

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO JORNALISMO**

GABRIEL JESUS EMMER BRUM

**DA PONTE PRA LÁ:
CRÔNICA E CIDADE NO RAP DOS RACIONAIS MC'S**

Porto Alegre

2016

GABRIEL JESUS EMMER BRUM

DA PONTE PRA LÁ:
CRÔNICA E CIDADE NO RAP DOS RACIONAIS MC'S

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Coorientação: Anna de Carvalho Cavalcanti

Porto Alegre

2016

GABRIEL JESUS EMMER BRUM

DA PONTE PRA LÁ:
CRÔNICA E CIDADE NO RAP DOS RACIONAIS MC'S

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Coorientação: Anna de Carvalho Cavalcanti

Aprovado pela banca examinadora em ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Orientadora

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Examinador

Ms. Ana Laura Colombo de Freitas

Examinadora

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado “Da ponte pra lá: crônica e cidade no rap dos Racionais MC’s”, de autoria de Gabriel Jesus Emmer Brum, estudante do curso de Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 25 de novembro de 2016

Assinatura:

Nome completo da orientadora: Cassilda Golin Costa

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo amor e carinho.

A meu pai e minha irmã, pelo zelo e dedicação.

À gurizada que, ao longo desse período na Fabico, fez do Gabriel Jesus uma pessoa melhor. Em especial, à Ludi, ao Jovem, ao Taranta, ao Ogizão, à Cássia, ao Pancot, ao Noninera, à Vitorinha e à Jéssica. Ao parceiro Bruno Teixeira, junto na caminhada desde o início, sem palavras. Só valeu.

Ao Manoel e ao Renato, do Neptv, por todos os ensinamentos de vida.

À Cida, por possibilitar a realização deste trabalho, pela compreensão, paciência, confiança e orientação.

À Anna, pelos conselhos, indicações e sensibilidade.

Ao Jean e ao João pelo apoio e força de sempre.

“Tem que acreditar. Desde cedo a mãe da gente fala assim:

'Filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor'.

Aí passados alguns anos eu pensei: como fazer duas vezes melhor se você tá pelo menos cem vezes atrasado? Pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos trauma, pelas psicose. Por tudo o que aconteceu. Duas vezes melhor como? Ou melhora, você é o melhor ou é o pior duma vez. Sempre foi assim.

Se você vai escolher o que tiver mais perto de você ou o que tiver dentro da sua realidade, você vai ser duas vezes melhor como? Quem inventou isso aí? Quem foi o pilantra que inventou isso aí? Acorda pra vida, rapaz.”

(Mano Brown)

RESUMO

Esta pesquisa discute a presença da crônica e da cidade no rap dos Racionais MC's. O objetivo geral do trabalho é identificar os percursos do narrador pela urbe nas crônicas musicais do grupo. Estabelecemos como objetivos específicos apontar as características da crônica presente na canção dos rappers; descrever os trajetos físicos pelo mapa da cidade efetuados pelo narrador cronista; observar elementos da paisagem sonora que compõem as produções realizadas pelo quarteto e sua relação com as sonoridades citadinas. Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica acerca da conceituação do gênero cronístico ao longo do tempo, verificamos a sua relação com a cidade, o caráter textual da urbe, assim como a interação e influência de elementos da paisagem sonora em produções musicais contemporâneas. Selecionamos as canções “Fim de semana no parque” (1993), “Qual mentira vou acreditar” (1997) e “Da ponte pra cá” (2002) para a composição do *corpus* da análise. O procedimento de análise das canções levou em conta, especialmente, a linguagem e a temática das letras, assim como elementos sonoros como figura, fundo e textura. Conclui-se que, geograficamente, os percursos dos Racionais MC's abrangem regiões pobres, ricas, periféricas e centrais. Constata-se a criação de elipses, muros e pontes nos deslocamentos do narrador. Identificam-se, sobretudo, trajetórias de combate a discriminações e desigualdades, bem como de luta por melhores condições de vida para habitantes de regiões periféricas.

PALAVRAS-CHAVE: crônica; cidade; paisagem sonora; Racionais MC's; rap.

ABSTRACT

This research discusses the presence of chronicles and the city in Racionais MC's rap. The general purpose of the work is to identify the paths taken by the narrator around the *urbe* in the group's musical chronicles. We establish as specific goals to point out the characteristics of chronicles which are present in the rappers' songs; to describe the physical routes taken by the narrator on the city map; to observe soundscape elements which compose the quartet's productions and their relation with the city sounds. For this purpose, we perform a bibliographic research concerning the conception of the gender chronicles through time, verifying its relation with the city, the textual character of the city, as well as the interaction and influence of soundscape elements in contemporary musical productions. The songs selected to compose the corpus of analysis were canções "Fim de semana no parque" (1993), "Qual mentira vou acreditar" (1997) and "Da ponte pra cá" (2002). The analysis procedure considered especially the language and the theme of the lyrics, as well as sound elements such as figure, background and texture. We conclude that, geographically, Racionais MC's paths cover poor, rich, peripheral and central areas. We can also observe the creation of ellipses, walls and bridges on the author's path. We identify, above all, journeys of fight against discrimination and inequalities, as well as for better living conditions for inhabitants of peripheral areas.

KEYWORDS: chronicles; city; soundscape; Racionais MC's; rap

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A CRÔNICA COMO GÊNERO E SUPERFÍCIE NARRATIVA DA CIDADE	14
2.1 Origem e evolução conceitual da crônica	14
2.2 A cidade como texto	20
3. PERFORMANCE, RAP E AS PAISAGENS SONORAS DA CIDADE: O CONTEXTO DOS RACIONAIS MC'S	24
3.1 Perspectiva sobre a paisagem sonora	24
3.2 No entorno da performance	27
3.3 O hip hop e o rap	29
3.4 Os Racionais MC's	32
4. PERCURSOS PELA CIDADE NA CRÔNICA DOS RACIONAIS MC'S	36
4.1 Procedimentos metodológicos de análise das canções	36
4.2 Fim de semana no parque	37
4.2.1 A paisagem sonora dos parques	43
4.3 Qual mentira vou acreditar	44
4.3.1 A paisagem sonora das mentiras	49
4.4 Da ponte pra cá	51
4.4.1 A paisagem sonora de cá	55
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	60
ANEXO A – Letra de “Fim de semana no parque” (1993)	63
ANEXO B – Letra de “Qual mentira vou acreditar” (1997)	66
ANEXO C – Letra de “Da ponte pra cá” (2002)	70

1. INTRODUÇÃO

A cidade é São Paulo, o bairro é nobre, já é noite. Quatro homens negros trajando bonés e toucas estão parados em frente a um muro de pedras, ladeado de árvores, cuja iluminação provém de lâmpadas postadas no chão. Um deles, olhando em direção ao paredão de concreto, diz: “Tem uma câmera ali, provavelmente tá filmando nós já. Não sei se é uma empresa ou se é uma casa. E a cerca é eletrificada, ó, [...] e a guarita ali, pá, os cara tão altamente vigiado. Nós aqui nesse bairro, os cara já tá em choque” (1000 Trutas, 1000 Tretas, 2006, 1h48’27” – 1h48’45”)¹. Explanadas por Mano Brown, dos Racionais MC’s, essas são as primeiras observações captadas pelo líder do grupo mais relevante do rap nacional em um percurso realizado por ele e alguns amigos por uma rua da capital paulista. Esse registro faz parte da seção de cenas extras contidas no único DVD do grupo, “1000 Trutas, 1000 Tretas” (Radar Records, 2006), que, em sua sequência, segue mostrando os apontamentos realizados pelo artista acerca do que vê na região: “Tá demarcado aqui que favelado não pode entrar, que preto não pode entrar. [...] Tem uma placa transparente. [...] No nosso caso, por preferência nós fica na nossa quebrada. Por preferência. Porque aqui não tem nada, vocês tão vendo aí” (1000 Trutas, 1000 Tretas, 2006, 1h49’03” – 1h49’27”). Apontando a ausência de crianças brincando na rua, de pessoas perambulando, cachorros e batuques, Brown afirma que falta vida naquele local e traça um paralelo com o que verifica em sua área: “Um mundo que tá envelhecendo aceleradamente é esse mundo aqui. Esse mundo aqui. Tanto as pessoa como o mundo deles tá envelhecendo aceleradamente, tá ligado? [Enquanto isso] A periferia tá crescendo monstruosamente. Jovem” (1000 Trutas, 1000 Tretas, 2006, 1h49’47” – 1h50’).

Fator influenciador para a proposição da temática deste trabalho, tal fragmento foi um dos motivadores que suscitaram o desejo de pesquisar de maneira mais profunda a relação nutrida pelos Racionais MC’s com a cidade. Com 28 anos de carreira, o grupo, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, é visto como o mais importante no cenário do movimento hip hop e do rap nacional, principalmente devido ao legado deixado. Tal alcunha é direcionada ao quarteto

¹ DVD 1000 Trutas, 1000 Tretas. Publicado no canal Diego Felix, 16.04.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A-7rTJUKaiU&t=6600s>. Acesso em 22 nov.2016

tanto pela crítica especializada quanto por diversos músicos, muitos deles declaradamente fãs que expressam abertamente a influência que os Racionais possuem em suas formações profissionais e pessoais.

Na seara musical, o grupo trouxe os holofotes para um estilo ainda pouco em evidência, nacionalmente falando, abrindo portas e quebrando barreiras que proporcionaram que o rap e o hip hop atual alcançassem o destaque que possuem no Brasil contemporâneo.

Ao denunciar injustiças sociais, violências, preconceitos e discriminações sofridas especialmente por moradores de bairros pobres, os integrantes dos Racionais se configuraram como vozes necessárias de uma parcela da população brasileira que carecia de mais representação e expressão. Além de reivindicar melhores condições e expor fraturas encobertas de uma sociedade, o quarteto trouxe à tona mensagens que pregavam a valorização das origens e raízes periféricas, negras e pobres.

Apesar da importância e representatividade que o grupo possui, são escassos os trabalhos científicos registrados que dissertam sobre algum aspecto concernente ao quarteto. Para situar tal cenário, é válido destacar que, em uma breve pesquisa realizada no repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), não foram encontrados trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação que registrassem em seus assuntos o termo Racionais MC's. Antes de iniciarmos a explanação sobre o percurso que será realizado, é necessário salientar que, além do apreço ao grupo e a diminuta produção acadêmica referente a ele, foi fundamental na escolha da temática o contato, ao longo da graduação, com perspectivas que versavam sobre os meandros urbanos e suas dimensões comunicativas.

Nesta monografia, estabelecemos como questão problematizadora: quais são os percursos na cidade realizados pelos Racionais MC's em suas crônicas musicais? A partir daí, nosso objetivo geral é identificar os percursos do narrador pela cidade nas crônicas musicais dos Racionais MC's. Como objetivos específicos, buscamos apontar as características da crônica presente na canção do grupo; descrever os trajetos físicos pelo mapa da cidade efetuados pelo narrador cronista; observar elementos da paisagem sonora que compõem as produções realizadas pelo quarteto.

Para dar curso aos nossos questionamentos, selecionamos como *corpus* três músicas dos Racionais. Almejando cercar de maneira mais ampla o trabalho do

quarteto, optamos por abarcar períodos e álbuns distintos, possibilitando, assim, o apontamento de semelhanças e diferenças encontradas com o passar do tempo. Utilizaremos as canções “Fim de semana no parque”, do álbum Raio X do Brasil (1993), “Qual mentira vou acreditar”, presente em Sobrevivendo no Inferno (1997), e “Da ponte pra cá”, inserida em Nada como um dia após o outro dia (2002).

Na metodologia da análise, utilizaremos o referencial teórico trabalhado ao longo de toda a monografia, que será dividida em três partes. No primeiro capítulo, buscaremos descrever brevemente a trajetória conceitual pelo qual passou o gênero cronístico ao longo dos séculos. Iniciando com a etimologia da palavra, elencaremos as transformações sofridas pela crônica com o tempo até chegarmos às manifestações e aproximações contemporâneas. Autores como Coutinho (1971), Arrigucci (1987), Cândido (1993), Sanseverino (2002), Pereira (2004) e Santos (2012) nos ajudarão na concepção dessa trajetória. Aguiar (2014) e Malaguti (2014), com suas ideias e asserções, auxiliarão no que se refere ao contato com outras esferas comunicacionais, tal qual a música. Verificaremos ainda, amparados nas teorias de Certeau (1998), Barthes (2001), Pesavento (2004) e Rodrigues (2014), o caráter textual que as cidades carregam, explorando as leituras e escritos que suscitam.

No segundo capítulo, dissertaremos, inicialmente, sobre as paisagens sonoras urbanas, abordando as mudanças sofridas nesses ambientes, verificadas principalmente após a Revolução Industrial, conforme Schafer (2001). A interferência dessas modificações no campo da música, a relação espacial com a produção de composições (PEREIRA, 2009) e a importância da performance na recepção (ZUMTHOR, 2000) são outros pontos trabalhados nesta etapa. Na parte final do capítulo, apresentaremos as principais características do movimento hip hop, as particularidades do rap e discorreremos sobre a relevância dos Racionais MC's, tendo o apoio dos escritos de autores como D'Andrea (2013), Souza (2005) e Kehl (1999).

No terceiro e último capítulo desta monografia, realizaremos, sob a âncora do referencial teórico estudado, a análise descritiva de “Fim de semana no parque” (1993), “Qual mentira vou acreditar” (1997) e “Da ponte pra cá” (2002). Pretendemos explorar especialmente o conteúdo das letras, atentando para pontos como a linguagem utilizada e as temáticas exploradas, verificando a cronicidade das músicas e as características do narrador cronista, assim como a paisagem sonora

das canções e como ela se configura em interação com a urbe. Na sequência, faremos as considerações finais com base no que fora constatado ao longo da trajetória teórica e analítica desta pesquisa.

2. A CRÔNICA COMO GÊNERO E SUPERFÍCIE NARRATIVA DA CIDADE

Neste capítulo, buscamos abordar, inicialmente, a origem e trajetória conceitual do gênero cronístico, apontando as diversas mutações pelo qual passou ao longo dos anos. Partindo da etimologia da palavra, seguiremos uma trajetória cronológica linear, desembocando em manifestações e aproximações contemporâneas ligadas à oralidade, abarcando conceitos como o de crônica musical e crônica rap. Na sequência, atentaremos de maneira mais detida para a relação existente entre a crônica e a cidade, intentando explorar o caráter textual desta última.

2.1 Origem e evolução conceitual da crônica

O ponto de partida para se tentar compreender a trajetória conceitual traçada pela crônica ao longo dos anos é conhecer a relação intrínseca que ela mantém com o tempo. Autores como Pereira (2004), Coutinho (1971), e Arrigucci (1987) destacam a etimologia da palavra para situar a função desempenhada por ela em seus primórdios.

Do grego Cronikós, referente a tempo, inicialmente o termo crônica era associado a “uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica, conforme diziam os dicionários, e por essa via se tornou uma precursora da historiografia moderna” (ARRIGUCCI, 1987, p.51 – 52). Basicamente, sua função era a de abastecer linearmente uma linha do tempo com os eventos que ocorriam, não sendo realizada interpretação alguma do que era registrado, configurando-se “como a legitimação de um processo de anunciação e não enunciação, pois ainda não se fazia uma caracterização do objeto exposto” (PEREIRA, 2004, p.17).

Com o decorrer dos anos, algumas mudanças ocorrem, e à roupagem de relato histórico é agregada outra característica: a ficção literária. É no século XII que a crônica tem o seu significado ampliado, período em que a forma de relatar os acontecimentos ganha espaço. “O indivíduo encontra, agora, uma maneira de tratar os eventos sociais que se sucedem ao seu redor, adequando-os de acordo com as normas sociais e a tradição de seu povo.” (PEREIRA, 2004, p. 18) A partir desse momento, a crônica passa a ser vista como uma narrativa que, além da denotação,

também trabalha com a conotação em sua estrutura, uma mistura que cortará os séculos seguintes, sofrendo nova mutação semântica no período renascentista.

No século XVI o conceito de crônica é ligado ao ensaio, que tem na figura de Montaigne o seu iniciador na era moderna. Coutinho (1971, p.106), ao dissertar sobre o estilo ensaístico, destaca a aproximação da oralidade e do pensamento captado no próprio ato e momento de pensar. “É o estilo que marcha a passo com o pensamento e o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista”. A informalidade, a linguagem coloquial e a interpretação dos eventos e suas funções sociais são outros traços já presentes à época.

