

ELEMENTOS PARA A CRÍTICA DA ESTÉTICA DO RACIONAIS MC'S (1990-2006)¹

Walter Garcia*

Resumo: O artigo analisa alguns recursos poéticos e musicais dos raps “Hey Boy” (1990), “Homem na estrada” (1993), “Capítulo 4, versículo 3” (1997) e “Negro drama” (2002) e busca identificar elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s.

Palavras-Chave: Racionais MC’s, Rap brasileiro, Música popular brasileira, Sociedade brasileira contemporânea.

Abstract: The article analyses some musical and poetical techniques of the raps “Hey Boy” (1990), “Homem na estrada” (1993), “Capítulo 4, versículo 3” (1997) and “Negro drama” (2002) and means to study some elements for Racionais MC’s aesthetic criticism.

Keywords: Racionais MC’s, Brazilian rap, Brazilian popular music, Brazilian contemporary society.

¹ Este artigo é parte de um estudo mais amplo sobre o trabalho do Racionais MC’s e resulta de projeto de pesquisa realizado com auxílio da Fapesp. As análises revisam e ampliam formulações de três textos anteriores: minha comunicação no *III Encontro de Estudos da Palavra Cantada* (a convite de Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Liv Sovik) em agosto de 2011; o artigo “Radicalismos à brasileira”, apresentado na série de encontros *Atualidade da crítica* em novembro de 2011; e o verbete “Rap”, publicado em Leonardo Avritzer *et alii* (org.), *Dimensões políticas da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 637-646.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professor Doutor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). E-mail: waltergarcia@usp.br.

Para a crítica, não há valor de revelação em indicar que os diversos pontos de vista dos raps do Racionais MC's (Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e Kl Jay) são fixados nas periferias de São Paulo. Nem há valor em apontar que os seus versos articulam as experiências dos personagens com os processos sociais que regulam o cotidiano dessas periferias. E talvez não haja valor também em dizer que grande parte dessa obra se baseia no “conceito da violência contra a violência” (Mano Brown, 2011), o que leva o canto do Racionais, sobretudo o de Mano Brown, a soar como revide.

Quando se escuta o grupo, facilmente se reconhece tudo isso. Mas talvez seja interessante acompanhar de que modo o gesto de revide veio se intensificando, disco a disco, pela compreensão mais ampla e mais aprofundada da violência que estrutura a sociedade brasileira. Dizendo de outro modo, a agressividade dos raps, adensada a cada trabalho, também comunica a lucidez do Racionais MC's. Lucidez que, em boa parte, parece ter se desenvolvido justamente como resultado dos vários pontos de vista sempre situados nas periferias.

Assim, partirei dessas características, que se apresentam na superfície da obra, e analisarei quatro raps: “Hey Boy” (Mano Brown), “Homem na estrada” (Mano Brown), “Capítulo 4, versículo 3” (Mano Brown) e “Negro drama” (Edy Rock/ Mano Brown). O objetivo principal é identificar elementos mais profundos que contribuam para a crítica da estética do Racionais MC's no período de 1990 até 2006. Para tanto, as análises incluirão, além da pesquisa do ponto de vista e de outros componentes formais, o cotejo dos raps com obras literárias ou com canções que trabalham experiências semelhantes.

Não se trata, porém, de apontar influências – embora Mano Brown já tenha declarado que ver Thaíde na televisão e, depois, “de verdade na São Bento” foi o primeiro incentivo que teve para cantar rap (Kalili, 1998a, p. 34). Nem se trata de desconhecer que há diferenças evidentes entre a sociedade que serve de matéria-prima para o Racionais MC's ao final do século XX e a que serve, p. ex., para Lima Barreto nas primeiras décadas daquele século –

ainda que os paralelos estabelecidos, entre a produção de um e a de outro, realmente queiram sugerir que os dois tempos históricos coincidem em alguma medida. Mas o cotejo das obras almeja sobretudo pesquisar a constelação à qual o trabalho do Racionais, em sua trajetória, se integra.²

Talvez um pequeno exemplo ajude a esclarecer. Em “V. L. (Parte II)”, faixa do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, Mano Brown canta “Mas, em São Paulo, Deus é uma nota de cem”. Não sei se o verso cita uma máxima ou se é feito “à maneira de”. Seja como for, não se trata de um caso isolado. Aqui como em outros raps do Racionais, “condensada em uma forma lapidar, a experiência se torna conceito, sabedoria popular que sugere regras de conduta” (Garcia, 2007, p. 214). Em “V. L. (Parte II)”, o verso aconselha a despertar de um sonho: “Às vezes eu acho que um preto como eu/ Só quer um terreno no mato só seu/ Sem luxo, descalço, nadar num riacho/ Sem fome, pegando as frutas no cacho”. E esse conselho é dado porque a realidade concreta, sintetizada no verso, é oposta ao sonho e diz respeito ao domínio *sobrenatural* da forma-mercadoria, a qual constitui as relações sociais e a subjetividade do sujeito na metrópole.

Ora, contemporânea a “V.L. (Parte II)”, mas produzida no âmbito da cultura popular tradicional, uma canção entoada por João dos Santos Rosa, da Comunidade Quilombola de Sapatu (Eldorado – SP), tematiza a mesma experiência assumindo o ponto de vista da vida simples em meio rural:

Quem não acredita em Deus
Acredita no dinheiro
E pega sua terrinha
E vende pro fazendeiro
Vai embora pra cidade
Pra ver se a vida melhora

² Em várias passagens do artigo, ficará mais ou menos claro que procuro desdobrar certa linha da crítica que, no Brasil, foi desenvolvida por Antonio Candido, Roberto Schwarz e José Antonio Pasta, entre outros. Ver, p. ex., Schwarz (1999).

Ele fica na pior
Na maior dificuldade
Senhora, não tem disso, não
Senhora, não tem disso, não
Se deixar da liberdade
Pra viver só na prisão. (Dias, 2003)

Fugiria aos limites deste texto refletir sobre o teor de resistência, ou de utopia, ou de conformismo cristalizado nesse canto. Importa assinalar a sua relativa coincidência com o rap: não acreditar em Deus é acreditar no dinheiro, e acreditar no dinheiro é mudar-se para a cidade. Sabe-se que a substituição do respeito e do temor religioso pela mera relação monetária, a transformação da dignidade pessoal em valor de troca, a submissão do campo aos grandes centros urbanos fazem parte do processo de modernização do capitalismo. Assim, podemos tanto aproximar as duas obras quanto estender a pesquisa em direção a outros períodos históricos que marcaram esse processo no Brasil. P. ex., o impulso industrial e o crescimento urbano durante a década de 1930 parecem se depositar na máxima “Dinheiro valia mais do que Deus”, incluída em *Usina*, de José Lins do Rego (1982, p. 84), romance publicado em 1936. Dez anos mais tarde, publicou-se *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Seu conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, vinculado ao mundo sertanejo, aproveita um dito mais piedoso: “– Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!...” (Rosa, 1982, p. 330). Já o período da Primeira República deixou-nos o comentário “Ah! meu caro, dinheiro é mais forte que amor”, no diálogo que enforma a crônica de Machado de Assis de 18/12/1892. Talvez a constelação se amplie para além do razoável. Ou talvez não, pois a crônica aborda “o célebre encilhamento” (Machado de Assis, 1996). De todo modo, cite-se ainda uma passagem de *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, de Lima Barreto, cuja 2ª edição, revista e aumentada, é de 1917: ao descrever o tempo em que, recém chegado da província, conheceu a solidão e o desamparo na capital do país, Isaiás relembra que, naqueles dias, deu “alma ao dinheiro” (Lima Barreto, 1976, p. 55-56).

