário observar a iconografia tradicional da personagem, para constar que o bastão funciona tanto como símbolo fálico revestido de intenções cômicas, quanto como arma [...]. O arlequim pertence então à categoria dos criados submetidos ao mando do patrão. Neste personagem da Comedia dell'Arte, reside o mesmo dilema, a mesma oscilação existente no comportamento do artista na periferia do capitalismo, a permanente oscilação entre dependência e autonomia que deve ser encenada com rigorosa precisão [...]. No "Arlequim", encontra-se representada a condição do escritor, como apêndice das elites patriarcais, cujo comportamento, em pleno século XX, apresenta resquícios do regime escravocrata.⁴²

Paulicéia Desvairada causou espanto em seus receptores. Muitas vezes, também, trouxe indignação por parte dos mesmos: seus versos eram originais e atacavam fatores de uma sociedade decadente, de costumes e hábitos ultrapassados. A obra rompia com as temáticas até então desenvolvidas e trazia em si a característica da emoção, ligada à preocupação social-humanista que viria a marcar toda a obra de Mário de Andrade. Quando levada ao público, *Paulicéia Desvairada* provocou atitudes impetuosas, conforme explica Fernando Góes.

[...] Foi uma verdadeira explosão, teve um efeito de declaração de guerra. [...] No livro não existem poemas de amor, nem poemas às divindades gregas, nem versos em louvor da arvore, nem hinos cantando a natureza. É uma poesia de "emoção" contra uma poesia de "temas e assuntos". E nos versos de Paulicéia Desvairada já se encontra aquele forte sentido da coisa social [...], uma das características de toda a obra de Mário de Andrade. (GOES, 1990, p. 102)

Apesar do clima conturbado que causou e das críticas que recebeu, *Paulicéia Desvairada* também teve seu valor reconhecido, nos jornais da época:

[...] *Paulicéia Desvairada* está cheia de faíscas. Poemas como "Ode ao burguês" são farpas penetrantes no corpo de uma sociedade decadente, exageradas, talvez um tanto artificiais, mas altamente expressivas [...] Uma tempestade de objurgatórias açoitou o livro e o autor. Os chamados "passadistas" não pouparam a munição do apodo e do insulto, tal qual aconteceu no Teatro Municipal. Mas houve um intelectual, um grande intelectual suficientemente sereno e lúcido para reconhecer talento e inteligência naquele livro posto no pelourinho: Amadeu Amaral tomara o

⁴² MAJOR DE NETTO, José Emílio. **Lira Paulistana: a insuficiência do outro**. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-152231>>. Acesso em 15 Jul. 2008.

livro a sério. E publicara isso em *O Estado de São Paulo* [...] (DUARTE, 1977, p.20).

4.4 LIRA PAULISTANA: CANTOS DE UMA CIDADE DEFORMADA

Se além dos defeitos, os poemas de *Paulicéia Desvairada* conservam a euforia de habitar a grande metrópole; o mesmo não ocorre nos versos de *Lira Paulistana*. Publicação póstuma, *Lira Paulistana* data de 1945, apesar da maioria de seus escritos ter sido redigida no ano de 1944. José Emílio Major Neto, cita um depoimento de Mário de Andrade acerca da origem da obra em questão

Assim mesmo, uma semana faz, deu a louca, fiz uma série de poesiazinhas, umas quinze curtas, que não sei como chamo: Poemas Paulistanos, Cuíca Paulistana, Lira Paulistana, tem de ser um nome assim, porque são poemas de São Paulo. Ou melhor: poemas urbanos [...] A história da invenção destes poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito meu. Em 1936, lendo um livro de Paul Rodin, *Primitive Man as Philosopher* fiquei impressionado com uns cantos maoris que achei nele. Dias depois li na revista *Lusitana* umas poesias do jogral Martin Cordax, galego não me lembro mais se dos séculos XII ou XIII. Achei lindo, mas veio a idéia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas. Peguei uns caderninhos, tomei nota de tudo e datei.⁴³

Inspirado na arte dos menestréis ou no canto tribal dos Nativos da Nova Zelândia, *Lira Paulistana* “canta” versos tristes⁴⁴. Apesar da ampla musicalidade de seus

⁴³ MAJOR DE NETTO, José Emílio. op cit.

⁴⁴ Lira (1) Instrumento de cordas, presas a uma barra transversal, no mesmo plano da caixa de ressonância, com dois braços. Os mais antigos exemplares conhecidos, do 3º milênio a. C., provêm de sítios arqueológicos na Mesopotâmia. As liras apareceram em várias regiões mediterrâneas na Antiguidade e difundiram-se pela Europa medieval; nos tempos modernos são tocadas na Etiópia e países vizinhos. O ressonador pode ter a forma de um vaso ou de uma caixa; os braços podem ser simétricos ou não; as cordas podem correr paralelas ou se abrir em leques. A lira e a CÍTARA foram os mais importantes instrumentos de cordas na Grécia e Roma antigas. A lira tem a caixa de ressonância feita a partir do casco de tartaruga (conforme consta do mito que narra sua invenção por Hermes). A cítara é muito maior, com uma primeira vez em ilustrações do final do século VII e a partir de então torna-se mais comum; o número de cordas aumenta de três ou quatro para sete. É retratada normalmente com o intérprete sentado, a mão esquerda apoiada nas coras e a direita com um plectro; a mão esquerda talvez tocasse um acompanhamento para um cantor e a direita talvez prelúdios e poslúdios. A lira era tradicionalmente considerada o instrumento da contenção apolínea; na Idade média foi associada ao rei Davi, patrono da música e símbolo de Cristo.

(2) Termo usado para vários instrumentos, mais freqüentemente instrumentos de cordas. Nas bandas militares, é um glockenspiel portátil, constituído de uma estrutura metálica em forma

versos, a obra já não contém em si toda a euforia e exaltação à cidade presente em *Paulicéia Desvairada*. Se naquele, estávamos diante de um narrador-arlequim a passear pela cidade (narrando a paisagem em seus sentimentos), neste o mesmo não acontece: solitário, o eu lírico parece observar ao longe a cidade, cantando tristezas, ao ver o resultado da modernização.

Ao comparar *Paulicéia Desvairada* à última obra de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá, em seu artigo *A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade*, afirma:

Pode-se dizer que a Lira Paulistana inverte, de alguma maneira, o ponto de vista da Paulicéia Desvairada. Então, a euforia desaparece e os poemas vão ser bem mais sombrios [...] É como se ele dissesse: o encanto da cidade oculta injustiças e desnivelamentos sociais profundos que estão dentro dela. Esse é o tom de Lira Paulistana (LAFETÁ, 1997, p.90-91)

No artigo *Agora eu quero cantar: a Lira e a Alegoria*, a pesquisadora Maria Elena Lamego Matos também estabelece comparações entre as duas obras:

O debochado arlequim dá lugar a um “EU” sombrio e solitário. Em alguns momentos parece que a euforia cessa completamente e vemos o mergulhar sofrido na situação de ser-homem enrodilhado num mundo onde impera a solidão e a frustração (MATOS, 1997, p.64).

De fato, nos primeiros versos de *Lira Paulistana*, já é possível notar a presença deste caráter niilista. São Paulo que era musa, agora é cenário da solidão de um poeta, que parece envolto pelo sofrimento. “A vida se revela como anti-vida feita de negações e ausências. E o caminho é escuro e triste, prenunciando a morte”. (MATOS, 1997, p.64).

de lira à qual são presas barras metálicas afinadas nas duas ordens convencionais para notas diatônicas e cromáticas.

(3) Termo usado para vários instrumentos de cordas [...] Aplicava-se também a viela de roda, e ainda é usado para uma viela de roda com três ou quatro cordas, de quatro a 13 teclas, utilizada na Ucrânia, na Bielorrússia e na Polônia. O termo também é aplicado a uma rabeça grega de braço curto. (SADIE, 1994, p.540)

Minha viola Bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, crescestes comigo
Nas Arábias.
[...]
Minha viola quebrada,
Raiva anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se em São Paulo.

São Paulo pela noite.
Meu espírito alerta
Baila em festa a metrópole.

São Paulo na manhã.
Meu coração aberto
Dilui-se em corpos flácidos
[...]
(ANDRADE, 1976, p. 287)

Analisando as estrofes acima, verificamos que , à semelhança de um experiente trovador, Mário de Andrade parece ter percorrido o caminho de sua vida, acompanhado de um instrumento de cordas friccionadas. A viola aparece, durante todo o trecho, como algo que, junto ao poeta, “presenciou” muitos fatos (*Cresci, crescestes comigo*). A adjetivação “*bonita*” parece fazer menção ao instrumento, no início de seu “convívio” com o poeta, quando também a industrialização não havia tomado totalmente a cidade, podendo a “Arábia” ser uma metáfora da cidade sem máquinas. Ao testemunhar o crescimento de São Paulo, entretendo, o instrumento ganha outro adjetivo: “*Minha viola quebrada /Raiva anseios, lutas, vida /Miséria, tudo passou-se em São Paulo*”. Cedendo um olhar crítico à capital paulista (“*meu espírito alerta*”), o eu-lírico relata a vida noturna da cidade, que encanta a todos, transparecendo uma falsa imagem de igualdade entre as pessoas (“*Baila em festa a metrópole*”). A noite, contudo, contrapõe-se ao

amanhecer, da estrofe seguinte, no qual o eu-lírico, apesar de receptivo, encontra-se imerso numa cidade, cuja população é “fria”, sem viço. (“*São Paulo na manhã/ Meu coração aberto/ Dilui-se em corpos flácidos*”).

Se em *Paulicéia Desvairada* os poemas narram pontos de interseção entre a rotina de uma cidade em transformação, o amor pela terra natal e os medos do poeta para com o “avanço” da modernidade, em *Lira Paulistana* (1947) o que ocorre é a triste constatação de que seus medos e alertas tinham mesmo razão de ser. A obra descreve a intensidade dos contrastes de uma cidade em constante modernização, onde a massa já não se reconhece; onde o tempo é cada vez mais curto e a percepção das pessoas face à realidade que as envolve, também. Trechos do livro comprovam o fato.

Garoa do meu São Paulo,
-Timbre triste de martírios-
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa,
-Londres das neblinas finas-
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
-Costureira de malditos-
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...
Garoa, sai dos meus olhos...
(ANDRADE, 1976, p. 288)

Nos trechos acima, como podemos perceber, a garoa (característica do clima em São Paulo) aparece “musicalizada”, como algo que tem em si as marcas de uma sociedade desigual (“*Timbre triste de martírios*”). São Paulo, antes comparada à Londres, é agora um lugar de multidões, no qual pobreza e negritude perdem-se no esquecimento, em meio à massa branca, numerosa e economicamente incluída. (“*Um negro vem vindo, é branco!/Só bem perto fica negro/Passa e torna a ficar branco [...] Um pobre vem vindo, é rico!/Só bem perto fica pobre,/Passa e torna ficar rico [...]*”). O poeta lamenta a estrutura social de sua cidade. São Paulo é vista como um lugar onde pobres e negros são ignorados e a regência do poder permanece concentrada nas mãos de pessoas de etnia branca e situação financeira privilegiada (“*Vem um rico, vem um branco/ São sempre brancos e ricos*”)...provavelmente, indiferentes à situação social. É aí que o poeta revela seu desejo de não ser mais um entre os muitos causadores da injustiça social, clamando à garoa (talvez aqui aludindo à indiferença), para que saia de seus olhos.

Segundo a pesquisadora Denize Azevedo Duarte Guimarães, a postura que Mário de Andrade assume em seus versos é semelhante à de Baudelaire: primeiro retrato-denúncia da vida moderna na cidade industrial. De acordo com Denize, a presença da “garoa” é mais uma metáfora utilizada pelo escritor:

A “garoa” metaforiza a precariedade dos sentidos diante de uma realidade que só produz a alienação e que anula as identidades individuais, em nome da velocidade. Ao personificar a garoa como “*costureira de malditos*”, desejando que ela deixe de lhe obstruir a visão da essência das pessoas, o poeta revela uma postura crítica em que o paralelo São Paulo/ Londres justifica-se pela analogia entre a garoa e o fog londrino, contribuindo para a universalização das imagens poéticas criadas.⁴⁵

O poeta, que vem a falecer apenas um ano após ter redigido *Lira Paulistana*, expressa o desejo de permanecer, ainda que morto em sua cidade: [...]” Quando

⁴⁵ GUIMARAES, Denize Azevedo Duarte. **Mo(vi)mentos em busca da poesia moderna**. Disponível em: <<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras8/texto/Artigo5.doc>>. Acesso em 20 Jul. 2007.

eu morrer quero ficar,..Sepultado em minha cidade /Saudade [...]”. Mas, apesar de ainda ter amor por sua “Londres das neblinas finas”, é um observador descrente e solitário, que mergulha na imagem da metrópole, percebendo o movimento de máquinas e homens atuando em prol do progresso econômico e cada vez mais inertes à vida.

Os trechos abaixo revelam, mais uma vez, a rotina de um observador atento que, sozinho na cidade industrializada, percebe em meio à massa, pessoas de caráter vazio, sem grande formação intelectual; cuja preocupação concentra-se em futilidades ligadas ao dinheiro e a existência representa forte ameaça aos mais pobres.

O bonde abre a viagem,
No banco ninguém,
Estou só, stou sem.
Depois sobe um homem,
No banco sentou,
Companheiro vou.
O bonde está cheio,
De novo porém
Não sou mais ninguém
(ANDRADE, 1976, p. 291)

[...]

Moça linda bem tratada,
Três séculos de família,
Burra como uma porta:
Um amor.

Grã-fino do despudor,
Esporte, ignorância e sexo,
Burro como uma porta:
Um coió

Mulher gordaça, filó
De ouro por todos os poros

Burra como uma porta:
Paciência...

Plutocrata sem consciência,
Nada porta, terremoto
Que a porta do pobre arromba:
Uma bomba.
(ANDRADE, 1976, p. 304)

Para a realidade indesejada, Mário de Andrade atribui motivos instaurados em algum tempo remoto da história. Embora desgostoso em termos existenciais, usa suas últimas forças para despertar o leitor para a realidade, conscientizado-o, inclusive, do poder da palavra.

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

[...]

Ruas do meu São Paulo,
A culpa do insofrido,
Onde está?
Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,
Aí está.

Abre-te boca e proclama
Em plena Praça da Sé,
O horror que o Nazismo infame
É.

Abre-te boca e certaia,
Sem piedade por ninguém,
Conta os crimes que o estrangeiro

Tem.

(ANDRADE, 1976, p. 289)

Em Lira Paulistana, Mário de Andrade é ainda mais solitário, porém é solidário para com as alteridades massacradas pelo sistema capitalista em vigor. No trecho a seguir, o poeta mostra a imagem daquilo que é a vida de um proletário na capital.

Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
-é Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele inda mais, e outro nome
Ali ninguém procurou,
Não pensaram em Alcibíades,
Floriscópio, Ciro, Adrasto,
Que-dê tempo pra inventar!
-É Pedro. E Pedro ficou.

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer
[...]
Ele gostava era da
História natural, os
Bichos, as plantas, os pássaros,
Tudo entrava fácil na

Cabecinha mal penteada,
Tudo Pedro decorou.
Havia de saber tudo!
Se dedicar! Descobrir!
Mas já estava bem grandinho
E o pai da escola o tirou.
Ah que dia desgraçado!
E quando a noite chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostou.

[...]

Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou,
Adeus, bela natureza,
Adeus bichos, adeus, flores,
Tudo o rapaz, obrigado
Pela oficina, largou.
Perdeu alguns dentes e antes,
Pouco antes de fazer quinze
Anos, na boca da máquina
Um dedo Pedro deixou.
Mas depois de mês e pico
Ao trabalho ele voltou,
E quando em frente da máquina,
Pensam que teve ódio? Não!
Pedro sentiu alegria!
A máquina era ele! A máquina
Era o que a vida lhe dava!
E Pedro tudo perdoou.

[...]

Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou.

[...]

- Sono! Único bem da vida!...
Foi essa frase sem força,
Sem história natural,
Sem máquina, sem patente

De invenção, que por derradeiro
Pedro na vida inventou.
E quando remoendo a frase,
A noite preta chegou,
Pedro, Pedrinho, José,
Francisco, e nunca Alcibíades,
Um sono bruto anulou
[...]
Por trás do túmulo dele
Tinha outro túmulo...Iguar.
(ANDRADE, 1976, p. 303)

Pedro é mais um, dos muitos operários nascidos em São Paulo. Já na primeira estrofe, percebemos o quão banalizada é sua história, que “de tão normal”, “*nunca ninguém cantou*”. A leitura do poema nos concede uma imagem triste de um [...] nascido em família pobre, provavelmente filho de pais operários, acostumados à frieza e agitação do ritmo trabalhista, já assumido como ritmo da vida e da própria cidade, condenado à mutilação das máquinas e do mundo. Não só àquela que lhe fez perder o dedo, mas a que se fez necessária frente à necessidade de sobreviver.

Integrante de uma sociedade onde todos devem ser úteis à economia do consumo e da produção, Pedro já nasce em “quarto alugado”, condenado à “morte” antes mesmo de “viver”. Nota-se que o acalanto dá lugar ao guincho, como algo que anuncia a brutalidade com que o indivíduo é recebido pelo mundo. Ele, que nem nome escolhido pôde ter, aprendeu a passividade do convívio para com suas insatisfações, sendo predestinado à simplicidade e arcaísmo desde o nascimento. Neste aspecto, apontamos a análise crítica do pesquisador Lauro Junkes, apontada no artigo *Agora eu quero cantar a fragmentação da plenitude*⁴⁶, no qual o autor explica o nome e a realidade do personagem em questão:

⁴⁶JUNKES, Lauro. **Agora eu quero cantar a fragmentação da plenitude**. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewPDFInterstitial/5229/4653>>. Acesso em 20 Jul. 09

O cenário é um “quarto/ alugado”, assentando-se esse *enjabemant* à condição de carência. As atitudes do pai e da mãe o confirmam plenamente. A mãe é sua própria parteira, caracterizada com crueza naturalista “enquanto a mãe se limpava”. Ela tinha muito o que fazer, ao contrário do repouso indispensável à parturiente. E o pai igualmente. Daí a displiscência em relação a um nome para o filho. E por que Pedro? Aparentemente por motivo algum, possivelmente por ser nome popular e comum. Mas “Pedro” pode remeter-carregado de ambiguidade-para um nome celebrado, um nome bíblico: o Pedro que ambigua e contraditoriamente renegou três vezes o seu Mestre Jesus, na situação mais difícil deste e, assim mesmo, foi estabelecido como chefe da nova comunidade cristã, segundo a tradição também crucificado em defesa de sua crença. “Pedro” que tem seu étimo em “pedra”, ainda ambigualmente conotando dureza, insensibilidade, mas por outro lado constituindo o fundamento seguro (da construção arquitetônica, da comunidade eclesial). Os outros nomes, esdrúxulos ou célebres, não devem ser cogitados [...]

Ele que tinha sonhos, acreditava nos estudos e olhava a serra como um obstáculo a ser transposto em busca de uma qualidade de vida melhor, é forçado a deixar a escola e ingressar na fábrica, abandonando utopias e quaisquer perspectivas de futuro. Note-se que a própria linguagem do poema, do modo como é trabalhada, pode, também, sugerir fatos. A construção dos verbos no pretérito, por exemplo, sugere a existência de uma vida prostrada, precária, cujo resultado final torna-se algo perfeitamente previsível remetendo a alguém simples que teve sua vida violentada, mutilada pela máquina do sistema capital. Nem mesmo ao morrer, Pedro foi considerado alguém (*Por traz do túmulo dele tinha outro túmulo...igual*): ele era apenas mais uma máquina-humana do sistema, porém, de vida útil menor.

Sem dúvida, o poema de Mário não se reduz a uma simples história de um cantador, despretenciosa e inocente, cantada para a diversão e distração dos ouvintes ou leitores. O sentido subjacente é bem mais amplo e denso [...]. Claramente o próprio texto insinua que Pedro (e sua condição) é também (a condição de) Pedrinho, José, Francisco, ou então João, Manduca, Antônio- isto é, os muitos “outros” de destino igual ao seu, “ruínas” ou projetos não realizados, potencialidades defraudadas, carregando a morte na vida.

Opostamente, Pedro não pode ser nunca Alcibíades, como seus pais também não cogitaram chamá-lo Floriscópio, Ciro, Adrasto- nomes exdrúxulos, sofisticados, de etimologias ou filiações históricas mais nobres, que, por sua vez, são “outros” numa generalidade de nível diverso (na classe econômico-social, na dimensão dos dominadores-exploradores que fizeram escrever a história na sua perspectiva).

Além da denúncia social, *Lira Paulistana* também reflete o desânimo oriundo de uma gama de frustrações pessoais do autor pensadas num final de vida. Desilusões de um homem-poeta que apoiou a revolução de 1930, mas que não viu o cumprimento das propostas da Aliança dita Liberal; de um intelectual que conseguiu chegar ao importante cargo de Diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, mas que embora tenha trabalhado arduamente em pesquisas etnográficas e trabalhos que visavam resgatar o nacionalismo e a identidade brasileira, fora perseguido em função disso por um Estado Totalizador; de alguém que discordava da troca de favores entre intelectuais e sistema governamental e/ ou burguesia, e que viu seus sonhos não serem operados, justamente em função disso; um poeta brasileiro, que ao invés de ver seu povo crescendo em consciência crítica e política, percebe-o fadado, cada vez mais, à miséria e ao descaso. Em suma, frustrações de alguém que percebeu ser apenas mais uma peça no tabuleiro da vida, sem forças suficientes para virar o jogo do sistema.

Eis que, então, a frustração prepara para a morte, em um grito apelativo e quase testamentário da poesia disposto em *A Meditação Sobre o Tietê*:

Por que os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
(ANDRADE, 1976, p. 315)

Mário que, em *Paulicéia*, derramava em seus versos medos e denúncias face aos malefícios trazidos pela modernidade à sua cidade natal, continua gritando os problemas trazidos pela “civilidade”. Contudo, desta vez já não há esperanças... Ninguém espera respostas. A cidade e as pessoas são alvos “marginalmente” colocados no sistema e têm seus destinos arquitetados por forças muito maiores que a de um artista. A poesia é “flor” arremessada em águas sujas...elemento de

difícil compreensão. Impossível encerrar este capítulo de minha pesquisa, sem uma breve citação das palavras de Antônio Cândido “Mário de Andrade tinha o culto da solidariedade humana, e quem não partir deste ponto não lhe entenderá a obra nem a vida”. (CANDIDO, 1990, p.70).

5 O RAP DE RACIONAIS MC'S

Criado ao final da década de 80, o grupo Racionais MC's é uma das maiores expressões do gênero na música brasileira. Seus integrantes guardam em comum o fato de serem paulistas e afro-descendentes, sendo o grupo um agente que se pretende porta-voz das camadas menos abastadas.

De maneira geral, as letras de Racionais MC's tratam do cotidiano de pessoas inevitavelmente imersas em cenários hostis, caracterizados pela violência, racismo, tóxicos e pobreza. Elas mostram a realidade da periferia da metrópole paulista e, conforme mencionamos anteriormente, costumam surpreender, devido à densidade com que se apresentam.

O pesquisador Marco Aurélio Paz Tella, em seu artigo “*Reação ao estigma: o rap em São Paulo*” comprova o fato:

O grupo Racionais MC's é formado por Ice Blue, Mano Brown, Ed Rock e KL Jay - os dois primeiros da Zona Sul e os dois últimos da Zona Norte da cidade de São Paulo. Desde o início da formação do grupo, na segunda metade da década de 1980, impressiona pelo conteúdo de suas músicas, que retratam através da letra o cotidiano das pessoas que moram na periferia de São Paulo, principalmente da zona sul da cidade, e denunciam a discriminação contra o jovem afro-descendente e a miséria.⁴⁷

Em uma das poucas entrevistas que já cedeu à televisão brasileira, o vocalista Pedro Paulo Soares Pereira (*Mano Brown*) explicou sobre os vários estilos que influenciaram a produção musical de Racionais MC's, dentre eles o *rock*, *soul* e samba (principalmente os das performances de Fundo de Quintal, Benito de Paula, Agepê e Roberto Ribeiro). Além disso, o *rapper* falou, também, sobre o surgimento da idéia, que levou ao nome “Racionais MC's”.

⁴⁷ TELLA, Marco Aurélio. **Reação ao Estigma: o RAP em São Paulo**. Disponível em: <www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marc006/pdfs/marcodoc06-02.pdf>. Acesso em 28 Maio 07.