Apesar dessas semelhanças, Pereira enfatiza que, nesse período, a crônica difere do ensaio ao voltar-se para os campos da literatura e da história, por vezes trabalhando com a ficção, ao passo que “o ensaio, a partir de Montaigne, estaria preso à busca de legitimação dos vários códigos que permeiam as relações sociais” (2004, p.22). Para o autor, a relação conceitual entre os dois fica fragilizada à medida que o elo é apenas a forma de construção de um discurso.

No século XIX, a crônica, acompanhando as mudanças encetadas no mundo moderno, também se modifica, tendo o seu conceito dilatado. A aproximação, dessa vez, é com a literatura. A fidelidade historicista, tão marcante e presente ao longo dos séculos anteriores, cede espaço para as relações fragmentadas da nova era, em que se observa demanda maior por novidades e consumo imediato. A crônica “deixa de ser elemento organizador de eventos temporais para recriar os relatos do dia-a-dia, em nível de conotação que enuncia as particularidades dos fatos sociais” (PEREIRA, 2004, p.25). A enunciação, aliás, configura-se como elemento importante no texto dos cronistas nesse período em que a memória cede lugar para o instantâneo. O modo encontrado para retratar essa nova realidade do mundo é a aproximação com a literatura, buscando-se um maior efeito estético no texto.

É nessa fase que a crônica entra em contato com a imprensa. Pelo fato de inicialmente ocupar o rodapé do jornal, era associada e dada como sinônimo de folhetim, cuja conceituação, vaga e ligada mais ao local de diagramação do que ao estilo textual, propiciava tal confusão.

A princípio, o folhetim era denominação de qualquer seção de jornal, na qual eram publicados quaisquer textos, desde a crítica literária até o ensaio.

Em alguns momentos, o folhetim passou a representar todas as formas discursivas veiculadas no rodapé dos jornais (PEREIRA, 2004, p.34).

Com o passar do tempo, o folhetim passou a ser o ponto onde, caracteristicamente, concentravam-se as produções de literatos. Fruto de um planejamento que objetivava aumentar o número de leitores, os jornais instigavam o acompanhamento constante do público ao divulgar de forma sazonal e parcelada as ficções em prosa. Dependendo da repercussão e sucesso dos escritos, o conjunto de textos publicados separadamente era reunido, resultando em livro.

Autores como Coutinho (1971) e Arrigucci (1987) datam que a crônica foi ganhando importância a partir do Romantismo, com características próprias e identidade nacional cada vez maior. Paulatinamente, foi tornando-se independente dos folhetins. “A crônica passa a ocupar uma função intermediária no jornal: transita entre a capacidade de ‘anunciar’ das notícias e a reelaboração de enunciados que se aproximam das formas da literatura romântica.” (PEREIRA, 2004, p.42) É um período, afirma Pereira, em que, devido à diversidade, não é nítida qual a linguagem trabalhada pelos jornais, sendo, assim, difícil traçar com clareza a conceituação da crônica dentro deste espaço.

Se na primeira fase do Romantismo o texto opinativo esteve presente nas crônicas, servindo como ponto de distinção e afastamento conceitual ante os folhetins, na segunda fase ela se distancia ainda mais ao passar a explorar o cotidiano urbano das cidades brasileiras. Gradualmente, de acordo com Cândido (1993, p. 24-25), a intenção de informar e comentar foram deixadas a outros tipos de jornalismo. Adotando uma linguagem mais leve e descompromissada, “afastou-se da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro”.

Regularmente, a crônica brasileira começa com Francisco Otaviano de Almeida Rosa, no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1852. Responsável por um folhetim semanal também no Correio Mercantil, participou do periódico até 1854, sendo substituído pelo também escritor José de Alencar. Devido à liberdade que o gênero possuía, a crônica se apresentava como um campo fértil, sendo uma alternativa interessante para que autores pudessem desenvolver e divulgar os seus trabalhos.

Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma

forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história (ARRIGUCCI, 1987, p.53).

Dentre os escritores, Machado de Assis (1839-1908) ganha destaque por adotar um estilo que ansiava aproximar o leitor e o texto, indo contra o caráter doutrinário dos jornais, majoritariamente oficial e político, e por voltar sua atenção à vida mundana da metrópole. “Ao invés de construir fatos em que predomina a visão dos poderosos, dá importância às coisas miúdas do cotidiano, ao falatório das ruas, às ideias de libertos ou escravos, senhoras e crianças.” (PEREIRA, 2004, p.70) Além de verificar o processo de modernização das sociedades, as crônicas buscam tirar do dia a dia elementos textuais que a difiram do estilo jornalístico.

O cronista “funcionava como mediador entre o leitor e o mundo” (SANSEVERINO, 2002, p. 44) em um cenário urbano com um ritmo acelerado e novos padrões de sociabilidade, cujos efeitos incidiam diretamente sobre os habitantes de grandes cidades como o Rio de Janeiro.

É com Machado de Assis que se nota de maneira mais clara a adoção da perspectiva *rés do chão*, destacada por Cândido (1993, p.24) como um dos traços dos cronistas, ressaltando o cerne urbano da atividade, diferenciando-se dos que “escrevem do alto da montanha”. A crônica começa a passear pelas ruas (SANTOS, 2012, p.48), habitando a superfície das cidades, cada vez mais movimentadas, mostrando “que a história nem sempre é feita apenas de medalhões e de *dandies*, mas também de naturezas subalternas”.

Paulo Barreto (1882-1921), popularmente conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, é outro exemplo de escritor que circulava pelos mais variados locais de uma metrópole em franca mutação. Tido como o iniciador da crônica social moderna no Brasil, produziu diversos escritos que abordavam os hábitos, costumes e ideias de sua época. Como um guia que mostra a modernização excludente, levava “o leitor pela mão para mostrar os prazeres infernais, a fascinante realidade arcaica, enfim, o mundo exótico presente no Rio de Janeiro moderno” (SANSEVERINO, 2002, p.53).

Objetivando fazer com que a crônica fosse um espelho de uma sociedade para os historiadores do futuro, João do Rio é creditado como o responsável por realizar uma revolução, visto que saía às ruas à procura de fatos que posteriormente seriam narrados aos leitores, conduta pouco usual em uma época em que os jornalistas raramente saíam das redações. O hábito de caminhar pelas ruas da

cidade, aliás, é tido por Santos (2012) como um dos modelos de comportamento que foram importados dos europeus, principalmente dos franceses, e incorporado aos poucos pelos brasileiros. Além das vestimentas e dos artigos de luxo, as caminhadas eram vistas pela elite carioca como mais um modo de se assemelhar às civilizações europeias no período moderno.

A crônica moderna se consolida no Brasil, de acordo com Cândido (1993), no decênio de 1930, passando a ser um gênero cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas. É um período em que se nota maior flexibilidade da linguagem, com a adoção de uma fala coloquial mais comunicativa e próxima ao leitor. “O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do progresso de busca da oralidade na escrita, isto é, na quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo.” (CÂNDIDO, 1993, p.25) Dentre os vários nomes de destaque da época, pode-se citar Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Rubem Braga, cuja carreira foi dedicada quase integralmente ao desenvolvimento e produção do gênero, notabilizando-se como um ícone da crônica nacional.

O estreitamento com a oralidade, a adoção de linguagem informal e a liberdade estilística da crônica encetaram a aproximação de outras esferas comunicacionais para com ela. Em estudo realizado por Aguiar (2014), por exemplo, trabalha-se com o conceito de crônica musical ao se ater à obra do compositor Francisco Buarque de Hollanda. Na pesquisa, a autora investiga a presença de elementos cronísticos nas músicas do cantor com o objetivo de validar, ou não, a possibilidade de tal categoria. Na análise são levados em conta pontos como: a intervenção no cotidiano das pessoas, o uso de termos coloquiais, a escolha de temas e personagens à margem, a familiaridade com o público e o uso do tempo presente na cronologia das letras. As conclusões alcançadas datam que

O fato das canções estarem ligadas à oralidade, também na forma, pode ser considerado apenas como uma variante do gênero crônica. Além do fato das crônicas figurarem, já há algum tempo, em rádio e televisão, hoje em dia, com a disseminação da internet, amplia-se muito a possibilidade de cronistas serem publicados, principalmente, em sites próprios, e, não raro, alguns desses sites também disponibilizam a escuta de suas crônicas sem a forma escrita, enquanto outros ainda adotam as duas formas para divulgar sua obra (AGUIAR, 2014, p.223).

A musicalidade presente seria um ponto de enriquecimento da crônica escrita, e a possibilidade de uso da entonação propiciaria a transmissão da mensagem de

maneira mais direta, visto que “a oralidade na forma permite que a crônica musical se expresse por si só de forma muito mais eficiente” (AGUIAR, 2014, p.223). Teórico que estuda a recepção e a performance, Zumthor (2000, p.65) afirma que

transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quanto diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva.

Para o autor, “no momento da transmissão vocal, o texto se fragmenta e tende ao inacabamento. A voz invade a letra e põe em xeque a lógica de um espaço fechado” (GOLIN, 2005, p.3), graças, entre outros fatores, ao seu caráter polissêmico. É necessário frisar, no entanto, que a recepção coletiva implica na performance em ação das artes cênicas, do ao vivo. Geralmente, essas canções são também ouvidas em diferentes temporalidades e suportes, exemplos do disco e do rádio. Conforme se configura o contato que se tem, verificam-se graus distintos da performance, variando a intensidade da presença.

Por um lado, a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa [...]. Uma outra espécie se define quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta, na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir. [...] A leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo a zero. (ZUMTHOR, 2000, p.81)

O estilo musical rap, cuja origem e particularidades serão desenvolvidas no próximo capítulo, frequentemente é creditado como fonte de canções crônicas. Dentre os postulantes dessa ideia está Malaguti (2014), para quem o rap se consolidou de forma hegemônica no Brasil ao realizar o que ele chama de crônica rap.

A definição que a crítica literária apresenta para a crônica nos permite transpor essa ideia para o rap, ao observar que os *rappers* constroem suas canções baseadas em relatos de um ou mais acontecimento em um determinado tempo e que em grande proporção esses relatos elegem como tema acontecimentos do cotidiano das pessoas [...] (MALAGUTI, p.18, 2014).

Crônica rap, para o autor, é uma expressão constituída de diversas características, como a apresentação de visão crítica por parte dos rappers sobre o cotidiano, a identificação clara dos sujeitos presentes nas músicas, o aparecimento

da mensagem intentada pelos rappers desenvolvendo-se de maneira mais clara e direta na parte final da canção e, principalmente, a escolha de temas que trabalhem com questões contemporâneas urgentes para os seus protagonistas.

O ouvinte para quem o rap fala é o morador da periferia, que conhece aquela realidade relatada, aqueles bairros citados e as gírias utilizadas na letra da canção. Os *rappers* que também se definem por essa identidade periférica falam para seus pares, denunciando as precariedades da realidade comum vivenciada, interpretando-a a partir do seu próprio ponto de vista e mostrando o caminho que, segundo eles, deve ser utilizado para conseguir enfrentar essa situação. É assim que o rap se consolida e cria, dessa forma, um tipo de música específico, que pode ser intitulado como *crônica rap* (MALAGUTI, 2014, p. 24-25).

Assemelhando-se com a crônica, o rap, cujo surgimento se deu na rua, mantém uma relação de proximidade com o cotidiano da cidade. Vendo na figura dela um norteador, a interpreta e analisa, como se fosse um texto, em busca de soluções para os problemas que o assolam.

2.2 A cidade como texto

Fonte de inspiração e matéria-prima para a produção cronística do final do século XIX até os dias atuais, a cidade, acima de tudo, como se fosse um texto, instiga a leitura, a observação e a interpretação.

Autores como Sandra Pesavento (2004) pregam que a cidade se apresenta como um palimpsesto – palavra grega cujo significado remete a um pergaminho ou papiro que teve o texto inicial apagado para dar lugar a outro, mas que ainda carrega caracteres e traços dos escritos anteriores –, configurando-se como um enigma a ser decifrado. Consequência de ações das pessoas sobre o meio ambiente, as paisagens urbanas são resultado de superposições de camadas de experiência de vida que foram destruídas, substituídas ou compostas com o decorrer dos anos.

Rodrigues (2014), ao dissertar sobre a rua, destaca a rugosidade presente nela como característica marcante. Assim como Pesavento, trabalha com o conceito de palimpsesto, sublinhando o caráter mutável, composto de camadas e marcas que formam múltiplas dimensões. Até mesmo a etimologia da palavra rua, advinda do

latim ruga, serve como elemento argumentativo para ratificar a pluralidade presente, fruto das diversas configurações sofridas ao longo do tempo.

Pela sua conotação de dar a ver ou dar a ler além daquilo que é exibido, enquanto forma ou escrito, o palimpsesto remeta às figuras da *metáfora* e da *alegoria*, estes recursos literários ou de linguagem para *dizer além*, ou *dizer de outra forma* (PESAVENTO, 2004, p.28).

Como um palimpsesto de formas, conforme define a autora, uma cidade carrega consigo várias outras, sendo necessária “vontade e atitude hermenêutica de enxergar para além daquilo que é visto” (PESAVENTO, 2004, p.28) para que seja possível alcançar as cidades do passado. Para se chegar aos sentidos mais arcaicos, é necessário, entre outras medidas, o enfrentamento com a pequenez e a insignificância do cotidiano, algo que, como vimos anteriormente, era tentado por Machado de Assis e João do Rio.

As caminhadas e os deslocamentos realizados são momentos que moldam espaços, tecem os lugares, realizando-se um diálogo direto entre o passante e o local (CERTEAU, 1998). “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (BARTHES, 2001, p.224) Trabalhando com as ideias do escritor Victor Hugo, Barthes (2001, p.228) data que a cidade é uma escrita. Sendo assim, todos que se deslocam por ela são “uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”.

Realizando uma associação mais direta entre o ato de caminhar e a língua, Certeau (1998) indica que a ação de andar seria o espaço de enunciação dos pedestres no sistema urbano, tendo com efeito uma trílice função enunciativa:

É um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora de língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos [...] (CERTEAU, 1998, p.177).

Dado que “a caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que ‘fala’” (CERTEAU, 1998, p.179), o autor, ainda relacionando com a escrita, aponta a existência e ação de modalidades que se referem ao tipo de

relação que o pedestre mantém com os percursos. Quando há a atribuição de um valor verdade, imperam as “modalidades ‘aléticas’ do necessário, do impossível, do possível ou do contingente” (CERTEAU, 1998, p.179); quando o valor é cognitivo, “modalidades ‘epistêmicas’ do certo, do excluído, do plausível ou do contestável” (CERTEAU, 1998, p.179); quando o valor diz respeito a um dever-fazer, “modalidades ‘deônticas’ do obrigatório, do proibido, do permitido ou do facultativo” (CERTEAU, 1998, p.179).

A cidade é um texto que está constantemente sendo reescrito por seus habitantes, cujos caminhos seguidos nem sempre acompanham a ordem espacial. Atalhos são criados, caminhos inventados, rotas selecionadas. Dentro desse cenário, nota-se a existência de uma retórica da caminhada, visto que “a arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 1998, p.179). Assim como cada indivíduo possui um estilo de andar, de percorrer um trajeto, de chegar a um destino final, o mesmo é visto quando se fala, quando uma história é contada. Prolongamentos, fragmentações e ritmos diversos são notados nas mais diferentes enunciações, sejam elas pedestres ou linguísticas.

Em uma cidade múltipla que, conforme Barthes (2001), é lida e atualizada em segredo por todos, Certeau (1998) indica a noção de uma “retórica habitante” que, qual a língua, contém ações e empregos diferentes do habitual.

1) Supõe-se que as práticas do espaço correspondam, elas também, a manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída; 2) supõe-se que sejam, como os tropos da retórica, desvios relativos a uma espécie de “sentido literal” definido pelo sistema urbanístico. Haveria homologia entre as figuras verbais e as figuras ambulatórias [...] (CERTEAU, 1998, p.180).

Dentre as figuras de linguagem, duas ganham destaque quando se refere a práticas de espaços: a sinédoque e o assíndeto. A primeira consiste em tomar a parte pelo todo, como no exemplo “estou sem um teto para morar”, que destaca um pedaço (o teto) para expressar a ausência de um todo (a casa). A segunda se apresenta como a supressão dos termos de ligação, de conectivos, entre palavras ou orações, tal qual na frase “vim, vi, venci”. Nesse sentido, assemelhar-se-ia com a caminhada, que “seleciona e fragmenta o espaço percorrido; ela salta suas ligações e partes inteiras que omite” (CERTEAU, 1998, p.181). Enquanto uma expande um elemento para representar o todo, amplifica o detalhe ante o conjunto, a outra elide o espaço, retém pedaços escolhidos, suprime o consecutivo e desfaz a continuidade.