Hey Boy

“Hey Boy” foi gravado para o primeiro disco do Racionais, *Holocausto urbano*, de 1990. A introdução traz um diálogo falado, não cantado. Encena-se, tal como em filme cinematográfico ou em peça radiofônica, um encontro nada amistoso entre dois jovens de classe baixa que habitam na periferia, representados por Mano Brown e Ice Blue, e um boy, isto é, um jovem de classe média ou de classe alta. O lugar do conflito é um bairro de periferia, para onde o boy foi de moto.

(Ice Blue) – Hey, boy, hey, boy! Dá um tempo aí, cola aí, 'pera aí!
(Mano Brown) – Quem é, mano, o que esse otário 'tá fazendo aqui? Aí, dá um tempo aí, chega aí.
(Boy) – Que foi, bicho?
(Mano Brown) – Lembra de mim, mano?
(Boy) – Não.
(Mano Brown) – Então vamo' trocar uma ideia nós dois agora, morou?

Então da fala se passa ao canto, e somente os dois jovens que habitam no bairro têm voz. Inicialmente eles pedem para o boy se explicar. E o ameaçam, entoando que “não vai ser fácil” sair de um “ninho de cobra”. Mas logo a conversa muda de figura. Ainda que as dicções não percam nunca o tom de ameaça, as palavras, na verdade, explicam ao boy por que o bairro não é o lugar dele, por que ele pode se ferir onde “nós somos a consequência... maior/ Da chamada violência/ (...) E bode expiatório de toda e qualquer mediocridade”.

O vocabulário e as formulações deixam os manos com um tom professoral: “A marginalidade cresce sem precedência/ Conforme o tempo passa, aumenta, é a tendência”. É como se ouvíssemos dois alunos que argumentam com capricho, raciocinando a partir do aprendizado prático sem ignorar o aprendizado teórico. Entre um e outro, a elaboração se utiliza do conhecimento da canção negra dos EUA (na qual, é óbvio, o rap se inclui), cuja influência

fica patente desde o título da canção; e se utiliza do rádio e da construção de tipo dramático, duas influências que retornariam com força nos discos seguintes. Mudando de ângulo, é como se a valentia adolescente, nutrida nas ruas e nos meios tecnológicos de comunicação, se misturasse à incorporação do gesto do professor escolar que fala sem admitir réplica.³

As últimas páginas de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, trazem uma cena que valerá a pena retomar. Dentro de uma carruagem, o personagem reflete sobre o que fez dos seus sonhos de estudo e de trabalho, após ter vivido na miséria e, naquele momento, ser o protegido número um do patrão, o “doutor Ricardo Loberant”, proprietário e diretor do jornal *O Globo*. No Largo da Lapa, o caminho é bloqueado. Isaías vê uma “aglomeração de populares” e enxerga, levada por dois soldados, a ex-amante do deputado Castro, político a quem ele fora recomendado e que não lhe arranjara uma posição na burocracia tão logo o estudante chegara ao Rio de Janeiro. Cogita, então, no sentimento que teve revendo aquela mulher num momento em que ambos haviam trocado de lugar na sociedade: ela, detida na rua; ele, um “parasita”, um “vulgar assecla”, confortável na carruagem. O sentimento o faz indagar se ele também não seria, em parte, responsável pela desgraça daquela mulher (Lima Barreto, 1976, p. 192-193).

Pode-se afirmar que os versos de “Hey Boy” se organizam a partir de uma experiência semelhante. As vozes de Mano Brown e Ice Blue se revestem de agressividade. Porém a ideia substancial do que se canta é a conscientização do boy, o qual, se não conhece cada um dos moradores do bairro, tem a sua vida diretamente

³ Ice Blue e Mano Brown declararam, em duas entrevistas, que inicialmente o Racionais MC’s queria “ser intelectual, falar umas palavras difíceis” (Santos, 1997), com “medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar” (Kalili, 1998b, p. 17). Como se nota, o recurso de cantar situações violentas com “palavras de rua mesmo” (Santos, 1997) foi conquistado ao longo da trajetória do grupo, “contra o preconceito linguístico e a favor da comunicação com a periferia” (Garcia, 2004, p. 177).

ligada às vidas de todos. A relação é explicada didaticamente, e caso se faça a velha pergunta sobre o investimento estético da arte engajada, deve-se avaliar, entre outros recursos, a rima “etiqueta” / “sarjeta”, síntese da explicação.

Você gasta fortunas se vestindo em etiqueta
E na sarjeta as crianças, futuros homens
Quase não comem, morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo, e as drogas consomem.

Ao mesmo tempo, a substância do que se canta é também a conscientização do público ao qual o Racionais MC's se dirige primordialmente: o jovem que habita na periferia urbana. Isto é lógico, em primeiro lugar, porque a canção ensina com o discurso (que deve ser) endereçado ao boy. Em segundo lugar, porque no desfecho, quando do canto se retorna à fala, o personagem representado por Mano Brown diz que tem “todos os motivos”: “mas nem por isso eu vou te roubar”. Assinala-se, de modo explícito, um caminho agressivo mas alternativo em relação ao da marginalidade.⁴ Não custa sublinhar, um caminho que nada tem a ver com a ascensão à sombra de um protetor, com o humilhante conforto que resulta desse parasitismo. Assinala-se a alternativa trazida pelo hip hop ou, mais especificamente, por sua forma de canção, o rap.⁵

⁴ Para uma excelente discussão sobre o assunto circunscrita ao trabalho do Racionais MC's até *Sobrevivendo no inferno*, ver Maria Rita Kehl (2000).