[...] Um dia eu lembrei do disco do Tim Maia. Racional [...] Eu tava no ônibus, acordei com esse nome na cabeça [...] Na verdade hoje se eu fosse colocar um nome não seria nem Racionais. Seria Emocionais, porque de Racionais nós não temos nada [...] pra ser um cara racional tem de ser mau [...] (ENSAIO apud APÓSTOLO NETTO, 2003)

Ao todo, a discografia do grupo contempla nove produções: *Holocausto Urbano* (1990), *Escolha Seu Caminho* (1992), *Raio X do Brasil* (1993); *Racionais MC's* (1994); *Sobrevivendo no Inferno* (1998); *Racionais MC's: Ao Vivo* (2001); *Nada como um dia após o outro: Chora agora/Ri depois* (2002) *1000 Trutas 1000 Tretas* (2006) e *Racionais MC's- 2008* (2008).

Além das gravações em *cds*, o grupo também conta com um *dvd*, lançado em 2007: *1000 Trutas, 1000 Tretas*. Nele, Racionais MC's se apresenta cantando e, também, oferece a seus expectadores uma faixa bônus, na qual há um pequeno documentário, contendo referenciais e fotos importantes acerca da chegada e do estabelecimento da população negra no Brasil, especialmente, na cidade de São Paulo. Bastante didática, a faixa parece ter finalidade de instruir aqueles que são o público-alvo do grupo: em geral, jovens carentes e de pouca instrução. O *dvd* explica como se deram a inserção do povo negro nas camadas sociais mais baixas, a formação da periferia paulista e o povoamento de regiões como a Barra Funda e o Bexiga, conhecidas como redutos de afro-descendentes.

A cada lançamento dos Racionais MC's, é de praxe ser notada uma inquietação social, em função das temáticas polêmicas escolhidas pelo grupo. Dentre as produções, o *cd Sobrevivendo no Inferno* (1998) chama bastante atenção pelo número de cópias vendidas (mais de 1 milhão); exercendo influência, sobre grande parte da população brasileira :

[...] É com o lançamento do [...] cd "Sobrevivendo no Inferno", que o hip-hop consegue seu "status" de maioridade e passa a ser interpretado pelos setores formais da sociedade como um movimento social e cultural que embora de origem norte americana, fora com o decorrer dos anos adaptado e transformado de acordo com as necessidades, das demandas das populações brasileiras (FARIA, 2003), em especial das populações afro-descendentes destas comunidades. [...] O impacto causado pelo cd dos Racionais MC's, mais de um milhão de cópias vendidas (Folha de

São Paulo, 2001; ROCHA et al, 2001), é enorme no cotidiano das periferias brasileiras, estimulando um processo de auto-estima, de auto valorização racial/social/cultural que se consolida (KEHL, 2000) [...]⁴⁸

Uma característica do grupo é não produzir discos que contenham encartes, com letras. O discurso é transmitido aos ouvintes, unicamente, por meio da oralidade; conforme explica o pesquisador Jorge Luiz do Nascimento.

Na fala de KL Jay, integrante dos Racionais, cada disco é como um livro: tem a capa e as letras... Aí reside um fator preponderante que caracteriza o trabalho do grupo, a inexistência de letras nos encartes dos discos. Há fotos e outras referências, porém o discurso tem de a ser repassado pela oralidade, escritura da palavra cantada. Assim, se concordarmos que os cds dos Racionais são como livros, estaremos diante de um livro *sui generis*, um livro que é constituído através da transcrição de palavras cantadas, um livro oral. E qual a importância de tal fato? Parece que dessa maneira se constitui um livro especial, é um livro para ser ouvido aos poucos, é necessário que as raspagens das camadas dos palimpsestos sonoros sejam refeitas para que se possa atingir com profundidade o caráter plural que compõe as ambientações das mensagens poéticas. O percurso é acidentado, a decifração e / ou transcrição de mensagens de sete ou oito minutos, com versos longos e ritmados, é o convite para a entrada em um mundo de absorção de mensagens perdidas na falácia tecnológica da atualidade. Os discos são livros que servem, inclusive, para aqueles que não sabem ou não têm o costume da leitura, é celebração ritualística de penetração num mundo de palavras, tiros, sonoridades múltiplas e múltiplas vozes que compõem um todo repleto de pequenas histórias contadas e ambientadas musicalmente. Épicas desventuras de despossuídos, paródia dos heróicos embates tradicionais entre o Bem e o Mal. [...] (NASCIMENTO, 2006, p. 115)

Num país como o Brasil, onde aproximadamente 14 milhões de jovens⁴⁹ são analfabetos, o papel exercido por grupos como os Racionais MC's é fundamental, já que a utilização da oralidade através do *rap* torna-se uma importante ferramenta na formação das camadas sociais mais jovens que, embora desprovidas de

⁴⁸ RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. **A cidade para o movimento hip-hop: jovens afro-descendentes como sujeitos políticos.** Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/_temp/sites/000/2/download/leitor/hiphop.pdf>. Acesso em 10 Nov. 2008.

⁴⁹ IBGE. **Brasil tem 14,4 milhões de analfabetos.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/mat/2008/06/04/ibge_brasil_tem_14_4_milhoes_de_analfabetos_com_15_anos_ou_mais-546646877.asp> Acesso em 20 Nov.2008.

condições favoráveis para desenvolver qualquer tipo de estudo, acabam por adquirir conhecimento através das canções, construindo, assim, determinado senso crítico em relação às conjunturas sociais nas quais estão inseridas. Sobre a importância da oralidade, o autor Raymond Williams afirma que:

Enquanto qualquer pessoa no mundo, com recursos físicos normais, pode assistir à dança, ou olhar uma escultura, ou ouvir música, ainda há cerca de quarenta por cento dos atuais habitantes do mundo que não podem ter qualquer contato com uma obra escrita e, em períodos anteriores, essa porcentagem era ainda muito maior. (WILLIAMS, 1992, p.13)

Em outra passagem, Williams afirma, também, ser a cultura um sistema de significações mediante o qual uma dada ordem social é comunicada, reproduzida e estudada.

Dentro deste sistema compreende-se um modo global de vida; bem como as produções intelectuais e artísticas que são produzidas a partir de um meio social concreto em interdependência com outras realidades desse meio-poética, econômica, social, etc... (WILLIAMS, 1992, p. 97)

Nesse sentido, a análise do repertório dos Racionais MC's revela que, através da música, o grupo narra histórias próximas à realidade, cujo significado atinge sensivelmente os ouvintes. A letra, baseada na própria vivência dos *rappers* é cantada por personagens (muitas vezes, espécie de "duplos" de Mano Brown, KL Jay, etc.) que testemunham e contam "de perto" histórias de crimes, violência, medo e pobreza. Como afirma Stephen Lestes Thompson (2006), "As personae são extensões genuínas das vidas vividas pelos artistas de rap" (THOMPSON, 2006, p.134), sendo esta uma evidência inegável nas letras de Racionais MC's.

Através delas, também, o grupo se revela como agente genuíno do principal objetivo do *rap* consciente, que é o de agir como instrutor social, semeando esperança em território estéril, instruindo jovens, geralmente, carentes, a lutarem por um futuro melhor. As mensagens, ainda que fictícias, não se eximem de um caráter didático e esclarecedor cuja atuação se constitui como marca principal do trabalho de Racionais MC's.

Para exemplificar, utilizaremos brevemente a música *Fórmula mágica da Paz*, na qual o *rapper* - “amigo das massas” -, convoca seus ouvintes, chamando a atenção para uma mensagem importante. Após concedê-la, finalmente, se identifica: “Aí, manda um toque na quebrada lá, COHAB, adventista e pá rapaziada! Malandragem na verdade é viver... /Se liga! Procure a sua paz [...]/ Quem fala é mano Brown, mais um sobrevivente [...]” (RACIONAIS MC’S, 1998).

A canção “racional” tem como objetivo maior orientar, através de mensagens destinadas a jovens pobres, moradores de diversos bairros da periferia paulista. Ela interage com seu público, procurando evitar que caminhos “errados” sejam seguidos, apontando necessidades comunitárias e conduzindo à obstinação. Nota-se isso, por exemplo, em canções como “*A Vida é um desafio*”. Vejamos mais um trecho:

É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
Que o céu é o limite e você truta é imbatível
O tempo ruim vai passar é só uma fase
E o sofrimento alimenta mais a sua coragem
Que a família precisa de você
[...]
Eu vejo o rico que teme perder a fortuna
Enquanto o Mano desempregado, viciado se afunda
Falo do enfermo, falo do são
Falo da rua que pra esse loko mundão
Que o caminho da cura pode ser a doença
Que o caminho do perdão às vezes é a sentença
Desavença, treta e falsa união
A ambição como um véu que cega os irmão
Que nem um carro guiado na estrada da vida
Sem farol no deserto das trevas perdida
Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio
Guardo o revólver enquanto você me fala em ódio
Eu vejo o corpo, a mente, a alma espírito
Ouço o refém e o que diz lá no canto lírico

Falo do cérebro e do coração
Vejo egoísmo, preconceito de irmão pra irmão
A Vida é o problema, é Batalha, desafio
Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio
(RACIONAIS MC'S, 2002)

Os trechos acima, além de revelarem uma intenção musical de orientação, chamam atenção pela utilização da linguagem. Nota-se a existência de termos específicos, geralmente utilizados e conhecidos por aqueles que habitam a periferia. O uso desses termos, sem dúvida, auxilia ainda mais a compreensão do conteúdo das letras, uma vez que trata-se de um público, cujas oportunidades de estudo são, em grande parte, restritas. Sobre o uso do termo “mano”, frequente nas letras de Racionais MC's, mais uma vez nos valem do que diz Nascimento:

[...] Sobre o termo Mano, é interessante notar que é uma forma de aglutinação fraterna de sujeitos que estão agrupados em um sentido de auto-consciência de sua função: buscar os espaços de cidadania negados pelo “sistema”. Tal categoria seria uma ampliação de um conceito que não tinha razão de ser no Brasil: o brother “negro” dos EUA. O Mano será, então, uma categoria que ultrapassa fronteiras raciais ou étnicas [...] (NASCIMENTO, 2006, p.117)

Assim como os “manos” (pessoas que guardam equivalências em ideais, conjunturas de vida e até mesmo faixas etárias), outros termos são muito utilizados no repertório de Racionais MC's, como os “trutas” (usado para identificar quem é malandro, safo, na periferia) e o “neguinho”:

O neguinho é o negro que se envolve e se torna um ser parasitário que perdeu a função coletiva de projetar as possibilidades de crescimento pessoal, familiar, coletivo. O “neguinho” aparece diversas vezes, em situações diferentes, mas sempre pintado de forma pejorativa. Um ser que se viu transformado em um ente incapacitado de superar as dificuldades, um escravo do “sistema”, fora das trincheiras dos verdadeiros guerreiros. (NASCIMENTO, 2006, p. 118)

Feitos esses breves apontamentos sobre o grupo Racionais MC's, nos concentraremos agora na forma como este grupo enxerga sua cidade.

5.1 LETRAS RACIONAIS: CANTOS DE UMA CIDADE DESTRUÍDA

Mais de sessenta anos se passaram entre as primeiras modernizações e o aparecimento da metrópole São Paulo, tal qual conhecemos hoje. Como vimos, a cidade (que teve sua industrialização tardia, em relação à Europa) foi usada e transformada em função de sua economia. Mudou tanto histórica quanto socialmente, atingindo seus contrastes o grau máximo. O percurso transitado por tais transformações é, nesse sentido, inevitavelmente acompanhado pela literatura que, no Brasil, exerceu papel fundamental na formação reflexiva de nossos intelectuais. O fato é explicado por Antônio Candido, em muitos de seus ensaios.

Na parte final de *“Literatura e Cultura: de 1900 a 1945”*, por exemplo, Candido promove algumas considerações acerca do fazer literário e da importante função social assumida por este, ao longo da história brasileira. Uma vez inserido num país novo, onde a instrução era escassa, este fazer literário baseava-se, exatamente, em formar pessoas com visões críticas acerca de seu próprio meio. Vejamos o que diz o autor, em relação à nossa literatura:

[...] Ante a impossibilidade de formar aqui, pesquisadores, técnicos, filósofos, ela preencheu a lacuna, criando mitos e padrões que serviram para orientar e dar forma ao pensamento [...] A literatura contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência do nacional e pesquisar a vida e os problemas dos brasileiros. Pois ela foi menos um impedimento à formação do espírito científico técnico (sem condições para desenvolver-se do que um paliativo à sua fraqueza [...]). No período em que nossa literatura ganha corpo (do século XVIII ao século XIX), eram muito restritos os grupos sociais a seu alcance. Foi justamente em função destes que ela trabalhou, dando-lhes de certo modo alimento espiritual e recursos mentais para compreender o país [...]
(CANDIDO, 1980, p.132)

No âmbito desta “promoção” em relação ao entendimento do próprio país, Candido aponta, como de suma importância, o período em que se deu o Modernismo. Principalmente no tocante às primeiras décadas do movimento, nas quais teria havido uma maior conscientização, tanto dos intelectuais em relação à massa

populacional que compunha o Brasil, como por parte desta em relação ao meio social em que estava inserida. “Os decênios de 20 e 30 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”. (CANDIDO, 1980, p.134).

Nas duas primeiras obras que estudamos nesta pesquisa, são nítidas a “visão consciente” acerca do próprio meio e a “vontade” de promover o esclarecimento das massas. Se tivemos em *Paulicéia Desvairada* os primeiros “gritos” de medo, relativos ao que aconteceria após a chegada das máquinas na cidade, em *Lira Paulistana* (instaurada a industrialização, intensificadas as exclusões sócio-espaciais, representadas pelas primeiras favelas), escrita na década de 40, tivemos a constatação da concretização destes temores, dispostos em poesia, de uma maneira triste e bastante pessimista, mas que não deixava de expor suas verdades acerca da realidade social.

Mário de Andrade parecia prever que as mudanças na cidade não cessariam e as desigualdades e privações aumentariam ainda mais. Vimos que, hoje, ultrapassa a 2000 o número de favelas em São Paulo. A cidade, maior centro econômico do país, contempla divisões sociais que vão dos mais luxuosos prédios às mais profundas misérias e tem os reflexos de sua precariedade social apontados por várias estatísticas.

Em pesquisa⁵⁰ promovida em abril de 2009, por exemplo, o Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos (Dieese) identificou um percentual de 15% de desempregados espalhados por toda região metropolitana de São Paulo. De acordo com a pesquisa, este índice equivale a um contingente de 1.568 mil pessoas sem emprego. Além disso, a mesma pesquisa revelou demissões em larga escala, no segmento da indústria (aproximadamente 57 mil, somente no mês de abril). Pesquisas apontam, também, um alto índice de

⁵⁰ DIEESE. **Taxa de desemprego estabiliza-se após três meses de insegurança.** Disponível em: <<http://www.dieese.org.br/ped/sp/pedrmosp0409.pdf>>. Acesso em 30 Maio 2009

violência na região, sendo grande parte dela praticada por adolescentes. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),⁵¹ divulgou em 2006, uma evidência cruel da região: a taxa de mortalidade de jovens entre 15 e 24 anos, que atingiu um valor de 138 óbitos, para cada 100 mil habitantes. Tudo isso só faz confirmar o nosso pensamento de que, de fato, a situação social em São Paulo passou por um grave processo de degradação. Com o aumento populacional, as fábricas já não representam esperança de emprego para os menos favorecidos. Pelo contrário, o desemprego é latente e a cidade parece ter atingido seu grau máximo de fragmentação social e descaso para com o povo. Hoje são inúmeros os “Pedros” a viver num cenário de precariedade intensa, onde o convívio com a violência é visto como uma alternativa comum, para conseguir a sobreviver.

É neste cenário que surge uma nova linguagem poético-social: a linguagem *rap*, tão mal aceita pelos setores dominantes quanto aquela que vimos anteriormente. Se antes, a cidade foi analisada sob olhar poético de uma exceção representativa da poesia no meio dominante, agora o será através da atuação do grupo Racionais MC's, autêntica voz que representa o outro lado da vida na metrópole, o lado da “consequência capital”, de quem sobrevive nos guetos de exclusão.

Em outro ensaio, intitulado “*Literatura e Subdesenvolvimento*”, Antônio Candido explica que, até meados de 1930, imperou em toda a América Latina uma visão de “país novo”, cuja penetração se fazia grande na literatura, de modo que as temáticas abordadas, geralmente, circundavam entre “derivações da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades” de se atingir um dia, uma realidade melhor. Contudo, a partir da Segunda Guerra Mundial, segundo o autor, surgira na América Latina um novo modo de pensar pelo qual os intelectuais passaram a externar suas consciências acerca das realidades subdesenvolvidas de seus países; adquirindo uma postura

⁵¹ IBGE. **Estatísticas do Registro Civil em 2005**. Disponível em:<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impresao.php?id_noticia=752>. Acesso em 30 Maio 2009.

pessimista em relação à realidade presente, cuja consequência seria uma decisão propulsora de luta e empenho político. Diz Cândido:

[...] Quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária-isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas que alimentam a situação de subdesenvolvimento.⁵²

Não fosse a afirmação acima retirada de um ensaio produzido em meados da década de 1990, diríamos que ela é bastante atual, principalmente se relacionada ao fenômeno do *rap*, liderado por grupos como Racionais MC's. De forte intenção política e revolucionária (como veremos) e inserido na maior cidade brasileira, o grupo apresenta, na maior parte de seus cantos, histórias tristes, caracterizadas pela violência, geralmente oriunda de um campo social urbano desprovido dos mínimos recursos, que levariam a uma sobrevivência humana digna. Passaremos, neste momento da dissertação, à tentativa de compreender que campo social é este, como a metrópole é vista, sentida e questionada por esses cidadãos que habitam a periferia. Buscando suprir tal tentativa, selecionamos trechos de letras⁵³ esparsas, através dos quais pretendemos identificar como se dá o olhar de Racionais MC's, sobre São Paulo.

“*Negro drama*” é nosso primeiro exemplo. Faixa presente no cd *Nada Como um dia após o Outro (2002)* e também regravada em *Racionais MC's-2008*, o *rap* é um retrato sonoro de uma metrópole suntuosa, que comporta, simultaneamente, luxúria, multidões indiferentes e injustiças sociais.

[...] São Paulo,
Agonia dos que sobrevivem,
Em meia zorra e covardias,
Periferias, vielas e cortiços

⁵² CANDIDO, Antônio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>>. Acesso em 20 Maio 2009.

⁵³ Vide Anexo C

[...]
Crime, Futebol, música, caralho
Eu também vou conseguir fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gamp é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou conta a minha

Dai um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço,

Veja,
Olha outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e Coração,
Hey,
São Paulo,
Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne,
É a Torre de Babel,
(RACIONAIS MC'S, 2002)

A cidade é posta na condição de campo de guerra, selva geradora de luta diária, à qual muitos não resistem. Mesmo “consciente” do fato de ser mais um dos que compõem o aglomerado de pessoas “esquecidas socialmente”, o *rapper-narrador* resiste às mazelas impostas pela sociedade paulista e denuncia sua sobrevivência (bem como a de outros) numa cidade-caos, onde as multi-realidades, na verdade, ocultam a evidência de uma massa iludida em padrões de consumo.

Semelhante a um poema épico, o *rap* também é uma longa composição em versos e de caráter narrativo, onde nos são apresentadas ações que, por sua semelhança

com o mundo real, causam receptividade forte. Entretanto, apesar de também serem algo com o qual os ouvintes se identificam bastante, ao contrário da epopéia, as canções de rap não transmitem aos seus ouvintes, um “prazer que lhes é próprio”. (ARISTÓTELES, 1990, p.278).

Na épica do subúrbio, os ouvintes compartilham de relatos acerca da difícil vivência na periferia, no sentido mesmo de que para conseguir sobreviver em meio a tantos obstáculos, faz-se, então, necessário ter grande força, à qualidade de um herói. O pesquisador Jorge Luiz do Nascimento parece compartilhar desta idéia, quando, no artigo “*As margens nos meios: RAP, “Literatura Marginal”, mídias*”, promove uma definição acerca dos *rappers*. Para Nascimento, estas pessoas são “cronistas sem isenção das frustrantes sagas épicas desprovidas de grandiosidade que são as curtas carreiras dos jovens que ocupam grotescamente as primeiras páginas dos *Notícias Populares*, espalhados pelo Brasil”. (NASCIMENTO, no prelo). De fato, é o que se percebe após a leitura de letras como a que citamos acima: a descrição de uma realidade comum a muitos jovens brasileiros. Ao cantar “*crime, futebol, música, caralho/ eu vou conseguir fugir disso aí*”, o *rapper* se mostra consciente de seu espaço, preferindo não cantar a história de um herói de cinema criado pelo sistema alienador (*Forrest Gump*), mas a sua própria história (e de sua comunidade). Uma história de dor e vitórias, uma história real...

Diante da impossibilidade de um futuro melhor, o *rap* de Racionais MC's imita a realidade, teatralizando o cotidiano e induzindo à reflexão.

Uma característica da épica sub-urbana do rap de Racionais é um sistema de polifonia que permite a interação de discursos díspares num processo dialógico enriquecedor que, ao ampliar visões de mundo distintas, provoca um embate de idéias que fomenta a verticalização das temáticas tratadas. (NASCIMENTO, 2006, p.114-115)

Ao travarem diálogos entre si, Ice Blue, Mano Brown, Ed Rock e KL Jay cantam a receita da sobrevivência nos guetos. Colocando-se no seio da música, como personagens da vida real, os *rappers* abordam temas diversos que, basicamente,

concentram-se em dois aspectos: histórias de jovens mal sucedidos que, sem perspectivas, terminam enveredando pelo universo do crime, além de outras histórias nas quais, baseados na perseverança, acabam por obter êxito.

Com relação às primeiras, vejamos mais dois *raps*, também presentes nos *cds* acima citados. O primeiro deles, “*Eu sou 157*”, se apresenta da seguinte forma: após contar como se tornou ladrão, o *rapper* dialoga com seu parceiro, demonstrando revolta em relação à realidade. Como resposta, o amigo pede calma e oferece uma breve e cruel definição da cidade:

Nego,
São Paulo é selva,
E eu conheço a fauna,
Muita calma ladrão,
Muita calma,
(RACIONAIS MC'S, 2002)

Ao que se vê, o *rapper* mensageiro revela conhecer muito bem São Paulo, sendo a cidade, para ele, um local de sobrevivência difícil. Ao declarar *São Paulo é uma selva / E eu conheço a fauna*, o *rapper* demonstra conhecer bem não só a cidade onde mora, mas as pessoas que nela habitam. Além disso, nas entrelinhas, demonstra ter a intenção de convencer aquele que optara pelo caminho do crime, de que viver não é fácil, de que é preciso lutar e a violência não é exatamente o melhor caminho para atingir dias melhores.

Aí loko, muita fé naquele que tá lá em cima
Que ele olha pra todos, e todos tem o mesmo valor
Vem fácil, vai fácil, essa é a lei da natureza
aí não pode se desesperar
(RACIONAIS MC'S, 2002)

Realidade muito parecida com a desta música pode ser notada em “*A vida é desafio*”. Aqui a possibilidade de sonhar é podada pelas dificuldades cotidianas;

duas constatações fundamentais são retiradas da vivência e transpostas para a música: a primeira é de que a realidade atual é resultado de uma trajetória construída historicamente, ao longo do “desenvolvimento” de nosso país. Já a segunda, aponta que tal realidade culmina no crime, como fator conseqüente.

[...] Várias famílias, vários barracos
Uma mina Grávida
E o mano ta lá trancafiado
Ele sonha na direta com a liberdade
Ele sonha em um dia voltar pra rua longe da maldade
Na cidade grande é assim
Você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim
No esporte, no box ou no futebol,
Alguém sonhando com uma medalha,
O seu lugar ao sol, porém
Fazer o que se o maluco não estudou
500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou
“Desespero ai, cena do louco, invadiu o mercado
farinhado, armado e mais um pouco”,
Isso é o espelho da nossa atualidade
Esse é o espelho derradeiro da realidade
Porque o sonho de vários na quebrada é abrir um boteco
Ser empresário não dá, estudar nem pensar
Tem que tramar ou ripar pros irmãos sustentar
Ser criminoso aqui é bem mais prático
Rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático
Será instinto ou consciência
Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência
(RACIONAIS MC'S, 2002)

A música alude à realidade de muitos brasileiros, que, impedidos de estudar (ou mesmo sonhar com a ocorrência de dias melhores), necessitam de trabalho para ajudar no sustento de sua família; e vivendo num país onde a oferta de empregos é restrita (principalmente às pessoas com baixa ou nenhuma qualificação) vêm no crime uma opção mais fácil e segura. Como podemos perceber, o “verbo”

“ripar” alude ao crime, tema que, além da luta pela sobrevivência e o descaso social, também é temática constante no *rap* de Racionais MC’s. O grupo faz de sua música um instrumento de denúncia social e apresenta, em suas produções, a consciência do viver em uma metrópole repartida pelo capitalismo.