“Por essas inchações, diminuições e fragmentações, trabalho retórico, se cria um fraseado espacial de tipo antológico (composto de citações justapostas) e elíptico (faz buracos, lapsos e alusões)” (CERTEAU, 1998, p.182) que ajudam a moldar os textos sobre a cidade.

Crivada de marcas de sucessivas gerações, a rua, caracteristicamente um local de interação, possui uma temporalidade de exceção, configurando-se como um território de comemoração festiva e de convivência dos que partilham o reconhecimento das mesmas marcas simbólicas (RODRIGUES, 2014). As toponímias das cidades, os nomes próprios de ruas, travessas ou avenidas, são exemplos. “Esse nomes criam um não-lugar nos lugares: mudam-nos em passagens” (CERTEAU, 1998, p.184), orientam e simbolizam passos, lembram mortos, são rastros que preservam a memória. Compõem o discurso da cidade.

No fundo, os nomes próprios já são “autoridades locais” ou “superstições”. Por isso, costumam ser substituídos por números: não mais Opéra, mas 073; não mais Calvados, mas 14. O mesmo se dá com os relatos e as lendas que povoam o espaço urbano como habitantes de mais ou a mais (CERTEAU, 1998, p.187).

Nas lendas, assim como no gesto de caminhar, dorme um passado ainda presente, onde os lugares vividos são “presenças de ausências” (CERTEAU, 1998); territórios que são histórias em pedaços, isoladas, que permanecem como enigmas a serem solucionados.

3. PERFORMANCE, RAP E AS PAISAGENS SONORAS DA CIDADE: O CONTEXTO DOS RACIONAIS MC'S

No presente capítulo, versaremos brevemente sobre as mudanças verificadas ao longo do tempo na paisagem sonora das cidades, em especial a partir da Revolução Industrial. Observando a relação entre os sons urbanos e a música, buscaremos averiguar de que forma o campo musical também fora afetado, atentando, dentre outros quesitos, ao que tange à performance. Em seguida, dissertaremos sobre as origens e as características do movimento hip hop, assim como os traços principais de um de seus elementos, o rap. Por fim, apresentaremos os Racionais MC's, objetivando facilitar a compreensão acerca da relevância do grupo no cenário musical brasileiro.

3.1 Perspectiva sobre a paisagem sonora

Barulhentas, repletas de manifestações sonoras que expressam as mais diversas máquinas em execução, as paisagens sonoras das cidades contemporâneas diferem significativamente dos ambientes urbanos encontrados em épocas não tão distantes cronologicamente. Há 50 anos o compositor Murray Schafer alertava a todos sobre as modificações sofridas pelo universo sonoro, chamado por ele de paisagem sonora, expressão que abarca a interação de todos os elementos que constituem o espaço da sonoplastia - entre eles o som, o silêncio e o ruído (JOSÉ; SERGL, 2008). Tal contraste deve-se principalmente às modificações ocorridas após a Revolução Industrial do século XIX, momento em que surgem múltiplos aparelhos ruidosos, entre eles o automóvel.

Arelada à progressiva implementação de maquinários nas fábricas, registrou-se o aumento populacional das metrópoles e a ascensão dos ruídos no âmbito urbano. Tais mudanças influenciaram também o campo da música, fazendo com que compositores passassem a se inspirar no canto e nos barulhos da cidade. “Eles [os músicos] também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, os sons e os ritmos de diferentes épocas e culturas têm influenciado o seu trabalho, tanto consciente quanto inconscientemente.” (SCHAFER, 2001, p.151)

Graças aos novos processos industriais que surgiram, os instrumentos musicais também foram afetados, podendo ser confeccionados com outros tipos de materiais, possibilitando, assim, a produção de instrumentos com maior potência sonora. “Se a flauta solo e a trompa de caça refletiam a paisagem sonora pastoril, a orquestra reflete as mais espessas densidades da vida urbana.” (SCHAFER, 2001, p.157). Para Schafer, um bom exemplo de diálogo entre cidade e música encontra-se na relação de similaridade existente entre as orquestras e as fábricas, seja no que tange a intensidade sonora ou a organização interna, visto que ambas operavam com a divisão funcional do trabalho.

Outra consequência ocasionada pelas mudanças industriais se refere a alguns concertos, até então prezadores da audição focalizada em recintos com proteção acústica, que com o passar do tempo começaram a abrir as portas de suas salas para que os ruídos do mundo também pudessem compor os espetáculos realizados.

No decorrer da história da produção de sons, a música e o ambiente têm legado numerosos efeitos um ao outro, e a era moderna nos fornece exemplos notáveis. Por exemplo, enquanto a máquina de combustão interna deu à música a longa linha de sons de baixa informação, a música deu à indústria automobilística a buzina com alturas definidas, afinadas [...] em terças maiores e menores. (SCHAFER, 2001, p.163)

Paulatinamente, vão se esvanecendo os limites entre a música e os sons ambientais, desembocando no fim da divisão da paisagem sonora nos reinos musical e não-musical em 1913, ano em que o experimentador Luigi Russolo inventa uma orquestra de ruídos e lança um manifesto intitulado “A arte do ruído” (*L’arte dei rumori*), objetivando introduzir as pessoas no potencial musical do novo mundo (SCHAFER, 2001).

Além de influir sobre a composição das músicas, a proliferação dos ruídos na época moderna agiu também no modo de ouvir das pessoas. Se antes predominava a qualidade *hi-fi* na paisagem sonora, em que o ambiente tem alta fidelidade e qualquer som pode ser escutado, na época pós-industrial impera a qualidade *lo-fi*, onde o foco de escuta se perde e a densidade sonora obscurece os sons individuais (SCHAFER, 2001). Paulatinamente, a música passa a trabalhar com mistura e difusão, e não clareza e foco, objetivos almejados em épocas anteriores.

Ao discorrer sobre a percepção auditiva, Schafer (2001) utiliza noções empregadas na percepção visual, devido à possibilidade de equivalência entre os

dois tipos de percepções, para tentar explicar como acontece a recepção quando a fonte é estritamente sonora. Assim, na distinção realizada pelos psicólogos da Gestalt², destacam-se inicialmente a noção de figura e fundo, a primeira se apresentando como o foco de interesse, enquanto o segundo se configura como cenário ou contexto. A esses dois termos soma-se um terceiro, o campo, que seria o local onde ocorre a observação. Na correspondência entre as percepções, nota-se que na auditiva “a *figura* corresponde ao sinal, ou marca sonora. O *fundo* corresponde aos sons do ambiente à sua volta – que podem, com frequência, ser sons fundamentais – e o *campo*, ao lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora” (SCHAFER, 2001, p.214). O autor também destaca a relação parcial de se considerar o som como figura ou fundo com a aculturação – em que os hábitos do indivíduo já estão treinados –, com o estado da mente – onde a circunstância de espírito da pessoa interfere –, e da relação individual com o campo – exemplo de seres nativos ou estrangeiros.

Já que no cenário moderno a paisagem sonora *lo-fi* apresenta sons que cercam o ouvinte de maneira contínua, nota-se a presença de texturas agregadas que podem, por exemplo, fazer com que um som brote em meio às diversas manifestações sonoras cotidianas e se torne figura, mesmo sem que haja procura por parte do indivíduo. Quanto a isso, Schafer (2001, p.224) explica que se deve às diferenças de características de cada época, dado que há períodos em que apenas um som é ouvido, ao passo que em outros vários são escutados. “*Gesto* é o nome que podemos dar ao evento único, o solo, o específico, o noticiável; *textura* é, então, o agregado generalizado, o efeito matizado, a anarquia imprecisa de ações conflitantes.”

Responsável por um estudo sobre as memórias dos ouvintes da Bossa Nova, Pereira (2009, p.141) realça a importância de se levar em consideração o espaço urbano habitado pelos músicos compositores do estilo, assim como os territórios vivenciados por seus ouvintes. Tais informações “ajudavam a conformar uma paisagem sonora fundamental para estabelecer uma escuta musical”.

As canções de uma época, de uma cidade, mantêm relações com a paisagem sonora desse local, cuja intervenção chega, inclusive, às performances musicais com maior ou menor amplitude, com modos mais

² Doutrina defensora da necessidade de primeiro se compreender o todo para depois ser possível compreender as partes.

graves ou mais agudos, mais intimistas ou não, interferindo também na escuta musical e do mundo. (PEREIRA, 2009, p. 147)

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Júnior (2006, p.143), ao associar suas ideias às de Martín-Barbero (1997,2004), explana sobre a importância das tessituras urbanas como “mediadoras da produção de sentido da música contemporânea, sendo parte da própria materialidade das interações comunicativas oferecidas pela urbe e suas configurações territoriais e imaginárias”. Nessa interação constante travada pela música e a cidade, é interessante atentar, como aponta Prysthon (2008), para de que forma a configuração de cenas musicais modelam e redesenham as cidades e o modo como as pessoas vivenciam e circulam por seus caminhos. O rap, principalmente devido aos locais de manifestação que ocupou desde o seu surgimento no Brasil, configura-se como um exemplo pertinente, já que desde os primórdios se inseriu no universo musical urbano como símbolo de resistência da periferia, frequentemente denunciando desigualdades e contestando melhores condições de vida, moradia e serviços (TROTТА, 2008). O manguebit³, movimento surgido em Recife e objeto de análise em estudo de Pryston, também se configura como outro modelo nacional de intervenção urbana.

3.2 No entorno da performance

Pereira (2009), além de afirmar a necessidade de análise da paisagem sonora em que a produção foi composta e escutada, ressalta a validade de se compreender como se dá a performance do artista e, principalmente, o modo como os ouvintes a percebem e sentem. Exponente nos estudos sobre o assunto, Zumthor (2000, p.59) explica que performance é um “termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, [...] designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente”. O autor ressalta, no entanto, que independentemente da noção que se empregue, um elemento invariavelmente se fará presente: a ideia da presença de um corpo. Devido

³ Movimento musical que surgiu e se desenvolveu em Recife, capital do estado de Pernambuco, no início da década de 1990. Pregando a valorização da diferença social e cultural, o manguebit misturava ritmos regionais com outros estilos, como o rock, hip hop e funk. O movimento é creditado como o responsável por “despertar” a cidade de Recife, visto que, após o seu surgimento, diversas manifestações culturais passaram a ocupar o espaço urbano da capital pernambucana, mudando, assim, o cenário vigente até então.

aos ritmos da melodia, da linguagem e dos gestos, as canções implicam pulsações tanto no corpo de quem canta quanto de quem ouve.

Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentimento não é necessariamente uma imagem: ele é imaginável, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer maneira o virtual frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo [...] (ZUMTHOR, 2000, p.96)

A voz, em relação com a performance, possui papel fundamental, ainda mais se for levada em consideração a mediatização do mundo contemporâneo. Tida como a possibilidade de ruptura da clausura do corpo, ela o atravessa sem rompê-lo:

“ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele”. (ZUMTHOR, 2000, p.98)

O autor, ainda em relação à voz, destaca alguns aspectos conclusivos acerca dela, como por exemplo: a sua plena materialidade, com destaque para os seus traços descritíveis e interpretáveis; a sua ligação com a linguagem; a sua forma arquetipal ligada ao sentimento de sociabilidade em que, ao ouvir ou expressar nossa própria voz, não nos sentimos ou declaramos que não estamos sozinhos no mundo; a sua ligação com o ouvido, visto que este capta diretamente o espaço ao redor, sem a necessidade de orientação ou movimentações corporais.

Comumente tratando de temáticas sociais, raciais e políticas em suas letras, a voz, no rap, é soberana, residindo nela e no ritmo do estilo a sua força. Sendo essencial para a execução musical, a primeira dimensão da percepção, o que primeiro é percebido ao se ouvir (PEREIRA, 2009), o ritmo é definido por alguns autores como “organização musical do tempo” (FRITH, 1996, p.153 apud JUNIOR, 2006, p.145). No rap, é ditado pelo DJ, que, interagindo com o MC, realiza as transições das batidas instrumentais, base para as dissertações do rapper, temporalizando os seus momentos de fala.

Apesar de não se configurar como um estilo essencialmente dançante, verifica-se que os gestos usuais dos cantores acompanham o tom duro das mensagens explanadas na atmosfera ritual criada pelos artistas. Independentemente do grau de desenvoltura gestual que um gênero suscita no público, sempre se faz presente a relação entre o corpo do ouvinte e o ritmo. A

dança, nesse cenário, também se apresenta como uma manifestação importante na recepção, no modo de processar a mensagem musical, agindo como uma “interpretação rítmica dos sons” (JUNIOR, 2006, p.146).

Essencial para a comunicação, a utilização da voz e do corpo foram duas das maneiras encontradas para se transmitir uma mensagem de urgência poética e contestadora sobre realidades urbanas precárias vividas por uma parcela da população norte-americana que, por meio de um movimento, encontrou uma saída para as dificuldades sociais.

3.3 O hip hop e o rap

Nascido nas ruas do Bronx, subúrbio de Nova Iorque, o hip hop, cuja tradução literal significa movimentar os quadris, surgiu no final da década de 1960. Em um contexto histórico de reformulação da cidade, com diversas construções e progressiva substituição de trabalho humano por novas tecnologias na indústria, o número de demissões cresceu exponencialmente, assim como a quantidade de pessoas que tiveram de se mudar devido à desvalorização imobiliária advinda das obras realizadas na região do Bronx. Os principais afetados foram os negros e os hispânicos, pois além de perderem os seus trabalhos, foram forçados a migrarem para outros locais. O resultado de tantas alterações foi a superpopulação das periferias do distrito, o aumento da pobreza e a proliferação de gangues que, através de confrontos, objetivavam o controle do território.

Cria da rua, o hip hop, dentro desse cenário, foi a válvula de escape encontrada em meio ao clima bélico presente. Afrika Bambaataa, creditado como um dos principais nomes do movimento em seus primórdios, percebeu na arte “uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência” (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001. p.17).

O hip hop é composto de quatro elementos que abarcam, respectivamente, a palavra, a musicalidade, a arte visual e a dança. São eles: o rap (sigla de *rhythm and poetry*, ritmo e poesia em português); o Disc-Jóquei (DJ); o grafite; e o breakdance. Servindo como um meio de transferência dos conflitos do plano material para o simbólico, estimulou a realização de “batalhas” artísticas. “Dessa maneira, surgem

as disputas entre dançarinos, que viriam a derivar no break, e as disputas entre rimadores de improviso, estilo que viria a se denominar *free style*” (D’ANDREA, 2013, p.63). Em seu âmago, além de almejar a diminuição da violência, o hip hop – com suas manifestações artísticas – estimulou a autovalorização dos jovens negros e se configurou, de maneira geral, como uma via de expressão política dos descontentamentos que afligiam a população pobre e periférica.

No Brasil, o hip hop chega primeiramente à cidade de São Paulo em meados da década de 1980. Assim como nos Estados Unidos, foi adotado inicialmente por jovens habitantes das periferias que se reuniam aos finais de semana para dançar o *break*, rimar, grafitar e conversar sobre as novidades surgidas no exterior. Os artistas Nelson Triunfo, Thaíde e DJ Hum foram alguns dos pioneiros do movimento, que tinha como local de encontro a Estação São Bento do Metrô, na região central da capital paulista. Foi ali o ponto de partida para que muitos músicos se conhecessem e posteriormente se unissem para a formação de grupos, caso dos Racionais MC’s, cuja origem e influências serão dissertadas mais à frente.

Um dos pilares do hip hop, o rap possui uma composição híbrida, carregando inúmeros elementos encontrados na África e no Caribe. Graças às origens diversas dos moradores das periferias norte-americanas, notam-se traços característicos de culturas variadas nesse estilo musical. Dentre eles, pode-se citar o uso da palavra como modo principal de disseminação da mensagem, que procederia “de figuras da tradição oral africana como o *griot* e o *toastes*, encarregados de transmitir a cultura de uma comunidade bem como seus valores e conhecimentos” (D’ANDREA, 2013, p. 62).