⁵ É certo que a relação entre o pensamento do artista e a forma da obra nunca são simples e imediatas. De todo modo, algumas declarações de Mano Brown talvez contribuam para a discussão do que se afirma: “Não sou porta-voz do movimento hip hop, mas da periferia – talvez. Algumas coisas são básicas. A autovalorização, o estudo e a distância de tudo o que faz mal – bebida, droga e novela. Lutar para ter as coisas, mas evitar que o dinheiro suba à sua cabeça e você vire ladrão” (Plasse, 1994); “O rap não apavora ninguém. O classe média já é apavorado por natureza. O rap é só a trilha sonora do mundo em que a gente vive. O mundo já é apavorante” (Pimentel, 2001); “Agora, veja como

De fato, a perspectiva de “Hey Boy” se torna mais compreensível quando lembramos que a criação dos versos, feita a partir de experiência “que funde problemas pessoais com problemas sociais”,⁶ se estruturou com base no encaixe rítmico do canto em relação à batida do funk. Dizer isto é quase dizer o óbvio para aqueles que acompanham o rap e o hip hop. Ainda assim, deve-se salientar esse dado fundamental. Em síntese, o rap possibilita ao jovem da periferia urbana atuar de maneira digna com seu pensamento, sua voz, seu corpo. “Hey Boy” não alcançaria o mesmo significado se os versos acima transcritos, p. ex., não tivessem sido tratados musicalmente como foram por Mano Brown e Ice Blue.⁷ Aliás, nesse trecho sobretudo por Ice Blue, o qual só por dominar o artesanato rítmico do rap não atravessa a bateria eletrônica (que acentua, no compasso quaternário, a cabeça do segundo e a do quarto tempo) nos versos “Com frio e com medo/ Já não é segredo, e as drogas consomem”.

Voltando ao romance de Lima Barreto, recorde-se que Isaías Caminha ganhara maior respeito do patrão no instante em que, pela primeira vez, respondera à agressão verbal de outro repórter (“Seu moleque! Você saiu da cozinha do Loberant para fazer reportagem...”) com a agressão física: “o emprego da violência, do murro, do soco” (Lima Barreto, 1976, p. 184-185). Façamos outro paralelo. Pode-se dizer que o tom de ameaça mantido em “Hey

é que é. As pessoas falam que somos preconceituosos. Saiu no jornal assim: ‘Racionais cantam para playboys’. A partir do momento em que o jornalista reconhece que aqueles caras são playboys, então não estamos errados. Os jornalistas perceberam que existe uma elite, que existe um playboy” (Júlio Maria, 2006).

⁶Utilizo-me livremente de formulação de Antonio Candido sobre Lima Barreto (Candido, 1989, p. 39).

⁷ O documentário *Nos tempos da São Bento*, de Guilherme Botelho, traz elementos fundamentais para a pesquisa da formação musical do Racionais MC’s durante a década de 1980 (Botelho, 2010). Já os extras do DVD *1000 trutas 1000 tretas* trazem a pesquisa e a reflexão do próprio grupo sobre a cultura à qual o trabalho do Racionais dá continuidade (Racionais, 2006).

Boy” retrata, sem dúvida, uma experiência concreta num bairro de periferia quando a área, de espaço público com livre circulação, se transforma numa espécie de condomínio, com acesso restrito (será que caberia insistir na pergunta “o que esse otário ‘tá fazendo aqui”?). Mas isso não é tudo. Deve-se acrescentar que o rap canta o revide, a tática de *conseguir a paz de forma violenta*. Um comportamento, ao que parece, aprendido na própria luta contra as formas de violência que valorizam ou depreciam a cor da pele e que não respeitam delicadeza, inteligência, bondade, timidez, fraqueza (Lima Barreto, 1976, p. 72-75 e 184).

Homem na estrada

A crítica das injustiças e a reação violenta se adensam a partir do disco *Raio X Brasil*, de 1993. É o caso de “Homem na estrada” (Mano Brown). Sua estrutura é do tipo épico, não mais do dramático como em “Hey Boy”. A mudança permite que o rapper construa com bastante requinte o seu ponto de vista: mais do que *ao lado*, o narrador se situa *no mesmo lado* do protagonista, comprometendo-se radicalmente com o tipo social que este representa ao mesmo tempo que dele guarda certa distância. O recurso básico é, ao longo da canção, fazer o foco narrativo oscilar entre a 3ª pessoa, nas passagens em que o narrador observa o “homem na estrada” e relata a história dele, e a 1ª pessoa, quando o narrador efetivamente assume o papel do “homem na estrada”.

Narra-se a história de um ex-detento que “recomeça sua vida”. O protagonista “quer viver em paz/ Não olhar pra trás, dizer ao crime: nunca mais!”. A canção é pontuada pelo verso “o homem na estrada”, que finaliza todas as partes à exceção da última. Mas também é pontuada por um outro verso cantado quatro vezes ao longo da narrativa: “Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim”. E, após este outro verso, escutam-se quatro modos diferentes de retratar a morte, a qual desengana quem sonha “alto assim” tendo tido a vida “para sempre danificada”.

O personagem traz “lembranças dolorosas” da Febem e não quer que o filho dele “cresça com um ‘oitão’ na cintura e uma PT na cabeça”. Com insônia, pensa “o que fazer para sair dessa situação”: “Desempregado, então, com má reputação/ Viveu na detenção, ninguém confia, não”. Na favela onde habita, seu barraco está “Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo”. A sensação de descaso do poder público pelo lugar é sintetizada em poucos versos: “Um cheiro horrível de esgoto no quintal”; “Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou”; “O IML estava só dez horas atrasado”; “Faltou água, já é rotina, monotonia”.

A ação narrada transcorre em dois dias. No primeiro, “Acharam uma mina morta e estuprada”. No segundo, é linchado um filho que “Estourou a própria mãe, estava embriagado”. Neste ponto, reflete-se sobre “Os ricos [que] fazem campanha contra as drogas” e “ganham muito dinheiro/ Com o álcool que é vendido na favela”. O linchamento e a reflexão se desdobram no relato de “um mano” que “tava ganhando dinheiro”. Com ironia amarga, o personagem avalia o papel que o sujeito, depois de morto, desempenha na história oficial. Convém ampliar o entendimento dos versos cantados: o personagem cogita nas relações socioeconômicas que possibilitaram ao sujeito cumprir determinado papel; e também cogita na apropriação do sentido da morte pela mídia e pela polícia, que acumularam capital transformando os despojos em espetáculo.

Foi fuzilado à queima-roupa no colégio
Abastecendo a playboyzada de farinha
Ficou famoso, virou notícia
Rendeu dinheiro aos jornais, hã, cartaz à polícia
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares
Superstar do *Notícias Populares*.

Note-se que o relato complementa o vínculo entre “etiqueta” e “sarjeta” criticado em “Hey Boy”; e também que a periferia, seja consumidora ou seja vendedora de droga, sempre fica em desvantagem. Contudo, a substituição do ponto de vista de estudante pelo ponto de vista de ex-detento bem como a

mudança da composição do tipo dramático para o tipo narrativo fazem com que “Homem na estrada” alcance resultado estético bem superior. A passagem de um discurso que cita genericamente “crianças, futuros homens” para a lembrança do “mano” dá maior concretude às relações sociais. Em outras palavras, os novos recursos utilizados pelo rapper criam de maneira mais adequada a impressão de que escutamos alguém que conhece as coisas por experiência, não por ouvir falar.