Se de um lado a cidade é de arranha-céus, empresários e mansões, de outro é de periferias e ignorados cidadãos. Da periferia sai o canto racional, que define São Paulo, como o lugar onde “vagabundo guarda o sentimento na sola do pé” (RACIONAIS MC’S, 2002), no qual é grande o materialismo entre as pessoas, não havendo espaço para crenças em forças superiores: “Deus é uma nota de 100”. (RACIONAIS MC’S, 2002).

Na “cidade capital”, ser “vagabundo” nada mais é do que o destino previsível de muitas crianças pobres. A temática do crime, como uma das poucas opções diante da vida precária dos que vivem na periferia, também é bastante trabalhada por Racionais MC’s. No *rap Fim de Semana no Parque*, por exemplo, tem-se toda a construção da trajetória de vida de uma criança pobre. Mais um “filho de Pedro”, de futuro previsível, que lhe trará inevitáveis conseqüências de perigo e dor.

[...] No último natal,
Papai Noel escondeu um brinquedo prateado,
Brilhava no meio do mato
Um menininho de 10 anos achou o presente,
Era de ferro com 12 balas no pente
E fim de ano foi melhor pra muita gente
(RACIONAIS MC’S, 2002).

O *rap* alerta para o ciclo que leva à violência urbana: a resposta para a falta de condições na periferia é o descaso (vindo da população, das autoridades, dos meios de comunicação, do sistema...) e este, por sua vez, tem como conseqüência, o perigo. Para exemplificar, transcrevemos trechos de *Beco sem saída*, *Pânico na Zona Sul* e *Expresso meia noite*.

[...] A sarjeta é um lar não muito confortável
O cheiro é ruim, insuportável
O viaduto é o reduto das noites de frio
Onde muitos dormem, e outros morrem, ouviu?
(RACIONAIS MC'S, 1990)

Racionais vão contar
A realidade das ruas
[...]
O medo
Sentimento em comum num lugar
Que parece estar esquecido
Desconfiança, insegurança mano
Pois já se tem a consciência do perigo.
(RACIONAIS MC'S, 1990)

[...] No submundo da metrópole
É desse jeito
Não pense, não pisque,
Não dê um passo.
[...] A paz é dechavada e fumada na seda
Tranqüilidade, enquanto a brasa está acesa
[...]
A zona norte é grande e extensa
Cada quebrada uma situação, uma sentença
Sem diferença, conheço os 4 cantos, eu vi
A violência se iguala por enquanto aqui [...]
(RACIONAIS MC'S, 2002)

Impossível deixar de mencionar o fato de serem os dois primeiros trechos expostos acima compostos na década de 90, início da trajetória do grupo. Nota-se que, apesar de distantes historicamente, as letras refletem uma situação bastante semelhante, na cidade-campo de batalha.

Por trás da metrópole-guerra, Racionais MC's delatam um sistema maquiavélico e corrupto, meios de comunicação que narram a realidade, mas que em nada contribuem para mudá-la, policiais assassinando inocentes, pessoas indiferentes, *Tempos Difíceis... Periferia é Periferia...*

O domínio está na mão de poderosos mentirosos [...]
Extra publicam, publicam extra jornais
Corrupção e violência aumentam mais e mais [...]
E o futuro eu pergunto, confuso "Como será"?
(RACIONAIS MC'S, 1990)

[...] O sistema manipula sem ninguém saber.
A lavagem cerebral te fez esquecer
que andar com as próprias pernas é difícil
Mais fácil é se entregar , se omitir
Nas ruas ávidas da selva
Eu já vi lágrimas demais,
o bastante para um filme de guerra [...]
O ódio toma conta do trabalhador
Escravo urbano [...]
A revolta deixa o homem de paz imprevisível [...]
(RACIONAIS MC'S, 1998)

Do lado de cá da metrópole, a voz da alteridade se revolta. Agora ao invés de "feliz" com as máquinas, o trabalhador se vê como vítima, "escravo urbano", observador revoltado, incapaz de garantir a paz da própria cidade: ciente da manipulação, da indiferença do sistema e dos ricos (chamamos atenção para o comportamento indiferente, exatamente o mesmo identificado por Mário de Andrade em suas obras) e do sofrimento dos seus, impostamente educados e condicionados á apatia.

Mas é aí que o discurso surpreende. Ao invés de pregar que a cidade e o meio já não têm mais jeito (como o fez Mário de Andrade, em *Lira Paulistana*), a épica sub-urbana "racional" assume um caráter cívico (que ultrapassa os lemas relativos

à etnia, tão presentes na poética *rapper* americana, que lhe deu origem). A letra que canta a vida é, também, a que transmite esperança aos que presenciam o *Holocausto Urbano*. A crença em um ser superior, os exemplos mal sucedidos dos que optaram pela vida no crime e, evidentemente, a conservação de uma ideologia, no que tange à construção de um novo futuro para todos, fazem do microfone uma ferramenta para persuadir jovens à construção de dias melhores. A imagem negativa da periferia torna-se, então, um cenário ideal para moldar uma espécie de “exército” de novos “heróis” do cotidiano, “antenados” e conscientes das mudanças a serem promovidas na cidade. Por meio da união de forças individuais, o *rap* busca a organização humanitária que irá proporcionar consciência e conseqüente liberdade ao seu público-alvo, constituído de jovens habitantes de periferias. Ao fim de cada *rap*, uma mensagem a todos os guerreiros de *Vida Loka*.

[...] Tenha fé, porque até no lixão nasce flor;
Ore por nós pastor [...]
Eu sou guerreiro do RAP
E sempre em alta voltagem pro mundo [...]
Um por um, Deus por nós, to aqui de passagem,
(RACIONAIS MC'S, 2002)

[...] Porque Guerreiro de Fé Nunca Gela,
Não Agrada o injusto e não amarela,
O rei dos reis foi traído, e sangrou nessa terra [...]
Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue.
Entre o corte da espada e o perfume da rosa,
sem menção honrosa, sem massagem.
(RACIONAIS MC'S, 2002).

As dificuldades não tornam o território algo a ser desprezado. Os *rappers* reconhecem o valor da periferia, como local de raízes e aprendizado. E ao território que lhes coube na “cidade-selva-partida”, freqüentemente, fornecem

declarações de um afeto difícil, mas que não se faz ausente, como nesses trechos de “*Hey Boy*” e “*Fórmula Mágica da Paz*”.

[...] Mas não tenha dó de mim
Porque esse é o meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade [...]
(RACIONAIS MC'S, 1990)

Essa porra é um campo minado.
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui;
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho.
A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
É muito fácil sair, mas eu não vou.
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
Eu gosto de onde eu vim;
Ensino da favela foi muito bom pra mim [...]
(RACIONAIS MC'S, 1998)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A decisão em trabalhar este tema não foi tarefa das mais fáceis, posto que poucas também não foram as críticas recebidas por ele. Desenvolver esta pesquisa “soou” para muitas pessoas como um verdadeiro desvario, já que uma considerável parte delas acreditava ser praticamente impossível promover um estudo comparativo desta natureza. Apesar do receio, entretanto, tomei a decisão de manter a temática e, para uma feliz surpresa, chegando ao fim da pesquisa (ou quem sabe começo?), pude constatar que manifestações poéticas tão distintas podem, sim, ter muito em comum.

Se a poesia modernista tem muito da musicalidade em suas intenções, a música *rap* tem muito da poesia. Os livros (representantes do saber) gritam a poesia, na intenção de alertar para a violação da cidade e a música age como um livro, transmitindo conhecimento aos que não sabem ler. Ambos se completam, como se completam também, a escrita e a oralidade, conforme explica a professora Anna Christina Bentes, baseada em teóricos como Finnegan (1977) e Marcuschi (2001):

A postulação básica da autora em relação ao problema do “oral” é a de que há uma continuidade entre literatura oral e escrita. Para ela, não haveria diferenças profundas entre as duas: elas se entrelaçaram no passado e se entrelaçam no presente e há inúmeros casos de poesia que apresentam elementos tanto “orais” como “escritos”. Sendo assim, a idéia de uma cultura oral “pura” ou “não contaminada” como principal referência para a discussão da poesia oral é um mito. Assim é que a postulação de Finnegan (1977) sobre a problemática do “oral” na poesia oral dialoga com a proposta de Marcuschi (2001) sobre as relações entre gêneros orais e gêneros escritos ou, de uma forma mais geral, entre oralidade e escrita, em termos de um contínuo de manifestações que se interpenetram e que se superpõem. (BENTES, no prelo)

Acredito que os discursos estudados nesta dissertação encontram-se inseridos na idéia de “dialogismo”, fundada por Mikhail Bakhtin, nos anos vinte e que consistia na realização de estudos relativos às correlações existentes entre os enunciados.

Para Bakhtin, os sujeitos emissores guardam em sua individualidade o acúmulo das relações sociais de suas próprias vidas e só externam seus pontos de vista acerca de uma realidade, exatamente, em função da existência da mesma. Os sujeitos têm então na linguagem que utilizam uma série de conexões, relativas às trocas tanto para com o seu meio social, quanto para com outros emissores. Sendo assim, portanto, individualidade e meio são fatores que coexistem, numa perspectiva de permanente articulação da palavra:

A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual [...] O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposses dela também têm seus direitos. (BAKHTIN apud STAM, 1992, p.73)

Segundo Robert Stam (1992), falar em dialogismo significa falar também em possibilidades infinitas geradas pelas intermináveis práticas discursivas de uma cultura, sendo a obra de arte um verdadeiro texto a ser compreendido de acordo com o estudo da condução cultural de determinado período em que possa estar sendo produzida ou mesmo apreciada. “O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular [...]” (STAM, 1992, p.75).

Sem perder a individualidade, a obra de arte torna-se um elemento híbrido que só existe, porque existem também as vozes e ações de outros indivíduos. Em constante intertextualidade e resignificação a obra de arte passa a ser moldada a partir da situação concreta do indivíduo que a produz, do contexto que faz este agente manifestar sua consciência através da linguagem, aflorando outras consciências, numa articulação constante entre vida, realidade e obra.

[...] O empreendimento bakhtiniano consiste em propor que há entre o particular e o geral, o prático e o teórico, a vida e a arte uma reação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas os integra na produção de atos, enunciados, de obras de arte, etc. (SOBRAL, 2005, p107)

Enquanto pretensos “porta-vozes” do povo, Mário de Andrade e Racionais MC’s são responsáveis por obras que “falam a voz de muitos brasileiros” e contêm em si sons e imagens da cidade, fatos reais, ritmos diversos, percebidos e “apreendidos” “pela caneta e pela voz”. A idéia de diálogo se faz presente neste trabalho desde o início, quando tive acesso ao primeiro vídeo que o impulsionou. *Urbanos MC’S*: jovens que, sentindo a “atualidade” de uma poesia publicada há quase cem anos, apropriam-se da mesma, promovendo a junção dela aos sons da contemporaneidade, tão híbridos conforme vimos ser quando estudamos as bases composicionais do *rap*.

Trata-se, pois, de três manifestações poéticas que se mantêm em permanente diálogo com a cidade. Vimos, inicialmente, que a feitura de *Paulicéia Desvairada* coincide exatamente com o momento histórico em que São Paulo dava os primeiros passos na industrialização. As mudanças invasivas que inevitavelmente ocorriam na urbe (a instauração da estrada de ferro, a realidade cafeeira, a expansão do comércio, etc.) são transpostas para a poesia e notadas no “canto” do arlequim, em suas qualidades e defeitos, envoltas pelo desejo permanente de evitar ou destruir a ocorrência destes últimos.

Irônica, a alegoria heterogênea (que nada mais é do que um sujeito observador que transpõe as imagens reais para o papel) apresenta a seu leitor um espaço igualmente heterogêneo, demonstrando o amor do poeta pela cidade que, pouco a pouco, estava de fato se tornando um local de arquitetura mutante e movimento, capaz de reunir todas as cores, todas as formas e todas as gentes.

Como vimos, a poesia de *Paulicéia Desvairada*, além de demonstrar o amor do poeta por São Paulo, demonstra também a insatisfação do mesmo em relação às mudanças urbanas. A São Paulo, musa inspiradora e terra natal, estava sendo paulatinamente corrompida em influências estrangeiras, regida por burgueses dominadores e habitada por multidões apáticas, desprovidas de quaisquer preocupações e iniciativas sociais.

As mudanças também tornam o poeta um ser híbrido que, sob um patamar subjetivo descreve em sua obra, a alegria de viver em São Paulo e abomina determinados comportamentos surgidos com a industrialização. O poeta que passeia pela cidade apresentando sua “musa” ao leitor, enxerga o “avanço” como algo capaz de torná-la um espaço “devorador” e “instaurador” de diferenças. Sua poesia torna-se, então, um instrumento de esperança, dotado da possibilidade de alertar alguns leitores para a existência de um sistema cruel, onde governantes, agentes de polícia e dirigentes em geral não exercem suas funções de maneira adequada, sendo acobertados, inclusive, por meios de comunicação sensacionalistas, capazes de divulgar crimes à semelhança de espetáculos.

Realizando uma espécie de “protesto poético à emergência da industrialização”, Mário de Andrade parece assumir, nesta obra, a figura do *flâneur*, temática abordada por Charles Baudelaire, sobre a qual Walter Benjamin desenvolvera estudos. Um deles, inclusive, chama atenção: o ensaio *Paris do Segundo Império*, no qual Benjamin descreve a preocupação de Baudelaire com as “multidões” e revela a existência, no fazer literário do referido escritor, de uma tônica de protesto em relação à divisão social do trabalho, instituída pela lógica do capitalismo.

Para Benjamin, Baudelaire rompia com as tradicionais “fisiologias” (textos fasciculares, que narravam a realidade de uma forma ingênua, apenas retratando o cotidiano de personagens que compunham as feiras habituais da cidade), abandonando a condição de narrador conhecedor da natureza humana e assumindo a postura de crítico da Modernidade, externada exatamente na figura do *flanêur*: um elemento que caminha a esmo pela cidade, a compartilhar com os demais habitantes a condição de mercadoria, de mais uma força proletária necessária à condução sistemática instituída; mas que mesmo sem ser notado, perdido em meio à “massa”, não é alienado, mas, sim, constitui-se num observador crítico de multidões e de sua própria cidade.

O *flâneur* é portador de percepção e sensibilidade aguçadas que, mesmo inserido num universo de imagens, onde o ato de ver é sempre superior ao de ouvir, não se deixa envolver totalmente pelo ritmo do capitalismo. Sem se manter alienado como as multidões indiferentes, percorre os labirintos urbanos, “capta as coisas em pleno vôo, podendo, assim, imaginar-se próximo ao artista”. (BENJAMIN, 1989, p. 38). O *flâneur* é “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade” [...] (BENJAMIN, 1989, p. 50).

Em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade externa nitidamente este “tom artístico de protesto à industrialização”. O poeta que passeia pela cidade mistura sensações de alegria e insatisfação frente às mudanças trazidas com a metropolização de São Paulo e faz de sua poesia um instrumento contundente na intenção de instruir pessoas em relação à realidade social. *Paulicéia Desvairada*, obra feita em início de carreira, guarda em si todo o ímpeto de Mário de Andrade, escritor que compreendia o fazer artístico como algo exatamente dotado de uma função social.

A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei. Sempre considerei problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Essa noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi o que me levou, desde o início às pesquisas de uma maneira de exprimir-me brasileiro. Às vezes com sacrifício da própria obra de arte [...] (ANDRADE, 1983, p.105).

O mesmo, contudo, não pode ser dito acerca dos motivos que impulsionaram ou inspiraram os poemas de *Lira paulistana*, o segundo livro que analisamos. Esta obra, embora musical até no nome, apesar de também conter o diálogo para com o seu meio, não contém nenhum teor de otimismo. Nela o poeta se mostra (mais um) ser isolado, que assim como a multidão que habita a cidade, constitui-se como mais uma frágil vítima do capitalismo.

Escrita pouco antes da morte de Mário de Andrade, *Lira Paulistana* reúne poemas que também versam sobre São Paulo. Mas demonstra um cenário urbano completamente defasado e um poeta que, insatisfeito, observa a deformação de seu espaço, ao longe... Sem grandes esperanças no que concerne à transformação deste.

Na obra, a ironia dá lugar à tristeza de um “eu” niilista, que mesmo mergulhado em intenso amargor, mesmo sem enxergar saídas, continua apelando para possíveis ouvintes e denunciando a regência da cidade: impregnada de “apatia poderosa” e misérias profundas. A fragmentação social de São Paulo, a indiferença dos burgueses e a mutilação dos oprimidos (que nem sequer possuem o direito de pensar e agir) tornam-se evidentes aos olhos do poeta.

Eis que passamos, então, para o momento atual, no qual, sem dúvida, têm-se uma realidade brasileira diferente, comprovada pela própria observância cotidiana de metrópoles como São Paulo. Hoje o aspecto industrial toma proporções inimagináveis e as condições de precariedade, junto às alteridades, foram sem dúvida, intensificadas.

Paralelamente ao seu crescimento, a metrópole aumentou também em desigualdades e privações daqueles que, por ironia da vida, foram colocados na ampla base miserável de nossa pirâmide social. Entretanto, é neste cenário repleto de mazelas, que a população negra, historicamente oprimida, passa a lutar por seus direitos. Mais uma vez surge o diálogo entre habitante e cidade, exercendo a “poesia de rua”, como vimos, um importante papel neste processo, através da voz do *rapper*, narrando a realidade por meio “dos olhos” da periferia.

Em termos gerais, poderíamos dizer que as três manifestações poéticas estudadas acompanham o crescimento da cidade ao longo de sua história, revelando-se como verdadeiros instrumentos de comunicação social. Percorremos

três “momentos poéticos”, cujas leituras nos remetem a diferentes imagens da cidade: a transformação, a deformação e a destruição (senão física, social).

A modernidade e suas conseqüências são narradas em versos divididos entre o amor a São Paulo e a preocupação social, intensificada conforme o crescimento da cidade. Daí dizermos que os problemas identificados por Mario de Andrade seriam apenas indícios de uma realidade que hoje beira o caos, vivido e cantado pelos *rappers* de Racionais MC's.

É como se a descrença na industrialização, a frustração e o pessimismo inerentes à forma como se apresenta o poeta moderno em seus últimos anos de vida atingissem, nessa era de cultura de massas, um ponto culminante, que não admite outra saída, além da conversão da realidade.

Para tanto, faz-se necessário ceder lugar à voz de um grupo setorial, representativo do movimento *Hip-Hop*: a voz *rapper*. No lugar do poeta niilista, surgem os perseverantes “poetas da periferia” que observam a cidade e crêem em mudanças, baseadas no abandono das “práxis repetitivas” (alienantes), em prol de uma “práxis libertadora” (cidadã) (SANTOS, 1993, p. 51)

Assim, com seu caráter didático, o *rap* ensina aos moradores de periferia uma nova postura existencial, baseada na atitude: a de ser cidadão. Esta postura, de acordo com Milton Santos, é, de fato, algo possível de se aprender. Vejamos o que nos diz o autor:

A cidadania, sem dúvida, se aprende. É assim que ela se torna um estado de espírito, enraizado na cultura. É, talvez, nesse sentido que se costuma dizer que a liberdade não é uma dádiva, mas uma conquista a manter. Ameaçada por um cotidiano implacável, não basta à cidadania ser um estado de espírito ou uma declaração de intenções. Ela tem o seu corpo e os seus limites como uma situação social, jurídica e política. (SANTOS, 1993, pp.7-8)

A voz *rapper surge* como resultado da atitude de um emissor que, assim como o *flâneur*, também experimenta a cidade, entretanto, na qualidade de cidadão

excluído, vítima de preconceitos que o levam a ser visto como marginal; autêntico representante das “classes perigosas”. O “flâneur periférico” percorre as ruas da cidade numa postura de protesto, interagindo, “gritando” desigualdades, indiferenças e a necessidade de alterar o estado real de uma cidade condicionada por lógicas de consumo e imagem que, de tão intensas, tornam-se capazes de gerar uma espécie de “imobilização de caráter” nas pessoas.

No artigo “*Corpografias urbanas*”, de autoria da pesquisadora Paola Berenstein Jacques, identifica-se a constatação nos dias de hoje desta atitude de “errância”, de “se perder lentamente pela cidade”, como uma maneira de praticá-la, vivê-la, percebê-la, e, sobretudo, oferecer resistência à realidade capitalista. O “errante” pretende, então, perceber sua cidade como algo que vai além das representações do espaço instituído, da “cidade espetacularizada”, da “cidade-cenário”. Segundo Berenstein Jacques⁵⁴, o errante pode ser definido como:

[...] sobretudo um homem lento voluntário, intencional, consciente de sua lentidão, e que, assim, se nega a entrar no ritmo mais acelerado (movimento do tipo rápido), de forma crítica. [...] os mais pobres, mesmo de maneira não voluntária, experimentam ou vivenciam mais a cidade do que os habitantes mais abastados, pois estes obrigatoriamente possuem o hábito da prática urbana no cotidiano, e assim desenvolvem uma relação física mais profunda e visceral com o espaço urbano [...]

Conscientes de sua importância na luta por se ter uma cidade socialmente mais justa e ainda “favorecidos” pelas condições sociais que a vida lhes impõe, os *rappers* têm, então, a oportunidade de viver mais a cidade e percebê-la como um todo. Seja durante as longas horas necessárias para chegar ao ambiente de trabalho, ou mesmo exatamente por não ter um serviço com o qual se ocupar (já que os níveis de desemprego na capital paulista são imensos), “contaminam-se” por ela, transformando toda sua indignação numa nova maneira de se fazer arte e promover a “*práxis social*”. E, ainda que tendo de enfrentar obstáculos diversos

⁵⁴ JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência*. In: **Cadernos PPGAU – FAUFBA**. Resistências em espaços opacos. Ano 5, número especial, Salvador: 2007.

impostos pela própria ordem social (olhares preconceituosos, repressões militares, etc.), se propõem a “tomar” a cidade e conquistar o “espaço de cidadão”, dentro dela.

Assim, se por ventura em algum momento o intuito nacionalista e de resgate identitário fora considerado, por Mário de Andrade, uma espécie de utopia ou plano fracassado, esse propósito é agora retomado com força total pelo *rap*.

Ao adotar temáticas variadas e de alcance comum às populações carentes (como vimos, historicamente guetizadas e envoltas por graves estigmas sociais), o *rap* busca processos identificatórios e o despertar da auto-estima. Esta “busca” ocorre a partir das mensagens contidas nos mesmos. Em geral, elas têm a intenção de reverter passividades e ressentimentos, em intencionalidades funcionais (e muitas vezes, conseguem fazê-lo), atestando, aos que já não têm mais esperanças, a possibilidade de ser um “sobrevivente do inferno” e lutar por melhores condições de vida.

É como se o *Hip-Hop* representasse uma revolução continuada e complementar àquela proposta pelo movimento modernista. No Modernismo tivemos uma revolução estética das artes e, também, a tentativa de se promover, uma revolução ética, relacionada à retomada da *identidade cultural* e dos direitos humanos em sociedade. Atualmente, estes ideais éticos e estéticos são retomados pelo movimento *Hip-Hop* e acrescentados de uma nova visão revolucionária: a visão política, que não apenas utiliza a palavra para denunciar, mas adquire efeitos práticos; na medida em que ultrapassa o quadro das performances e leva instrução e eficácia (trabalhos sociais) à periferia. Poderíamos até arriscar uma afirmação de que o *Hip-Hop* de certo modo retoma a estética futurista da guerra, mas de uma forma pacífica, na qual palavra é a melhor arma na luta por dias melhores e conscientização das massas feitas “ignoradas” e “ignorantes” pelo sistema. Frutos do “negro drama”, os *rappers* têm a propriedade de descrever o que é a “guerra da periferia”, pois ali nasceram, cresceram e

permanecem. Tal propriedade é, inclusive, identificada pela pesquisadora Ana Raquel Motta que, ao analisar o *ethos*⁵⁵ discursivo das letras de Racionais MC's, coloca-o como uma pré-condição para a elaboração de um *rap*:

É preciso ser e estar periferia para ser um sujeito autorizado a fazer o verdadeiro rap. Então não basta ter nascido na periferia, é preciso permanecer ligado a ela- “não adianta querer ser”, pois “falar gíria bem, até papagaio aprende” [...] Exigindo como característica necessária para esse tipo de enunciação “ser periferia” [...] essas práticas [...] indicam traços da pessoa real que é autorizada a ocupar esse lugar e proferir esses enunciados. E esses traços abarcam aspectos que não são escolhidos pelos indivíduos, como local e condição social de nascimento e até características físicas, como gênero e cor da pele⁵⁶

Desta forma, “senhor de seu discurso”, o grupo Racionais MC's “canta” a imagem da periferia. Suas letras, através de “metáforas bélicas”, retratam este espaço como autêntico campo de batalha que, inserido numa guerra maior, a do universo capitalista, torna a sobrevivência um ato de heroísmo. Neste contexto, os integrantes do movimento *Hip-Hop*, em geral, acreditam que é preciso ser “guerreiro” para vencer os infortúnios da vida. A veracidade quanto a isso pode ser notada no depoimento de Mano Brown, abaixo transcrito.