Para Souza (2005, p.21), o rap “é uma música que nasceu da rua e para a rua”, tendo como função social ser um porta-voz da periferia. Tal apontamento vai ao encontro tanto dos fatos históricos, que revelam a ocupação de ruas centrais da cidade para a prática da música, quanto de manifestações verbais proferidas por alguns cantores, exemplo de “A rua é noiz”, frase característica do rapper Emicida⁴.

Apesar de não haver uma forma única em suas constituições, os grupos de rap são normalmente formados pelo DJ e o MC, não sendo incomum a presença de

⁴ Apontado pela crítica musical como o principal rapper brasileiro atualmente, Emicida, nascido na periferia de São Paulo, foi frequentador da Rinha dos MC’s, evento de hip hop que organizava batalhas de freestyle nas ruas da cidade. Autor de diversos discos, entre eles “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa” (2014), o artista é um dos fundadores da “Laboratório Fantasma” (gravadora, selo, marca e produtora independente), responsável por lançar diversos nomes do rap e hip hop nacional.

mais de um Mestre de Cerimônias por conjunto. O primeiro é responsável por selecionar as bases musicais que servirão de fundo, ditando o ritmo, para que o segundo, o rapper, possa cantar e passar a sua mensagem. Dentre as técnicas empregadas pelo Disc Jockey, uma se sobressai, o *scrath*, que consiste em “um movimento rápido em um disco de vinil feito pelo DJ, alterando o andamento da música, para criar o efeito de música riscada. Modifica-se assim o andamento da música, criando um efeito de suspensão dos outros elementos e repetição desse trecho característico de um ruído” (MALAGUTI, 2014, p.14).

Elemento marcante na constituição dos raps, os *beats* são resultado de muita pesquisa musical por parte dos produtores. Na criação das batidas instrumentais, eles, além de acompanhamentos totalmente inéditos, também costumam “samplear”, ação que consiste na utilização de um trecho sonoro – cuja origem pode ser diversa, não se limitando a produções musicais – com o objetivo de formar uma nova composição. Esse tipo de prática propicia a confluência de traços dos mais diversos estilos musicais nas batidas do rap, reforçando o caráter híbrido do seu som. Um exemplo elucidativo é a música “Ela partiu” (1975), de Tim Maia, que foi sampleada pelo grupo Racionais MC’s para a produção da base instrumental de “Homem na estrada”.

Ao observar essa característica presente em muitas músicas do estilo, tem-se uma aproximação com a ideia de palimpsesto, que, como vimos, foi empregada por Pesavento (2004) e Rodrigues (2014) ao se referirem às cidades. Assim como se verifica nas metrópoles, os raps incorporam em suas produções variados traços das fontes sonoras nas quais eles produzem o *sample*, carregando particularidades que ajudarão a compor o novo som. Tal processo de construção é tão significativo que Mano Brown, líder dos Racionais MC’s, afirma que, apesar das temáticas abordadas e o conteúdo trabalhado, as canções do grupo são, antes de tudo, músicas de amor, em razão de serem majoritariamente criadas em cima de bases românticas, como na já citada “Homem na estrada”.

Sendo a vertente verbal do hip hop, as músicas do rap caracteristicamente são construídas com expressões informais, gírias locais, por vezes trabalhando propositalmente com a falta de concordância da língua, seja por objetivar deixar a letra da canção mais fluída no encadeamento das rimas, seja por almejar aproximação com a oralidade cotidiana, a fala das ruas, facilitando a identificação e assimilação da mensagem por parte do seu público. “A preocupação com as letras

do rap reforça o seu papel de informar, debater, discutir, reivindicar e denunciar os temas que lhe são pertinentes. Nesse sentido, o rap se torna uma arma a favor da periferia e o MC se caracteriza como o poeta cronista do gueto” (SOUZA, 2005, p.22). A alcunha de cronista, aliás, não raro é direcionada à figura de alguns rappers, graças principalmente às construções realizadas por esses MC’s. Como exemplos, pode-se mencionar Rodrigo Ogi⁵ e Edi Rock, integrante dos Racionais MC’s, grupo considerado a referência máxima do rap nacional.

3.4 Os Racionais MC’s

O grupo de rap Racionais MC’s surge em 1988, como resultado da união de duas duplas independentes. Os B.B.Boys (Black Bad Boys) da Zona Sul, Mano Brown⁶ (Pedro Paulo Soares Pereira) e Ice Blue⁷ (Paulo Eduardo Salvador), conheceram Edi Rock⁸ (Edivaldo Pereira Alves) e Dj Kl Jay⁹ (Kleber Geraldo Leis Simão), moradores da Zona Norte de São Paulo, graças à iniciativa do agitador cultural Milton Salles. Foi o produtor musical quem ajudou na junção dos quatro ao colocá-los lado a lado para a produção de uma fita cassete com outros artistas do hip hop. A partir desse contato, o quarteto resolveu se unir, resultando em uma formação ativa há 28 anos.

Tendo como influências nacionais artistas como Jorge Ben Jor¹⁰, Tim Maia¹¹ e Cassiano¹², e internacionalmente se inspirando em nomes como Marvin Gaye¹³ e

⁵ Rapper paulista que ganhou o status de cronista da cidade após o lançamento do disco “Crônicas da cidade Cinza” (2011), em que narra os mais diversos acontecimentos cotidianos da cidade de São Paulo. Também identificado com o grafite, Ogi lançou seu segundo álbum, “Rá”, em 2015.

⁶ Paulista nascido em 22 de abril de 1970, Mano Brown é considerado o líder dos Racionais MC’s. Um dos vocalistas do grupo, atua também como produtor e compositor. Em 2016 lançou o seu primeiro álbum solo, intitulado “Boogie Naípe”, produção com 22 faixas que conta com a participação de artistas como Leon Ware, Lino Krizz e Seu Jorge.

⁷ Paulista nascido em 26 de março de 1969, Ice Blue, ao lado de Brown e Edi Rock, é um dos vocalistas dos Racionais. Criado nas periferias da Zona Sul de São Paulo, antes da fundação do grupo formava dupla com Brown, seu primo, com quem se apresentava pelas ruas da cidade.

⁸ Também conhecido como “A voz forte da norte”, Edi Rock nasceu em São Paulo no dia 20 de setembro de 1970. É cantor e compositor dos Racionais MC’s, tendo também um disco lançado em projeto solo, “Contra nós ninguém será” (2013).

⁹ Principal responsável pela sonoridade instrumental do grupo, Kl Jay é DJ e produtor musical. Natural de São Paulo, nasceu em 10 de agosto de 1969. Reconhecido como um dos principais Disc Jóqueis brasileiros, o artista é autor do CD “Rotação 33” (2008).

¹⁰ Músico, compositor, cantor, o carioca Jorge Ben Jor é um renomado artista brasileiro. É notável em suas canções a presença de elementos oriundos de diversos estilos musicais, tais como o samba, o rock, a bossa nova e o jazz. Autor dos sucessos “Chove chuva” (1963), “Oba, lá vem ela”

Public Enemy¹⁴, os Racionais produziram as suas primeiras faixas no ano de 1988: “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, que integram a coletânea “Consciência Black”. Sendo composto por um DJ (Kl Jay) e três MC’s (Brown, Blue, e Edi Rock), o grupo lança o seu primeiro álbum três anos depois, intitulado “Holocausto Urbano”, onde há a presença da faixa “Racistas otários”, canção que expõe o racismo do sistema brasileiro, temática fortemente abordada nos anos iniciais do conjunto. Negros e moradores das periferias de São Paulo, os integrantes do grupo, com a faixa etária em torno dos 20 anos, segundo Kl Jay, almejavam fazer música para protestar e enfrentar o sistema que tanto os perseguia.

Em 1992 foi lançado “Escolha o seu caminho”, segundo álbum do grupo, mesmo ano em que os Racionais participaram do projeto “RAPensando a educação”. Nessa iniciativa, eles davam palestras em escolas da rede pública da cidade de São Paulo, discutiam temáticas como a violência policial, o racismo e o tráfico de drogas, objetivando falar sobre a realidade vivenciada na periferia.

No ano seguinte surge o trabalho considerado o divisor de águas do quarteto. Foi com “Raio X do Brasil” (1993) que os Racionais MC’s alcançaram um patamar superior. Catapultados pelas músicas “Fim de semana no parque”, um dos objetos a ser analisado neste trabalho, e “Homem na estrada”, o grupo “pulou da casinha, pulou para fora do quadradinho do rap”, conforme relatou Mano Brown em entrevista à revista Cult¹⁵, passando a abarcar um número maior e mais heterogêneo de

(1970) e “Taj Mahal” (1976), foi o responsável pela abertura do show em que foi gravado o DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas” (2006), dos Racionais MC’s. Na ocasião, o músico cantou “A benção mamãe, a benção papai”, do seu disco “Sonsual” (1985).

¹¹ Reconhecido como o pai da *Soul Music* brasileira, Tim Maia é uma das principais referências dos Racionais MC’s. Como já fora mencionado, um dos grandes sucessos do grupo, “Homem na estrada” (1993), usa como base um *sample* retirado de “Ela partiu”, do álbum Tim Maia Racional (1975), para compor o seu fundo musical.

¹² Cantor e compositor, é um destacado representante da música soul brasileira. Reverenciado por Mano Brown, é autor do sucesso “A lua e eu” (1976). Trechos de algumas canções de Cassiano são encontrados em determinadas produções dos Racionais, caso de “Da ponte pra cá” (2002), que usa fragmentos de “Onda” (1976), e “Eu te proponho” (2014), que reproduz uma parte de “Castiçal” (1973).

¹³ Foi um cantor, compositor e produtor norte-americano ligado aos estilos soul e R&B. Conhecido internacionalmente, destacou-se com sucessos como “Ain’t No Mountain High Enough” (1967). É citado na letra de “Jesus chorou” (2002) como um dos artistas admirados pelos Racionais MC’s, e em “Vida loka parte 1” (2002) é conferida a presença de uma de suas músicas, “Soon I’ll Be Loving You Again” (1976), ao fundo da fala do narrador na sequência inicial.

¹⁴ Grupo de hip hop norte-americano, o Public Enemy é uma das principais referências para o rap mundial. Tendo o seu auge na década de 1990, inspiraram diversas gerações de MC’s com suas letras que, dentre tantas abordagens, denunciavam a violência policial e combatiam o racismo. Em 1991, os Racionais MC’s abriram um show realizado pelo grupo em São Paulo.

¹⁵ RacionaisTV. TV CULT entrevista Mano Brown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3-yW6G_6AY>. Acesso em: 13 out.2016.

admiradores. Um dos motivos apontados como preponderantes para o sucesso foi a mudança nas temáticas das músicas, que continuaram falando do movimento negro, porém passaram a dar mais atenção a questões envolvendo a periferia como um todo.

“Sobrevivendo no Inferno”, 1997, quarto disco do grupo, é o maior sucesso de vendas registrado pelo quarteto, com mais de um milhão e quinhentas mil cópias originais vendidas. Detentor de diversos prêmios e reconhecido como um ícone na discografia do rap nacional, foi esse álbum que projetou a imagem dos Racionais para toda a sociedade, sendo vital para a afirmação do grupo no cenário musical brasileiro, alcançada com o lançamento de “Nada Como Um Dia Após o Outro Dia”, de 2002 (D’ANDREA, 2013).

Frequentemente creditados por especialistas como a voz que a periferia até então não tinha, os quatro integrantes, no círculo musical do hip hop, são apontados como responsáveis por realizar um “terremoto” na esfera do rap, servindo como referência e inspiração para diversas gerações de MC’s, caso de artistas consagrados e em evidência atualmente, como Emicida e Criolo¹⁶.

É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC’s o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 90. (KEHL, 1999, p.97)

Nos 12 anos seguintes, o grupo não lançou CD com músicas inéditas, mas continuou produzindo e divulgando algumas canções de maneira avulsa. No período, destacam-se a gravação do único DVD do grupo, “1000 Trutas, 1000 Tretas” (2006), e de “Marighella – Mil faces de um homem leal” (2012), canção que faz parte da trilha sonora de “Marighella” (2012), filme que conta a história de Carlos Marighella, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) morto durante o período da ditadura.

Conciliando projetos solos e trabalhos conjuntos, o quarteto retornou com novas produções em 2014 no disco “Cores e valores”. Em plena atividade,

¹⁶ Um dos principais rappers da atualidade, foi um dos fundadores da Rinha dos MC’s, evento, em São Paulo, dedicado a batalhas de *freestyle*. O projeto proporcionou o surgimento de diversos artistas no cenário do hip hop nacional, entre eles Emicida. É autor dos álbuns “Nó na orelha” (2011) e “Convoque seu buda” (2014).

atualmente os Racionais MC's realizam shows por todo o Brasil, inundando e sendo inundados com os sons do mundo, que, como veremos, são parte integrante da obra do grupo.

4. PERCURSOS PELA CIDADE NA CRÔNICA DOS RACIONAIS MC'S

4.1 Procedimentos metodológicos de análise das canções

A partir do referencial teórico trabalhado nos capítulos prévios desta monografia, e almejando ecoar todas as discussões realizadas até aqui, buscaremos examinar, no último capítulo desta pesquisa, de que forma os Racionais MC's percorrem a cidade em suas crônicas. Para tanto, vamos analisar os percursos do grupo em suas produções musicais, o modo como a cidade é retratada e qual a sua relação com o trabalho do quarteto. Nesse sentido, iremos explorar especialmente o conteúdo das letras, atentando para pontos como a linguagem utilizada e as temáticas exploradas, verificando a cronicidade das músicas segundo as indicações realizadas pelos autores pesquisados, assim como as características do narrador cronista. A paisagem sonora das canções também será investigada, tendo como norteadores da análise elementos como figura, fundo e textura, objetivando averiguar como se configura a interação com a urbe.

Realizaremos o exame de três produções musicais do grupo Racionais MC's. A escolha do quarteto se deve à relevância nacional que o conjunto possui, seja no âmbito musical ou social.

Na escolha do *corpus*, buscou-se selecionar faixas que abrangessem diferentes períodos de produção do quarteto, para que se pudesse verificar diferenças e semelhanças no que se refere à cronicidade e à presença da cidade na obra dos rappers de maneira mais ampla, não se atendo a um álbum específico.

Foram selecionadas faixas presentes em três dos principais discos do grupo, abarcando a ascensão, o reconhecimento e a consolidação dos Racionais MC's no cenário musical brasileiro. A escolha da canção selecionada em cada um dos álbuns não seguiu um critério específico. Buscou-se, no entanto, faixas que dissertassem de modo mais explícito sobre o cenário urbano, seja no que tange deslocamentos pela cidade ou divisões geográficas. “Fim de semana no parque”, presente no álbum “Raio-X do Brasil” (1993), “Qual mentira vou acreditar”, do disco “Sobrevivendo no inferno” (1997) e “Da ponte para cá”, de “Nada como um dia após o outro dia” (2002) serão as músicas trabalhadas em nossa análise.

4.2 Fim de semana no parque

“Fim de semana no parque” é a primeira faixa do álbum Raio-X do Brasil (1993, Zimbabwe Records), terceiro disco dos Racionais MC’s. Considerado um marco na discografia do grupo, o CD foi lançado em um período de turbulência política e social, principalmente no que se refere à periferia de São Paulo, local no qual nasceu o quarteto Brown, Blue, Edi Rock e KL Jay. D’Andrea (2013, p.50) aponta que esse foi um momento de refluxo dos movimentos sociais, populares e das organizações comunitárias nos bairros pobres, e cita como fatores decisivos para tal cenário:

a queda do Muro de Berlim e a crise do ideário socialista em escala mundial; a derrota de Lula para Collor de Melo na eleição presidencial de 1989, que teve por decorrência uma série de medidas internas ao Partido dos Trabalhadores, dentre as quais o fim do trabalho de base e; o paulatino cerceamento ao trabalho da Teologia da Libertação nas periferias paulistanas.

Enquanto a periferia paulista ressentia-se do afastamento representativo da política de esquerda, no âmbito municipal, Paulo Maluf, do Partido Progressista (PP), comandava a prefeitura de São Paulo, promovendo, dentre outras realizações, a remoção de favelas, a privatização de serviços públicos e a distribuição desigual dos recursos municipais entre locais periféricos e de elite (D’ANDREA, 2013). Notavam-se, em vários aspectos, semelhanças entre as paisagens paulista e a encontrada décadas antes no bairro do Bronx, em Nova Iorque, berço do surgimento do hip hop.

