

**NO BEAT, FLOW E RIMA: REPRESENTAÇÃO
IDENTITÁRIA E LEGITIMIDADE NAS NARRATIVAS
DE CANSEBERO E RACIONAIS MC'S**

Gideão Gabriel Oliveira Feliciano (UNEB)

gideaofeliciano@gmail.com

Nerivaldo Alves Araújo (UNEB)

neriaraujo@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, pretendemos discutir as representações de grupos marginalizados em canções de Rap e suas estruturas narrativas. Temos por objetivos analisar as estruturas narrativas das canções “Llovía”, do *rapper* venezuelano Canseberro e “Homem na estrada”, do grupo de *rappers* brasileiros Racionais MC's, buscando estabelecer uma relação com seus aspectos representacionais a fim de encontrar aproximações e cisões nos sentidos construídos em suas representações identitárias dos grupos marginalizados e suas relações com o espaço sociocultural e histórico, no qual estão inseridos. Para isso, utilizamos a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo. Encontramos, como resultado, aspectos constituintes dos textos narrativos, aqui com ênfase no narrador/narratário. Além disso, no plano discursivo, as contradições do sujeito marginalizado ao interpretar e dar sentido às relações em que está enlaçado. Concluímos que os sentidos quais os sujeitos dão, por meio da representação, à realidade concreta, escapam aos que se colocam como hegemônicos e, ademais, os aspectos narrativos enquadram-se nas discussões da literatura contemporânea no que concerne ao lugar de fala, à voz e à legitimidade de grupos marginalizados.

Palavras-chave:

RAP. Racionais MC'S. Representação Identitária.

RESUMEN

El artículo pretende discutir las representaciones de grupos marginalizados en canciones de Rap y sus estructuras narrativas. Tenemos el objetivo de analizar las estructuras narrativas de las canciones “Llovía”, del *rapero* Canseberro, y del grupo brasileño Racionais MC's, buscando establecer relación con sus aspectos representacionales, con mote de encontrar cercanías y diferencias en los sentidos construidos en sus representaciones identitarias de los grupos marginalizados y sus relaciones con el espacio sociocultural e histórico, en cuales están ubicados. Para ello, utilizamos investigación cualitativa. Encontramos, como resultado, aspectos constituyentes de textos narrativos, aquí con enfoque en el narrador/narratário. Además, en plano discursivo, las contradicciones del sujeto marginalizado al interpretar y dar sentido a las relaciones en cuales está enlazado. Concluimos que los sentidos cuales los sujetos dan, a través de la representación, a la realidad concreta, se distinguen a los cuales se ubican como hegemónicos y, fuera eso, que los aspectos narrativos se eligen a las discusiones sobre lugar de hablar, la voz y la legitimidad de grupos marginalizados.

Palavras claves:

RAP. Racionais MC's. Representaciones identitarias.

1. Introdução

Tomamos como ponto provocador a importância das representações identitárias de grupos marginalizados para a apreensão da realidade contemporânea que se impõe múltipla. Assim, tomamos como objeto as canções “Homem na estrada” do grupo brasileiro Racionais MC’s, e “Llovía” do *rapper* venezuelano Canserbero. *Rap* que tem como um dos significados mais aceitos e reproduzidos *Rhythmand Poetry*, elemento que é resultado da junção de dois elementos do movimento *hip hop*: MC – *Master of Ceremony* – e DJ – *Disc Jockey*. Movimento este que se inicia como tal no Bronx nova-iorquino na década de 1970.

Para chegar aos resultados apresentados, utilizamos a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo. A partir do tópico dois, iniciamos a análise de aspectos narrativos relevantes para nossa pesquisa, após feitura, avançamos às representações identitárias como elas configuram-se e, por conseguinte, à relação destas com a mídia de massa e com um seguimento específico do poder público. Mais adiante, demonstramos possibilidades de olhar as canções de *Rap* sob a ótica de categorias dos estudos literários.

Portanto, o objetivo desse artigo é expor as representações identitárias e as aproximações e cisões na obra do Racionais MC’s e Canserbero. Ademais, demonstrar como se configura a legitimidade das obras analisadas.