É uma guerra geral! A guerra do bem contra o mal! O bem ta em todo lugar e o mal também! A gente não pode fazer vista grossa aos nossos defeitos! Fingir que ta tudo certo dentro de nossa casa também não é o caminho. Se estiver errado, tem que resolver. [...] a gente tem que saber que a nossa maior guerra não é contra nós, é contra o sistema! [...] existem problemas que tem que ser resolvidos entre nós [...] Mas de preferência com ética, com lealdade, com respeito, com caráter e não de forma leviana, baixa, invejosa, suja, mesquinha, covarde [...] (BROWN apud LEAL, 2007, p. 423)

Infelizmente, entretanto, muitas vezes esta “guerra” da qual falamos adquire proporções físicas, violentas. Isso porque, feito de palavras contundentes, o *rap*

⁵⁵ Segundo a autora, o termo deve ser considerado como “aquilo que o enunciação mostra de si” ou “a imagem como “as imagens que os enunciatários formam do enunciação”.

⁵⁶ MOTTA, Anna Raquel. **Entre o artístico e o político**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=aTicoMhGDUkC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=Ana+Raquel+Motta+Racionais+Ethos&source=bl&ots=di8DN9zd7U&sig=cz2915Z9EebS0wbAXwTct4QlxqU&hl=ptBR&ei=PPRoSuSJJZCEtgeekPWaCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3>. Acesso em 17 Jul. 2009.

faz com que se sintam ofendidos os agentes ligados à regência social. Seja no Brasil ou na Europa, são cada vez mais freqüentes os conflitos envolvendo adeptos do movimento *Hip-Hop* e autoridades diversas. O conteúdo das canções causa repressão (fundamentada em brigas corporais, quebra-quebra, tiros de borracha, etc.) que pode ser assistida corriqueiramente, através da veiculação de notícias, partindo dos meios de comunicação.

Verificamos que o poder da palavra poética é algo presente nos três momentos aqui estudados. Em todos eles, a problemática da cidade é vista como algo a ser resolvido a partir da liberdade da palavra, perante a qual, a “emoção” poética, converte-se em mensagens extremamente racionais.

No âmbito de *Paulicéia*, o poder do “oral” é identificado, mas perde sua força no momento em que há uma segunda identificação: a da existência de um sistema controlador muito mais poderoso e forte do que um “poeta-cantador” (*Lira Paulistana*). Se, em *Prefácio Interessantíssimo*, Mário de Andrade exaltava Marinetti por ter descoberto o poder da utilização da palavra em liberdade, chegando inclusive a defini-la como “um auxiliar poderosíssimo” (ANDRADE, 1976, p. 26); em *Lira Paulistana* já não é possível identificar esse mesmo entusiasmo. Podemos, inclusive, encontrar trechos do livro que revelam dúvidas relativas ao ato de enunciação poética. Vejamos alguns exemplos: “[...] *Eu não sei se vale a pena/ cantar São Paulo na Lida* [...]”(ANDRADE, 1976, p. 291); “[...] *Pois nada vale a verdade/ ela mesma está vencida*[...]”(ANDRADE, 1976, p. 292); “[...] *Oh, Gilda, Oneida, Tarsila, me fechem a boca* [...]” (ANDRADE, 1976, p. 293); “[...] *A advertência dos vidrilhos/ Ladrilha tudo. Nos cantos/ Murcham as flores da retórica* [...]”(ANDRADE, 1976, p. 295). É como se, ao longo de sua vida, o poeta tivesse cogitado a possibilidade de promover uma “guerra social” por meio da palavra, mas, mas antes mesmo de vê-la concretizada, em virtude da força da apatia humana, do progresso, das máquinas, enfim, do próprio sistema, houvesse se auto declarado vencido.

Creio que seja este o aspecto (da “guerra”) que diferencia as formas como Mário de Andrade e Racionais MC’s se portam frente à metrópole paulista. O grupo *rapper*, embora ciente da força capitalista que rege a estrutura social, promove uma retomada da palavra, que atua como “arma” na obtenção de melhores espaços e condições de vida no sistema que, atualmente, reserva à população negra, condições de pobreza e marginalidade.

A crença na palavra é retomada de maneira tão intensa, por Racionais MC’s, que passa, inclusive, a surtir efeitos práticos. Os integrantes do grupo, poucos anos antes de iniciarem a carreira em conjunto, foram os responsáveis por mostrar ao público do Brasil, pela primeira vez, o “potencial prático” da força do *rap*. O fato ocorreu durante uma apresentação no evento “300 anos de zumbi”, realizado no Vale do Anhangabaú, em São Paulo. Com cerca de 30 mil pessoas reunidas, o evento foi cenário de um grande conflito entre policiais e público, que ocorreu em função, exatamente, da palavra. Um simples refrão cantado pelo grupo, cuja letra dizia “*eu não confio na polícia, raça do c...*”, causou grande confusão e espanto. Mano Brown, em entrevista, falou sobre o que aconteceu:

A repressão já tava armada, porque alguns grupos que se apresentaram, quando viram a polícia lá, incitaram a polícia contra eles. O Racionais mesmo, não fez nada, só cantou! Na época, a música que atacava a polícia era “Homem na estrada”. Enquanto os outros grupos atacavam com palavras, os Racionais só cantou e agrediu muito mais cantando do que falando! Mexeu com o brio da massa. Acho que foi a primeira vez que, pro grande público, o rap mostrou alguma força, um poder de multidão. Um lugar neutro, longe do que a mídia já tinha estipulado como o lugar do rap, longe da periferia, o rap foi pro centro. Era uma multidão, aí de repente aquela multidão se revoltou contra a polícia e saiu pegando de pancada! Os moleques saíram capotando os “policiais” de soco mesmo e os “policiais” não acreditaram! Pedrada, voadora...Eu tava lá no palco e tava vendo os caras dando voadora nos policiais! Eu não acreditava [...] (BROWN apud LEAL, 2007, p. 65)

Como vimos, portanto, a arte retoma a palavra, na qualidade de instrumento atuante na garantia da eficácia de sua função social. De maneira geral, a “palavra” (escrita e oral) é algo presente em todas as manifestações poéticas estudadas nesta pesquisa. Apesar de situadas em espaços distintos da segmentação social,

tais manifestações, ao refletirem suas preocupações para com o futuro das alteridades, “cantam” a rotina urbana, numa espécie de entrelace entre vida e arte: e, ao “cantar” a rotina da cidade, os poetas conservam a pretensão da denúncia, fazendo da palavra um instrumento poderoso que, se ouvido, terá a capacidade de tornar reais os desejos de mudança, expressos em forma de poesia. Mudanças que envolvem problemas que o tempo cuidou de agravar: a São Paulo amada, que começava a ter em suas ruas os primeiros caminhões de café a circular, agora é uma “floresta de concreto e aço”, de problemas e tristezas muito maiores, onde a apatia das pessoas divide a cidade em “multidões-monstro” e “pobres solitários deixados de lado”, em seus problemas construídos em mais de 500 anos de injustiça e opressão, sobretudo para com os afro-descendentes.

Membros de uma classe que simboliza a “diferença”, inaceitável e guetizada por constituir-se em ameaça ao artificialismo construtor da unidade nacional, Racionais MC’s são representantes de uma cultura híbrida, elaborada a partir de diversas “heranças” da cultura tradicional. Vimos, entretanto, no decorrer do trabalho, que a maioria das pesquisas acerca da existência de elementos da cultura brasileira na constituição do rap nacional, apóia-se sobre os aspectos musicais; comprovando a possibilidade de associação de trechos sonoros contemporâneos, com outros tradicionais, como samba de roda, jongo, ou mesmo sonoridades religiosas oriundas da Umbanda ou do Candomblé. Todavia, não poderia esta influência sobre o *rap* estar centrada, também, em aspectos textuais? Por meio dos textos analisados, percebemos que há, entre as produções de Mário de Andrade e Racionais MC’s, uma progressiva radicalização do discurso. Ao protestar contra o “sistema branco”, que os isola e exclui da vida em sociedade, negando muitas vezes possibilidade do trabalho assalariado e a obtenção mínima do direito de consumir, “as letras racionais” intensificam argumentos e metáforas que, nitidamente, também foram utilizadas pelo poeta modernista. Vejamos, por exemplo: A garoa “costureira de malditos” (*Lira Paulistana*), agora é elemento perfurante que “rasga a carne” (“*Negro Drama*”).

As manifestações poéticas aqui analisadas conservam um discurso que elenca problemas da cidade de São Paulo, acarretados por um sistema que, com o passar dos anos, torna-se cada vez mais dominante e devorador; tornando previsível, inclusive, os destinos de sua população. “Pedrinhos” de *Lira Paulistana* que, inevitavelmente, viraram operários, hoje se tornam crianças paulistas que “em dia de Natal” encontram “brinquedos prateados”; viram assaltantes, enveredando pelo mundo do crime e “deixando o fim de ano melhor para muita gente” (“*Fim de Semana do Parque*”).

A possibilidade de um resgate textual, a nosso ver, não deve ser de todo negada, uma vez que pode tanto ter sido resgatada textualmente (a partir de leituras), quanto ter “despertado” da memória da população mais pobre, eventualmente não contaminada pela “frieza capitalista”, tão mencionada nas obras de Andrade.

Portanto, se o poeta chama atenção para a ameaça capitalista, o *rapper* constata seus efeitos e retoma o discurso daquele, adornando-o com palavras mais pesadas, viris e ofensivas; na expectativa de deixar o lado “invisível” da cidade, a partir da “prática do verbo”.

Mais do que o retratar a metrópole, tais poesias fornecem a progressão da degradação de um espaço social e “gritam” o poder da palavra, clamando para serem escutadas, informando a necessidade urgente de uma espécie de ação que venha de certa maneira impedir a destruição total de São Paulo, ou, diante desta, promover uma reconstrução da mesma.

Mas a São Paulo fragmentada em seus guetos, mesmo dona de tantas mazelas, espalhadas em outras tantas “sarjetas de maus-cheiros” e “submundos esquecidos”, mesmo mal administrada e conduzida, permanece enquanto espaço amado. Fator que desperta, em nossos poetas, a vontade de permanecer neste espaço, até o fim.

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,

Sepultado em minha cidade,
Saudade [...]
(ANDRADE, 1976, p.304)

Porque esse é o meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade [...]
(RACIONAIS MC'S, 1990)

Nestas linhas finais, após ter tentado promover comparações envolvendo esses dois importantes momentos da arte brasileira e tê-los relacionado com a trajetória histórica da cidade de São Paulo, espero ter demonstrado, também, um pouco da importância destas manifestações decorrentes da palavra não só no sentido de compreendê-las como algo capaz de reproduzir ou retratar poeticamente as imagens do cenário urbano de onde vieram, mas também, como poderosas armas capazes de oferecer denúncias e transformar realidades, na perspectiva de se ter uma sociedade melhor.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Henrique L. **Mário de Andrade**. Editora do Escritor: São Paulo, 1973. v. 4.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Editora Livraria José Olympio: Rio de Janeiro, 1974.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **A música em Santo Agostinho**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/7483/4668>>. Acesso em 10 Maio 2009.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Círculo do Livro: São Paulo, 1976.

_____. **Entrevista e depoimentos**. T. A. Queiroz: São Paulo, 1983.

APÓSTOLO NETTO, José. **Dos Racionais aos emocionais emecis: um olhar marginal da relação música, favela e dinheiro**. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/027/27cnetto.htm#_ftnref7>. Acesso em 16 Jul. 2008.

ARALDI, Jociane et al. **Formação e Prática Musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre**. Disponível em: <<http://www.jtpromoco.es.com.br/downloads/tese%20mestrado%20DJ.pdf>>. Acesso em 10 Jul. 2008.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. EDIOURO: Rio de Janeiro, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. A Respeito de problemas da obra de Dostoievsky. In:_____. **Estética da Criação Verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos DJS e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/DeboraBaldelli.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/DeboraBaldelli.pdf)>. Acesso em 10 Jul. 2008.

BARATA, Manuel Sarmiento. **Canto melhor: uma perspectiva da poesia contemporânea**. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1969.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução de Plínio Dentzien. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Brasiliense: São Paulo, 1989.

BENTES, Anna Christina. **Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas.** No Prelo.

BERGAMINI, Claudia Vanessa; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **O Rap como voz da periferia londrinense: uma abordagem de produções poéticas orais.** Disponível em: <<http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006/Artigo%20CI%C3%A1udia%20e%20Fred.pdf>>. Acesso em 30 Nov. 2008.

BOSI, Alfredo. Mário de Andrade: crítico do modernismo. In: **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.** 2 ed. Duas Cidades: São Paulo, 2003. p. 227-242.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de arte moderna.** 3 ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1971.

BRITO, Rosaly de Seixas. **Mídia, construção do imaginário moderno e identidade no Brasil.** Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18424/1/R1775-1.pdf>>. Acesso em 3 Fev. 2006.

C., Tony. Da luta surge o Hip Hop. In:_____. **Hip hop a lápis: o livro.** CEMJ:. São Paulo, 2005, p.70-72.

_____. “Quem disse pro Mano Brown que le faz música? In:_____. **Hip hop a lápis: o livro.** CEMJ:. São Paulo, 2005, p. 160 – 165.

CALDEIRA, Tereza. **Cidade dos muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo.** Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. Editora 34/Edusp: São Paulo, 2000.

_____. **Mundos separados.** Disponível em: <http://www.urban-age.net/0_downloads/archive/_SA/15_NewsPaper_Essay_Caldeira_por.pdf> Acesso 15 Maio 2009.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música.** São Paulo: Martins Fontes, 2001, v.2.

CANDIDO, Antônio. **Mário de Andrade.** In: Revista do Arquivo Municipal, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPH), volume 198, São Paulo, 1990.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo. Ed. Nacional, 1980, p. 109-138

_____. **Literatura e subdesenvolvimento.** Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>>. Acesso em 20 Maio 2009.

_____; CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos:** uma exploração das hibridações culturais. Studio Nobel/ Instituto Cultural Ítalo Brasileiro- Instituto Italiano di Cultura: São Paulo, 1996.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Cultura da rebeldia:** a juventude em questão. 2 ed. Senac: São Paulo, 2000.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade:** exílio no Rio. Rocco: Rio de Janeiro, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia:** o discurso competente e outras falas. 11 Ed. Cortez: São Paulo, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos.** Tradução de Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. J.Olympio: Rio de Janeiro, 1994.

CONTADOR, Antônio J. Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e poesia:** os caminhos do rap. Assírio e Alvim: Lisboa, 1997.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6374091/O-que-faz-o-brasill-Brasil-Roberto-Damatta>>. Acesso em 5 Jul. 2009.

DIEESE. **Taxa de Desemprego estabiliza-se após três meses de insegurança.** Disponível em: <<http://www.dieese.org.br/ped/sp/pedrmsp0409.pdf>>. Acesso em 30 Maio 2009.

DASSIN, Joan. **Política e poesia em Mário de Andrade.** Livraria duas cidades: São Paulo, 1978.

DIETZSCH, Mary Júlia Martins. **Leituras da cidade e da educação.** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742006000300011&script=sci_arttext&tlng=in>. Acesso em 20 Maio 2007.

DUARTE, Paulo. **Mario de Andrade por ele mesmo.** HUCITEC/ Secretaria da Cultura e Tecnologia: São Paulo, 1977.

FABRIS, Mariarosaria. **Futurismo literário.** Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/crilbec/Mariarosaria%20Fabris>>. Acesso em 20 Jan. 2009.

FABRIS, Annateresa. **O Futurismo Paulista**. EDUSP: São Paulo, 1994.

FALCÃO, Fernanda Scopel. O Exemplum do Rap: a retórica dos Racionais MC's. In: **Revista Contexto**. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. Departamento de Línguas e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.- Ano 15, n. 13. Vitória, 2006.

FERNANDES, Bernardo Mançano. Movimentos Socioterritoriais e movimentos socioespaciais: contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais. **Revista Nera**, Ano 8, n. 6, Jan./Jun. de 2005. Disponível em: <<http://www2.fct.unesp.br/nera/Arquivos%20disciplinas/BMF4.pdf>>. Acesso em 20 Mar. 2008.

MÁRIO de Andrade: reinventando o Brasil. Direção e roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Malu Viana Batista. São Paulo: Pólo Imagem e TV PUC/ TV ESCOLA/MEC, 2001. (3mim 06seg). Disponível em: < <http://midiaseducacao-videos.blogspot.com/2006/05/mario-de-andrade-reinventando-o-brasil.html>>. Acesso em 30 Dez. 2008.

FERNANDES, Florestan. Do escravo ao cidadão. In: BASTIDE, Roger. **Branços e Negros em São Paulo**: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. 2 ed. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1959.

_____. A integração do negro na sociedade de classes. 3 ed. Ática. São Paulo, 1978.

FERREIRA, Barros. **Meio Século de São Paulo**. Melhoramentos: São Paulo, 1954.

FIALHO, Vânia Malagutti. **O programa televisivo Hip Hop Sul como um espaço de formação musical**. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>. Acesso em 15 Jul. 2008.

_____. **O rap e seus aspectos sócios musicais**. Disponível em: <<http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com/pdf/FIALHO,%20Vania%20Malagutti%20Fialho%202003.pdf>>. Acesso em 15 Jul. 2008.

FRAYA, Frehse. **O tempo das ruas**: na São Paulo de fins do Império. EDUSP: São Paulo, 2005.

FRYE, Northrap. Quarto ensaio: crítica retórica: teoria dos gêneros. In: _____. **Anatomia da Crítica**. Ed. Cultrix. São Paulo, 1973.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical**. Summus: São Paulo, 1988.

GEREMIAS, Luiz. **A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do Hip-Hop brasileiro**. Disponível em:<<http://bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-furia-negra-ressuscita.pdf>>. Acesso em 10 Abr. 2008.

GESSA, Marília. Por uma Poética do Rap. **Língua, Literatura e Ensino**, São Paulo, v. 2, Maio 2007, p. 167-173. Disponível em:<<http://www.iel.unicamp.br/seer/sepeg/ojs/include/getdoc.php?id=203&article=27&mode=pdf>>. Acesso em 18 Jul. 2008.

GOES, Fernando. História da Paulicéia Desvairada. IN: **Revista do Arquivo Municipal**, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPH), volume 198, São Paulo, 1990. p. 90-105.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades: a cidade**. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 3 ed. Civilização brasileira. Rio de Janeiro, 1979.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Gradiva: Lisboa, 1988.

GUIMARAES, Denize Azevedo Duarte. **Mo(vi)mentos em busca da poesia moderna**. Disponível em:<<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras8/texto/Artigo5.doc>>. Acesso em 20 Jul. 2007.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Nova Fronteira: São Paulo, 1986.

HOLANDA, Francisco Buarque de. **Chico Buarque: A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico**. [26 Dez. 2004]. Folha de São Paulo.

HUCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Imago: Rio de Janeiro, 1991.

IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Disponível em:<http://books.google.com.br/books?id=5r_3sTmW20UC&dq=Enigmas+da+modernidade+mundo&printsec=frontcover&source=bl&ots=520Gogt2iB&sig=OFidZ13-YiH-eyV9Sd3CkrcEB3U&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result>. Acesso em 18 Set. 2008.

IBGE. **Brasil tem 14,4 milhões de analfabetos.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/mat/2008/06/04/ibge_brasil_tem_14_4_milhoes_de_analfabetos_com_15_anos_ou_mais-546646877.asp> . Acesso 20 Nov. 2008.

_____. **Estatísticas do Registro Civil em 2005.** Disponível em:<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impresao.php?id_noticia=752>. Acesso em 30 Maio 2009.

JACQUES, Paola Berensteisn. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. In: **Cadernos PPGAU – FAUFBA. Resistências em espaços opacos.** Ano 5, número especial, Salvador: 2007.

JUNKES, Lauro. **Agora eu quero cantar a fragmentação da plenitude.** Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewPDFInterstitial/5229/4653>>. Acesso em 20 Jul. 09

JACINO, Ramatis.. **O trabalho do negro livre na cidade de São Paulo (1872-1890).** Disponível em:<<http://www.teses.EDUSP.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-06072007-104911/>>. Acesso em 10 Fev. 2008.

KELNER, Douglas. **A Cultura da mídia.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. EDUSC: Bauru, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada. In: AYALA, Maria Ighes Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Múltiplo Mário-Ensaio.** Universitária: Natal, 1997.

_____. A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade. In: AYALA, Maria Ighes Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Múltiplo Mário-Ensaio.** Universitária: Natal, 1997.

_____. **Figuração da Intimidade:** imagens na poesia de Mário de Andrade. Martins Fontes: São Paulo, 1986.

LAGES, Suzana Kampff. **Entre Futurismo e Expressionismo:** ecos no Programa Estético dos Primeiros Mário de Andrade e Jorge Luiz Borges. Disponível em: <<http://www.worldcat.org/oclc/54377439?page=viewport>>. Acesso em 20 Fev. 2009.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-Hop!**: despertando um movimento em transformação. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2007.

LEME, Maria Cristina da Silva. O impacto da globalização em São Paulo e a precarização das condições de vida. **EURE** , v.29, n.87, 2003, p. 23-36 . Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612003008700002&lng=es&nrm=iso>., Acesso em 20 fev. 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira (Mário, Drummond, Cabral)**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968.

LINDOLFO FILHO, João. **Hip-Hop: das periferias ao Mainstream. Hip Hopper: Tribus urbanas, metrópoles e controle social**. Disponível em: <<http://www.ces.fe.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoLindolfoFilho.pdf>>. Acesso em 30Nov. 2008.

LONGHI, Carla Reis. **Mãos que fizeram São Paulo**: a história da cidade contada em recortes biográficos. Celebris: São Paulo, 2003.

LOPES, Telê Ancona. **Entrevista**. Disponível no site <http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres/PDF/RevisãoT.M%C3%A1rio%20de%Andrade-Tel%C3%AA%20Ancona.pdf>. Acesso em 12 de março de 2006.

MACEDO, Márcio. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). **Jovens na metrópole**. Terceiro Nome: São Paulo, 2007. p. 189-224.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Tradução de Juremir Machado da Silva. Sulina: Porto Alegre, 1997.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Poemas**. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schneiderman . 5 ed. Perspectiva: São Paulo, 1992.

MAJOR DE NETTO, José Emílio. **Lira Paulistana: a insuficiência do outro**. Disponível em: < <http://www.teses.EDUSP.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-152231>>. Acesso em 15 Jul. 2008.

MARINETTI, F. T. O Tatilismo Manifesto Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. (Org.). **O Futurismo Italiano**. Perspectiva: São Paulo, 1980. p. 247-253.

MATOS, Maria Elena Lamego. Agora eu quero cantar: a Lira e a Alegoria. In: AYALA, Maria Ighes Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Múltiplo Mário-Ensaio**. Universitária: Natal, 1997.

MENDONÇA, Francisco de Assis; BROSEGHINI, Wilson Flávio Feltrin. **Urbanização Regional e mudanças climáticas locais**: Impactos, riscos e vulnerabilidades sócio-ambientais no sul do Brasil. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/geografar/article/view/14365/9674>>. Acesso em 17 Jul. 2009.

MILLIET, Sérgio. O poeta Mário de Andrade. In: **Revista do Arquivo Municipal**, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPH), volume 198, São Paulo, 1990, p. 56-68.