Elas [as periferias] eram marcadas por acentuada desigualdade social e falta de oportunidades, pelo desemprego, pela presença opressiva da morte e pela desintegração da forte crença no progresso e na mobilidade social que estruturara a vida social da geração anterior. Além disso, a cultura do trabalho, que sustentara o cotidiano da classe trabalhadora e o senso de dignidade de seus membros – especialmente dos homens –, perdera suas referências. Na periferia de São Paulo, tal qual nos bairros pobres de cidades norte-americanas na era pós-industrial, o corpo do homem negro passou a ser, então, o centro de lutas por vida e morte, poder e impotência (CALDEIRA, 2014, p.89).

Inundados por essa atmosfera urbana, os Racionais explicitam, logo no texto introdutório que precede o início da faixa “Fim de semana no parque”, o teor dos conteúdos a serem abarcados pelo CD, assim como o objetivo da produção. Na voz de Edi Rock, ouve-se o seguinte:

1993, fudidamente voltando, Racionais
 Usando e abusando da nossa liberdade de expressão
 Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país
 Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia
 e diversão
 Esse é o Raio X do Brasil, seja bem-vindo

É interessante notar que, após essa recepção protagonizada por Edi Rock, predominam alguns segundos de absoluto silêncio, só sendo interrompidos pelo endereçamento realizado por Mano Brown, em uma espécie de dedicatória, que, ao exclamar “À toda a comunidade pobre da Zona Sul”, explicita para quem especificamente o conteúdo a ser exposto dissertará. Verifica-se, assim, uma das características apontadas por Aguiar (2014) e Malaguti (2014) ao se referirem aos traços que compõem a crônica musical e a crônica rap, respectivamente: a escolha de diálogo com personagens à margem, no caso do rap, o morador da periferia.

O contexto apresentado pelo narrador da canção indica que o local de ação é situado em São Paulo, mais especificamente na Zona Sul da cidade, no mês de janeiro, em um fim de semana de verão. Em busca de diversão, de “encontrar os camaradas prum basquetebol”, o personagem, que logo se identificará como Mano Brown, deslocou-se durante uma hora do seu lugar de moradia para chegar à outra região da cidade. Ao observar a paisagem encontrada, Brown descreve o que vê:

Um, dois, três carros na calçada
 Feliz e agitada toda playboyzada
 As garagens abertas, eles lavam os carros
 Desperdiçam a água, eles fazem a festa
 Vários estilos vagabundas, motocicletas
 Coroa rico boca aberta, isca predileta

Através de uma linguagem coloquial, característica do estilo cronístico, o sujeito periférico, que circula por uma região da cidade em que residem moradores mais abastados no quesito financeiro, vai tecendo o seu discurso sobre a metrópole ao lê-la. Utilizando como parâmetro o seu local de origem, realiza comparações que envolvem aspectos materiais, linguísticos e até mesmo concernentes à infraestrutura habitacional de dois lugares distintos de um mesmo município.

Daqui eu vejo uma caranga do ano
 Toda equipada e um tiozinho guiando
 Com seus filhos ao lado estão indo ao parque
 Eufóricos brinquedos eletrônicos

Automaticamente eu imagino
 A molecada lá da área como é que tá
 Provavelmente 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 têm videogame e às vezes nem televisão
 Mas todos eles têm um Doum, São Cosme e São Damião¹⁷
 A única proteção

É notável que, apesar da violência vivenciada pelos moradores dos bairros periféricos, entre eles o Parque Santo Antônio, uma das regiões mais violentas da capital paulista, a rua ainda é vista como um ambiente de interação, de certa forma se constituindo como o território de comemoração festiva descrito por Rodrigues (2014). Obviamente, como é explicitada pelo narrador, tal situação sofre a influência da falta de opções de locais de lazer na periferia. Observa-se que nos bairros nobres descritos pelos Racionais a rua se configura apenas como um meio de se atingir os destinos desejados, como, por exemplo, parques poliesportivos e clubes. As formas como são realizados os percursos também diferem, visto que um circula a pé, enquanto o outro se desloca em automóveis. Assim, confere-se o emprego de diferentes relações com a cidade conforme as áreas habitadas e as condições financeiras da população.

O narrador joga com o uso da expressão “parque” ao se referir aos parques frequentados por moradores de bairros elitizados e também ao se reportar a bairros periféricos da Zona Sul de São Paulo – exemplo do Parque Ipê e do Parque Regina – trabalhando com o contraste existente entre as condições de vida dos habitantes dessas duas realidades e localidades distintas.

Ressaltando a impossibilidade de acesso e participação por uma parcela da população local a espaços e produtos, na sequência da música é enfatizada a desigualdade social presente em uma cidade fragmentada, onde, para alguns, o que resta é apenas olhar.

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

¹⁷ Doum, São Cosme e São Damião são santos comumente identificados nas religiões afrodescendentes, sendo conhecidos como padroeiros das crianças.

Afoga essa vaca dentro da piscina
 Tem corrida de kart dá pra ver
 É igualzinho o que eu vi ontem na TV

Olha só aquele clube que dá hora
 Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
 Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
 Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
 Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro
 Ele apenas sonha através do muro

No trecho destacado, vê-se de maneira mais explícita o aparecimento de uma temática recorrente nas músicas dos Racionais MC's: a questão racial. Inseridos em uma cidade cuja composição é resultado da sucessão histórica de tantas outras, como apontara Pesavento (2004) e Rodrigues (2014), o grupo sublinha, ao dizer “olha o pretinho vendo tudo do lado de fora”, a existência de traços resultantes de épocas que remetem ao período da escravidão no Brasil. Apesar de a sua abolição oficial ter acontecido no século XIX, o país ainda carrega resquícios contemporâneos advindos, dentre outros pontos, do modo como se deu a inserção dos escravos libertos na sociedade. Ao relatar o fato de os negros apenas olharem e não usufruírem de espaços de lazer, como o relatado na canção, o grupo explicita a presença de caracteres sociais de outras épocas compondo o texto urbano atual.

A discussão acerca da relação do olhar empregado sobre a cidade também é abraçada pela narrativa dos Racionais, visto que ela aborda a existência de muros invisíveis entre os espaços, captados pela visão de quem circula. Essas espécies de barreiras podem ser, por exemplo, linguísticas, comportamentais, materiais, estilísticas, religiosas, estando ligadas ao conhecimento, ou falta de, que se tem para com aquilo que se olha.

Conferindo a ação de modalidades que se referem ao tipo de relação que o pedestre mantém com os percursos que realiza, indicadas por Certeau (1998), constata-se, com base no trecho analisado, uma ligação dos moradores de bairros pobres com o valor de dever-fazer, em que na escrita é associado à modalidade deôntica, devido à conduta proibitiva de ocupação de determinados locais, exemplo do clube com piscina e quadras descrito na música.

Repletas de muros, que são utilizados pelos Racionais de maneira também metafórica com o objetivo de ilustrar não apenas as cisões geográficas como também as sociais, a São Paulo exposta pelo grupo apresenta em suas ruas crianças que têm de trabalhar porque necessitam levar dinheiro para o sustento da

família, cujos integrantes não raro enfrentam problemas com bebida alcoólica ou drogas.

Se inicialmente o grupo vai relatando de maneira mais ampla aspectos da cidade, abarcando um espectro geograficamente maior e tecendo comparações entre regiões, a partir de determinado momento o discurso volta-se de maneira mais detida para a realidade encontrada nas periferias da Zona Sul da capital paulista. Ao iniciar o regresso ao seu local de origem, o narrador descreve a paisagem de lá como:

Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra esse é o morro, a minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer eu gosto disso mais calor humano

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo

É interessante notar que, após a descrição física do lugar, o narrador pincela o “calor humano” como fator diferenciador, destacando a aproximação e interação dos moradores da comunidade. Assim, ele dá margem para a interpretação de que a conduta predominante no local em que ele acabara de sair diferia nesse ponto, indicando um comportamento interpessoal mais distante naquela parte da cidade. Ele também faz questão de ressaltar que a alegria, ali, é igual à vista na localidade em que ele foi jogar basquete, apesar da população viver em condições mais adversas.

Assumindo um tom mais forte, denunciando e elencando problemas locais, Brown disserta sobre o descaso sofrido pela comunidade da Zona Sul por parte das autoridades. Referenciando que a região é a número um em baixa renda da cidade, o rapper cita dificuldades como o cotidiano de mortes vivenciado pela população e a falta de investimentos em um ambiente envolto em ofertas de bebidas e drogas.

[...]
Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce 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

A polícia, aos olhos do narrador, não representa segurança para aquela região de São Paulo. Pelo contrário, é sinônimo de ameaça, visto que na década de 1990 as taxas de homicídios nas periferias chegaram a atingir 120 mortes para cada 100 mil habitantes em algumas áreas, ao passo que o número computado em regiões centrais era menor que 10. Conforme relata Caldeira (2014, p.87) sobre o período: “a maioria das vítimas era homens jovens, principalmente afrodescendentes. Eles são também os alvos principais de uma polícia conhecida por abusar do uso da força e matar”.

Expondo um ambiente em que não se pode confiar na polícia e teme-se a violência advinda, dentre tantas fontes, do tráfico de drogas, o narrador dos Racionais age como um mediador entre os ouvintes e o mundo – este, por sua vez, visto pelos olhos de um quarteto periférico que o descreve com base em um filtro narrativo fruto de uma visão particular –, aos moldes do que Sanseverino (2002) escrevera como atribuição do cronista. Desabafando sobre a realidade de sua área, o narrador exterioriza as angústias e os descontentamentos que assolam uma parcela dos habitantes de São Paulo, ao mesmo tempo em que indica para as novas gerações que elas devem atentar para os motivos pelos quais estão vivenciando isso.

Tô cansado dessa porra de toda essa bobagem
 Alcoolismo, 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

Na parte final da canção, contando com a participação do cantor Netinho, à época integrante do grupo de pagode Negritude Jr., nota-se a presença de mais uma das características da crônica rap explicitada por Malaguti (2014): a indicação de caminhos a serem utilizados para o enfrentamento das situações adversas. Netinho, logo antes de citar diversos nomes de bairros populares que compõem a zona sul de São Paulo, sugere: “vamos investir em nós mesmos, mantendo distância das drogas e do álcool”. A música se encerra com a execução repetida do seu refrão.

Vamos passear no parque
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vamos passear no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover

4.2.1 A paisagem sonora dos parques

Seguindo o caminho do que fora dissertado por Pereira (2009) acerca da importância de se levar em consideração o espaço urbano habitado pelos músicos que compuseram a canção, nota-se claramente a utilização e a influência de sons locais na paisagem sonora da música dos Racionais. Ao se atentar para os elementos indicados por Schafer (2001), verifica-se que a figura – ou marca sonora – da canção em alguns momentos é a voz do cantor, ao passo que em outros impera a composição instrumental que dita o ritmo da canção. Pesado e contundente, o fundo que rege a velocidade da música carrega em seu corpo a mesma seriedade e tensão transmitidas pelos discursos dos artistas, cuja inspiração é a realidade vivida pelo quarteto de músicos.

É interessante notar que na textura da canção se verificam inserções sonoras caracteristicamente locais apenas em determinados momentos, todos abarcando o período da música em que se disserta sobre os bairros pobres de São Paulo localizados na Zona Sul da cidade. No instante em que Brown regressa à sua área e inicia a descrição sobre o seu local de origem, por exemplo, ouve-se a inserção de assovios seguidos de gritos que podem ser interpretados como anedóticos ou de contentamento, que casam com versos explanados anteriormente, os quais expressam a presença de crianças correndo e gritando pelas ruas de terra. Paralelamente, esses efeitos sonoros ajudam a compor a imagem da periferia descrita por Brown, cuja geografia apresenta casas amontoadas, o que propicia, graças à proximidade, a audição de diversos ruídos, como um assovio, emanados de residências próximas.

Aliado a isso, é clara a flexão da voz do narrador em certos instantes, como na hora em que ele exclama “vamos chegando!”, imitando, em sua performance, a fala característica de um feirante em pleno exercício da profissão. Ao se trabalhar com a materialidade da voz e explorar os seus traços interpretáveis, como postula Zumthor (2000), nota-se em relação aos artistas um tom constante de

descontentamento e indignação, com algumas inserções que denotam cumplicidade, caso do momento em que dialogam Brown e Netinho.

Outro instante em que a sonoridade local eclode é quando o narrador indica que na periferia “o pessoal desde as 10 da manhã está no samba” e alerta o ouvinte para que “preste atenção no repique e atenção no acorde”, ao que se segue um solo do instrumento caracteristicamente presente em músicas de pagode e samba, estilos musicais historicamente identificados e associados a regiões populares das cidades brasileiras.

Em sua composição sonora, “Fim de semana no parque” utiliza um refrão formado com um *sample*, cuja origem vem da música “Domingaz”, presente no álbum “Solta o Pavão” (1975), de Jorge Ben Jor. Junto ao trecho sonoro do cantor carioca, encontra-se ainda a inserção da frase “fim de semana no parque”, tendo também a presença de ruídos advindos do *scrath* realizado pelo DJ. Curto, o refrão da música assume um papel secundário, mas não por isso irrelevante, ante a uma narrativa que vai sendo explanada em um fluxo contínuo, constituindo-se como a complementação da mensagem exposta pelo narrador que transita pela cidade. A escolha de uma canção de Jorge Ben para compor a música é significativa e representativa, dado se tratar de um cantor negro brasileiro de sucesso, reconhecido nacional e internacionalmente. Em meio a um discurso que desenvolve sobre as dificuldades enfrentadas principalmente por jovens negros e pobres, a utilização de uma produção de um cantor como Jorge Ben na formação da música indica, indiretamente, a possibilidade, apesar dos tantos empecilhos, de se vencer obstáculos enfrentados cotidianamente por quem vive a realidade retratada na canção.

4.3 Qual mentira vou acreditar

“Qual mentira vou acreditar” é a nona faixa de “Sobrevivendo no inferno”, quarto disco dos Racionais MC’s. Lançado em 1997, o álbum atingiu a marca de um milhão e quinhentas mil cópias comercializadas, sendo o mais vendido da história do grupo. Lançado pela gravadora independente Cosa Nostra Fonográfica, constam nele alguns dos maiores sucessos do quarteto, como “Diário de um detento”, “Mágico de Oz” e “Fórmula mágica da paz”. D’Andrea (2013, p. 86) indica que é com esse CD que o grupo alcançou o reconhecimento e a visibilidade para o todo da

sociedade. Para o pesquisador, é o disco “mais desesperador. É o mais terra arrasada. O mais desesperançado. O mais sem saída” dos Racionais.

Inserido em um álbum repleto de músicas fortes, impactantes tanto no que se refere aos temas quanto à sonoridade, “Qual mentira vou acreditar”, apesar de, como veremos, também dissertar sobre questões densas, destaca-se das demais canções graças à ironia e o humor com a qual é permeada.

Se em “Fim de semana no parque” o personagem está longe de sua área e retorna ao bairro onde mora com o transcorrer da narrativa, em “Qual mentira vou acreditar” se nota o inverso. Partindo de casa, às 22h30min de uma sexta-feira, o narrador anuncia: “preto Edi Rock está a caminho da rua”. Apesar de não ter um destino definido, já prospecta e trabalha com a possibilidade da eclosão de uma cena recorrente: ser parado pela polícia. Devido às tantas vezes que tal situação já ocorreu, expõe:

Eu me formei suspeito profissional,
Bacharel pós-graduado em tomar geral.
Eu tenho um manual com os lugares, horários,
De como dar perdido, ai caralho...

O grupo denuncia a perseguição policial sofrida pelos negros e avança na discussão da temática, se compararmos com o que fora abordado na música anteriormente analisada. Aqui, confere-se que a relação conflituosa com a polícia não se restringe apenas às regiões periféricas, onde os policiais são associados à figura da morte. Ao tentar circular por outras partes da cidade, pessoas negras são paradas e inquiridas, como se não fossem bem-vindas ali ou representassem uma ameaça.

[Edi Rock] Quem é preto como eu, já tá ligado qual é, nota fiscal, RG,
polícia no pé.
[Polícia] Escuta aqui, o primo do cunhado do meu genro é mestiço.
Racismo não existe, comigo não tem disso,
É pra sua segurança.
[Edi Rock] Falou, falou... Deixa pra lá.
Vou escolher em qual mentira vou acreditar.