Outra cena observada pelo “homem na estrada” se assemelha à recriada em “O bicho”, de Manuel Bandeira, poesia escrita no Rio de Janeiro em dezembro de 1947. Nesta o sujeito lírico confundia, a princípio, um homem com um bicho, confusão que nos choca quando é desfeita no verso final. A cena é recordada, o que sabemos desde o primeiro verso (“Vi ontem um bicho”), e o ponto de vista se constrói com base nessa distância temporal. A poesia se organiza como meditação do sujeito lírico, que relata o que lhe causou forte impacto, como se a cena que não lhe saísse da cabeça: a perda de humanidade causada pela miséria, a voracidade com que um faminto devora detritos imundos, a singularidade de “um homem” representando um tipo social já (mal) formado. Por tudo isso, os sentimentos do sujeito (inquietação, assombro, piedade) atuam como mediadores da realidade retratada.

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (Bandeira, 1970).

“O bicho” é uma poesia completa em sua forma e, portanto, deve ser tomado com reserva o seu cotejo com um episódio cantado em apenas quatro versos em meio à letra extensa de “Homem na estrada”. O ganho que se espera é tornar mais visíveis algumas características do rap. Neste o ex-detento não confunde as crianças com bichos, e talvez a falta de confusão deva chocar ainda mais. A observação é feita no presente, deixando mais à mostra que “a representação direta da realidade”⁸ é um dos ideais da composição (mas é claro que os recursos expressivos atuam como intermediários, e uma análise mais detalhada do rap não poderia deixar de lado, p. ex., a base musical e sua relação com o canto).⁹ Vê-se a coletividade de uma “molecada sem futuro” em processo de (má) formação. E a disputa aludida na poesia, entre a voracidade de um cão, a de um gato, a de um rato e a de um homem, se torna uma disputa meticulosa entre iguais, com elevação de gatos e cachorros por personificação e, conseqüentemente, com rebaixamento das crianças (lembre-se que “palmo a palmo”, que significa “pouco a pouco”, deriva da extensão medida entre a ponta do polegar e a do dedo mínimo, com a mão aberta):

⁸ Uma vez mais, utilizo-me livremente de formulação de Antonio Candido sobre Lima Barreto (Candido, 1989, p. 41).

⁹ Iniciei a pesquisa desses itens mas, até o momento, não a desenvolvi: “A base musical de ‘Homem na estrada’ vem de ‘Ela partiu’ cantada por Tim Maia (devo a indicação a Filipe Ferreira Gomes Luna). Comparem-se as duas gravações. O Racionais utiliza de forma interessante a voz de Tim Maia: no original, a frase ‘e nunca mais voltou’ refere-se à mulher amada; no rap, a frase entra (fazendo *scratch*) junto com o verso ‘Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou’. E o Racionais também repete muitas vezes, numa espécie de segunda parte, um único compasso da introdução original, em que a guitarra toca um acorde (Dm) acrescentando-lhe uma nota (7a menor) e imprimindo com isso um outro timbre à sequência harmônica. Assim, o destaque que esse único compasso adquire no rap ultrapassa em muito sua execução no arranjo original, quando corre o risco de nem ser notado” (GARCIA, 2004, p. 176-177).

Empapuçado ele sai, vai dar um rolê
Não acredita no que vê, não daquela maneira
Crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo
Seu café-da-manhã na lateral da feira.

Ao final, o “homem na estrada” é executado pela polícia, de madrugada, dentro do barraco dele. “Assaltos na redondeza levantaram suspeitas”, e “na calada caguetaram seus antecedentes”. O rapper, comprometido com o protagonista como se afirmou, não canta a morte (nessa perspectiva, não é de estranhar que se fique em dúvida sobre quem, o personagem ou o narrador, desabafa a certa altura: “Não confio na polícia, raça do caralho/ Se eles me acham baleado na calçada/ Chutam minha cara e cospem em mim. É...”). Ouvem-se tiros e o último verso, “Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada”, fica sem rima. Em vez de escutar-se entoar “o homem na estrada”, como ao término das outras partes da canção, escuta-se uma locução simulando noticiário:

Homem mulato, aparentando entre 25 e 30 anos,
é encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim, sem
número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre
quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha
vasta ficha criminal...

A complexidade inapreensível do “homem na estrada da vida” se reduz ao estereótipo do “homem mulato encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim”,¹⁰ bandido com “vasta ficha criminal” assassinado por outro bandido. Experiências, sonhos, medos, projetos, pensamentos, sofrimentos, alegrias – tudo se perde no lide jornalístico produzido em série e comprometido com a versão oficial da polícia.

¹⁰ Quem me chamou a atenção para essa transformação – de homem na estrada (da vida) para homem na estrada do M’Boi Mirim (na morte) – foi Ana Paula Ramos Patrocínio, em comentário feito em sala de aula.

Capítulo 4, versículo 3

Dizendo de modo simples, “Capítulo 4, versículo 3”, terceira faixa do quarto disco do Racionais, *Sobrevivendo no inferno*, faz a apresentação do rapper Mano Brown. O disco foi lançado em 1997, e o tema é comum no hip hop. Para ficar no âmbito brasileiro, o pioneiro LP *Hip-Hop cultura de rua*, lançado em 1988, incluiu “Corpo fechado”, que fazia a apresentação do rapper Thaíde:

Me atire uma pedra, que eu te atiro uma granada
 Se tocar em minha face, sua vida está selada
 Portanto, meu amigo, pense bem no que fará
 Pois não sei se outra chance você terá
 Você não sabe de onde eu vim e não sabe pra onde vou
 Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou
 Meu nome é Thaíde, e não tenho RG
 Não tenho CIC, perdi a profissional
 Nasci numa favela de parto natural
 Numa sexta-feira santa que chovia pra valer
 Os demônios me protegem e os deuses também
 Ogum, Iemanjá e outros santos do além
 Eu já te disse o meu nome, meu nome é Thaíde
 Meu corpo é fechado e não aceita revide.

Embora Thaíde não mantivesse ostensiva agressividade na dicção, é evidente que os versos buscavam intimidar. À imagem de “pedra” e “granada”, que dificilmente seria tomada ao pé da letra, seguia-se a concretude da situação de quem não tem muito ou não tem nada a perder. E o rapper ainda alardeava a proteção de demônios, deuses e santos, a condição de valente que tem o corpo fechado.¹¹ O uso desses três recursos – sentido figurado,

¹¹ Um segundo rap foi gravado por Thaíde e DJ Hum em *Hip-Hop cultura de rua*, “Homens da lei”. Nele o jovem de periferia cantava a sensação de andar ameaçado, prestes a se tornar vítima dos equívocos da “polícia paulistana”: “Se eles me pegam, avisem meu pai/ Se saio dessa vivo, não morro nunca mais/ Não sei se meu destino é mofar atrás das grades/ Ou ter meu corpo achado em um riacho da cidade”. Pode-se dizer que “Homens da lei” revelava

sentido literal e discurso religioso – também se dá em “Capítulo 4, versículo 3”. Entretanto há, entre outras, duas diferenças que são fundamentais para o que aqui se discute.