MIOTELLO, Valmir. Ideologia. In: BRAITH, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. Contexto: São Paulo, 2005, p.167-176.

MORSE, Richard. **Formação Histórica de São Paulo**. Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1970.

MOTTA, Anna Raquel. **Entre o artístico e o político**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=aTicoMhGDUkC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=Ana+Raquel+Motta+Racionais+Ethos&source=bl&ots=di8DN9zd7U&sig=cz2915Z9EebS0wbAXwTct4QlxqU&hl=ptBR&ei=PPRoSuSJJZCEtgeekPWaCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3>. Acesso em 17 Jul. 2009.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 3 ed. Martins Fontes: São Paulo, 1991.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. **Da ponte pra cá: os territórios minados de Racionais MC's**. Disponível em: <<http://www.ufes.br/%7Emlb/reel2/JorgeLuizdoNascimento.pdf>>. Acesso em 10 Jan. 2008.

_____. **A cidade e seus homens: a representação das urbe em Julio Cortazar**. 2001, 264f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Mó mamão, só catá, demorô, ó só: traduzindo o RAP dos Racionais MC's**. IN: SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo (Org.). **Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução**. Flor e Cultura: Vitória, 2006. v.1, p. 111-123.

_____. **Exclusão & globalização, racismo & cultura: do RAP e outras poesias**. No prelo.

_____. **As margens nos meios: RAP, "Literatura Marginal", mídias**. No Prelo

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5 ed. Brasiliense: São Paulo, 2005.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20**. Annablume: São Paulo, 2001.

PASTERNAK, Suzana. **Espaço e população nas favelas de São Paulo**, disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/GT_MA_ST21_Pasternak_texto.pdf>. Acesso em 20 Fev. 2008.

_____. **BALTRUSIS, N. Um Olhar sobre a Habitação em São Paulo.** Projeto Observatório de Políticas Urbanas e Gestão Municipal. Projeto FINEP/HABITARE. UFRJ/IPPUR, 2003. Disponível em: <http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/rmsp_olhar.pdf>, Acesso em 20 Fev. 2008.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação.** 3 ed. Perspectiva: São Paulo, 2005.

PENTEADO Antonio Rocha. O efetivo humano e a marcha do povoamento em São Paulo. In: MARCONDES, J. V. Freitas; PIMENTEL, Osmar. **São Paulo, espírito, povo, instituições.** Pioneira: São Paulo, 1968

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. EDUSP: São Paulo, 1993.

PETRONE, Pasquale. A vida urbana paulista. In: MARCONDES, J. V. Freitas;

PIMENTEL, Osmar. **São Paulo, espírito, povo, instituições.** Pioneira: São Paulo, 1968.

PIMENTEL, Spency. **O Livro Vermelho do Hip-Hop** Disponível em: <http://clam.sarava.org/files/clam/O_LIVRO_VERMELHO_DO_HIP_HOP.PDF>. Acesso em 10 Abr. 2008.

PINTO, Mercia. **Conhecendo as músicas do mundo:** aprendizado informal em grupos da periferia de Brasília. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Pinto.pdf>>. Acesso em 17 Jul. 2008.

_____. **Rap: gênero Popular da pós-modernidade.** Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/MerciaPinto.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/MerciaPinto.pdf)> Acesso em 16 Jul. 2008.

PORTO, Antonio Rodrigues. **História urbanística da cidade de São Paulo. (1554 a 1988).** Carthago: São Paulo, 1992.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zuleide. **África de África.** Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2005.

RACIONAIS MC'S. **Holocausto Urbano.** São Paulo: Unimar Music, c.1990. 1 CD. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/racionais-mcs/>>. Acesso em 15 Dez. 2008.

_____. **Sobrevivendo no Inferno.** São Paulo: Cosa Nostra, c.1998. 1 CD. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/racionais-mcs/>>. Acesso em 15 Dez. 2008.

_____. **Nada como um dia após o outro**. São Paulo: Unimar Music, c. 2002. 1 CD. Disponível em: < <http://vagalume.uol.com.br/racionais-mcs/>>. Acesso em 15 Dez. 2008.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. **A cidade para o movimento hip-hop: jovens afro-descendentes como sujeitos políticos**. Disponível em: < http://www.palmares.gov.br/_temp/sites/000/2/download/leitor/hiphop.pdf>. Acesso em 10 Nov. 2008.

RIMBAUD, Placide. **Société rurale et urbanisation**. [s.n.]: Paris/ Seuil, 1973.

ROCKY, Edy. **Edy Rocky: esporte, cultura e lazer**. Tretas, rap e proceder. Depoimento [abr. 2007]. Entrevistador: Alexandre Maio. Revista Rap.BR, nº 4, p.12-18. EAN. 789.776.343.985. São Paulo, 2007.

ROSA, Celso. Ritmo y poesía en los bordes de la ciudad de São Paulo. **Culturas Populares**, n. 4, enero-jun. 2007. p.1-6. Disponível em: <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/rosa2.pdf>>. Acesso em 18 Jul. 2008.

SÁ, Simone. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem**. Disponível em: <<http://textoslabcult.files.wordpress.com/2007/10/sa-simone-pereira-musica-eletronica-e-tecnologia-reconfigurando-a-discotecagem.PDF>>. Acesso em 18 Jul. 2008

SABBAGH MERCADAL, Trudy. **Hip Hop stories and pedagogy**. Disponível em: < <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/sabbagh.pdf>>. Acesso em 24 Maio 2008.

SADIE, Stanley. **Dicionário Groove de música**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS, Lúgia Maria Rodrigues dos. **A cidade e a arte**. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/geografar/article/viewFile/8512/5944>>. Acesso em 20 Fev. 2009.

SANTOS, Milton. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. IN: **Espaço e Sociedade: Ensaios**. Vozes: São Paulo, 1982, p. 9-22.

_____. **O espaço do cidadão**. 2 ed. Nobel: São Paulo, 1993.

SCHERER, M. **Olavo Bilac: cronista da cidade, jornalista da Belle Époque**. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/24/1564.pdf>> Acesso em 15 maio 2009.

SHETARA, Mano. 450 anos levando coice de burro. In: C.; Tony. **Hip hop a lápis: o livro**. CEMJ. São Paulo: 2005, p.158.

SCHPUN, Mônica Raisa de. **Luzes e sombras da cidade**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0102-01882003000200002&lng=es&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 20 Maio 2007.

SILVA, Elida Maria da. Jovens negros da década de 90: denúncia, sociabilidade e construção de identidade étnica em torno do movimento Hip-Hop. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, São Paulo, v. 5, n. 1/2/3, p. 30-36, 2005. Disponível em: <www.portalppgci.marilia.unesp.br/ric/include/getdoc.php?id=219&article=82&mode=pdf>. Acesso em 30 Nov. 2008.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas. IN: BRAIT, Beth. (Org). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

STAM, Robert. **Dialogismo cultural e textual**. In: BRAIT, Beth. (Org). Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Árica: São Paulo, 1992.

TAUNAY, Affonso de E. **História da cidade de São Paulo**. Senado Federal: Brasília, 2004.

TELLA, Marco Aurélio. **Reação ao Estigma: O RAP em São Paulo**. Disponível em: <www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marc006/pdfs/marcodoc06-02.pdf>. Acesso em 28 Maio 07.

THOMPSON, Stephen Lestes. Ta Ligado no Q tô falando? Significados das letras do Hip-Hop. In: IRWIN, William. **Hip hop e a filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. Madras: São Paulo, 2006, p. 125-137.

TOLEDO, Renata et. al. Japas e Manos (ou streeiteiros e B.boys) Na Estação Conceição do metrô. IN: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de. **Jovens na metrópole**. Terceiro Nome: São Paulo, 2007, p.117-134.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/116.pdf>> Acesso em 2 Mar. 2006.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. EDUSP/ Imprensa Oficial. São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Paz e Terra: São Paulo, 1992.

YOSHINAGA, Gilberto Kurita. **Registro histórico do Rap no Brasil**. Disponível em: <http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=2>. Acesso em 10 Abr. 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANEXOS

ANEXO A – POEMAS DE PAULICÉIA DESVAIRADA

INSPIRAÇÃO

*“Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
cruelíssimo inverno.”*

FR. LUÍS DE SOUSA

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

OS CORTEJOS

Monotonias das minhas retinas . . .
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar . . .
Todos os sempre das minhas visões! “Bon giorno, caro.”

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades . . .
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!
Paulicéia — a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção . . .
Giram homens fracos, baixos, magros . . .
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar . . .

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.

PAISAGEM N.º 1

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...

ODE AO BURGUEÊS

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurros!
que vivem dentro de muros sem pulos;
e gemem sangues de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam o "Printemps" com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi!
Padaria Suíça! Morte viva ao Adriano!
"— Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
— Um colar. . . — Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!"

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!

Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante!

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês de gíolhos,
cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fu! Fora o bom burguês! . . .

A CAÇADA

A bruma neva... Clamor de vitórias e dolos...
Monte São Bernardo sem cães para os alvíssimos!
Cataclismos de heroísmos... O vento gela...
Os cinismos plantando o estándar;
enviando para todo o universo
novas cartas-de-Vaz-Caminha!...
Os Abéis quási todos muito ruins
a escalar, em lama, a glória...
Cospe os fardos!

Mas sobre a turba adejam os cartazes de “Papel e Tinta”
como grandes mariposas de sonho queimando-se na luz...

E o maxixe do crime puladinho
na eternização dos três dias... Tripudiales gaios!...
Roubar... Vencer... Viver os respeitamentos no
[crepúsculo...]

A velhice e a riqueza têm as mesmas cãs.
A engrenagem trepida... A bruma neva...
Uma síncope: a sereia da polícia
que vai prender um bêbedo no Piques...

Não há mais lugares no boa-vista triangular.
Formigueiro onde todos se mordem e devoram...
O vento gela... Fermentação de ódios egoísmos
para o caninha-do-Ó dos progredires...

Viva virgem vaga desamparada...
Malfadada! Em breve não será mais virgem
nem desamparada!
Terá o amparo de todos os desamparos!

Tossem: O Diário! A Platéia . . .
Lívidos doze-anos por um tostão
Também quero ler o aniversário dos reis . . .
Honra ao mérito! Os virtuosos hão de sempre ser louvados
e retratificados . . .

Mais um crime na Mooca!
Os jornais estampam as aparências
dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem
[danos . . .

Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela . . .
Abandonos! Ideais pálidos!
Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!
A bruma neva . . . Arlequinal!
Mas viva o Ideal! God save the poetry!

— Abade Liszt da minha filha monja,
na Cadillac mansa e glauca da ilusão,
passa o Oswald de Andrade
mariscando gênios entre a multidão! . . .¹

¹ A última imagem está numa crônica rutilante de Helios. Não houve plágio. Helios repetiu legitimamente a frase já ouvida, e então lugar-comum entre nós, para caracterizar deliciosa mania do Oswald.

PAISAGEM N.º 2

Escuridão dum meio-dia de invernia...
Marasmos... Estremeções... Brancos...
O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos;
e as onças-pardas das montanhas no longe...
Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas
parecem teatrais gestos dum explorador do pólo
que o gelo parou no frio...

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...
Todos os estiolados são muitos brancos.
Os invernos de Paulicéia são como enterros de virgem...
Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...
Verde — cor dos olhos dos loucos!
As cascatas das violetas para os lagos...
Primaveral — cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Paulicéia
num cor-de-cinza sem odor...
Oh! para além vivem as primaveras eternas!...
Mas os homens passam sonambulando...
E rodando num bando nefário,
vestidas de eletricidade e gasolina,
as doenças jocoam em redor...

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

PAISAGEM N.º 4

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! as indiferenças maternais!...

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Lutar!
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos braços cruzados!...

E a coroação com os próprios dedos!
Mutismos presidenciais, para trás!

Ponhamos os (Vitória) colares de presas inimigas!
Enguirlandemo-nos de café-cereja!
Taratá! e o peã de escárnio para o mundo!

Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!

ANEXO A.1- TRECHO DE PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO: SOBRE A PALAVRA

a Guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha.

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: “Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!” A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações.

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis.

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo “ão”.

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros.

ANEXO B – POEMAS DE LIRA PAULISTANA

LIRA PAULISTANA

Minha viola bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, crescestes comigo
Nas Arábias.

Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cantei, cantastes comigo
Em Granada.

Minha viola ferida,
Ferida viola minha,
O amor fugiu para leste
Na borrasca.

Minha viola quebrada,
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.

São Paulo pela noite.
Meu espírito alerta
Baila em festa a metrópole.

São Paulo na manhã.
Meu coração aberto
Dilui-se em corpos flácidos.

São Paulo pela noite.
O coração alçado
Se expande em luz sinfônica.

São Paulo na manhã.
O espírito cansado
Se arrasta em marchas fúnebres.

São Paulo noite e dia . . .

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.

Garoa do meu São Paulo,
— Timbre triste de martírios —
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa,
— Londres das neblinas finas —
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo,
— Costureira de malditos —
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos . . .

Garoa, sai dos meus olhos.

Vaga um céu indeciso entre nuvens cansadas,
Onde está o insofrido? O mal das almas
Quase parece um bem na linha das calçadas,
A palavra se inutiliza em brisas calmas

De andantes, onde estou! No entanto é dia claro...
Toda forma de ação se esvai numa atonia,
Há desamparo e aceitação do desamparo.

— Essa história de amar quando começa o dia...

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
A culpa do insofrido,
Onde está?

Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,
Aí está.

Abre-te boca e proclama
Em plena Praça da Sé,
O horror que o Nazismo infame
É.

Abre-te boca e certaia,
Sem piedade por ninguém,
Conta os crimes que o estrangeiro
Tem.

Mas exalta as nossas rosas,
Esta primavera louca,
Os tico-ticos mimosos,
Cala-te boca.

Esse homem que vai sozinho
Por estas praças, por estas ruas,
Tem consigo um segredo enorme,
É um homem.

Essa mulher igual às outras
Por estas ruas, por estas praças,
Traz uma surpresa cruel,
É uma mulher.

A mulher encontra o homem,
Fazem ar de riso, e trocam de mão,
A surpresa e o segredo aumentam
Violentos.

Mas a sombra do insofrido
Guarda o mistério na escuridão.
A morte ronda com sua foice.
Em verdade, é noite.

*O disco terminara e a companhia
estava vulnerada. Foi quando Camargo
Guarnieri arrancou:*

*— Mas nunca numa sala de concerto,
se pode obter sonoridade assim!*

Um disse:

— Essa música é uma mentira...

Meus olhos se enchem de lágrimas.
Tudo se turva em recusas escuras,

Muxibas congeladas, casas
Em série, músicas racionadas,
O deus novo científico e marcial
Gerando latagões. Em latas.

Partir eu parto . . .
Mas essa música é mentira.
Mas partir eu parto.
Mas eu não sei onde vou.

O bonde abre a viagem,
No banco ninguém,
Estou só, stou sem.

Depois sobe um homem,
No banco sentou,
Companheiro vou.

O bonde está cheio, }
De novo porém }
Não sou mais ninguém. }

Eu nem sei si vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida (?)
Limpa o gosto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,
Muita fome pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
Isso é vida?

São glórias desta cidade
Ver a arte contando história,
A religião sem memória
De quem foi Cristo em verdade,
Os chefes nossa amizade,
Os estudantes sem textos,

Jornalismo no cabresto,
Tolos cantando vitória,
 Isso é glória?

Divórcio pra todo o lado,
As guampas fazem furor,
Grã-finos do despudor,
No gasogênio empestado,
Das moças do operariado
São os gozosos mistérios,
Isso de ter filho, néris,
E se ama seja o que for,
 Isso é amor?

Mas o pior desta nação
É ter fábrica de gás
Que donos-da-vida faz
Ianques e ingleses de ação,
Tudo vem de convulsão
Enquanto se insulta o Eixo,
Lights, Tramas, Corporation,
E a gente de trás pra trás,
 Isso é paz?

Pois nada vale a verdade,
Ela mesma está vendida,
A honra é uma suicida,
Nuvem a felicidade,
E entre rosas a cidade,
Muito concha e relambória,
Sem paz, sem amor, sem glória,
Se diz terra progredida,
 Eu pergunto:
 Isso é vida?

O céu claro tão largo, cheio de calma na tarde,
É ver uma criança adormecida
Baixando as pálpebras sem pensamento
Sobre um mundo que ainda não viveu.

Luzes suaves e certas, luzes até nas sombras,
Doçura em tudo. Os homens estão mais longe,
São apenas recordações mansas pousando
Num sentimento sem temor.
Os ruídos se amaciam quase envelhecidos,
Doçura em tudo. O chão é vagarento,
O ar se esquece. A tensão do insofrido se abranda
Como a firmeza das continuações.

Eu te guardo, homem do meu caminho . . .
Ôh espelhos, Pireneus, caiçaras insistentes,
Por que não sereis sempre assim!
Abril . . .

Tua imagem se apaga em certos bairros,
Mas tua dor rasga nos ares,
Não me deixa dormir.

Ôh, Gilda, Oneida, Tarsila, me fechem a boca,
Tapem meus olhos e meus ouvidos,
Para que a glória do insofrido
Volte a cantar Minas Gerais!

A tua dor se dispersa nos ares,
Mas tua imagem suando ao dia inútil
Me impede até de chorar.

Eu vou-me embora, vou-me embora,
Fazer week-end em Santo Amaro,
Repartir em vãs alegrias
Meu desejo vão de esquecer!

Só isso levas, coração.

Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou.

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
— É Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele inda mais, e outro nome
Ali ninguém procurou,
Não pensaram em Alcibíades,
Floriscópio, Ciro, Adrasto,
Que-dê tempo pra inventar!
— É Pedro. E Pedro ficou.

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer.
Falou tarde, brincou pouco,
Em breve a mãe ajudou.
Nesse trabalho insuspeito
Passou o dia, e nem bem
A noite escura chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostrou.

Por trás da escola de Pedro
Tinha uma serra bem alta
Que o menino nunca olhou;
Logo no dia seguinte
Quando a oficina parou,
Machucado, sujo, exausto,
Pedrinho a escola rondou.
E eis que de repente, não
Se sabe por quê, Pedrinho
Para a serra se voltou:
— Havia de ter por certo
Outra vida bem mais linda
Por trás da serra! pensou.

Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou,
Adeus, bela natureza,
Adeus, bichos, adeus, flores,
Tudo o rapaz, obrigado
Pela oficina, largou.
Perdeu alguns dentes e antes,
Pouco antes de fazer quinze
Anos, na boca da máquina
Um dedo Pedro deixou.
Mas depois de mês e pico
Ao trabalho ele voltou,
E quando em frente da máquina,
Pensam que teve ódio? Não!
Pedro sentiu alegria!
A máquina era ele! a máquina
Era o que a vida lhe dava!
E Pedro tudo perdoou.

Foi pensando, foi pensando,
E pensou que mais pensou,
Teve uma idéia, veio outra,
Andou falando sozinho,
Não dormiu, fez experiência,
É um ano depois, num grito,
Louca alegria de amor,
A máquina aperfeiçoou.
O patrão veio amigável
E Pedro galardoou,
Pôs ele noutra trabalho,

Subiu um pouco o ordenado:
— Aperfeiçoe esta máquina,
Caro Pedro! e se afastou.

Era um cacareco de
Máquina! e lá, bem na frente,
Bela, puxa vida! bela,
A primeira namorada
De Pedro, nas mãos dum outro,
Bela, mais bela que nunca,
Se mexendo trabalhou
O dia inteiro. Nem bem
A noite negra chegou,
O rapaz desiludido
Um sono bruto prostrou.

Por trás da fábrica havia
Uma serra bem mais baixa
Que Pedro nunca enxergou,
Porém no dia seguinte
Chegando pra trabalhar,
Não se sabe por quê, Pedro
Para a serra se voltou:
— Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou.

Ôh, segunda namorada,
Flor de abril! cabelo crespo,
Mão de princesa, corpinho
De vaca nova . . . Era vaca.
Aquele riso que faz
Que ri, nunca me enganou . . .
Caiu nos braços de quem?
Caiu nos braços de todos,
Caiu na vida e acabou.

Com a terceira namorada,
Na primeira roupa preta,
Pedro de preto casou.
E logo vieram os filhos,
Vieram doenças . . . Veio a vida
Que tudo, tudo aplinou.
Nada de horrível, não pensem,

Nenhuma desgraça ilustre
Nem dores maravilhosas,
Dessas que orgulham a gente,
Fazendo cegos vaidosos,
Tísicos excepcionais,
Ou formando Aleijadinhos,
Beethovens e heróis assim:
Pedro apenas trabalhou.
Ganhou mais, foi subindinho,
Um pão de terra comprou.
Um pão apenas, três quartos
E cozinha, num subúrbio
Que tudo dificultou.
Menos tempo, mais despesa,
Terra fraca, alguma pêra,
Emprego lá na cidade,
Escola pra filho, ofício
Pra filho, um num choque de
Trem, inválido ficou.

— Sono! único bem da vida! . . .
Foi essa frase sem força,
Sem história natural,
Sem máquina, sem patente
De invenção, que por derradeiro
Pedro na vida inventou.
E quando remoendo a frase,
A noite preta chegou,
Pedro, Pedrinho, José,
Francisco, e nunca Alcibíades,
Um sono bruto anulou.

Por trás da morada nova
Não tinha serra nenhuma,
Nem morro tinha, era um plano
Devastado e sem valor,
Mas um dia desses, sempre
Igual ao que ontem passou,
Pedro, João, Manduca, não
Se sabe por quê, António,
Para o plano se voltou:
— Talvez houvesse, quem sabe,
Uma vida bem mais calma
Além do plano, pensou.

Havia, Pedro, era a morte,
Era a noite mais escura,
Era o grande sono imenso;

Havia, desgraçado, havia
Sim, burro, idiota, besta,
Havia sim, animal,
Bicho, escravo sem história,
Só da história natural! . . .

Por trás do túmulo dele
Tinha outro túmulo . . . Igual.

A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

*Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
— Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...*

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banheiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranha-céus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
Luzes e glória. É a cidade. . . É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,
Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de
[morte.
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e
[humana.

Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar? . . .
Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?

Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio! . . .

Já nada me amarga mais a recusa da vitória
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,
E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.
Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo na dor
Por minhas mãos, por minhas desvividas mãos, por
Estas minhas próprias mãos que me traem,
Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos,
Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada
Se perdeu em cisco e polem, cadáveres e verdades e ilusões.

Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!
Eu me reverto às tuas águas espessas de infâmias,
Oliosas, eu, voluntariamente, sofregamente, sujado
De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra adentro no espanto dos mil futuros,
À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!
Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer.

Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando
As cordas oscilantes da serpente, rio.
Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou.
Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência
Se afogando, que o peito das águas tudo soverteu.
Contágios, tradições, brancuras e notícias,
Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das águas, fechado,
[mudo,
Mudo e vivo, no despeito estrídulo que me fustiga e devora.
Destino, predestinações . . . meu destino. Estas águas
Do meu Tietê são abjetas e barrentas,
Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e antíteses.
Nem as ondas das suas praias cantam, e no fundo
Das manhãs elas dão gargalhadas frenéticas,

Silvos de tocaias e lamurientos jacarés.
 Isto não são águas que se beba, conhecido, isto são
 Águas do vício da terra. Os jabirus e os socós
 Gargalham depois morrem. E as antas e os bandeirantes e os
 [ingás,
 Depois morrem. Sobra não. Nem sequer o Boi Paciência
 Se muda não. Vai tudo ficar na mesma, mas vai! . . . e os
 [corpos
 Podres envenenam estas águas completas no bem e no mal.
 Isto não são águas que se beba, conhecido! Estas águas
 São malditas e dão morte, eu descobri! e é por isso
 Que elas se afastam dos oceanos e induzem à terra dos
 [homens,
 Paspalhonas. Isto não são águas que se beba, eu descobri!
 E o meu peito das águas se esborrifa, ventarrão vem, se
 [encapela
 Engruvinhado de dor que não se suporta mais.
 Me sinto o pai Tietê! ôh força dos meus sovacos!
 Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda!
 Nordeste de impaciente amor sem metáforas,
 Que se horroriza e enraivece de sentir-se
 Demagogicamente tão sozinho! Ôh força!
 Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima que me
 [inunda,
 Me alarma me destroça, inerme por sentir-me
 Demagogicamente tão só!