Sendo as caminhadas e os deslocamentos momentos que tecem lugares, realizando-se um diálogo entre quem circula e o local (CERTEAU, 1998), a mensagem resultante de interações como as do trecho destacado sugerem a existência de elementos atravancadores de ocupação e circulação de diversos espaços públicos por uma parcela da população de São Paulo, desestimulando a

locomoção por determinados cantos da cidade. Nos percursos pela metrópole descritos pelos Racionais, encontram-se diversas barreiras, dentre elas a hipocrisia racista de uma polícia que mascara opressão e preconceito ao utilizar um discurso de segurança e zelo pelos habitantes.

Apenas 15 minutos após sair de casa, o que era previsto pelo narrador se concretiza.

Ôh, que caras chato, ó,
 Quinze pras onze, eu nem fui muito longe
 E os home embaçou.
 Revirou os banco, amassou meu boné branco,
 Sujou minha camisa do Santos.
 Eu nem me lembro mais pra onde eu vou, [...]

Utilizando uma linguagem coloquial característica do estilo cronístico, o grupo emprega diversas gírias ao longo da narrativa, como “os home”, ao se referir aos policiais, e “embaçou”, ao relatar que o deslocamento fora prejudicado, dificultado. Na sequência da narrativa, observa-se que a repulsa pelo modo de falar alheio será outro indicativo de preconceito social enfrentado pelo narrador nesse percurso que realiza pela cidade. Ao chegar ao destino e se encontrar com um amigo que também reside na periferia, ouve que ele também fora discriminado, na festa, por uma menina com quem dialogara:

Que mina cabulosa olha só que conversa.
 Que tinha bronca de neguinho de salão, (não)
 Que a maioria é maloqueiro e ladrão. (aí não)
 Aí não, mano! Foi por pouco,
 Eu já tava pensando em capotar no soco.

Disse pra mim não falar gíria com ela, (pode crer)
 Pra me lembrar que não tô na favela.
 Bate-boca, mó guela, será que é meia-noite, já?
 A cinderela virou bruxa do mal?
 Me humilhar não vai, vai tirar o carai,
 Levanta o seu rabo racista e sai.

As toponímias, os nomes próprios de ruas e avenidas, conforme Certeau (1998), criam um não-lugar, orientam e simbolizam passos. Tal apontamento é conferido ao se analisar a postura e reação expressada pela moça presente na narrativa dos Racionais, que, ao ter ciência do local de origem do rapaz – a favela –, o taxou e o pré-julgou com base no que socialmente fora instituído ao longo dos anos no palimpsesto que é São Paulo.

Nesse ponto da crônica, constata-se a marginalização de habitantes de bairros periféricos, como se o termo “favela” fosse sinônimo de bandido, e toda a pessoa que habitasse tais regiões estivesse fadada ao crime. É possível, nesse ponto, pinçar de Certeau (1998) as figuras de linguagem teorizadas pelo autor, visto que elas ajudam a moldar os textos sobre a cidade. O que se nota na metrópole descrita pelos Racionais é que, em algum momento histórico, adotou-se a postura de tomar o todo pela parte. No que se refere à favela, ao se desfazer a continuidade, tomou-se o criminoso que atua e reside ali como o conjunto, ocasionando o discurso senso comum de que quem mora nessas regiões é bandido.

O curioso é que a personagem, que viveu na mesma área que o narrador, é descrita como uma mistura das atrizes brasileiras Taís Araújo e Camila Pitanga, ou seja, ela, assim como Edi Rock e o seu amigo, é negra. Aqui, observa-se que os Racionais exploram uma das tantas consequências dessa engrenagem social que vai sendo apresentada pelo grupo: a adoção de um discurso discriminatório e preconceituoso para com os seus próprios pares. Além disso, fica nítido que a mensagem propagada pelas ruas da cidade acerca dos bairros pobres sai da boca de pessoas que sequer estiveram alguma vez nessas áreas, apontando para o fato de que diversas partes da metrópole paulistana são conhecidas apenas pelas lentes da seara mitológica.

Aproximando as letras de “Fim de semana no parque” e “Qual mentira vou acreditar”, verificam-se semelhanças em relação à origem do narrador, ambos moradores da periferia, e também no fato de que a procura por diversão e lazer está ligada a deslocamentos para outras áreas da cidade. Outro ponto em comum é o sentimento de pertencimento que reina nas regiões periféricas. Ouve-se na primeira música o narrador explicar que “a maioria por aqui se parece comigo”, ao passo que em “Qual mentira vou acreditar” um personagem, longe de sua área, é repreendido por usar expressões que são características da periferia paulista.

Posto que a cidade fala a seus habitantes, que por sua vez falam a sua cidade (BARTHES, 2001), as trajetórias desenvolvidas pelos Racionais indicam um cenário em que frequentemente os moradores de bairros populares são induzidos a não saírem de lá. Quando saem, são, por vezes, quase literalmente impedidos de se expressarem do seu modo, sendo constrangidos a se adequarem a padrões, dentre eles o linguístico, que não os seus. Apesar de todas as pressões, verifica-se nos movimentos presentes nas narrativas dos Racionais a valorização da negritude e o

respeito pelas origens dos moradores da periferia, em uma postura que expressa a seguinte mensagem: “me degradar pra agradar você, nunca”, verso de autoria do grupo presente na música “Cores & Valores”, do álbum Cores & Valores (2014).

Como apontara Certeau (1998), a caminhada, assim como a escrita, arrisca e transgride as trajetórias que “fala”. No que se refere aos passos narrados pelo quarteto, confere-se, tal qual escrevera o pesquisador, transgressões e subversões, tanto topográficas quanto linguísticas.

A mais bonita da escola rainha passista,
Se transformou numa vaca nazista.
Eu ouvindo James Brown, pá... Cheio de pose.
Ela pergunta se eu tenho, o quê? Guns N' Roses?
Lógico que não! A mina quase histérica
Meteu a mão no rádio e pôs na transamérica.

Quando o grupo retrata situações como a do trecho destacado, expõe, dentre tantos desafios enfrentados pelo jovem periférico, especialmente o negro, a existência da intransigência social e a necessidade de não se calar diante de preconceitos e discriminações.

Costurada por mentiras que o narrador vai presenciando ao longo de sua saída pela cidade – dentre elas a abordagem policial e a recusa da menina devido à rigidez da família –, a música apresenta na parte final a atuação de um ex-morador da periferia que pegara carona com Edi Rock. Neste momento, o grupo abusa da ironia e do humor ao explorar o fato de que a religião é por vezes usada como artifício para representar a redenção do mundo do crime, assim como fachada para a venda de drogas. Ao sublinhar que a criminalidade aceita todas as classes, cores e origens, o grupo enseja a interpretação do motivo pelo qual tantos seguem esse caminho em uma cidade segregadora e excludente.

De vez em quando a porta abre e um diz
(Tem do preto e do branco!) E coça o nariz
Isso sim isso é que é união
O irmão saiu feliz sem discriminação
De lá pra cá veio gritando rezando
(Aleluia as coisas tão melhorando)
Esse cara é dentista, sei lá
Diz que a firma dele chama Boca S/A
Será material de construção?
Vendedor de pedras? Lá na Zona Sul era patrão

Finalizando a música com a repetição do refrão que versa sobre a necessidade de saber mentir e saber lidar com a mentira, constatam-se duas coisas: em primeiro plano, a transmissão de uma mensagem de alerta sobre a inevitabilidade de se encarar situações adversas como as enfrentadas pelos personagens da crônica, principalmente quando se é negro e/ou morador da periferia; em segundo plano, nota-se certo desânimo, aliado à descrença na possibilidade de melhora de tal cenário, principalmente no que se refere ao verso “a noite é assim mesmo”. Acompanhando a tônica do álbum, a faixa se despede transpirando resignação com a realidade vivenciada em São Paulo, repleta de mentiras e preconceitos.

4.3.1 A paisagem sonora das mentiras

Em “Qual mentira vou acreditar” há a utilização de diversos elementos sonoros que ajudam na contextualização ambiental da narrativa que segue um fluxo contínuo, observando-se uma maior interação com a sonoridade da cidade do que em “Fim de semana no parque”. Logo no início, como primeira manifestação da canção, ouve-se um rádio sendo sintonizado. No breve período em que transcorre a procura por alguma estação, duas músicas tocam por alguns segundos, manifestando-se, respectivamente, os trechos: “...selva gostoso, é um banho pra te perfumar” e “pode vir quente que eu estou fervendo”. Devido à brevidade com que são expostos os recortes, não se tem a certeza da fonte proveniente dos fragmentos, não sendo possível ratificar qual a procedência das músicas. Seguido por alguns segundos em que imperam ruídos provenientes da ausência de sintonia com alguma estação, tem-se o início do instrumental que irá ditar o ritmo da canção, como se, enfim, a música da noite tivesse sido encontrada.

A batida da canção é composta por um *sample* retirado de “Hip Dip Skippedabeat”, presente no álbum Juicy Fruit (1983), da banda norte-americana de funk e soul Mtume. Casando com a proposta narrativa, o fundo musical de “Qual mentira vou acreditar” é leve, aventureiro, indo ao encontro de uma orientação que apresenta um narrador em busca de diversão em uma sexta-feira à noite. Diferentemente de “Fim de semana no parque”, não se percebe um ritmo pesado e tenso, característico de alguns raps do grupo.

Tendo como figura a voz do narrador, que por vezes cede espaço para outros personagens se manifestarem, a canção apresenta em sua textura diversos elementos que compõem a sonoridade cotidiana das grandes cidades. Como por exemplo, o som de um automóvel sendo ligado assim que a estação fora sintonizada, indicando que o percurso do protagonista estava prestes a começar. É curioso notar que quando o narrador expressa: “tô devagar, tô a cinquenta por hora, ouvindo funk do bom, minha trilha sonora”, ele está se referindo justamente à batida instrumental que serve de base para “Qual mentira vou acreditar”, que, por sua vez, como fora registrado, provém de um conjunto de funk e soul.

Constata-se também o uso de sirenes policiais e vozes oriundas de radiocomunicadores, que carregam o efeito das transmissões desses equipamentos, no momento em que o narrador está prestes a ser parado pela polícia. Sons de celulares tocando antecedem uma ligação do protagonista, assovios são inseridos no momento em que a personagem feminina é descrita e um *scrath* com fragmentos de uma música do cantor Djavan se manifestam quando o amigo disserta sobre os seus objetivos da noite.

Assim como os sons cotidianos cirurgicamente colocados na canção, as vozes do narrador e dos personagens secundários têm papel fundamental na composição da paisagem sonora da música. Dentre os momentos de destaque, é válido salientar o tom de descrença na frase: “Falo, falo...deixa pra lá. Vou escolher em qual mentira vou acreditar”, dito pelo protagonista após o discurso de segurança externado pelo policial. O diálogo entre os amigos, em que se constata a indignação de um e a incredulidade do outro pelo ato de racismo sofrido também é notório. O ponto alto, no entanto, é na parte da música em que se retrata a chegada do ex-morador da Zona Sul que estava envolvido com as drogas.

Exclamações como, “A paz do senhor!”, dita na saudação inicial do personagem, as indicações sobre as drogas à disposição: “Tem do preto e do branco”, assim como o agradecimento “Aleluia as coisas tão melhorando”, carregam entonações e flexões sonoras características das ruas, proporcionando uma forte ambientação urbana, ensejando a sensação de transporte para a área em que ocorre o desenvolvimento da narrativa.

No instante em que transcorre a conversa sobre o ex-morador da periferia, destaca-se a performance do amigo do narrador, que, graças à reação empregada ao exclamar: “lhhh, ladrão o caralho, ele é safado. Fugiu do Valo velho com os dias

contados”, transmite uma indignação que, por mais estritamente audível que seja, carrega consigo, devido à linguagem empregada e ao ritmo, de acordo com Zumthor (2000), uma memória corporal imaginável.

No encerramento da canção, tem-se a gradual repetição do refrão, o qual recebe a companhia de barulhos de pessoas confraternizando em uma festa, com gritos e conversas que tomam conta da paisagem sonora da música. Esta, por sua vez, finaliza quando emerge o som de um carro indo embora. Com o progressivo distanciamento do automóvel, o fundo musical vai cessando, como se ele tivesse partido o tempo todo do rádio do veículo.

4.4 Da ponte pra cá

“Nada como um dia após o outro dia” (2002, Cosa Nostra Fonográfica) é o álbum mais extenso dos Racionais MC’s. Constituindo-se como uma produção dupla, conta com 21 faixas, entre elas o clássico “Negro Drama”, as duas partes de “Vida Loka” e “Jesus chorou”. D’Andrea (2013, p.100) destaca que o CD, lançado cinco anos depois de “Sobrevivendo no inferno” (1997), apresenta diversas novidades em relação aos trabalhos que o precederam, sendo “o tema da reflexividade, ou da análise da própria trajetória pessoal e artística, [...] a questão mais abordada pelo grupo”.

“Dá ponte para cá” é a última faixa do álbum. Assim como as músicas anteriormente analisadas neste trabalho, identifica claramente o seu narrador, apresentado como Brown, e o local em que a narrativa se passa, Capão Redondo, bairro da Zona Sul de São Paulo. Dentre os discursos que vão sendo externados na crônica, o que primeiro se destaca é referente ao contato e a interação entre habitantes de uma mesma cidade que vivem e foram criados em realidades geográficas e sociais distintas. O narrador Brown, por exemplo, destaca a sua popularidade ante as pessoas da Zona Sul, onde é conhecido como “maldito vagabundo mente criminal”, e também perante as que “tomam uma taça de *champagne*”. Observa-se, no entanto, flagrante animosidade por parte do personagem e de seus pares no que toca o trato com os moradores “do lado de lá”.

[Brown] Playboy bom é chinês e australiano,
 Fala feio, mora longe e não me chama de mano
 [Voz] "E ae brother, hey, uhuuul, "
 [Blue] Pau no seu cu.
 Respeito, sou sofredor e odeio todos vocês
 Vem de artes marciais que eu vou de Sig Sauer,
 Quero sua irmã e o seu relógio Tag Heuer
 Um conto se pá, dá pra catar,
 Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar.

[Brown] Um triplex pra coroa é o que malandro quer,
 Não só desfilas de Nike no pé
 [Blue] Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai,
 Mas no rolê com nós cê não vai!
 Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar.
 Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?

Apesar de nas outras canções os personagens periféricos externarem antipatia em relação a figuras ricas de bairros nobres – assimilável ao se notar a opção por identificá-las usando termos como “playboy”, ou expressões machistas tais quais “vagabunda” e “vaca louca” –, tem-se em “Da ponte pra cá” a explanação literal da hostilidade presente nessa relação, que chega, por vezes, conforme o trecho, ao ódio. No fragmento, assim como no refrão da música, verifica-se que causa desconforto a tentativa de adoção de uma postura íntima, exemplo do uso de expressões como “mano”, por parte de pessoas não pertencentes a uma realidade suburbana. Este, aliás, é um dos pontos centrais da mensagem externada pelo grupo, que se opõe à tentativa de alguém se manifestar como parte de um contexto ao qual não pertence. Mais do que isso, afirma a existência de mundos diferentes dentro da cidade de São Paulo, sendo um deles o que abarca a Zona Sul da cidade, logo após a ponte João Dias. Segundo a leitura realizada pelo quarteto, a região se constituiria de camadas de experiência de vida ainda a serem decifradas pelos de fora, seguindo o modelo enigmático urbano exposto por Pesavento (2004).

Como consequência dessas realidades distintas, fruto de um processo histórico de muita desigualdade, sofrida principalmente por parte de quem vive “da ponte pra cá”, os Racionais, assim como em “Fim de semana no parque” (1993), trabalham com a existência de muros invisíveis que os impedem de se relacionar com algumas pessoas, vistas por eles, indiretamente, como símbolos dos seus sofrimentos. O grupo mostra uma cidade dividida, em que as suas cisões são visíveis na topografia urbana e perceptíveis dentro de muitos dos seus habitantes. Detendo-se à análise do título da canção, constata-se o uso de palavras que explicitam tal pensamento. O “cá”, presente no nome da música, e o “lá”, do refrão,

atuam como marcos espaciais bem definidos, ressaltando a separação de uma metrópole.

É curioso notar que o quarteto utiliza um símbolo que, teoricamente, proporcionaria ligação, união e comunicação entre pessoas de localidades diferentes, a ponte, para sublinhar a descontinuidade e ratificar a exclusão, aplicando um fraseado elíptico ao tecer o texto sobre a metrópole (CERTEAU, 1998).