A primeira é que a junção dos recursos é preparada na audição de *Sobrevivendo no inferno*. Todavia, nesse disco não se vai do cotidiano para o auxílio sobrenatural, como se notava nos versos de “Corpo fechado”, mas do auxílio sobrenatural para o cotidiano. A primeira faixa do disco é “Jorge da Capadócia” (Jorge Ben Jor), canto a Ogum para fechar o corpo.¹² A segunda, “Gênesis (Intro)”, é uma fala que já começa a nos apresentar a personagem do rapper:

Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as
armas, as bebidas, as putas.
Eu? Eu tenho uma bíblia velha, uma pistola automática
e um sentimento de revolta.
E 'tô tentando sobreviver no inferno.

Como se vê, a sua situação se constrói na dialética entre o *supermundo metafísico*, fonte do Bem, e a sociedade que lhe concedeu a miséria, as drogas, a morte violenta, as relações humanas de traição e de mercantilização dos afetos. Na síntese

uma parcela da matéria histórica que dava substância a “Corpo fechado”. Na experiência concreta, o poder da “granada” estava nas mãos da polícia, o da “pedra” ficava ao alcance do jovem de periferia. Assim, a valentia cantada em um rap invertia o temor cantado em outro. E o conflito com a autoridade parecia querer ensinar o valor do desmando ao jovem. É o que sugere, com ironia, outra estrofe cantada e repetida por Thaíde em “Homens da lei”: “Se eles são os tais, eu quero ser também/ Ser mal-educado e não respeitar ninguém/ Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum/ Andar em liberdade e sem drama algum”.

¹² Em *Sobrevivendo no inferno*, “Jorge da Capadócia” é iniciada pela saudação a Ogum: “– Ogunhê!”. Talvez não seja desnecessário dizer que “Ogum, no Brasil, é conhecido sobretudo como deus dos guerreiros” e, no Rio de Janeiro, foi sincretizado com São Jorge (Verger, 2002, p. 94).

enunciada, “o Deus de Brown não produz conformismo, esperança numa salvação mágica, desvalorização desta vida em nome de qualquer felicidade eterna” (Kehl, 2000, p. 224). Pelo contrário: ao sustentar uma ideia de Bem que não se concretiza na realidade da periferia urbana, esse Deus tão antigo quanto humilde (“bíblia velha”) se alia ao armamento moderno (“pistola automática”) e ao inconformismo do sujeito.

A seguir, “Capítulo 4, versículo 3” nos faz escutar outra fala, na voz de Primo Preto, construída com a autoridade das estatísticas. Ou seja, o inferno no qual habita o rapper é colocado em números, o que no dia a dia da mídia significa que se comunicam informações com objetividade. Mas há também a autoridade do locutor que, fundamentada na experiência por ele vivida, dá outra substância à objetividade dos números.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.

A segunda diferença entre “Capítulo 4, versículo 3” e “Corpo fechado” é que, após as estatísticas, o canto de Mano Brown nos apresenta o seu papel de forma ambivalente, entre o sentido figurado e o literal, de tal modo que inicialmente somos levados a achar que ouvimos não um rapper, mas alguém que está armado (com uma pistola automática?) e que tem a intenção de atirar:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu 'tô em cima, eu 'tô a fim, um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você 'tá vendo
O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz 'bum', a segunda faz 'tá'
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição

Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem.

Sem dúvida, parte da força dos versos se deve à dicção de Mano Brown, pois nem é necessário entender o que o sujeito da canção está dizendo para perceber a sua agressividade, assim como para sentir o encaixe rítmico interessante em relação ao acompanhamento. Contudo, parte da força também se deve à construção ambivalente ou, mais especialmente, à possível literalidade da intenção que “esvazia o lugar”. A violência dos tiros responderia à violência das estatísticas, à violência do inferno arbitrário que a sociedade lhe deu. E reagiria conforme o bem que o rapper e demais jovens de periferia, sobretudo os jovens negros, não experimentam.¹³

De forma ambígua e coerente, na sequência o rapper se define como “um sádico ou um anjo, um mágico/ ou juiz, ou réu, o bandido do céu”, “violentamente pacífico, verídico”, “terrorista da periferia”, “fronteira do céu com o inferno” – entre outras imagens que apontam para a condição de quem vive, enxerga e descreve a relação de violência, que estrutura dois lados da sociedade brasileira, novamente situando-se no lado dos oprimidos. Para o ouvinte, esse ponto de vista abre duas possibilidades: ou identificar-se com o rapper, o que no limite levaria a combater a opressão; ou sentir-se ameaçado, o que no limite levaria a combater o rap. Mas é óbvio que, na lógica do consumo mais ou menos descartável, o ouvinte pode simplesmente ignorar o ponto de vista do rapper e, de modo bem pueril, curtir ou não curtir o som.

Até este ponto, “Capítulo 4, versículo 3” utilizou outros dois elementos retirados da indústria cultural, além das estatísticas que

¹³ Na internet, assiste-se a vídeos de apresentações nas quais o gesto de Mano Brown reforça a literalidade dos versos. Para uma análise que comenta a relação do rap brasileiro em geral com a “grande massa carcerária” e que interpreta que o sujeito da canção de “Capítulo 4, versículo 3” se identifica “ora ao próprio rapper, ora a um bandido”, ver Bruno Zeni (2004).

remetem à grande imprensa – mas que são enunciadas a partir de outro lugar social. Há a paródia de um comercial de lâminas de barbear (“A primeira faz tchan, a segunda faz tchun, e tchan, tchan, tchan, tchan!”). E há a citação de “O telefone tocou novamente”, de Jorge Ben Jor, gravada em 1970 por Ben e o Trio Mocotó (“Pois só ela me entende e me acode/ *Na queda ou na ascensão*/ Ela é a paz na minha guerra”).¹⁴ Ocorre que o todo da canção é composto por fragmentos. Encenam-se ou relatam-se diversos fatos cotidianos, principalmente na voz de Mano Brown, mas também nas de Ice Blue e de Edy Rock. Assim, o sujeito não é apresentado só pela expressão da sua subjetividade e pela crônica da sua sobrevivência. Trata-se de uma forma original de apresentação do rapper. Desde as estatísticas, ou melhor, desde “Jorge da Capadócia”, cujo canto também inclui mais de uma voz, escutamos a “intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade” (Garcia, 2004, p. 174). Até o término de “Capítulo 4, versículo 3”, ficará nítido que a indústria cultural é uma das instâncias que (des)compõem, em meio à fragmentação, a identidade do sujeito e a existência da periferia (note-se que esse dado se articula com a influência dos discos, do rádio e do cinema em “Hey Boy” e com a presença do rádio em “Homem na estrada”).