A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua
 Si as tuas águas estão podres de fel
 E majestade falsa? A culpa é tua
 Onde estão os amigos? onde estão os inimigos?
 Onde estão os pardais? e os teus estudiosos e sábios, e
 Os iletrados?
 Onde o teu povo? e as mulheres! dona Hircenuhdis
 [os línguas
 E os Prados e os crespos e os pratos e os barbas e os gatos e
 [os línguas
 Do Instituto Histórico e Geográfico, e os museus e a
 Cúria, e os senhores chantres reverendíssimos,
 Celso niil estate variolas gide memoriam,
 Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e Clima
 E os jornalistas e os trustkistas e a Light e as
 Novas ruas abertas e a falta de habitações e
 Os mercados? . . . E a tiradeira divina de Cristo! . . .

Tu és Demagogia. A própria vida abstrata tem vergonha
De ti em tua ambição fumarenta.
És demagogia em teu coração insubmisso.
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico
E antiuniversitário.
És demagogia. Pura demagogia.
Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.
Mesmo irrespirável de furor na fala reles:
Demagogia.
Tu és enquanto tudo é eternidade e malvasia:
Demagogia.

Tu és em meio à (crase) gente pia:
Demagogia.
És tu jocoso enquanto o ato gratuito se esvazia:
Demagogia.
És demagogia, ninguém chegue perto!
Nem Alberto, nem Adalberto nem Dagoberto
Esperto Ciumento Peripatético e Ceci
E Tancredo e Afrodísio e também Armida
E o próprio Pedro e também Alcibíades,
Ninguém te chegue perto, porque tenhamos o pudor,
O pudor do pudor, sejamos verticais e sutis, bem
Sutis! . . . E as tuas mãos se emaranham lerdas,
E o Pai Tietê se vai num suspiro educado e sereno,
Porque és demagogia e tudo é demagogia.

Olha os peixes demagogo incivil! Repete os carcomidos
[peixes!
São eles que empurram as águas e as fazem servir de
[alimento
As areias gordas da margem. Olha o peixe dourado sonoro,
Esse um é presidente, mantém faixa de crachá no peito,
Acirculado de tubarões que escondendo na fuça rotunda
O perrepismo dos dentes, se revezam na rota solene,
Languidamente presidenciais. Ei-vem o tubarão-martelo
E o lambari-spitfire. Ei-vem o boto-ministro.
Ei-vem o peixe-boi com as mil mamicas imprudentes,
Perturbado pelos golfinhos saltitantes e as tabaranas
Em zás-trás dos guapos Pedecês e Guaporés.
Eis o peixe-baleia entre os peixes muçuns lineares,
E os bagres do lodo oliva e bilhões de peixins japoneses;
Mas é asnático o peixe-baleia e vai logo encalhar na margem,

Pois quis engolir a própria margem, confundido pela
[facheada,
Peixes ao mil e mil, como se diz, brincabrincando
De dirigir a corrente, com ares de salva-vidas.
E lá por debaixo e por de-banda os interrogativos peixes
Internacionais, uns rubicundos sustentados de mosca,
E os espadartes a trote chique, esses são espadartes! e as
[duas
Semanas Santas se insultam e odeiam, na lufa-lufa de ganhar
No bicho o corpo do Crucificado. Mas as águas,
As águas choram baixas num murmúrio lívido, e se difundem
Tecidas de peixe e abandono, na mais incompetente solidão.

Vamos, Demagogia! eia! sus! aceita o ventre e investe!
Berra de amor humano impenitente,
Cega, sem lágrima, ignara, colérica investe!
Um dia há de ter razão contra a ciência e a realidade,
E contra os fariseus e as lontras luzidias.
E contra os guarás e os elogiados. E contra todos os peixes
E também os mariscos, as ostras e os trairões fartos de
[equilíbrio e

Pundhonor.

Pum d'honor.

Qué-de as Juvenilidades Auriverdes!

Eu tenho medo. . . Meu coração está pequeno, é tanta
Essa demagogia, é tamanha,
Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,
Em busca apenas dum sabor,
Em busca dum olhar,
Um sabor, um olhar, uma certeza. . .

É noite. . . Rio! meu rio! meu Tietê!
É noite muito! . . . As formas. . . Eu busco em vão as formas
Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens.
É noite e tudo é noite. O rio tristemente
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
Água noturna, noite líquida. . . Augúrios mornos afogam
As altas torres do meu exausto coração.
Me sinto esvair no apagado murmulho das águas.
Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito
Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor irritada. . .
Mas tudo se desfaz num choro de agonia
Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio

Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, refulge,
E me larga desarmado nos transes da enorme cidade.

Si todos esses dinossauros imponentes de luxo e diamante,
Vorazes de genealogia e de arcanos,
Quisessem reconquistar o passado. . .
Eu me vejo sozinho, arrastando sem músculo
A cauda do pavão e mil olhos de séculos,
Sobretudo os vinte séculos de anticristianismo
Da por todos chamada Civilização Cristã. . .

Olhos que me intrigam, olhos que me denunciam,
Da cauda do pavão, tão pesada e ilusória.
Não posso continuar mais, não tenho, porque os homens
Não querem me ajudar no meu caminho.
Então a cauda se abriria orgulhosa e reflorescente
De luzes inimagináveis e certezas. . .
Eu não seria tão-somente o peso deste meu desconsolo,
A lepra do meu castigo queimando nesta epiderme
Que encurta, me encerra e me inutiliza na noite,
Me revertendo minúsculo à advertência do meu rio.
Escuto o rio. Assunto estes balouços em que o rio
Murmura num banheiro. E contemplo
Como apenas se movimentava escravizada a torrente,
E rola a multidão. Cada onda que abrolha
E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o surto
Mirim dum crime impune.

Vem de trás o estirão. É tão soluçante e tão longo,
E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais outros,
E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos
Por curvas que serão sempre apenas as curvas do rio.
Há de todos os assombros, de todas as purezas e martírios
Nesse rolo torvo das águas. Meu Deus! meu
Rio! como é possível a torpeza da enchente dos homens!
Quem pode compreender o escravo macho
E multimilenar que escorre e sofre, e mandado escorre
Entre injustiça e impiedade, estreitado
Nas margens e nas areias das praias sequiosas?
Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero
Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,
Pra ser represado e bebido pelas outras areias
Das praias adiante, que também dominam, aprisionam e
[mandam

A trágica sina do rolo das águas, e dirigem
O leito impassível da injustiça e da impiedade.
Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um rio
Que sobe! Fervilha e sobe! E se adentra fatalizado, e em vez
De ir se alastrar arejado nas liberdades oceânicas,
Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos homens,
Dando sangue e vida a beber. E a massa líquida
Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,
Rola pesada e olíosa, e rola num rumor surdo,
E rola mansa, amansada imensa eterna, mas
No eterno imenso rígido canal da estulta dor.

Por que os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.
E si acaso eles protestassem, que não! que não desejam
A borboleta translúcida da humana vida, porque preferem
O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,
Com béstias de operário e do oficial, imediatamente inferior,
E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a profunda
[comoção,

Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade
[deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei.
Sejamos generosíssimos. E enquanto os chefes e as fezes
De mamadeira ficassem na creche de laca e lacinhos,
Ingênuos brincando de felicidade deslumbrante:
Nós nos iríamos de camisa aberta ao peito,
Descendo verdadeiros ao léu da corrente do rio,
Entrando na terra dos homens ao coro das quatro estações.

Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...
Eu estalo de amor e sou só amor arrebatado
Ao fogo irrefletido do amor.
...eu já ameí sozinho comigo; eu já cultivei também
O amor do amor, Maria!
E a carne plena da amante, e o susto vário

Da amiga, e a confiança do amigo . . . Eu já amei
Contigo, Irmão Pequeno, no exílio da preguiça elevada,
[escolhido
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!
Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? sinão o incêndio nascituro do amor? . . .
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e
[enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.

Por que os donos da vida não me escutam?
Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por mim as fontes
Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.
Meu baile é solto como a dor que range, meu
Baile é tão vário que possui mil sambas insonhados!
Eu converteria o humano crime num baile mais denso
Que estas ondas negras de água pesada e oliosa,
Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem
Do incêndio puro do amor . . . Repetição. Primeira voz
[sabida, o Verbo.
Primeiro troco. Primeiro dinheiro vendido. Repetição logo
[ignorada.
Como é possível que o amor se mostre impotente assim
Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,
Trocando a primavera que brinca na face das terras
Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso do rio!
É noite! é noite! . . . E tudo é noite! E os meus olhos são
[noite!

Eu não enxergo sequer as barcaças na noite.
Só a enorme cidade. E a cidade me chama e pulveriza,
E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência
Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,

Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar
Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,
No reflexo baixo das nuvens.

São formas . . . Formas que fogem, formas
Indivisas, se atropelando, num tilintar de formas fugidias
Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes,
[inacessíveis,
Na noite. E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer! . . .
Rio, meu rio . . . mas porém há de haver com certeza
Outra vida melhor do outro lado de lá
Da serra! E hei de guardar silêncio!
O que eu posso fazer! . . . hei de guardar silêncio
Deste amor mais perfeito do que os homens? . . .

Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado.
No entanto eu sou maior . . . Eu sinto uma grandeza
[infatigável!

Eu sou maior que os vermes e todos os animais.
E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os oceanos,
Maior . . . Maior que a multidão do rio acorrentado,
Maior que a estrela, maior que os adjetivos,
Sou homem! vencedor das mortes, bem-nascido além dos
[dias,

Transfigurado além das profecias!
Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona
[paulista

Que sobe e se espalha, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
. . . e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.

(30-XI-44 a 12-II-45)

ANEXO C – LETRAS RACIONAIS

Conforme dissemos anteriormente, nas produções de Racionais MC'S não há encartes contendo as letras oficiais do grupo. Em função disso, foi necessário recorrer à internet para disponibilizar o conteúdo abaixo. Tomamos como fonte de pesquisa o site Vagalume (<http://vagalume.uol.com.br>).

Nele, “ouvintes-copistas” retransmitem as mensagens do *rap* à maneira oral, sem que haja, portanto, preocupações para com a ortografia padrão da Língua Portuguesa; conforme veremos abaixo:

Eu sou 157

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A polícia bola um plano,
Sou heroi, dos pivete,

Uma pa de bico cresce o zóio,
Quando eu chego,
Zé povinho é foda,
How,
É não nego,

Eu tô de mau com o mundo,
Terça-feira a tarde,
Já fumei um,
Ligeiro com os covarde,

Eu só confio em mim,
Mais ninguém,
Se me entende,
Fala gíria bem,

Até papagaio aprende,

Vagabundo assalta banco,
Usando Gucci e Versatti,
Civil dá o bote,
Usando caminhão da Ligth,

Presente de Grego,
Num é cavalo de Tróia,
Nem tudo que brilha,
Hé,
Reliquia nem Jóia,

Não,
Lembra aquela fita lá "ô falaí Jão"
O bico veio ae,
Mó cara de ladrão,

Como é que é Rappa,
Calor do Caraio,
licença ae,
Deixa eu fuma,
Passa bola Romário,

Hum,
Meio confiado,
Né, Hé,
Eu percebi,
Pensei,
Ó só,
Que era truta seu,
Ó o milho,

E diz que tinha um canal,
Que vende isso e aquilo,
Quem é,
Quem tem,
M, pra vende,

Quero um Kilo,

Um kilo de que Jão,
Se conhece quem,
Sei lá,
Sei não,
Hein,
Eu sou novo também,

Irmão,
Quando ele falo,
Um kilo,
É o deixo,
É o milho,
A micha caiu,

Mais onde é que já se viu,
Assim,
tá de piolhagem,
Não vai, daqui ali,
Mó chavão,
Nesse trajés,
De oculos escuros,
Bermuda e chinelo,
O negão era policia,
Irmão,
Mó Castelo,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia bola um plano,
Sou heroi, dos pivete,
(**bis**)

Nego,

São Paulo é selva,
E eu conheço a fauna,
Muita calma ladrão,
Muita calma,
Eu vejo os ganso desce,
E as cachorra subir,

Os dois peida,
Pra vê,
Quem guia o GTI,
Mais também né João,
Sem fingi,
Sem dá pano,

É Boca de Favela,
Hô,
Vamo e convenhamo,
Tiazinha,
Trabaia 30 ano,
E anda a pé,

As vez,
Cagueta te Revolta né,
Que,
Né nada disso não,
Se tá nessa,

Revolta com o Governo,
Não comigo,
As conversa,
Traidor, Cobra-Cega,
Penso se a moda pega,

Nego,
Eles te entrega,
Pô Depatri,
Ae sujo,
De bolinho,

Complô,
Pode até, ser que tem,
Sei lá,

Qualquer lugar,
Varios tem celular,
Não dá, pra acreditar,
Que aconteça,
Na hora do choque,
Que um de nós,
Troque uma cabeça,

Por incrível que pareça,
Pode ser,
Ó, meu,
O dia de amanhã,
Quem sabe é Deus,

Eu não sei,
Não vi,
Não sou,
Morro cadeado,

Firmão,
Deixa eu ir,
Quem não é visto,
Não é lembrado,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboy se derretem,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia paga um pau,
Sou heóroi, dos pivete,
(**bis**)

Familia,

Em primeiro lugar,
É o que há,
Juro pra senho mãe,
Que eu vou parar,

Meu amor é só seu,
Brilhate num cofre,
Enquanto eu viver,
A senhora nunca mais sofre,

Tá daquele jeito,
Se é,
É agora,
É calça de veludo,
É bunda de fora,

Me perdoe,
Me perdoe mãe,
Se eu não tenho mais o olhar,
Que um dia foi,
Te agradar,
Com cartaz,
Escrito assim,

12 de maio,
Em marrom,
Um coração azul e branco,
Em papel crepom,
Seu mundo era bom,

Pena que hoje em dia,
Só encontro,
No seu álbum de fotografia,
Eu juro que vou te prova,
Que não foi em Vão,
Mais do pior,
Do de bacana,
Não dá mais não,

Xi, João,
Falando sozinho,
Essa era da boa,
Põe dessa pra mim,
O barato tá doido,
E o mano te ligo ali,
Mais tem que ser já,
Sem pensa,
Se quer ir,

A ponta é daqui a pouco,
8 hora, 8 e pouco,
Tá tudo no papel,
Dá pra arrumar uns troco,
O time tava montado,
Mais tem,
O que não pode mano,
É doutro lado,

Mais é,
É pela ordem,
Vamo dá mó mamão,
Só Cata,
Demoro,

Ó só,
Ti puis na fita,
Porque você é merecedor,
Na vou de POW,
E fita podre,
Aliado,
A cena é essa,
Fica ligado,

Um mão branca,
Fica só de migué,

No bar em frente,
O dia inteiro, tomando café,
É nosso,
O outro é Japonês,
O Kazu,
Que fica ali,
Vendendo um Dog,
Talão Zona Azul,

Se compra o dog dele,
E fica ali no bolinho,
Ele tem,
Só um canela seca no carrinho,
Se liga a loira né,

Então,
Vai tá lá dentro,
De onda com os guardinha,
Pam,
É nessa ae que eu entro,

É 2 tem mais um,
Foi quem deu,
Tá ligeiro,
Na hora,
Ele vai tá de HK no banheiro,

Tem uma XT na porta,
E uma SHAARA,
Pega a contra-mão,
Vira a esquerda e não para,
A cara,
É direto e reto,
Na mesma,
Até a praça,
Que tá tudo em obra,
E os carro não passa,

Do outro lado tá a Rose,
De GOLF,
Na espera,
Das as arma e os malote pra ela,
E já era,

Depois só,
Praia e maconha,
Come todas burguesa,
Em Fernão de Noronha,

Nossa mano,
Pega aqueles gadinho lá,
Que mora no condomínio,

Vixi,
Hi aquelas mina lá,
Só gata feio,
Se elas até gosta de fuma,um baseado,
Vo leva elas toda,

O dia D chego,
Se esse é o lugar,
Então aqui estou,
Quanto mais frio,
Mais em Prol,
Uma amante do dinheiro,
Pontual como o Sol,

Igual eu,
De roupão e capacete,
No frio já é quente,
Ainda usando colete,
Já era estou aqui,

E aonde se tá Jão,
Não tô vendo ninguém,
E o japonês, não tá aqui não,

Ou tai,
Não tá né,
Quanto mão,
Nem quando eu também,
Desde quando eu cheguei,

Mais por que logo hoje,
Por que mudaro,
É difícil erra,
Mais quem deu a fita errada,
Sei não,
Tá esquisito Jão,
Tá sinistro,

Não é melhor nós se joga,
Vê deireito,
E qualquer coisa,
A loira vai liga,
Num tem pressa,
Se é que nem meu irmão,
Caraio,
Porra,
Num dá essa,

Só tem o Zé Povinho,
E os motoboy,
Tá gelado,
Vamo entra,
Vagabundo é nós,

Nossa Senhora,
Neguinho passo a mil,
Eu falei,
Nem ouviu,
Nem olho,
Nem me viu,

Minha cara é esperar,

Eu não tiro o zóio,
Lá dentro eu não sei,
Meu estômago dói,

Lá vem o truta,
Vamo,
É agora,
Tudo errado,
Vamo embora,
Caiu a fita,
Sujo,

Cade o neguinho,
Demoro, Caraio,
Bem que eu falei,
Todos fuça mudo,
Só tinha 2, mais tem 3,

O neguinho vinha vindo,
Do que vinha rindo,
O pesadelo do Sistema,
não tem medo da morte,

Dobrou o joelho,
E caiu como um homem,
Na giratoria, abraçado com o malote,
Eu falei Porra,
Não te falei,
E, H,
Pra mãe dele,
Quem que vai falar,
Quando nós chegar,

Um filho pra criar,
Imagina a noticia,
Lamentável,
Vamo aí,
Vai chover de policia,

A vida é sofrida,
Mas não vou chorar,
Vive de que,
Eu vou me humilhar,
É tudo uma questão,
De conhecer o lugar,
Quanto tem,
Quanto vem,
E a minha parte quanto dá,
PORQUE,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
As cachorra me amam,
Os playboys se derretem,

Hoje eu sou ladrão, artigo 157,
A policia bola um plano,
Sou herói, dos pivetes,
(***bis***)

AÍ LOKO, MUITA FÉ NAQUELE QUE TÁ LÁ EM CIMA,
QUE ELE OLHA PRA TODOS, E TODOS TEM O MESMO VALOR,
VEM fácil, VAI fácil, ESSA É A LEI DA NATUREZA,
NÃO PODE SE DESESPERAR,
E AÍ MULEKADINHA, TÔ DE OLHO EM VOCÊS HEIN,
NÃO VAI PRA GRUPO NÃO,
A CENA É TRISTE,
VAMOS ESTUDAR, RESPEITAR O PAI E A MÃE,
E VIVER, VIVER, ESSA É A CENA,
ENTÃO LOKO.

Negro Drama

NEGRO DRAMA,
Entre o sucesso, e a lama,
Dinheiro, problemas,
Inveja, luxo, fama,

NEGRO DRAMA,
Cabelo crespo,
E a pele escura,
A ferida a chaga,
A procura da cura,

NEGRO DRAMA,
Tenta vê,
E não vê nada,
A não ser uma estrela,
Longe meio ofuscada,

Sente o Drama,
O preço, a cobrança,
No amor, no ódio,
A insana vingança,

NEGRO DRAMA,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um Preto Fudido,

O drama da Cadeia e Favela,
Tumulo, sangue,
Sirene, choros e velas,

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

Periferias, vielas e cortiços,

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

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

me vê, Pobre, preso ou morto,

Já é cultural,
Histórias, registros,
Escritos,
Não é conto,
Nem fabula,
Lenda ou mito,

Não foi sempre dito,
Que preto não tem vez,
Então olha o castelo e não,
Foi você quem fez Cuzão,

Eu sou irmão,
Dos meus truta de batalha,
Eu era a carne,
Agora sou a propria navalha,

Tim..Tim..

Um brinde pra mim,
Sou exemplo, de vitórias,
Trajetos e Glorias,

O dinheiro tira um homem da miséria,

Mas não pode arrancar,
De dentro dele,
A Favela,

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

Olho pra traz,
Vejo a estrada que eu trilhei,
Mococa,
Quem teve lado a lado,
E quem só fico na bota,
Entre as Frases,
Fases e varias etapas,

De quem é quem,
Dos Manos e das Minas fraca,

Hum..

NEGRO DRAMA de estilo,
Pra ser,
E se for,
Tem que ser,
Se temer é milho,

Entre o gatilho e a tempestade,
Sempre a provar,
Que sou homem e não um covarde,
Que Deus me guarde,

Pois eu sei,
Que ele não é neutro,
Vigia os rico,
Mais ama os que vem do Gueto,

Eu visto Preto,
Por dentro e por fora,

Guerreiro,
Poeta entre o tempo e a memória,
Hora,
Nessa história,
Vejo o dolar,
E varios quilates,

Falo pro mano,
Que não morra, e tambem não mate,
O Tic Tac,
Não espera veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa,
E cheia de morteiro,

Pesadelo,
Hum,

É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A PAZ
Nunca existiu,
No clima quente,
A minha gente soa frio,

tinha um Pretinho,
Seu caderno era um Fuzil,

Um Fuzil,
NEGRO DRAMA,

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

Vou CONTA A MINHA....

Dai um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço,

Veja,
Olha outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,

Sem rosto e Coração,

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

Família Brasileira,
2 contra o mundo,
Mãe solteira,
De um promissor,
Vagabundo,

Luz,
Câmera e Ação,

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

Hey,

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

Sozinho,
Se num guenta a peste,

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

Admito,

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

Atrasado,
Eu to um pouco se,
To,
Eu acho sim,

Só que tem que,

Seu jogo é sujo,
E eu não me encaixo,
Eu so problema de montão,
De carnaval a carnaval,
Eu vim da selva,
So leão,
So demais pro seu quintal,

Problema com escola,
Eu tenho mil,
Mil fita,
Inacreditavel, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala giria,
Giria não dialeto,

Esse nao é mais seu,
Hó,
Subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei,
Se nem viu,
Mais é isso ou aquilo,

O Que,
Senão dizia,
Seu filho quer ser Preto,
Rhá,
Que irônia,

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

Hey bacana,
Quem te fez tão bom assim,
O que se deu,
O que se faz,
O que se fez por mim,

Eu recebi seu Tic,
Quer dizer Kit,

De esgoto a céu aberto,
E parede madeirite,

De vergonha eu não morri,
To firmão,
Eis-me aqui,

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

Eu sou o mano
Homem duro,
Do gueto, Brown,

Obá,

Aquele loko,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
ama nesse instante,
Pele parda,
Ouço Funk,

E de onde vem,
Os diamante,
Da lama,

Valeu mãe,

NEGRO DRAMA,
DRAMA, DRAMA.

AE,
NA ÉPOCA DOS BARRACO DE PAU LÁ NA PEDREIRA
ONDE VOCÊS TAVAM?
O QUE VOCÊS DERAM POR MIM ?
O QUE VOCÊS FIZERAM POR MIM ?

AGORA TÁ DE OLHO NO DINHEIRO QUE EU GANHO
AGORA TÁ DE OLHO NO CARRO QUE EU DIRIJO
DEMOROU, EU QUERO É MAIS
EU QUERO É TER SUA ALMA
AÍ, O RAP FEZ EU SER O QUE SOU
ICE BLUE, EDY ROCK E KLJ, E TODA A FAMÍLIA
E TODA GERAÇÃO QUE FAZ O RAP
A GERAÇÃO QUE REVOLUCIONOU
A GERAÇÃO QUE VAI REVOLUCIONAR
ANOS 90, SÉCULO 21
É DESSE JEITO
AÍ, VOCE SAÍ DO GUETO,
MAS O GUETO NUNCA SAÍ DE VOCE, MOROU IRMÃO
VOCE TÁ DIRIGINDO UM CARRO
O MUNDO TODO TÁ DE OLHO NI VOCÊ, MOROU
SABE POR QUÊ?
PELA SUA ORIGEM, MOROU IRMÃO
É DESSE JEITO QUE VOCÊ VIVE
É O NEGRO DRAMA
EU NÃO LI, EU NÃO ASSISTI
EU VIVO O NEGRO DRAMA, EU SOU O NEGRO DRAMA
EU SOU O FRUTO DO NEGRO DRAMA
AÍ DONA ANA, SEM PALAVRA, A SENHORA É UMA RAINHA, RAINHA
MAS AE, SE TIVER Q VOLTAR PRA FAVELA
EU VOU VOLTAR DE CABEÇA ERGUIDA
PORQUE ASSIM É QUE É
RENASCENDO DAS CINZAS
FIRME E FORTE, GUERREIRO DE FÉ
VAGABUNDO NATO!