Semelhante ao notado em “Fim de semana no parque” (1993), “Da ponte pra cá” (2002) paulatinamente vai se concentrando na discussão de assuntos focados em questões da periferia. É importante ressaltar que, lançada no início dos anos 2000, a música abarca um momento em que o grupo já é reconhecido nacionalmente, e na Zona Sul de São Paulo se nota um ambiente com perspectivas mais otimistas quanto ao futuro do que o presenciado no início da década de 1990.

Com base nessa mudança ambiental, Caldeira (2014, p.91) destaca a diversificação da exploração de temas na produção cultural, que deixam “de refletir apenas sobre o espaço do desespero” e passam a abordar “novas possibilidades e esperanças”. Tal constatação é conferida na sequência da música, onde se nota uma mudança nos objetivos almejados pela população de bairros populares.

Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama
E tá tirando dez de havaiana?

E quem não quer chegar de Honda preto em banco de couro
E ter a caminhada escrita em letras de ouro?
A mulher mais linda sensual e atraente
A pele cor da noite, lisa e reluzente

Andar com quem é mais leal verdadeiro
Na vida ou na morte o mais nobre guerreiro
O riso da criança mais triste e carente
Ouro e diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr
De turbante, chofer, uma madame Nagô

Se anteriormente o discurso do grupo apontava para o fato de as crianças da periferia apenas quererem paz e mesmo isso se configurar como um sonho, agora o quarteto prospecta outros alvos. Dentre eles, uma vida mais confortável em que o sujeito periférico pode cogitar a mudança de papel no palco social, passando de coadjuvante à protagonista. Um exemplo real da possibilidade de se alcançar tal

desejo são os próprios Racionais MC's, que com o passar dos anos foram ganhando notoriedade no cenário musical brasileiro, chegando ao ponto de serem admirados e reconhecidos como um dos principais grupos surgidos na década de 1990.

O lado de cá da ponte apresentado pelo quarteto, no entanto, ainda se configura como uma área movediça, “uma escola” em que qualquer erro pode ser fatal, onde ainda se sofre com a violência e descasos que fazem com que cada habitante dali seja “um universo em crise”. Aqui, no retrato que vai sendo pintado pelo grupo, é destacado, dentre tantas nuances, o fato de existirem regras locais, condutas a serem seguidas em determinadas áreas, por vezes sendo ditadas ou relacionadas à existência do crime organizado atuando por ali. Nos percursos realizados nesse lado da cidade, qualquer erro pode significar algum prejuízo, talvez até a morte, por isso a necessidade de se buscar fazer sempre o certo.

Assim como o lado de lá da ponte é criticado pelo quarteto, a favela e os seus moradores também não passam impunes ao discurso dos Racionais. Ressaltando que ali “vermes e leões ocupam o mesmo ecossistema”, o narrador condena quem adota uma postura de representante da favela quando, na verdade, só busca status e promoção pessoal.

É válido notar no discurso da canção que o destino de quem mora em bairros populares está diretamente ligado aos percursos e caminhos escolhidos por cada um, frequentemente polarizados entre o ingresso ou não na criminalidade. Em um contexto em que a vida do crime por vezes é a opção escolhida, tanto se pode parar na classe A de aviões degustando vinhos, como é possível desembocar em delegacias de polícia. Ao trabalhar com a eventualidade desses dois cenários, nota-se, assim como em “Fim de semana no parque” (1993), a adoção de um discurso em que se destaca o viés religioso e a ênfase na existência de um estilo que distingue os habitantes do lado de cá da ponte, a periferia, das pessoas que moram no outro lado.

Senhor, guarda meus irmãos nesse horizonte cinzento
 Nesse Capão Redondo, frio, sem sentimento
 Os manos é sofrido e fuma um sem dar guela
 É o estilo favela e o respeito por ela
 Os moleque tem instinto e ninguém amarela
 Os coxinha cresce o zóio na função e gela

No todo da narrativa, verifica-se que o grupo adota a perspectiva rés do chão, salientada por Cândido (1993) como vital ao cronista, ao abordar uma temática que

se refere a e é direcionada a habitantes de regiões desassistidas de São Paulo, dando luz ao que Santos (2012) chama de naturezas subalternas. Em seu discurso, os Racionais se colocam como parte integrante e representante não só da Zona Sul, como das favelas paulistanas como um todo. Tal qual nas duas músicas anteriormente analisadas, o discurso do grupo é repleto de gírias, com a presença de palavrões, falhas na concordância verbal, imperando um vocabulário coloquial cotidiano. A ironia e a descontração presentes em “Da ponte pra cá” (2002) também são traços característicos do gênero cronístico. Destacado por autores como Arrigucci (1987), o humor é por vezes um artifício utilizado nas crônicas para abordar de maneira mais leve temáticas complexas da realidade e da história. Cândido (1993, p.26) ressalta que: “É curioso como elas [as crônicas] mantêm o ar despreocupado, de quem está falando de coisas sem maior consequência e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social”.

4.4.1 A paisagem sonora de cá

Assim como em “Qual mentira vou acreditar” (1997), a primeira sonoridade que se nota em “Da ponte pra cá” (2002) provém de uma estação de rádio, aqui identificada como “Êxodos”, claramente uma frequência de bairro. Comandada por DJ Nel, ouve-se no fundo da fala do locutor a música “Onda”, presente no álbum Cuban Soul (1976) do cantor Cassiano, uma das principais influências dos Racionais MC’s. Ao final da fala do radialista, repleta de saudações e informações sobre o clima frio da região, desponta e desaparece o grito de uma ave, que, ao compor a textura da música, ajuda na compreensão inicial acerca do ambiente no qual transcorrerá toda a narrativa: a Zona Sul de São Paulo, região afastada do grande centro.

Seguida pelo surgimento da voz do narrador, “Da ponte pra cá” (2002) instantaneamente mostra o fundo que comporá toda a música. Constituída tendo como referência um *sample* retirado de “CussWords”, do rapper norte-americano Too Short, faixa que faz parte de “Life is...To \$hort” (1989), nota-se uma base musical que conta ainda com a inserção de tambores, remetendo a sonoridades tribais. Ágil, dançante, ela impõe um ritmo veloz à narrativa, casando com a ideia de

acompanhamento de um narrador que está junto aos amigos, em uma terça-feira fria, dissertando de maneira contínua sobre a periferia.

Assim como em “Qual mentira vou acreditar” (1997), sirenes policiais são inseridas em determinado momento da canção, capturando uma das principais sonoridades presentes nas paisagens dos bairros populares, conforme se pode reparar nas três músicas analisadas. Aqui, a polícia segue o seu caminho, não abordando o narrador, agindo como se estivesse apressada. “Sai, Deus é mais, vai morrer pra lá, zica” é a frase dita enquanto a viatura passa, evidenciando, novamente, a imagem negativa que os policiais transmitem a alguns moradores do Capão Redondo.

A textura da canção conta ainda com a utilização de gritos que buscam abafar a propagação de uma ofensa, momento, aliás, que se configura como um dos principais no que compete à interpretação dos cantores. É graças às intervenções vocais de Ice Blue, em especial nesse instante da música, que se confere o efeito marcante e modificador que Zumthor (2001) dissertara acerca do poder comunicador da performance. Ali, hora em que um morador da periferia externa todo o seu descontentamento quanto à aproximação de “playboys” querendo confraternizar, o ódio presente em seu discurso está também em sua voz, em uma sequência raivosa que proporciona a criação imagética de alguém que carrega consigo camadas históricas de sofrimento, cujo corpo reage e provoca reações à cada sílaba pronunciada.

No refrão, os Racionais jogam com a ironia e o humor ao dar protagonismo a uma voz distorcida, diferente de qualquer manifestação associável a um ser humano. Como se fosse proveniente de uma criatura de outro mundo, ouve-se a mensagem que dá a tônica da canção: “o mundo é diferente da ponte para cá”. Portando-se como um ser que habita as regiões dissertadas pelo narrador, essa manifestação sonora funciona como um elemento essencial para a transmissão da mensagem da música, pois busca representar, simultaneamente, como os moradores da periferia se sentem ante o restante da cidade e também ratificar, de maneira bem-humorada, a existência de mundos, e seres, diversos em São Paulo.

Finalizando com manifestações festivas e performances de *scraths* sendo interpretadas por essa voz distorcida, a música encerra em um tom descontraído, transpirando um clima vivo, jovem, apesar de toda a preocupação externada ao longo da narrativa com a realidade encontrada da ponte pra cá.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Instigados a buscar respostas sobre os percursos na cidade realizados pelos Racionais MC's em suas crônicas musicais, iniciamos a trajetória desta pesquisa dissertando sobre as modificações conceituais sofridas pelo gênero crônico ao longo dos séculos. Apoiados em autores como Pereira (2004), descobrimos que a crônica já habitou rodapés, foi confundida com ensaios e folhetins, flertou com a literatura, aproximou-se da rua, do rés do chão, como diria Cândido (1993), e foi, progressivamente, ficando menos formal, mais leve, cotidiana e oral. Dentre as aproximações resultantes de tantas mutações, destaca-se o diálogo com o campo da música, que resultou em manifestações como as crônicas musicais citadas por Aguiar (2014), assim como as crônicas rap, exemplo das produções dos Racionais, dissertadas por Malaguti (2014).

A cidade, dentro do contexto deste trabalho, foi indicada como uma fonte quase inesgotável de leitura e de escrita, vide o seu caráter textual sublinhado por Certeau (1998) e Barthes (2001), e a sua essência palimpséstica, destacada por Pesavento (2004) e Rodrigues (2014). A atenção dispensada à sonoridade dos ambientes urbanos, cujos ecos afetaram, conforme vimos em Schafer (2001), de sobremaneira a música, escancarou uma interação muito presente. Nas produções dos Racionais MC's, por exemplo, verificaram-se diversos elementos da urbe na composição das canções, que, inclusive, ajudaram a captar o modo como o grupo circulava pela cidade em suas produções. Especialmente em “Qual mentira vou acreditar” (1997), constatou-se o uso de diversos sons cotidianos identificados ao se realizar algum trajeto pela metrópole, como os toques provenientes de telefones celulares, ruídos de motores de carros e exclamações de pessoas conversando.

Ao abordarmos as origens do hip hop, foi possível observar a influência direta que a necessidade de realocação espacial urbana teve para o surgimento do movimento. Contestatório e subversivo, legou a um de seus elementos, o rap, características tais quais a ocupação e a manifestação em vias públicas centrais. No Brasil, São Paulo foi a metrópole expoente na geração de grupos identificados com o estilo que lidava com ritmo e poesia. Dentre eles, os Racionais MC's.

Como marcante nos caminhos trilhados pelo quarteto, pode-se atestar a cronicidade presente em suas canções, que, dentre as características, vale ressaltar o seu olhar para figuras e realidades à margem, bem como a adoção de uma

linguagem informal, irônica e bem humorada no trato de questões complexas e relevantes. O narrador cronista, aliás, porta-se não apenas como próximo, mas também como parte integrante da população para qual dirige a sua mensagem. Ele, nas três músicas analisadas neste trabalho, apresenta-se como um habitante de bairros populares da cidade de São Paulo que, com um vocabulário coloquial repleto de gírias locais, reivindica melhores condições de vida para as populações carentes e ressalta a negligência das autoridades. O narrador da crônica musical dos Racionais também é responsável pela transmissão de mensagens de conforto, de esperança, funcionando como um norteador que indica caminhos a serem seguidos.

Atendo-se aos percursos cronísticos realizados pelo grupo, identifica-se, geograficamente, o deslocamento pelos mais diversos cantos da cidade, abarcando regiões pobres – com casas amontoadas e ruas de terra –, ricas – com carros do ano nas calçadas e clubes poliesportivos –, centrais e periféricas. Acima de tudo, no entanto, observam-se trajetórias de busca por igualdade social em que, diferentemente do que fora narrado em “Fim de semana no parque” (1993), todas as crianças de São Paulo vivam em ambientes infraestruturados e pacíficos. São movimentos que buscam o fim do racismo e da discriminação, almejando que situações tais quais as presenciadas em “Qual mentira vou acreditar” (1997) não se repitam. Os caminhos do grupo pela capital paulista são de existência e resistência de uma parte da população que é escanteada, estigmatizada e oprimida.

Cabe constatar nas mensagens transmitidas a tensão existente na relação com a polícia, esta, por sua vez, que se configura como um símbolo que carrega diversos traços discriminatórios que costumam o todo da sociedade descrita pelos Racionais. Em todas as canções analisadas se faz presente a menção textual ou sonora à figura ameaçadora e preconceituosa de policiais que, seja na periferia ou no grande centro, ocasionam uma sensação de constante vigilância por parte de habitantes de bairros pobres que buscam, por vezes, apenas lazer em seus deslocamentos urbanos. A procura por entretenimento e fruição, aliás – em parques e festas, por exemplo –, foi o objetivo final mais recorrente detectado nos percursos feitos pelos Racionais. O resultado derradeiro, no entanto, nem sempre era o mais satisfatório, visto que ao longo do caminho, ou propriamente no destino almejado, o narrador invariavelmente se deparava com barreiras de pré-julgamentos relacionados à cor da pele ou ao local de moradia, cujos insultos tinham como fonte, às vezes, também os seus próprios pares.

É gritante a discrepância detectada pelo cronista ao realizar um paralelo entre as condições de vida observadas nos bairros nobres visitados e na periferia. Assim como no fragmento contido na introdução desta monografia, tal cenário ocasiona uma sensação de não pertencimento do sujeito periférico ao todo social. Como consequência, nítida especialmente na música “Da ponte pra cá” (2002), os Racionais retratam uma cidade completamente cindida, fragmentada, repleta de muros concretos e simbólicos. Mais do que a indicação da existência de realidades muito distintas, em que a desigualdade fruto do descaso para com uma parcela significativa da população é um dos motivos primordiais, o grupo, ao percorrer a metrópole e externar indignação, raiva e descrença com o que vê, anuncia a presença de mundos diversos dentro de um mesmo espaço urbano.

Saliente nesse contexto dos percursos do quarteto pela urbe é a constatação da progressiva ausência de interação entre pessoas de realidades sociais e geográficas distintas. Como o expressado na música “A vida é um desafio” (2002), no mundo moderno, para o grupo, “as pessoas não se falam. Ao contrário, se calam, se pisam, se traem e se matam”. Paralelos a essa realidade, os deslocamentos do narrador cronista pelas ruas da cidade indicam a importância da autovalorização periférica e negra, datando a necessidade de manifestação e combate às discriminações advindas de uma sociedade tradicionalmente preconceituosa, segregadora e violenta.

Nos passos trilhados pelos Racionais, há a total ciência da existência de diversas mazelas históricas que não serão transpostas tão cedo. No entanto, faz-se presente no discurso inserido nas crônicas a luta e a esperança por um futuro mais ameno. Em meio às dificuldades, não raro é notada a adoção de mensagens motivacionais que buscam sublinhar a importância da união da periferia para o seu crescimento, além da ratificação da possibilidade de novas realidades e cenários. Afinal, a própria trajetória do grupo é um exemplo de que nem tudo é impossível, e, apesar das complexidades enfrentadas, nada como um dia após o outro dia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **Tempo e artista**: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. São Paulo: USP. 2014. 238f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27042015-105107/pt-br.php>>. Acesso em 24 nov. 2016.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Fragmentos sobre a crônica**. In: _____. Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALDEIRA, Teresa. “Gênero continua a ser o campo de batalhas: juventude, produção cultural e a reinvenção do espaço público em São Paulo”. Tradução por Saulo Adriano. **Revista Usp**, São Paulo, nº 102, 2014. p. 83-100. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/97628>> Acesso em 24 nov. 2016

CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés do chão**. In: _____. Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Ensaio e crônica**. In: _____. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S.A., 1971, p. 105 – 128.

CULT. São Paulo: Editora Bregantini, ano 17, n.192, jul. 2014. 66 p.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH-USP, 2013. 295f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/pt-br.php>> Acesso em 24 nov. 2016

DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia; ROCHA, Janaina. **Hip hop: a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. Disponível em: <http://novo.fpabramo.org.br/uploads/hip_hop.pdf> Acesso em 24 nov. 2016

GARCIA, WALTER. Sobre uma cena de “Fim de semana no parque”, do Racionais MC’s. **Estudos Avançados**, vol. 25, nº 71. São Paulo, 2011. P. 221-235. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142011000100015>>. Acesso em 24 nov. 2016

GOLIN, Cida. **Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz**. 2005. Trabalho apresentado XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de

Janeiro,2005.