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e *outdoor*;
Ouvindo rádio velho, no fundo de uma cela;
E fim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê;
É foda! Foda é assistir à propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você.

Nos versos que concluem o rap, o sujeito da canção se dirige a um “você” que retoma o “boy” intimidado na periferia. Mais

¹⁴ Em vários momentos, o trabalho do Racionais MC’s dialogou com a obra de Jorge Ben Jor. Tomando como ponto de partida o CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*, Gabriel de Santis Feltran analisa de modo instigante aspectos dessa relação (Feltran, 2013).

uma vez, a alternativa de tornar-se um criminoso é anunciada e é recusada. Todavia, agora são expostos motivos para a recusa:

Mas não! Permaneço vivo, eu sigo a mística
27 anos, contrariando a estatística
Seu comercial de tevê não me engana, hã
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais, capítulo 4, versículo 3.

Em síntese, cantam-se quatro motivos: permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; haver ultrapassado o fascínio da forma-mercadoria; contar com o apoio de seus “manos”, que não são poucos; e firmar-se como “efeito colateral”, portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções (“Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, fez sucesso em 1976).¹⁵

Negro drama

O Racionais MC's já havia obtido sucesso considerável com o disco *Raio X Brasil*, de 1993. Mas, por ironia, com *Sobrevivendo no inferno* tornou-se famoso em outra escala (particularmente Mano Brown, como se sabe). Em 2002, a modificação no lugar social dos rappers foi cantada com lucidez em várias faixas do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*. O primeiro disco tem por título “Chora agora”. O segundo, “Ri depois”. Do primeiro faz parte “Negro drama”, de Edy Rock e Mano Brown. A canção aprofunda

¹⁵ Sobre o sucesso de “Apenas um rapaz latino-americano”, lançada por Belchior no disco *Alucinação*, ver Rita C. L. Morelli (1991, p. 61-82) e Jairo Severiano & Zuza Homem de Mello (1998, p. 225).

o entendimento das trajetórias pessoais reportando-se ao processo de formação ou de má-formação da sociedade brasileira.

[Edy Rock:]

Desde o início, por ouro e prata, hum
Olha quem morre, então, veja você quem mata
Recebe o mérito a farda que pratica o mal
Ver o pobre preso ou morto já é cultural (...)
Tim-tim, um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela.

[Mano Brown:]

Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo
Luz, câmara e ação, gravando, a cena vai
O bastardo, mais um filho pardo, sem pai
Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho 'cê num 'guenta, sozinho cê num entra a pé
'Cê disse que era bom, e a favela ouviu
Lá também tem uísque, Red Bull, tênis Nike, fuzil.

Seja porque “eles reconhecem orgulhosamente seu sucesso sem com isso apagar as marcas da origem, da pobreza e da cor” (Kehl, 2002, p. 31), seja porque “o apelo à raiz histórica serve para reforçar o estrago contemporâneo da herança colonial e, por extensão, a persistência da lógica escravista” (Zeni, 2004, p. 227), o fato é que não há qualquer traço de deslumbramento nos versos.¹⁶E nem nas dicções. A voz de Edy Rock, sem deixar de

¹⁶ Bruno Zeni alude à possível relação entre uma das imagens de “Negro drama” e “algumas passagens do *Recordações do escrivoão Isaiás Caminha*, de Lima Barreto”. Não é o caso de discutir a relação, feita em nota e apenas sugerida (Zeni, 2004, p. 226 e p. 239). Todavia, uma vez que apontei semelhanças entre o romance e “Hey Boy”, creio que seja importante assinalar que não concordo exatamente com a observação de Zeni, uma vez que a “estrela longe meio ofuscada” de Edy Rock refere-se ao desencanto de quem é alvo de injustiças e, depois, não se ilude com o sucesso ainda que o tenha alcançado de forma bastante digna, enquanto Isaiás Caminha é alvo de injustiças e, depois,

ostentar orgulho, carrega tristeza e rancor. A voz de Mano Brown, “nervosa e imponente” (Kehl, 2002, p. 31), segue afrontando.¹⁷ Apresentado em show gravado para o DVD *1000 trutas 1000 tretas*, o rap mobiliza de tal forma o público que não é difícil sentir uma ação coletiva, em potência, que visa à subversão da herança de desigualdade econômica e de segregação social (Racionais MC’s, 2006). “Negro drama” expressa o revide à violência atual recebida pela classe baixa, com ódio alimentado *da imagem dos antepassados escravizados*.

O ponto de vista construído por Mano Brown e Edy Rock, e compartilhado por seu público, ficará mais nítido mediante cotejo com o ponto de vista de “Sinhá”, de João Bosco e Chico Buarque, composição gravada no disco *Chico*, de 2011. Numa primeira audição, é difícil não concordar sobre as intenções progressistas e a lucidez desse samba. Sua narrativa reelabora com criatividade a literatura da escravidão. Em andamento desacelerado, escutamos “o conto de um cantor”, conto absolutamente terrível. Até a parte final, quando então se apresentará, o cantor empresta a voz a um escravo, que fala tentando escapar à tortura. Mas o que ele diz relata dramaticamente que o personagem é aleijado no tronco, é açoitado e tem os olhos furados. Narrativa muito distante, portanto, da “saudade do escravo” de Joaquim Nabuco, da escravidão retratada nostalgicamente como o “suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte”:¹⁸ “um jugo suave, orgulho exterior

não encontra razões para se orgulhar do lugar indigno e confortável que obteve.

¹⁷ De modo bem mais completo do que faço, Leandro Silva de Oliveira, Marcelo Segreto e Nara Lya Simões Caetano Cabral abordam a diferença entre as interpretações de Edy Rock e de Mano Brown em “Negro drama”, bem como a relação entre os recursos empregados por cada um e a letra cantada. O artigo, que se apoia metodologicamente no trabalho de análise da canção desenvolvido por Luiz Tatit e em conceitos propostos por Mikhail Bakhtin e por Dominique Maingueneau, também analisa “Capítulo 4, versículo 3” (Oliveira, Segreto & Cabral, 2013).

¹⁸ O texto de Joaquim Nabuco, de que a frase faz parte, foi utilizado por

do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, alguma coisa parecida com a dedicação do animal que nunca se altera, porque o fermento da desigualdade não pode penetrar nela” (Nabuco, 1949, p. 231-233). Ocorre que a violência do senhor de engenho branco é superior e miserável, porém, o escravo negro não faz papel de inocente em “Sinhá”,¹⁹ já que seduziu “a dona” com o poder de seus feitiços. Ou seja, o enredo nada tem de simples e impede o maniqueísmo.