Expresso da Meia-Noite

Tô de rolê na quebrada, de Parati filmada
são 23 horas e a noite tá iluminada
acendo um cigarro, tô inspirado
ando sozinho, não não, Deus tá do lado
é Sabado a rua tá cheia uma pá de gente
delegacia 73 rebelião no pente
no São Luis alguém sangrando na fila de espera
enquanto em alguma encruzilhada se acende vela
na Igreja os crentes faz vigilha pra se salvar
anciedade a espera de Jesus quando voltar
em frente um bar tá lotado
fim de carreira varios tio embreagado
talvez seja frustrado, com a familia
ou tenha espancado até a sua própria filha
que brilha naquela maldade com o próprio corpo
15 anos de idade já fez aborto
o que não falta é louco e louca tem de sobra
periferia legião mãos a obra
alcool e droga tá ali corre junto
a morte a foice atrás de mais um assunto
é 2 minutos pra arrumar
quem tá de luto aqui nem chega a respirar
tem que pensar mais rápido, e puxar o gatilho
se não for ligeiro parceiro, toma tiro
tá no limite tá, a flor da pele tá
quem é ferido com o mesmo ferro sempre fere
a arma de fogo impõe respeito
no submundo da metrópole é desse jeito
não pense não pisque não dê um passo
quem se abilita, falô, é um abraço
a paz é dechavada e fumada na seda
tranquilidade enquanto a brasa tá acesa
a cortina de fumaça sobre o holofote
onde a aliada maior, é a sorte
em cada lote, uma viela
nas curvas da nova Galvão, uma favela

que testemunha toda hora algum coitado
igual aquele que no meio foi rasgado
metralhado vários tiros de automatica
pros covardes é a forma que é mais prática
eliminar e deixar pra trás
uma mancha de sangue que não apaga nunca mais
familias destroçadas, pela maldade
criança sem pai, vai, ser o que mais tarde
a vida não é um conto de fadas
(não), principalmente na calada(na quebrada)
onde a gente vê, registra várias fitas
o que ser humano é capaz você não acredita
(só quem é de lá ... sabe o que acontece)
eu vejo terra(eu vejo), eu vejo asfalto
eu vejo guerra, morte assalto
sangue no chão a esperança que agoniza
reflete a vida que a novela satiriza
aí, fica ligeiro que na esquina tá embassado
a area tá sinistra e o clima tá pesado
a Zona Norte é grande e extensa
cada quebrada uma situação uma sentença
sem diferença, conheço os 4 cantos eu vi
a violência, se iguala por enquanto aqui
chacina, estupro tráfico
a noite é foda irmão, só dá lunático
vida de louco, de inferno e sufoco
dinheiro vai e vem mais ainda é muito pouco
se tem coragem até uns doido correm atrás
se 2 é bom trutão, 3 nunca é demais
mais uma pá de prego espera acontecer
agora a mina grávida, o que se vai fazer
vender um barato na esquina ou vai roubar
o pivete logo vai nascer, quem vai bancar
familias vem, familias vão
fugindo da morte, fugindo da prisão
a vida do fundão é desequilibrada
Hebron, Piquiri, Java, Serra Pelada
(só quem é de lá ... sabe o que acontece ...)

ninguém confia em ninguém, é melhor assim(melhor)
eu nem na minha sombra, e nem, ela em mim
hoje qualquer moleque tá andando armado
puxar o cão sem pensar pra ser respeitado
eu tô ligado, eu sei quem é quem
o Super-Homem de bombeta vai matar alguém
sendo refém de espiritos malignos
mal intencionado sinico, leviano indigno
fui obrigado a conviver com isso
com uma quadrada e um velho crucifixo
é sempre bom andar ligeiro na calada
a vida não é, um conto de fadas
(só quem é de lá ... sabe o que acontece ...)

Fim de Semana No Parque

" A TODA COMUNIDADE POBRE DA ZONA SUL"

Chegou fim de semana todos querem diversão
Só alegria nós estamos no verão,
mês de Janeiro São Paulo Zona Sul
Todo mundo a vontade calor céu azul

Eu quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou à 1 hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz
Um dois três carros na calçada
Feliz e agitada toda "prayboyzada"
As garagens abertas eles lavam os carros
Desperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos vagabundas, motocicletas
Coroa rico boca aberta, isca predileta
De verde fluorescente queimada sorridente
A mesma vaca louca circulando como sempre
Roda a banca dos playboys do Guarujá
Muitos manos se esquecem mas na minha não cresce
sou assim e estou legal, até me leve a mal
malicioso e realista sou eu Mano Brown

Me dê 4 bons motivos pra não ser
Olha meu povo nas favelas e vai perceber Daqui eu vejo uma caranga do ano Toda equipada e o
tiozinho guiando Com seus filhos ao lado estão indo ao parque Eufóricos brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino A molecada lá da área como é que tá Provalvemente correndo pra lá
e
pra cá Jogando bola descalços nas ruas de terra É, brincam do jeito que dá Gritando palavrão é o
jeito deles Eles não tem video-game às vezes nem televisão Mas todos eles tem um dom São
Cosme
São Damião A única proteção. No último natal papai Noel escondeu um brinquedo Prateado,
brilhava
no meio do mato Um menininho de 10 anos achou o presente, Era de ferro com 12 balas no pente

E

fim de ano foi melhor pra muita gente Eles também gostariam de ter bicicleta De ver seu pai fazendo

cooper tipo atleta Gostam de ir ao parque e se divertir ê que alguém os ensinasse a dirigir Mas ele só querem paz e mesmo assim é um sonho Fim de semana do Parque Sto. Antônio.

Refrão:

Vamos passear no Parque Deixa o menino brincar Fim de Semana no parque Vou rezar pra esse domingo não chover

Olha só aquele clube que da hora. Olha aquela

quadra, olha aquele campo Olha,Olha quanta gente Tem sorveteria cinema piscina quente Olha quanto boy, olha quanta mina Afoga essa vaca dentro da piscina Tem corrida de kart dá pra ver é igualzinho o que eu ví ontem na TV, Olha só aquele clube que da hora, Olha o pretinho vendo tudo do

lado de fora nem se lembra do dinheiro que tem que levar Pro seu pai bem louco gritando dentro do

bar nem se lembra de ontem de onde o futuro ele apenas sonha através do muro...Milhares de casas

amontoadas ruas de terra esse é o morro a minha área me espera gritaria na feira (vamos chegando

!) Pode crer eu gosto disso mais calor humano Na periferia a alegria é igual é quase meio dia a alegria é geral É lá que moram meus irmãos meus amigos E a maioria por aqui se parece comigo E eu

também sou bam bam bam e o que manda O pessoal desde às 10 da manhã está no samba Preste

atenção no repique atenção no acorde (Como é que é Mano Brown ?) Pode crer pela ordem

A número número 1 abaixa a renda da cidade Comunidade Zona Sul é dignidadeTem um corpo no escadão a tiazinha desse o morro Polícia a morte, polícia socorro Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo Pra

molecada frequentar nenhum incentivo

O investimento no lazer é muito escasso

O centro comunitário é um fracasso

Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo

Tem bebida e cocaína sempre por perto

A cada esquina 100 200 metros

Nem sempre é bom ser esperto

Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari

Pronúncia agradável estava inevitável

Nomes estrangeiros que estão no nosso morro pra

matar e M.E.R.D.A.

Como se fosse hoje ainda me lembro

7 horas sábado 4 de Dezembro

Uma bala uma moto com 2 imbecis

Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz

E indiretamente ainda faz,

mano Rogério esteja em paz

Vigiando lá de cima

A molecada do Parque Regina

Refrão

Tô cansado dessa porra

de toda essa bobagem

Alcolismo,vingança treta malandragem

Mãe angustiada filho problemático

Famílias destruídas

fins de semana trágicos

O sistema quer isso

a molecada tem que aprender

Fim de semana no Parque Ipê

Refrão

"Pode crer Racionais Mc's e Negritude Junior juntos Vamos investir em nós mesmos mantendo distância das Drogas e do alcool. Aí rapaziada do Parque Ipê,Jd. São Luiz, Jd. Ingá, Parque Arará, Váz de Lima Morro do Piolho e Vale das Virtudes e Pirajussara É isso aí mano Brown (é isso ai Netinho paz à todos)"

Tempos Difíceis

Eu vou dizer porque o mundo é assim.
Poderia ser melhor mas ele é tão ruim.
Tempos difíceis, está difícil viver.
Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer.
Milhões de pessoas boas morrem de fome.
E o culpado, condenado disto é o próprio homem.
O domínio está em mão de poderosos, mentirosos.
Que não querem saber.
Porcos, nos querem todos mortos.
Pessoas trabalham o mês inteiro.
Se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro.
Enquanto tantos outros nada trabalham.
Só atrapalham e ainda falam.
Que as coisas melhoraram.
Ao invés de fazerem algo necessário.
Ao contrário, iludem, enganam otários.
Prometem 100%, prometem mentindo, fingindo, traindo.
E na verdade, de nós estão rindo.

Tempos... Tempos difíceis! (4x)

Tanto dinheiro jogado fora.
Sendo gasto por eles em poucas horas.
Tanto dinheiro desperdiçado.
E não pensam no sofrimento de um menor abandonado.
O mundo está cheio, cheio de miséria.
Isto prova que está próximo o fim de mais uma era.
O homem construiu, criou, armas nucleares.
E o aperto de um botão, o mundo irá pelos ares.
Extra, publicam, publicam extra os jornais
Corrupção e violência aumentam mais e mais.
Com quais, sexo e droga se tornaram algo vulgar.
E com isso, vem a AIDS pra todos liquidar.
A morte, enfim. Vem destruição, causam terrorismo.
E cada vez mais o mundo afunda num abismo.

Tempos... Tempos difíceis! (4x)

Menores carentes se tornam delinquentes.
E ninguém nada faz pelo futuro dessa gente.
A saída é essa vida bandida que levam.
Roubando, matando, morrendo.
Entre si se acabando.
Enquanto homens de poder fingem não ver.
Não querem saber.
Faz o que bem entender.
E assim... aumenta a violência.
Não somos nós os culpados dessa consequência?
Destruíram a natureza e o que puseram em seu lugar
jamais terá igual beleza.
Poluíram o ar e o tornaram impuro.
E o futuro eu pergunto, confuso: "como será?"
Agora em quatro segundos irei dizer um ditado:
"Tudo que se faz de errado aqui mesmo será pago"
O meu nome é Edy Rock, um rapper e não um otário.
Se algo não fizermos, estaremos acabados.
KL Jay! Tempos difíceis!
Tempos difíceis!

Hey Boy

Hey boy! hey boy!
Dá um tempo ai, cola ai!
Pera ai!
Que é mano?
Que esse otário tá fazendo aqui?
Ai dá um tempo ai, chega ai...
Que foi bicho!?
Lembra de mim mano?
Não...
Então vamo trocar uma idéia nós dois agora...

Hey boy o que você está fazendo aqui
Meu bairro não é seu lugar
E você vai se ferir
Você não sabe onde está
Caiu num ninho de cobra
E eu acho que vai ter que se explicar
Pra sair não vai ser fácil
A vida aqui é dura
Dura é a lei do mais forte
Onde a miséria não tem cura
E o remédio mais provável é a morte
Continuar vivo é uma batalha
Isso é se eu não cometer falha
E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele
Minha vida enfim
Tenho que me desdobrar
Pra não puxarem meu tapete
E estar sempre quente
Pra não ser surpreendido de repente
Se eu vacilo trocam minha vaga
O que você fizer
Aqui mesmo você paga
A pouca grana que eu tenho

Não dá pro próprio consumo
Enquanto nós conversamos
A polícia apreende e finge
A marginalidade cresce sem precedência
Conforme o tempo passa
Aumenta é a tendência
E muitas vezes não tem jeito
A solução é roubar
E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar
O sistema é a causa
E nós somos a consequência....Maior
Da chamada violência
Por que na real
Com nossa vida ninguém se importa
E ainda querem que sejamos patriotas

Hey...Boy...

Isso tudo é verdade
Mas não tenha dó de mim
Por que esse é meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
E bode espiatório de toda e qualquer mediocredade
A sociedade já não sabe o que fazer
Se vão interferir ou deixar acontecer
Mas por sermos todos pobres
Os tachados somos nós
Só por ser conveniente

Hey boy...

Pense bem se não faz sentido
Se hoje em dia eu fosse um cara
Tão bem sucedido
Como você é chamado de superior
E tem todos na mão
E tudo a seu favor

Sempre teve tudo
E não fez nada por ninguém
Se as coisas andam mal
É sua culpa também
Seus pais dão as costas
Para o mundo que os cercam
Ficam com o maior melhor
E pra nós nada resta
Você gasta fortunas
Se vestindo em etiqueta
E na sergeta é as crianças
Futuros homens
Quase não comem morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo e as drogas consomem
Sinta o contraste e só me de razão
Não fale mais nada porque
Vai ser em vão

Hey Boy...

Você faz parte daqueles que colaboram
Para que a vida de muitas pessoas
Seja tão ruim
Acha que sozinho não vai resolver
Mas é por muitos pensarem assim como você
Que a situação
Vai de mal a pior
E como sempre você pensa em si só
Seu egoísmo ambição e desprezo
Serão os argumentos pra matar você mesmo
Então eu digo Hey boy...
Não fique surpreso
Se o ridículo e odioso
Círculo vicioso
Sistema que você faz parte
Transforma num criminoso
E doloroso

Será ser rejeitado HUMILHADO

Considerado um marginal

Descriminado, você vai saber

Sentir na pele como dói

Então aprenda a lição

Hey Boy...

"-Aí boy sai andando ai certo...

-Eu tenho todos os motivos

-Mas nem por isso eu vou te roubar

-Morô?

-Sai andadando

-Vai caminha mano!

-Não tem nada pra você aqui não, seu otário!

-Vai embora

-Sai fora

-E não pisa mais aqui hein!"

Periferia é Periferia

Esse lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
A noite vão dormir enquanto os manos "decola"
Na farinha... hã! Na pedra... hã!
Usando droga de monte, que merda, hã!
Eu sinto pena da família desses cara
Eu sinto pena, ele quer mais, ele não pára
Um exemplo muito ruim pros moleque
Pra começar é rapidinho e não tem breque
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
Cuidado senhora, tome as rédias da sua cria
Porque chefe da casa trabalha e nunca está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo
Hora extra é necessário pro alimento
Uns reais a mais no salário
Esmola de patrão cuzão milionário
Ser escravo do dinheiro é isso, fulano
Trezentos e sessenta e cinco dias por ano sem plano
Se a escravidão acabar pra você
Vai viver de quem? Vai viver de quê?
O sistema manipula sem ninguém saber
A lavagem cerebral te fez esquecer que andar com as próprias pernas não é difícil
Mais fácil se entregar, se omitir
Nas ruas áridas da selva
Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra um filme de guerra

Aqui a visão já não é tão bela...
Não existe outro lugar...
Periferia...Gente pobre...

Aqui a visão já não é tão bela...
Não existe outro lugar...
Periferia é periferia...

Aqui a visão já não é tão bela...
Não existe outro lugar...
Periferia...Gente pobre...

Aqui a visão já não é tão bela...
Não existe outro lugar...
Periferia é periferia...

Um mano me disse que quando chegou aqui
Tudo era mato e só se lembra de tiro aí
Outro maluco disse que ainda é embaçado
Quem não morreu, tá preso sossegado
Quem se casou quer criar o seu pivete ou não
Cachimbar e ficar doido igual moleque, então
A covardia dobra a esquina e mora ali
Lei do cão, lei da selva... hã... hora de subir
(Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu? Roubaram o dinheiro daquele tio!)
Que se esforça sol a sol, sem descansar
Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar
É uma pena, um mês inteiro de trabalho
Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!
O ódio toma conta de um trabalhador
Escravo urbano, um simples nordestino
Comprou uma arma pra se auto-defender
Quer encontrar o vagabundo desta vez não vai ter... "boi"
Não vai ter "boi" (Qual que foi?)
Não vai ter... "boi" (Qual que foi?)
A revolta deixa o homem de paz imprevisível
E sangue no olho, impiedoso e muito mais
Com sede de vingança e previnido
Com ferro na cinta, acorda na... madrugada de quinta.
Um pilantra andando no quintal.
Tentando, roubando as roupas do varal.
Olha só como é o destino, inevitável
O fim de vagabundo, é lamentável
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia

Dezenove anos jogados fora!
É foda, essa noite chove muito porque Deus chora

Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...
Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...
Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...
Não me diga que está tudo bem...

Muita pobreza, estoura a violência...
Nossa raça está morrendo mais cedo...

Veveve... verdade seja dita...

Vi só de alguns anos pra cá, pode acreditar
Já foi bastante pra me preocupar com meus filhos
Periferia é tudo igual
Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal
Ultimamente andam os doidos pela rua
Louco na fissura, te estranham na loucura
Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano
Roubar é mais fácil que tramar, mano
É complicado, o vício tem dois lados
Depende disso ou daquilo ou não tá tudo errado
Eu não vou ficar do lado de ninguém por quê?
Quem vende droga pra quem? Hã
Vem pra cá de avião, pelo porto ou cais
Não conheço pobre dono de aeroporto e mais
Fico triste por saber e ver
Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você

Periferia é periferia... Que horas são, não sei responder...

Periferia é periferia... Milhares de casas amontoadas...

Periferia é periferia... Vacilou, ficou pequeno pode acreditar...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar... Gente pobre...

Periferia é periferia... Vários botecos abertos, várias escolas vazias...

Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo...

Periferia é periferia... Mães chorando, irmãos se matando, até quando...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar.... Gente pobre....

Periferia é periferia... Aqui meu irmão é cada um por si...

Periferia é periferia... Molecada sem futuro eu já consigo ver...

Periferia é periferia... Aliados drogados...

Periferia é periferia... Em qualquer lugar.... Gente pobre....

Periferia é periferia... Deixe o crack de lado, escute meu recado... cado... cado...

Formula Magica da Paz

Essa pôrra e um campo minado. Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui, mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui e eu não consigo sair. É muito fácil fugir mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui, quem eu sou. Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim.

Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei, em qualquer jurisdição, qualquer área. Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária. Funxal, Pedreira e tal, Joãobriza. Eu tento advinhar o que você mais precisa. Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano", um advogado pra tirar seu mano. No dia da visita você diz que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no X.

Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí: tem o dom?. Eu sei como é que é, é foda parceiro, Hee, a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem IBOPE, não tem rolê sem dinheiro. Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (HEE....). Encontre uma de caráter se você puder. É embaçado ou não é?

Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente.

Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo BLACK e tênis ALL STAR. Na roda da função "mó zoeira!" Tomando vinho seco em volta da fogueira. A noite inteira, só contando história, sobre o crime, sobre as treta na escola. Não tava nem aí, nem levava nada a sério. Admirava os ladrão e os malandro mais velho. Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga: o que melhorou? Da função quem sobrou? sei lá, muito velório rolou de lá pra cá, qual a próxima mãe que vai chorar?

Há! Demorou mas hoje eu posso compreender, que malandragem de verdade é viver. Agradeço a DEUS e aos ORIXÁS, parei no meio do caminho e olhei pra trás. Meus outros manos todos foram longe de mais: Cemitério São Luis, aqui jaz.

Mas que merda! meu oitão tá até a boca, que vida louca! Por que é que tem que ser assim? Onti eu sonhei que um fulano aproximou de mim, "agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá! pá!", Fim. É... sonho é sonho, deixa quieto. Sexto sentido é um dom, eu tô esperto. Morrer é um fator, mas conforme for, tem no bolso e na agulha e mais 5 no tambor. Joga o jogo,

vamo lá, caiu a 8 eu mato a par.

Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz de encontrar a
FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar,
eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás(Eu vou procurar e sei
que vou encontrar)
da minha FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
Procure a sua(eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fé...)
Eu vou atrás da minha(você não bota mó fé)
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Caralho! Que calor, que horas são agora? Dá pra ouvir a pivetada gritando
lá fora. Hoje acordei cedo pra ver, sentir a brisa de manhã e o Sol
nascer. É época de pipa, o céu tá cheio. 15 anos atrás eu tava ali no meio.
Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara... faz tempo, faz tempo,
E O TEMPO NÃO PARA.

Hoje tá da hora o esquema pra sair, é... vamo, não demora, mano, chega aí!
"Cê viu onti? Os tiro ouvi de monte! Então, diz que tem uma pá de
sangue no campão." IH, mano toda mão é sempre a mesma idéia junto:
TRETA, TIRO, SANGUE, aí, muda de assunto. Traz a fita pra eu ouvir
porque eu tô sem, principalmente aquela lá do Jorge Ben. Uma pá de mano
preso chora a solidão. Uma pá de mano solto sem disposição. Empenhorando
por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça!
Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto
bem melhor. Eu não tô nem aí pra o que os outros fala. 4, 5, 6, preto
num Opala. Pode vir GAMBÉ, PAGA PAU, tô na minha na moral na maior,
SEM GORÓ, SEM PACAU, SEM PÓ. Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra,
não sou pedreiro, não fumo pedra. Um rolê com os aliados já me faz feliz,
respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis(diz...). Procure a sua, a
minha eu vou atrás, até mais, da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
Eu vou procurar, eu vou procurar
você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ

Eu vou procurar, sei que vou encontrar

Eu vou procurar, eu vou procurar

você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Choro e correria no saguão do hospital. Dia das criança, feriado e luto final. Sangue e agonia entra pelo corredor. Ele tá vivo! Pelo amor de DEUS Doutor! 4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima! Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador!

Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente:

"E aí mano Brown vaçilão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer?". Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo(mais um). Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar. Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o Derlei era só mais um rapaz comum! Dali a poucos minutos, mais uma Dona Maria de luto! Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa ? Que mundo é esse ? Onde tá JESUS ? Mais uma vez um emissário não incluiu CAPÃO REDONDO em seu itinerário. Pôrra, eu tô confuso. Preciso pensar. Me dá um tempo pra eu raciocinar. Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu. PRETO, BRANCO, POLÍCIA, LADRÃO OU EU, quem é mais filha da puta, eu não sei! Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora... a depressão quer me pegar vou sair fora.

2 de Novembro era finados. Eu parei em frente ao São Luis do outro lado e durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as Senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura. Colocando flores sobre a sepultura. ("podia ser a minha mãe"). Que loucura.

Cada lugar uma lei, eu tô ligado. No extremo Sul da Zona Sul tá tudo errado. Aqui vale muito pouco a sua vida. A nossa lei é falha, violenta e suicida. Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela. Legal... Assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando irmão, por quê ? Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, entre no trem da malandragem, o meu RAP é o TRILHO.

VOU DIZER....

Procure a sua paz....

Pra todas a famílias ai que perderam pessoas importante morô meu!!!!

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Procure a sua Paz(Paz....)

Não se acostume com esse cotidiano violento,

Que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô mano!!!!

Procure a sua paz....

Aí Derlei, descanse em paz!

Aí Carlinhos procure a sua paz!

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Aí Quico, você deixou saudade morô mano!

Agradeço à Deus e aos Orixás....

Eu tenho muito a agradecer por tudo

Agradeço à Deus e aos Orixás....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado mano!!!!

Agradeço à Deus e aos Orixás....

Aí procure a sua, eu vou atrás da minha FÓRMULA MÁGICA DA PAZ!

Você não bota mó fé....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Aí, manda um toque na quebrada lá, Coab, Adventista e pá RAPAZIADA!!!!

Malandragem de verdade é viver....

Se liga!!!!

Procure a sua paz!!!!

Você não bota mó fé....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Que tu fala é MANO BROWN mais um sobrevivente

Agradeço á Deus, Agradeço á Deus....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

27 ano, contrariando a estatística morô meu!!!!

Agradeço á Deus, Agradeço á Deus....

Procure a sua paz....

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Eu vou procurar....

Procure a sua paz...

procure a sua!!!!

Eu vou encontrar

Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso!!!!

Eu vou procurar

Você pode encontrar o seu INFERNO!!!!

A FÓRMULA MÁGICA DA PAZ.....!

(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)

eu prefiro a

P A Z !!!