KEHL, Maria Rita. “**Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo**”. São Paulo em Perspectiva, vol. 13, nº 3, 1999. p. 95-106. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88391999000300013>>. Acesso em 11 out. 2016

LINHARES, Bruna Natasha Bernardes. **Crônica e cidade: um retrato de Porto Alegre nas colunas de Jotabê no Correio do Povo (1955-1959)**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/111781>>. Acesso em 24 nov. 2016

JOSÉ, Carmem Lucia; SERGL, M.J. Murray Schafer e a paisagem sonora. In: Eduardo Meditsch e Valci Zuculoto. (Org.). **Teorias do Rádio: Textos e contextos**. 1ed. Florianópolis: Insular, 2008, v.II, p. 251 – 262.

JUNIOR, Jeder Janotti. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTON, Angela. **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre, Sulina, 2006. P. 131 – 146.

JUNQUEIRA, Lília. Manguebit e gentrification: relações entre cultura e espaço urbano em Recife. In: PRYSTON, Angela. **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre, Sulina, 2006. P. 149 – 157.

MALAGUTI, Carlos. A crônica rap como expressão do rap brasileiro hegemônico. **Epígrafe**, São Paulo, v.2, n.1, p. 7–33, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/epigrafe/issue/view/Issue/5859/132>>. Acesso em 24 out. 2016

PEREIRA, Simone Luci. Paisagens sonoras urbanas: uma contribuição ao estudo da escuta midiática. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; FREITAS, Ricardo Ferreira. **Comunicação, narrativas e culturas urbanas**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: UERJ, 2009. P. 139 – 155.

PEREIRA, Wellington. **Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso**. Salvador: Calandra, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços**, Santa Catarina, v.11, n.11, p. 25–30, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>>. Acesso em 24 nov. 2016

PRYSTON, Angela. Cidades e música: sensibilidades culturais urbanas. In: PRYSTON, Angela; CUNHA, Paula. **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008. P. 195 – 209.

RACIONAIS MC´S. **CD Holocausto Urbano**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990.

_____. **CD Raio X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

_____. **CD Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

_____. **CD Nada Como Um Dia Após o Outro Dia**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

RODRIGUES, Adriano. **A rua, analisador da sociabilidade**. In A rua no século XXI: materialidade urbana e virtualidade cibernética. Maceió: Edufal, 2014.

SANSEVERINO, Antônio. Entre o arcaico e o moderno: a crônica de Machado e João do Rio. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v.1, n.2, p. 35 – 54, 2002.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. Da casa da palavra ao olho da rua: a crônica como uma narrativa urbana. **Ilha**, v.14, n.1, p. 37-55, jan/jun 2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SOUZA, Jusamara. **Hip hop: da rua para a escola**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

TROTTA, Felipe. A cidade grande no imaginário do forró pé de serra atual. In: PRYSTON, Angela; CUNHA, Paula. **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008. P. 210 – 227.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

1000 Trutas, 1000 Tretas. DVD Racionais MC's. 2h05'03". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A-7rTJUKaiU&t=6600s>>. Acesso em 25 nov. 2016.

ANEXO A – Letra de “Fim de semana no parque” (1993)

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 a uma hora da minha quebrada
 Logo mais, quero ver todos em paz
 Um, dois, três carros na calçada
 Feliz e agitada toda playboyzada
 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 loura 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 quatro 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
 Provelmente, 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 videogame às vezes nem televisão
 Mas todos eles tem Doum, São Cosme e 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

E que alguém os ensinasse a dirigir
 Mas eles 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 vi 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 euforia 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 as 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 um em baixa-renda da cidade
 Comunidade Zona Sul é dignidade
 Tem 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
 Estrago inevitável
 Nomes estrangeiros que estão no nosso morro pra matar
 M.E.R.D.A.

Como se fosse hoje ainda me lembro
 Sete 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
 Vigiano lá de cima
 A molecada do Parque Regina

Tô cansado dessa porra
 De toda essa bobagem
 Alcoolismo, 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 álcool.
 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 aí, Netinho, paz a todos

ANEXO B – Letra de “Qual mentira vou acreditar” (1997)

São apenas dez e meia tenho a noite inteira,
dormir é embaçado numa sexta-feira.
Tv é uma merda prefiro ver a lua,
Preto Edi Rock está a caminho da rua.

Hã, sei lá vou pr'uma festa se pá,
Se os cara não colar volto às três da manhã.
Tô devagar, tô a cinquenta por hora,
Ouvindo funk do bom, minha trilha sonora.
A polícia cresce o olho, eu quero que se foda,
Zona norte a bandidagem curte a noite toda.

Eu me formei suspeito profissional,
Bacharel pós-graduado em tomar geral.
Eu tenho um manual com os lugares horários,
De como dar perdido, ai caralho...

Prefixo da placa é M Y, sentido Jaçanã, Jardim Hebron.
Quem é preto como eu, já tá ligado qual é, nota fiscal, RG, polícia no pé.
Escuta aqui, o primo do cunhado do meu genro é mestiço,
Racismo não existe, comigo não tem disso,
É pra sua segurança. Falou, falou... Deixa pra lá.
Vou escolher em qual mentira vou acreditar.

Refrão:

Tem que saber curtir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar?
A noite é assim mesmo então, deixa rolar.
Vou escolher em qual mentira vou acreditar.
Tem que saber curtir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar?

Ôh, que caras chato ó,
Quinze pras onze eu nem fui muito longe
E os home embaçou.
Revirou os banco, amassou meu boné branco,
Sujou minha camisa do Santos.
Eu nem me lembro mais pra onde eu vou,
Hi, agora, quem será que ligo?

Espere na estação, eu tô na zona sul,
Eu chego rapidinho assinado: Blue.
Pode crer, naquele lado de Santana
Conheço uns lugar, conheço umas fulana.
Juliana? Não. Mariana? Não. Alessandra? Não. Adriana? Não.
O nome é só um detalhe, o nome é só um nome.

953 hum... Esqueci o telefone.

Porra demorou, hein!
 E aí, Blue como é que é?
 Isso aqui é um inferno, tem uma pá de mulher.
 Trombei uma pá de gente, uma pá de mano (pode crer)
 Tô há quase uma hora te esperando.

Passou uma figura aqui e deu ideia,
 Disse que te conhece, se pá chama Léa. (Eu)
 Cabelo solto, vestido vermelho,
 Estrategicamente a um palmo do joelho. (Hummm...)

Os caras comentaram o visual, oh os bico que tal? Pagando o mó pau.
 Ninguém falou ah, ah mas eu ouvia,
 Meio mundo xingando por telepatia. (Filha da puta)
 Economizava meu vocabulário,
 Não tinha o que falar, falava o necessário.
 Meio assim, é claro, será qual é que é truta?
 Aqui falta mina filha da puta.
 Tudo comigo, confio no meu taco,
 Versão africana Don Juan Demarco.
 Tudo muito bom, tudo muito bem,
 Sei lá o que é que tem, ideia vai, ideia vem.
 Ela era princesa eu era o plebeu,
 Quem é mais foda que eu? Espelho, espelho meu?
 Tipo Thaís de Araújo ou Camila Pitanga?
 Uma mistura, confesso, fiquei de perna bamba.
 Será que ela aceita ir comigo pro baile?
 Ou ir pra zona sul ter um *grand finale*?
 Amor com gosto de gueto até às seis da manhã,
 Me chamar de meu preto e me cantar Djavan.

Ninguém ouviu, mas puta que pariu.
 Em fração de segundos meu castelo caiu,
 A mais bonita da escola rainha passista,
 Se transformou numa vaca nazista.
 Eu ouvindo James Brown, pá... Cheio de pose.
 Ela perguntou se eu tenho, o quê? Guns N' Roses?
 Lógico que não! A mina quase histérica
 Meteu a mão no rádio e pôs na transamérica.

Como é que ela falou? Só se liga nessa,
 Que mina cabulosa olha só que conversa.
 Que tinha bronca de neguinho de salão, (não)
 Que a maioria é maloqueiro e ladrão. (aí não)
 Aí não, mano! Foi por pouco,
 Eu já tava pensando em capotar no soco.

Disse pra mim não falar gíria com ela, (pode crer)

Pra me lembrar que não tô na favela.
 Bate-boca, mó guela, será que é meia-noite, já?
 A cinderela virou bruxa do mal?
 Me humilhar não vai, vai tirar o carai,
 Levanta o seu rabo racista e sai.

Eu conheço essa perversa há mó cara,
 Correu a banca toda de uns playba que cola lá na área.
 Pra mim ela já disse que era solitária,
 Que a família era rígida e autoritária.
 Tem vergonha de tudo cheia de complexo,
 Que ainda era cedo pra pensar em sexo.

A noite é assim mesmo, então deixa rolar,
 Vou escolher em qual mentira vou acreditar.
 Tem que saber mentir, tem que saber lidar,
 Em qual mentira vou acreditar.
 Tem que saber curtir, tem que saber lidar.
 Em qual mentira vou acreditar?
 A noite é assim mesmo, então deixa rolar,
 Vou escolher em qual mentira vou acreditar.
 Tem que saber curtir, tem que saber lidar.
 Em qual mentira vou acreditar?

Ih caralho, olha só quem tá ali?
 O que que esse mano tá fazendo aqui?
 E aí esse maluco veio agora comigo,
 Ligou que era até seu amigo.
 Morava lá na sul, irmão da Cristiane,
 Dei um cavalo pra ele no lausane.
 Ia levar um recado pra uns parente local,
 Da Igreja Evangélica Pentecostal.
 Desceu do carro acenando a mão, (na paz do senhor!)
 Ninguém dava atenção.
 Bem diferente do estilo dos crentes,
 Um bombojaco e touca mas a noite tá quente.
 Que barato estranho, só aqui tá escuro,
 Justo nesse poste não tem luz de mercúrio.
 Passaram vinte fiéis até agora,
 Dá cinco reais, cumprimenta e sai fora.
 Um irmão muito sério em frente à garagem,
 Outro com a mão na cintura em cima da laje.
 De vez em quando a porta abre e um diz:
 "Tem do preto e do branco!" Encosta o nariz.
 Isso sim isso é que é união,
 O irmão saiu feliz sem discriminação.
 De lá pra cá veio gritando, rezando,
 "Aleluia, as coisas tão melhorando!"

Esse cara é dentista, sei lá...

Diz que a firma dele chama Boca S/A.
Será material de construção?
Vendedor de pedras? Lá na zona sul era patrão.

Ih! Patrão o caralho! Ele é safado,
Fugiu do Valo Velho com os dias contados. (Tava desconfiando...)
Na paranoia de fumar era fatal,
Arrombava os barracos, saqueava os varal. (Demorô)
Bateu na cara do pai de um vagabundo,
Humm... Tá fazendo hora extra no mundo.
A noite tá boa a noite tá de barato,
Mas puta, gambé, pilantra é mato.

Tem que saber curtir, tem que saber lidar.
Em qual mentira vou acreditar?
A noite é assim mesmo, então deixa rolar.
Qual mentira vou acreditar?

ANEXO C – Letra de “Da ponte pra cá” (2002)

A lua cheia clareia as ruas do Capão,
 Acima de nós só Deus humilde, né não? Né não?
 Saúde! (Plin) Mulher e muito som,
 Vinho branco para todos, um advogado bom
 (Cof,cof) ah, esse frio tá de foder,
 Terça-feira é ruim de rolê, vou fazer o quê

Nunca mudou nem nunca mudará
 O cheiro de fogueira vai perfumando o ar
 Mesmo céu, mesmo cep no lado sul do mapa,
 Sempre ouvindo um rap para alegrar a rapa
 Nas ruas da sul eles me chamam Brown,
 Maldito,vagabundo, mente criminal
 O quê toma uma taça de champagne e também curte
 Desbaratinar no tubaína tutti-frutti.
 Fanático, melodramático, bon-vivant,
 Depósito de mágoa, quem tá certo é o Saddam...
 Playboy bom é chinês e australiano,
 Fala feio, mora longe e não me chama de mano

"E ae brother, hey, uhuuul"
 "Pau no seu cu. Respeito, sou sofredor e odeio todos vocês
 Vem de artes marciais que eu vou de Sig Sauer,
 Quero sua irmã e o seu relógio Tag Heuer
 Um conto se pá, dá pra catar,
 Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar.

Um triplex pra coroa é o que malandro quer,
 Não só desfilas de Nike no pé
 Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai,
 Mas no rolê com nós cê não vai!
 Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar.
 Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
 Se é o crime ou o creme; se não deves não teme,
 As perversa se ouriça e os inimigo treme
 E a neblina cobre a estrada de Itapeirica...
 Sai, Deus é mais, vai morrer para lá zica.

Refrão:

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá!
 Não adianta querer ser, tem que ter para trocar,
 O mundo é diferente da ponte pra cá

Outra vez nós aqui, vai vendo,
 Lavando o ódio embaixo do sereno

Cada um no seu castelo, cada um na sua função,
 Tudo junto, cada qual na sua solidão
 Hei, mulher é mato, a Marijane impera,
 Dilui a rara e solta na atmosfera
 Faz da quebrada o equilíbrio ecológico,
 E distingui o judas só no psicológico

Ó, filosofia de fumaça e nariz,
 E cada favelado é um universo em crise
 Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem,
 Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
 Quantos caras bom no auge se afundaram
 Por fama
 E tá tirando dez de Havaiana
 E quem não quer chegar de Honda preto e banco de couro,
 E ter a caminhada escrita em letras de ouro
 A mulher mais linda, sensual e atraente,
 Da pele cor da noite, lisa e reluzente
 Andar com quem é mais leal e verdadeiro,
 Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro
 O riso da criança mais triste e carente,
 Ouro e diamante, relógio e corrente
 Ver minha coroa onde eu sempre quis por,
 De turbante, chofer, uma madame nagô.

Sofrer, pra quê? Mas se o mundo jaz do maligno,
 Morrer como homem e ter um velório digno,
 Eu nunca tive bicicleta ou videogame,
 Agora eu quero o mundo igual cidadão Kane,
 Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola,
 Minha meta é dez, nove e meio nem rola
 Meio ponto a ver... Hum... e morre um,
 Meio certo não existe "tru", o ditado é comum
 Ser humano perfeito, não tem mesmo não,
 Procurada viva ou morta a perfeição!

Errare humanum est, grego ou troiano,
 Latim, tanto faz pra mim: fí de baiano
 Mas se tiver calor, quentão no verão,
 Cê quer dá um rolé no capão, daquele jeito,
 Mas perde a linha fácil, veste a carapuça,
 Esquece estes defeitos no seu jaco de camurça,
 Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé,
 Santa Tereza, Valo Velho e Dom José.
 Parque, Chácara, Lídia, Vaz, Fundão
 Muita treta pra Vinícius de Moraes

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
 O mundo é diferente da ponte pra cá!
 Não adianta querer ser, tem que ter para trocar,

O mundo é diferente da ponte pra cá

Mas não leve a mal "tru", cê não entendeu,
Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu.
Antes de tudo, eu quero dizer, pra ser sincero
Que eu não pago de quebrada, mula ou banca forte,
Eu represento a sul, conheço loco na norte,
No 15 olha o que fala; Perus, chicote estrala

Ridículo é ver os malandrão vândalo,
Batendo no peito, feio, fazendo escândalo
Deixa ele engordar, deixa se criar bem,
Vai fundo, é com nós, Super Star, Superman, vai

Palmas para eles, digam hey, digam how,
Novo personagem pro Chico Anísio Show
Mas firmão, né, se Deus quer, sem problemas,
Vermes e leões no mesmo ecossistema
Cê é cego doidão? Então, baixa o farol!
Hei how, se quer o quê, com quem, jow?
Tá marcando. Não dá pra ver quem é contra a luz...
Um pé de porco ou inimigo que vem de capuz

Ei truta eu tô louco, eu tô vendo miragem,
Um Bradesco bem em frente da favela é viagem...
De classe "A" da "Tam" tomando JB
Ou viajar de Blazer pro 92 Dp

Viajar de GTI quebra a banca,
Só não pode viajar c'os mão branca.
Senhor guarda meus irmão nesse horizonte cinzento,
Nesse capão redondo, frio, sem sentimento
Os manos é sofrido e fuma um sem dar guela,
É o estilo favela e o respeito por ela
Os moleque tem instinto e ninguém amarela.
Os coxinha cresce o zóio na função e gela.

Não adianta querer, tem que ser tem que pá,
O mundo é diferente da ponte pra cá!
Não adianta querer ser tem que ter para trocar,
O mundo é diferente da ponte pra cá