Não custa salientar que a ação do escravo altera tradições rurais referidas por Gilberto Freyre (1995, p. 372): “até mães mais desembaraçadas empurravam para os braços dos filhos já querendo ficar rapazes e ainda donzelos, negrinhas ou mulatinhas capazes de despertá-los da aparente frieza ou indiferença sexual”. É certo que essas mesmas tradições registram “casos de irregularidades sexuais entre sinhá-donas [senhoras casadas] e escravos”, ainda segundo Freyre (1995, p. 338). De todo modo, o fundamental é que o conto de “Sinhá”, ao colocar em destaque a violência, não se pauta pela ideia de que “somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas”, visão que predomina em *Casa-Grande & Senzala*, apesar de todas as anotações de práticas sádicas, de crueldades extremas que aí se encontram (Freyre, 1995, p. 335-338).²⁰ A ira do senhor

Caetano Veloso. Em seus desdobramentos, esta análise deverá incluir a crítica do disco *Noites do Norte* (Veloso, 2000).

¹⁹ Devo a observação a comentário de Ton Lopes, assim como devo a Vinícius Gualdo o comentário de que o embalo da canção e a atuação do coro, cantando “êri ere...”, dificultam ou, no limite, impedem que se ouçam a tortura do escravo e o conflito do narrador (adiante abordarei esse aspecto). Agradeço a ambos e a Marília de Paula, David Forell, Marcelo Segreto e Yuri Prado a oportunidade de discutir “Sinhá”.

²⁰ O escravo que ouvimos em “Sinhá” diz que “estava lá na roça”, que “estava na moenda”. As desculpas podem ser das mais esfarrapadas, tanto quanto “Nem enxergo bem”, “Eu só cheguei no açude/ Atrás da sabiá/ Olhava o arvoredo/ Eu não olhei Sinhá”. Ainda assim, se efetivamente trabalhava na roça ou na moenda, o escravo não havia subido da senzala para o serviço doméstico no engenho. Desse modo, é preciso ressaltar que a perspectiva

de engenho expressa a face terrível do “homem cordial”, um tipo social que não reconhece, na lei, limites para os seus afetos negativos, nos termos de Sérgio Buarque de Holanda (2001). Nesse quadro, é oportuno retomar uma afirmação pouco lembrada de *Raízes do Brasil*: “Com a simples cordialidade não se criam os bons princípios” (Holanda, 2001, p. 185).

Na parte final da canção, todo esse conflito é encarnado pelo narrador, cantor-ator “atormentado” (adjetivo que significa, em sentido literal, “torturado” e, em sentido figurado, “angustiado”):

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz de pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá.

Em suma, o ponto de vista do conto se estrutura na consciência de saber-se o resultado tanto da ferocidade desmedida (que lhe deu “nome e renome”, portanto lugar ao sol, “ares de senhor”) quanto do sangue e das artimanhas de quem só dispunha

defendida em *Casa-Grande & Senzala*, como se sabe, argumenta sobre “a doçura nas relações de senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América” (Freyre, 1995, p. 352); o que não significa que se compartilhe essa perspectiva. Na obra do Racionais MC’s, a abordagem desse prisma foi apresentada já em *Holocausto urbano*, no rap “Racistas otários” (Mano Brown/ Ice Blue): “[Brown, cantando] No meu país o preconceito é eficaz/ Te cumprimentam na frente, te dão um tiro por trás. [Locução simulando discurso de um intelectual] O Brasil é um país de clima tropical, onde as raças se misturam naturalmente. E não há preconceito racial. [Riso perverso]”.

dos feitiços de sedução (trata-se, enfim, de um cantor de música popular).²¹

Numa segunda audição, entretanto, causa estranheza perceber o alto grau de violência, de sofrimento e de conflito da narrativa, por um lado, e a doçura, o embalo, a leveza da canção, por outro – características que decorrem da sonoridade como um todo, mas que se observam de modo específico, p. ex., na maneira como a letra é cantada (refiro-me à composição e à *performance*) ou no apelo da pulsação rítmica, mais evidente quando o coro entoia “êri ere, êri ere...”. Aliás, a sedução do coro e suas possíveis consequências para o sentido da canção talvez não tenham escapado a Chico Buarque. No documentário *Dia voa*, que cobriu e divulgou a gravação do disco, ele brinca com João Bosco dizendo que é com esse “êri ere” que o escravo “enfeitiça a branquinha”. O chiste é interessante. Levado a sério, dá maior força a outro comentário de Chico Buarque, sobre os instrumentos de percussão que ouvimos ao final: “Quando termina toda a história (...), vira a grande festa lá do nosso escravo”, festa que “não se justificava tanto no começo” (Buarque, 2011b) – em outras palavras, durante a tortura.

²¹ O ponto de vista do conto de “Sinhá” dá um passo adiante em relação ao lirismo de “Subúrbio”, de Chico Buarque, choro-canção que abriu o disco anterior do artista (Buarque, 2006a). Passo adiante não em termos de valor estético, pois este resulta do menor ou do maior acerto na figuração de um atitude, mas em termos da própria atitude, mais progressista em “Sinhá”. É que naquele choro-canção, embora o sujeito lírico incentive melancolicamente que o subúrbio desbanque “A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa”, que dê “(...) uma ideia/ Naquela que te sombreia” – em “Subúrbio”, ressoa um tipo de piedade semelhante à que anima “Gente humilde”, de Garoto, Vinicius de Moraes e Chico Buarque (Buarque, 1993); um sentimentalismo paternalista que tanto pressupõe a superioridade de quem vê “aquela gente toda” quanto enxerga virtudes morais na pobreza (“Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”); sentimentalismo que se confessa impotente e que revela um fundo de culpa, portanto afim com hábitos religiosos da cultura tradicional no Brasil.

Mas a estranheza não se dissipa, já que “a grande festa” do escravo – síntese da doçura, do embalo e da leveza da canção – não entra exatamente em choque, não cria tensão com a violência, o sofrimento e o conflito encenados na letra, ainda que suspenda ou que coloque sob suspeita essa matéria, que é monstruosa. É que, embora estejam reunidos no fonograma, esses dois lados atuam como em paralelo, de tal modo que, ao privilegiar a festa, somos levados a encarar o conto com otimismo ou, no limite, simplesmente não lhe damos atenção. No polo oposto, ao privilegiar a narrativa, passamos a escutar com desconfiança a festa do escravo, talvez atribuindo-lhe um tom melancólico; no limite, somos obrigados a ignorar por completo a suavidade e o balanço da canção.

Estamos diante de uma questão percebida na própria forma artística.²² Na soma das duas alternativas, o ponto de vista de “Sinhá”, no disco *Chico*, se constrói com base em uma ambivalência que, se não nega, altera o conflito sobre o qual o ponto de vista do conto se estrutura. A consciência do sujeito, expressa pelas palavras, está atormentada, uma vez que sabe bem das duas heranças que recebeu, as quais lutam entre si. Mas o sentimento, que aparece como efeito dos elementos musicais, comunica uma sensação de doçura e de leveza. A cisão poderia gerar um confronto

²² De modo geral, como notou o próprio Chico Buarque em programa para a tevê em 2006, o rap “é uma negação desse formato de canção” com o qual ele sempre trabalhou (Buarque, 2006b). O desenvolvimento da crítica, que aqui apresento em seus aspectos iniciais, deverá analisar os recursos utilizados na gravação de “Sinhá”, o que significa refletir sobre os materiais responsáveis pela constituição do ponto de vista e pela organização da obra.

do sujeito consigo mesmo, mas gera apenas contraste.²³ O narrador se considera torturado, angustiado. E se sente confortável.