Vida Loka - Parte 1

Fé em Deus que Ele é Justo,
Ei irmão nunca se esqueça, na guarda, guerreiro,
Levanta a cabeça truta, onde estiver seja lá como
for,

Tenha fé porque até no lixão nasce flor,
Ore por nós pastor, lembra da gente no culto dessa
noite, firmao segue quente,
Admiro os crente, da licença aqui, mó função, mó
tabela

Pow, desculpa ai.
Eu me, sinto às vezes meio Pá, inseguro,
Que nem um vira-lata sem fé no futuro,
Vem alguém lá, quem é quem, quem sera meu bom,
Dá meu brinquedo de furar moleton,
Porque os bico que me ve com os truta na balada,
Tenta ver, que saber de mim não vê nada,
Porque a confiança é uma mulher ingrata,
Que te beija, e te abraça, te rouba e te mata,
Desacredita, nem pensa, só naquela
Se uma mosca ameaça me cata piso nela,

O bico deu mó guela, Ró
Bico e bandidão vão em casa na missao, me tromba na Cohab,
De camisa larga, vai sabe Deus que sabe,
Qual é a maldade comigo inimigo num mique,
Tocou a campanha PLIN, pá trama meu FIM, dois maluco

Armado SIM, um isqueiro e um STOPIM,
Pronto pra chamar minha preta pra falar,
Que eu comi a mina dele, Rá, se ela tava Lá
Vadia, mentirosa, nunca vi tão mó faia,
Espírito do mal,
Cão de buceta e saia...

Talarico nunca fui, é o seguinte,

Ando certo pelo certo, como 10 e 10 é 20,
Já penso doido, e se eu tô com o meu filho no sofá de vacilo,
desarmado era AQUILO,
sem culpa, sem chance, nem pra abri a boca
la nessa sem sabe
(Pô cê vê) VIDA LOKA...

Mais na rua num e não, até Jack
Tem quem passa um pano,
Impostor pé de breque, passa pro malandro,
A inveja existe, e a cada 10, 5 é na maldade,
A mãe dos Pecado Capital é a Vaidade,

Mais se é para resolver, se envolver, vai meu nome,
Eu vou faze o que, se a cadeia é pra homem,
Malandrão eu, NÃO, ninguém é bobo,
Se quer Guerra terá,
Se quer Paz, quero em dobro,
Mais verme é verme, é o que é,
Rastejando no chão, sempre embaixo do pé,
E fala 1, 2 vez, se marcar até 3,
Na 4ª xeque-mate, que nem no xadrez,

Eu sou guerreiro do RAP,
E sempre em alta voltagem pro mundo,
Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem,
VIDA LOKA
Eu não tenho dom pra vitima,
Justiça e Liberdade, a causa é legitima,
Meu Rap faz o cântico do lokos e dos românticos,
Vo por o sorriso de criança, onde for,
Os parceiros tem a oferece a minha presença,
Talvez até confusa, mais Real e Intensa,

Meu melhor Marvin Gaye, sabadão na Marginal,
O que será, será, é nós vamo até o final,
Liga eu, liga nós, onde preciso for,
No Paraíso ou no dia do Juízo Pastor,

E liga eu, e os irmão,
É o ponto que eu peço, FAVELA, FUNDÃO,
Imortal nos meus versos,
VIDA LOKA.

Vida Loka - Parte 2

Firmeza Total, mais um ano se passando ae
graças a Deus agente tá com saúde aê, morô, com certeza
muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso, sem miséria
e eh nós, vamo brindar o dia de hoje, o amanhã só pertence a Deus
a VIDA É LOKA...

Deixa eu fala, pocê,
Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão,
Logo mais vamo arrebentar no mundão,
De cordão de elite, 18 quilate,
Põe no pulso, logo bright,

Que tal, tá bom,

De lupa Bausch&Lomb, bombeta branca e vinho,
Champanhe para o ar, que é pra abri nossos caminhos,
Pobre é o Diabo, e odeia a ostentação
Pode rir, ri, mais não desacredita não,

É só questão de tempo, o fim do sofrimento,
Um brinde pros guerreiro, Zé povinho eu lamento,
Vermes que só faz peso na Terra,

Tira o zóio,

Tira o zóio, vê se me erra,
Eu durmo pronto pra guerra,
E eu não era assim, eu tenho ódio,
E sei que é mau pra mim,
Fazer o que se é assim,
VIDA LOKA CABULOSA,
O cheiro é de Pólvora,
E eu prefiro rosas,

E eu que...E eu que...

Sempre quis um lugar,
Gramado e limpo, assim verde como o mar,
Cercas brancas, uma seringueira com balança,
Disbicando pipa cercado de criança...

How...How Brow

Acorda sangue bom,
Aqui é Capão Redondo Tru,
Não Pokemon,
Zona Sul é invés, é Stress concentrado,
Um coração ferido, por metro quadrado...

Quanto mais tempo eu vou resistir, Pior
Que eu ja vi meu lado bom na U.T.I,
Meu anjo do perdão foi bom,
Mais ta fraco,
Culpa dos imundo, do espirito opaco,

Eu queria ter, pra testa e vê,
Um malote, com Gloria, Fama,
Embrulhado em pacote,
Se é isso que seis qué,
Vem pega,

Jogar num rio de merda e ver varios pula,
Dinheiro é Foda,
Na mão de favelado, é mó guela,
Na crise, varios pedra 90, esfarela,

Eu vou joga pra ganha,

O meu money, vai e vem,
Porém quem tem, tem,
Não cresço o Zóio em niguem,
O que tiver que ser,
Será meu,
Tá escrito nas estrela,

vai reclama com Deus,

Imagina nós de Audi,
Ou de Citroen,
Indo aqui, indo ali,
Só Pam,
De vai e vem,
No Capão, no Apura, vo cola,
Na Pedreira do São Bento,
Na Fundão, no pião,
Sexta-Feira,

De teto Solar,
O luar representa,
Ouvindo Cassiano, AH
Os gambé não guenta,
É mais se não dé,

Nego,
O que é que tem,
O importante é nós aqui,
Junto ano que vem,
E o caminho,
Da felicidade ainda existi,
É uma trilha estreita,
É em meio a selva triste,

Quanto se paga,
Pra vê sua mãe agora,
E nunca mais ve seu Pivete,
Embora,
Da a casa, da o carro,
Uma Glock, e uma FAL,
Sobe cego de joelho,
Mil e cem degrau,

Quente é Mil Grau,
O que o guerreiro diz,

O promotor é só um homem,
Deus é o juiz,

Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a Cruz,
Um canalha fardado,
Cuspiu em Jesus,

Hó...

Aos 45 do segundo arrependido,
Salvo e perdoado,
É DIMAS o bandido,

É loko o bagulho,
Arre pia na hora,
Ó

DIMAS primeiro VIDA LOKA da historia,

Eu digo,

Gloria...Gloria...
Sei que Deus ta aqui,

E só quem é,
Só quem é vai sentir,

E meus guerreiro de fé,
Quero ouvi....Quero ouvi...

E meus guerreiro de fé,
Quero ouvi....irmão...

Programado pra morre nós é,
É certo...é certo...é crer no que der...

Firmeza

Não é questão de luxo,
Não é questão de cor,
É questão que fartura,
Alega o sofredor,

Não é questão de Presa,
Nem cor,
A idéia é essa,
Miséria traz tristeza, e vice-versa,
Inconscientemente,
Vem na minha mente inteira,

Uma loja de tênis,
O olhar do parceiro,
Feliz de poder comprar,
O azul, o vermelho,
O balcão, o espelho,
O estoque, a modelo,

Não importa,
Dinheiro é puta,
E abre as porta,
Dos castelo de areia que quizer,

Preto e dinheiro,
São palavras rivais,
É,
Então mostra pra esses Cú,
Como é que faz,

O seu enterro foi dramático,
Como o blues antigo,
Mais de estilo,
Me perdoe de bandido,

Tempo pá pensar,
Qué para,

Que se qué,
Viver pouco como um Rei,
Ou então muito, como um Zé,

As vezes eu acho,
Que todo preto como eu,
Só qué um terreno no mato,
Só seu,

Sem luxo, descalço, nadar num riacho,
Sem fome,
Pegando as fruta no cacho,

Ae truta, é o que eu acho,
Quero tambem,
Mas em São Paulo,
Deus é uma nota de 100,
VIDALOKA.

PORQUE O GUERREIRO DE FÉ NUNCA GELA,
NÃO AGRADA O INJUSTO, E NÃO AMARELA,
O REI DOS REIS, FOI TRAIIDO, E SANGRO NESSA TERRA,
MAIS MORRE COMO UM HOMEM É O PREMIO DA GUERRA,
MAIS Ó,
CONFORME FOR, SE PRECISÁ, AFOGA NO PRÓPRIO SANGUE ASSIM SERÁ,
NOSSO ESPÍRITO É IMORTAL, SANGUE DO MEU SANGUE,
ENTRE O CORTE DA ESPADA E O PERFUME DA ROSA,
SEM MENÇÃO HONROSA, SEM MASSAGEM.

A VIDA É LOKA NEGGO,
E NELA EU TO DE PASSAGEM,

A DIMAS O PRIMEIRO,
SAÚDE GUERREIRO.

Vida Loka - Parte III (Final)

Pela parte mano microfone firmando
tô devagar pode acreditar
vou que vou chegando
a base arrebetando
Em cima vou rimando
lado a lado com os manos,
os bo me expressando,
relargando tudo aquilo que você conhece
respire fundo prepare-se
bem vindo ao teste
resistência, equilíbrio ser firme e forte
é preciso venha comigo irmãos
é necessário prestar atenção
mano portão em ação
voz ativa na quebrada
vale muito minhas palavras
minha atitude
não pago de comédia não, não me iludo não
chego chegando, ficando
em busca de solução,
hé, correndo atrás dos meus direitos
a todo preço.
Daquele jeito imponho respeito
bato no peito me orgulho de ser do gueto
fico na ira com todos os preconceitos
mano é preciso pregar a igualdade,
justiça, paz e liberdade
vivo sim atrás das grades, você no mundão
só mesmo em Jesus cristo
encontrarás a salvação
a solução pros seus problemas
não se entrega a satanás
não se entrega ao sistema
na fé, firme e forte, perseverante
sigo em frente

passando idéia positiva pra minha gente
pra juventude principalmente
carente de informação é ligado à educação
aqueles pais não se conformam
pelo filho não ter sido matriculado na escola
de manhã, de tarde nas ruas, descalços,
de bermuda jogando bola
quem sabe futuramente um jogador profissional
ou completar os seus 18 com a cara no jornal
na página policial, mais um marginal daqueles
bem mal
que no farol te trata com a arma te ameaça
seqüestra te mata não deixa pista
tá perdido procurado vivo ou morto
pela policia, hé isso que eu tento evitar
rimas precisa os meus manos se ligar
barato ousado não se deixar levar
seu mano portão minha ação
minha idéia esta no ar, está no ar, está no ar.

É preciso ter fé quem sabe faz a hora
não espera acontecer
assim que é
vamos seguir em frente sempre em mente
melhores condições de vida pra nossa gente

tenho auto estima
tô na confiança enquanto a vida ascende a esperança
acreditando sempre no ser humano
na recuperação, regeneração daquele mano
condenado a cinco anos em um presídio
saudade da coroa, da esposa dos filhos
dos cinco, sete diz está arrependido
foi um período difícil de sua vida
desempregado, apertado com uma pá de dividas
debaixo do colchão guardava um oitão
que havia comprado para sua proteção
devido a situação

tá ligado como é,satanás 24 horas no pé
atentando no pé do ouvido socando sentos indo mano que
não resistiu pro crime partiu
a casa caiu sei que ninguém viu
satanás sorriu conseguiu aquilo que ele sempre quis
com certeza agora se senti feliz
na prisão o mano se tornou cristão
lendo a bíblia e Jesus cristo
encontrou a saída, o verdadeiro Caminho da felicidade
está se realizando os sonhos de liberdade
só quer reconstruir a sua vida
dar a volta por cima
recuperar o tempo perdido junto a sua família
descolar um trabalho, ser respeitado
andar na quebrada sossegado
sem ser chamado de ex-presidiário
cada caso é um relato esse fato
quem errou tem que pagar,se acertar
mais eu não tô aqui pra condenar ninguém
nem pra defender,melhores condições de vida
eu vou torcer pra mim e pra você
meu papel vou exercer,hé com consciência
inteligência,positivismo,lugar pra conquistar
esse é o meu objetivo manos de fé,
te convido a vir comigo, comigo, comigo

É preciso ter fé quem sabe faz a hora
não espera acontecer
assim que é
vamos seguir em frente sempre em mente
melhores condições de vida pra nossa gente

Pânico na Zona Sul

"Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KLJay e eu Edy Rock."

- E ai Mano Brown, certo ?
- Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta ?
- É...a nossa vida continua, e ai quem se importa ?
- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...
- E ai Ice Blue...
- PÂNICO...

Então quando o dia escurece
Só quem é de lá sabe o que acontece
Ao que me parece prevalece a ignorância
E nós estamos sós
Ninguém quer ouvir a nossa voz
Cheia de razões calibres em punho
Difícilmente um testemunho vai aparecer
E pode crer a verdade se omite
Pois quem garante o meu dia seguinte

Justiceiros são chamados por eles mesmos
Matam humilham e dão tiros a esmo
E a polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes
E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
Continua-se o pânico na Zona Sul.

Pânico na Zona Sul

Pânico...

Eu não sei se eles
Estão ou não autorizados
De decidir que é certo ou errado
Inocente ou culpado retrato falado
Não existe mais justiça ou estou enganado?
Se eu fosse citar o nome de todos que se foram

O meu tempo não daria pra falar MAIS...
Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo
E então que segurança se tem em tal situação
Quantos terão que sofrer pra se tomar providência
Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência
E com certeza ignorar a procedência
O sensacionalismo pra eles é o máximo
Acabar com delinquentes eles acham ótimo
Desde que nenhum parente ou então é lógico
Seus próprios filhos sejam os próximos
E é por isso que
Nós estamos aqui
E ai mano Ice Blue...

Pânico na Zona Sul
Pânico...

Racionais vão contar
A realidade das ruas
Que não media outras vidas
A minha e a sua
Viemos falar
Que pra mudar
Temos que parar de se acomodar
E acatar o que nos prejudica
O medo
Sentimento em comum num lugar
Que parece sempre estar esquecido
Desconfiança insegurança mano
Pois já se tem a consciência do perigo
E ai?
Mal te conhecem consideram inimigo
E se você der o azar de apenas ser parecido
Eu te garanto que não vai ser divertido
Se julgam homens da lei
Mas à respeito eu não sei
Muito cuidado eu terei
Scracth KLJay

Eu não serei mais um porque estou esperto
Do que acontece Ice Blue
Pânico na Zona Sul

Pânico na Zona Sul
Pânico...

Ei Brown
Você acha que o problema acabou?
Pelo contrário ele apenas começou
Não perceberam que agora se tornaram iguais
Se inverteram e também são marginais Mas...
Terão que ser perseguidos e esclarecidos
Tudo e todos até o último indivíduo
Porém se nos quisermos que as coisas mudem
Ei Brown qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência
Praticando nossos atos com coerência
E a consequência será o fim do próprio medo
Pois quem gosta de nós somos nós mesmos
Te cuide porque ninguém cuidará de você
Não entre nessa a toa
Não de motivo pra morrer
Honestidade nunca será demais
Sua moral não se ganha, se faz
Não somos donos da verdade
Porém não mentimos
Sentimos a necessidade de uma melhoria
A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si
Racionais MC's

Pânico na Zona Sul
Pânico...

Certo, certo...Então irmão
Volte a atenção pra você mesmo
E pense como você tem vivido até hoje certo?

Quem gosta de você é você mesmo
Nós somos Racionais MC's
DJ KLJay, Ice Blue, Edy Rocky e eu...Brown.
PAZ...

Pânico...

Beco sem saída

Às vezes eu paro e reparo, fico a pensar
qual seria meu destino senão cantar
um rejeitado, perdido no mundo, é um bom exemplo
irei fundo no assunto, fique atento
A sarjeta é um lar não muito confortável
O cheiro é ruim, insuportável
O viaduto é o reduto nas noites de frio
onde muitos dormem, e outros morrem, ouviu ?
São chamados de indigentes pela sociedade
A maioria negros, já não é segredo, nem novidade
Vivem como ratos jogados,
homens, mulheres, crianças,
Vítimas de uma ingrata herança
A esperança é a primeira que morre
E sobrevive a cada dia a certeza da eterna miséria
O que se espera de um país decadente
onde o sistema é duro, cruel, intransigente

Beco sem saída !

Mas muitos não progredem na verdade porque assim não querem
Ficam inertes, não se movem, não se mexem
Sabe por que se sujeitaram a essa situação ?
não pergunte pra mim, tire você a conclusão
Talvez a base disso tudo esteja em vocês mesmos
E a consequência é o descrédito de nós negros
Por culpa de você, que não se valoriza
Eu digo a verdade, você me ironiza
A conclusão da sociedade é a mesma
que, com frieza, não analisa, generaliza
e só critica, o quadro não se altera e você
ainda espera que o dia de amanhã será bem melhor
Você é manipulado, se finge de cego
Agir desse modo, acha que é o mais certo
Fica perdida a pergunta, de quem é a culpa
do poder, da mídia, minha ou sua ?

As ruas refletem a face oculta
de um poema falso, que sobrevive às nossas custas
A burguesia, conhecida como classe nobre
tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres
Por outro lado, adoram nossa pobreza
pois é dela que é feita sua maldita riqueza

Beco sem saída !

"-É, meu mano KL Jay. O poder mente, ilude, e domina
a maioria da população, carente da educação e cultura.
E é dessa forma que eles querem que se proceda. Não é verdade?
"-É, pode crê !"

Nascem, crescem, morrem, passam despercebidos
E a saída é esta vida bandida que levam roubando,
matando, morrendo, entre si se acabando
Ei mano, dê-nos ouvidos!
Os poderosos ignoram os direitos iguais
Desprezam e dizem que vivam como mendigos a mais
Não sou um mártir que um dia irá te salvar
No momento certo, você pode se condenar
Não jogamos a culpa em quem não tem culpa
Só falamos a verdade e a nossa parte você sabe de cór
Atravesse essa muralha imaginária
em sua cabeça, sem ter medo de falhas
Se conseguiram derrubar uma muralha real, de pedra
você pode conseguir derrubar esta
Leia, ouça, escute, ache certo ou errado
mas meu amigo, não fique parado
Isso tudo vai ser apenas um grito solitário
Em um porão fechado, tome cuidado,
não esqueça o grande ditado :
Cada um por si !
Siga concordando com tudo que eu digo (normal)
Pois pra você parece mais um artigo (jornal)
Esse é o meu ponto de vista, não sou um moralista
deixe de ser egoísta, meu camarada, persista,

É só uma questão: será que você é capaz de lutar?
É difícil, mas não custa nada tentar

"-Ei cara, o sentido disto tudo está em você mesmo.
Pare, pense, e acorde, antes que seja tarde demais
O dia de amanhã te espera, morô?
Edy Rock, KL Jay, Racionais!"

Beco sem saída ! (podicrê, né não ?)

Beco sem saída ! (aí mano)

Beco sem saída ! (certo !)

Beco sem saída !

Beco sem saída !

Beco sem saída !

Beco...beco...beco sem saída, beco sem saída, beco sem saída!

Vivão Vivendo

É nois mesmo vagabundo,
Demoro o loco, firmão..

Você está nas ruas de São Paulo
onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé,
né pessimismo não é assim que é,
vivão e vivendo guerreiro tira chinfra é o doce veneno..

Viajei voltei pra você voltei pelos locos
voltei pelos pretos e pelas verde conseqüentemente..
Méeu Deus é quente
É desse jeito..

Ei você sonhador que ainda acreditar, liga nois
Eu tenho fé amor e afeto no séc 21
onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais,
e a confraternização dos homens e a humildade
de um rei serão as armas da vitória para a paz universal
Ei pé de breque vai pensando que tá bom
Todo mundo vai ouvir, Todo mundo vai saber

Tem que ser vagabundo
tem que ser vagabundo
tem que ser..

se eu me perco na noite eu não me acho no dia,
ei tentação da uma estia..
Faz assim com o meu coração minha mente é um labirinto
e meu coração chora, chora agora ri depois haha

Vem comigo nego
Vem comigo nego..
tá tudo ai pra nois é só saber chegar
Vem comigo nego,
Vem comigo nego.

Com deus no coração o resto nois resolve..
How, ligaram nois demoro jão.

A Vida é um Desafio

Necessário sempre acreditar que o sonho é possível
Que o céu é o limite e você truta é imbatível
O tempo ruim vai passar é só uma fase
E o sofrimento alimenta mais sua coragem

Que a sua família precisa de você
Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder
Falo do amor entre homem filho e mulher
A única verdade universal que mantém a fé
Olhe as crianças que é o futuro e a esperança
Que ainda não conhece, não sente o que é ódio, ganância
Eu vejo o rico que teme perder a fortuna
Enquanto o mano desempregado, viciado se afunda
Falo do enfermo, falo do São
Falo da rua que pra esse loko mundão
Que o caminho da cura pode ser a doença
Que o caminho do perdão as vezes é a sentença
Desavença, treta e falsa união
A ambição como um véu que cega os irmão
Que nem um carro guiado na estrada da vida
Sem farol no deserto das trevas perdidas
Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio
Guardo o revólver enquanto você me fala em ódio
Eu vejo o corpo a mente a alma espírito
Ouço o refém e o que diz lá no canto lírico
Falo do cérebro e do coração
Vejo egoísmo preconceito de irmão pra irmão
A vida não é o problema é batalha desafio
Cada obstáculo é uma lição eu anuncio
É isso aí você não pode parar
Esérrar o tempo ruim vir te abraçar
Acreditar e sonhar sempre é preciso
É o que mantém os irmãos vivos
Várias famílias vários barracos
Uma mina grávida

E o mano ta lá trancafiado
Ele sonha na direta com a liberdade
Ele sonha em um dia voltar pra rua longe da maldade
Na cidade grande é assim
Você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim
No esporte no Box ou no futebol alguém
sonhando com uma medalha de ouro o seu lugar ao sol
Porém fazer o que se o maluco não estudou
500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou
"Desespero aí cena do louco, invadiu o mercado farinhado armado e mais um pouco"
Isso é reflexo da nossa atualidade
Esse é o espelho derradeiro da realidade
Não é areia, conversa, chaveco
Porque o sonho de vários na quebrada é abrir um boteco
Ser empresário não dá, estudar nem pensar
Tem que tramar ou ripar pros irmãos sustentar.
Ser criminoso aqui é bem mais prático
Rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático
Será extinto ou consciência
Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência
"O aprendizado foi duro e mesmo diante desse
Revés não parei de sonhar fui persistente
Porque o fraco não alcança a meta
Através do rap corri atrás do preju
E pude realizar meu sonho
Por isso que eu Afro X nunca deixo de sonhar "

Conheci o paraíso e eu conheço o inferno
Vi Jesus da calça bege e o diabo vestido de terno
Mundo moderno, as pessoas não se falam
Ao contrário, se calam se pisam se traem se matam
Embaralho as cartas da inveja e da traição
Copa, ouro e uma espada na mão
O que é bom é pra si e o que sobra é do outro

Que nem o sol que aquece, mas também apodrece o esgoto
É muito louco olhar as pessoas
A atitude do mal influencia a minoria boa

Morrer a toa o que mais, matar a toa o que mais
Ser preso a toa, sonhando com uma fita boa
A vida voa e o futuro pega
Quem se firmo falo
Quem não ganho o jogo entrega
Mais um queda em 15 milhões
Na mais rica metrópole suas várias contradições
É incontável, inaceitável, implacável, inevitável
Ver o lado miserável se sujeitando com migalhas, favores
Se esquivando entre noite de medo e horrores
Qual é a fita treta cena
A gente reza foge continua sempre os mesmos problemas
Mulher e dinheiro ta sempre envolvido
Vaidade ambição munição pra criar inimigo
Vejo o povo antigo sempre foi assim
Quem não se lembra que Abel foi morto por Caim
Enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém
Quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém
O certo é certo na guerra ou na paz
Se for um sonho não me acorde nunca mais
Roleta russa quanto custa engatilhar
Eu pago o dobro pra você em mim acreditar

"É isso aí você não pode parar
Esperar o tempo ruim vir te abraçar
Acreditar e sonhar sempre é preciso
É o que mantém os irmãos vivos "

Geralmente quando os problemas aparecem
A gente está desprevenido né não
Errado
É você que perdeu o controle da situação
Perdeu a capacidade de controlar os desafios
Principalmente quando a gente foge das lições
Que a vida coloca na nossa frente
Você se acha sempre incapaz de resolver
Se acovarda morô
O pensamento é a força criadora

O amanhã é ilusório
Porque ainda não existe
O hoje é real
É a realidade que você pode interferir
As oportunidades de mudança
Ta no presente
Ñ espere o futuro mudar sua vida
Porque o futuro será a consciência do presente
Parasita hoje
Um coitado amanhã
Corrida hoje
Vitória amanhã
Nunca esqueça disso irmão.

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](#)