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel. "O bicho". In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/ INL, 1970. p. 196.

CANDIDO, Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 39-50.

LIMA BARRETO, A. H. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 6a ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

FELTRAN, Gabriel de Santis. "Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do 'crime' numa tradição musical das periferias". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No 56. São Paulo, 2013. (no prelo)

²³ Inspiro-me em outro comentário de Chico Buarque, em especial feito para a tevê em 1990: "O Rio, pelas características topográficas mesmo, por ser uma cidade espremida entre o mar e a montanha, ele tem umas peculiaridades assim. O trabalhador, que antes ocupava aqui a zona sul do Rio, ele foi sendo expulso, em vez de ser expulso para fora, para a periferia, foi expulso pro alto, foi ocupar as favelas, né. Isso criou, num primeiro momento, um convívio... É claro que sempre houve um contraste social entre a classe média que 'tá lá embaixo e o morro. Agora, havia, quer dizer, quando ainda não havia, ainda não existia um contraste tão violento, havia um convívio que foi inclusive responsável pela nova música popular, quer dizer, que é uma estilização da música do morro. A música composta pela classe média com influência marcante da música do morro... Havia essa troca de figurinhas entre o pessoal do morro e o pessoal aqui debaixo. Havia um contraste, mas não havia um confronto" (Buarque, 2003).

- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 30a ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GARCIA, Walter. "Ouvindo Racionais MC's". *Teresa, revista de Literatura Brasileira*. No 4/5. São Paulo, 2004. p. 166-180.
- _____. "Diário de um detento': uma interpretação". In: NESTROVSKI, A. (org). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26a ed., 11a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JÚLIO MARIA. "Não acredito em líderes, só acredito em pessoas" (entrevista com Mano Brown). *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21/12/2006.
- KALILI, Sérgio. "Mano Brown é um fenômeno". *Caros Amigos*. Ano I. No 10. São Paulo, Casa Amarela, jan., 1998a. p. 30-34.
- _____. "Uma conversa com Mano Brown". *Caros Amigos Especial no 3: Movimento Hip Hop*. São Paulo, Casa Amarela, 1998b. p. 16-19.
- KEHL, Maria Rita. "A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo". In: KEHL, M. R. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 209-244.
- _____. "O lamento de Mano Brown". *Reportagem*. Ano IV. No 38. Belo Horizonte, nov., 2002. p. 31-32.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. "18 de dezembro de 1892". In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *A Semana*. Org. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 167-169.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1949.

- OLIVEIRA, Leandro Silva de, SEGRETO, Marcelo & CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. "Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No 56. São Paulo, 2013. (no prelo).
- REGO, José Lins do. *Usina*. 11a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.
- ROSA, João Guimarães. "A hora e a vez de Augusto Matraga". In: ROSA, J. G. *Sagarana*. 25a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. p. 321-367.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, v. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 6a ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- ZENI, Bruno. "O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva". *Estudos avançados*. V. 18. No 50. São Paulo, 2004. p. 225-241.

Referências Discografias

- BOTELHO, Guilherme (direção). *Nos tempos da São Bento*. Suatitudo, 2010. 1 DVD.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda no 4*. Philips/PolyGram, 812 091-2, 1993. 1 CD. [p1970.]
- BUARQUE, Chico. *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Direção Walter Salles Jr. e Nelson Motta. BMG, 82876538929, 2003. 1 DVD. [p. 1990.]

- _____. *Carioca*. Biscoito Fino, BF 645, 2006a. 1 CD, 1 DVD.
- _____. *Romance*. Direção Roberto de Oliveira. RWR/EMI, 358443/9, 2006b. 1 DVD.
- _____. *Chico*. Biscoito Fino, BF 380, 2011a. 1 CD.
- DIAS, Paulo Anderson Fernandes. *São Paulo corpo e alma*. Associação Cultural Cachuera!, 2003. 1 DVD, 1 CD.
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto Urbano*. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, RDL 4006, s.d. 1 CD [p1990]
- _____. Racionais MC's. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, ZBCD 015, s.d. 1 CD. [Coletânea dos discos *Raio X Brasil*, *Escolha seu caminho e Holocausto urbano*]
- _____. *Sobrevivendo no inferno*. Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. 2 CDs.
- _____. *Nada como um dia após outro dia*, Casa Nostra/Zambia, ZA 050-1, 2002. 2 CDS.
- _____. *1000 trutas 1000 tretas*. Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira. Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, CN 007, 2006. 1 DVD.
- VELOSO, Caetano. *Noites do Norte*. Universal, 73145483622, 2000. 1 CD.

Internet

- BELCHIOR. "Apenas um rapaz latino-americano". Belchior. In: *MPBZ 30 anos 30 sucessos*. Rio de Janeiro: MZA, 2007. Coletânea disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>> Acesso em: 6 jan. 2012.
- BUARQUE, Chico. *Dia voa*. Direção Bruno Natal. Videograma/Biscoito Fino, 2011b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1MPebkuuEjo>> Acesso em: 6 ago. 2013.

- JORGE BEN JOR. "O telefone tocou novamente". Jorge Ben Jor. In: *Puro suingue*. Rio de Janeiro: Universal, 2000. Coletânea disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>> Acesso em: 5 jan. 2012. O fonograma foi produzido para JORGE BEN, *Força bruta*. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Parte do fonograma está disponível em: <http://www.benjor.com.br/sec_disco_view.php?id=8#> Acesso em: 5 jan. 2012.
- MANO BROWN. "Marighella lembra Public Enemy e Racionais, diz Mano Brown". Entrevista a Morris Kachani publicada na *Folha de S. Paulo* em 18/8/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada>> Acesso em: 19 ago. 2011.
- PIMENTEL, Spensy. "Cultura: Entrevista com Mano Brown". *Teoria e Debate*. No 46. Novembro, dezembro, janeiro 2001. Disponível em: <<http://www.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-entrevista-com-mano-brown>> Acesso em: 6 jan. 2012.
- PLASSE, Marcelo. "Movimento sai da periferia rumo ao sucesso". Reportagem publicada na *Folha de S. Paulo* em 7/5/1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/07/ilustrada/6.html>> Acesso em: 15 jan. 2010.
- SANTOS, Fábio. Entrevista com Mano Brown, Edy Rock e Ice Blue para a revista *Raça*, 1997. Disponível em: *Racionais MC's Unnofficial (sic) Homepage*. Acesso em: 7 set. 2003. Página não disponível na internet em 17 jul. 2013.
- VÁRIOS. *Hip-Hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2011.