2. Análise da narrativa

Começamos a partir da análise de duas canções: “Llovía” – Canserbero – e “Homem na Estrada” – Racionais Mc’s. Apresentamos um resumo da primeira canção: Benito, um jovem de dezoito anos, ingressa no tráfico de drogas por meio de Fernando, um dos traficantes do bairro. Benito, em companhia de Fernando, mata outro traficante em um acerto de conta; enquanto celebram esse feito, a ameaça de vingança chega à mãe de Benito. Passado um tempo, Benito é alvo de uma tentativa de assassinato, é alvejado e escapa. Benito, já com 23 anos, recebe uma chamada telefônica, e nesta, Fernando descreve como se passou o assassinato de sua mãe. Por conseguinte, Benito é totalmente afetado emocionalmente, vive solitário e sem perspectiva.

Em resumo, na segunda canção tem-se um sujeito que ao sair da cadeia recomeça sua vida na periferia. Torna-se o principal suspeito de

cometer roubos na região próxima à periferia, e a polícia, pela extensa ficha criminal dele, assassina-o. Seu corpo, sem identificação, é encontrado numa estrada, a imprensa relata que – segundo a polícia – a causa da morte fora acerto de contas entre facções.

2.1. Narrador e narratário

Postas as histórias resumidas, partimos agora à análise de aspectos narrativos presentes nas duas obras. Iniciemos por “LLovía”. Nela, tem-se um narrador onisciente, extradiegético. Esse capaz de prever o futuro, sondar os pensamentos e intenções de cada personagem, no entanto sem participar de nenhuma ação da história. Vejamos o trecho a seguir:

¡Aquí el hampa soy yo y en este barrio solo manda el hampa!

Pensó Benito antes de ver la trampa

[...]

Benito va a terminar el tema sin irse de baja

Su desenlace no será la muerte

(CANSERBERO, 2012,)

A voz do narrador não é, em momento algum, confundida com a das personagens. Como no trecho citado anteriormente, no momento em que se é apresentada ao narratário uma fala ou pensamento de uma personagem, em seguida tanto narrador se faz ouvir, ou há alteração no timbre de voz que entoa a canção e/ou alteração no *beat*¹³² da canção, ademais é acrescido de algumas matérias de expressão, como o som de disparos de arma de fogo ou pulsação cardíaca.

Essas afirmações estão baseadas nos seguintes trechos da canção:

Llamada telefónica urgente

Y de forma clara, escuchó una voz agitada

De Fernando diciendo lo siguiente

Llegaron sin capucha a las 8:00 PM

Tu madre en la ducha, escucha que tumban la puerta

Y como puede trato de escapar, todo paso muy breve

Los vecinos dicen que le dieron como veintinueve

(CANSERBERO, 2012)

Destes, o primeiro verso é acompanhado por um som de chamada de aparelho celular, é de fato o único momento em que a voz é passada a uma personagem de forma direta, pois há a alteração no timbre de voz

¹³² Termo que tem como referente em português “base”, a batida na qual o MC rima.

que entoa a canção, e o som da chamada é interrompido, isso induzindo à compreensão de que outra personagem atendeu e, por conseguinte, ouviu o enunciado por “Fernando”.

Esse momento ímpar na canção evidencia a causa do fim de Benito, fim qual não será a morte tampouco a cadeia, além disso, é o terceiro argumento para convencer o narratário dos males da vida de *Hampa* – vida no tráfico de drogas e em facções criminosas. E quem é esse narratário? É possível identificá-lo?

O narratário, instância relativa ao narrador, em “Llovía” pode ser identificado nos últimos versos da canção. O narrador interpela de forma direta o narratário com conselhos referentes à escolha de entrar ou não no mundo do tráfico; por meio das desinências de segunda pessoa no singular e do modo indicativo nos verbos *querer* e *tener*, além do pronome adjetivo *Tus*.

Igualmente, podemos afirmar que o narratário é um sujeito que habita uma periferia, já que o narrador descreve a história de Benito como uma mais dos bairros latinos, das periferias na América latina, como se evidencia nos versos a seguir:

Piensa bien si quieres ingresar al hampa hermano
Por si luego tienes ganas de salir
No tengas que decidir por tus opciones a elegir
¿Cuáles, cuáles son?: Morir o sufrir

Pedrito Navaja lo llevó la muerte
Juanito Alimaña no está en libertad
Y el que a hierro mata a hierro se va, ténganlo presente
Por eso apuesto a la felicidad
(CANSERBERO, 2012)

Nos três parágrafos anteriores, apresentamos a relação do narrador com o narratário, e podemos concluir que o narrador utiliza esse recorte da vida de Benito somente como argumento para convencer, não há empatia com Benito, e ele é apresentado totalmente responsável pela consequência de suas escolhas. Teremos visto até o fim desse trabalho a importância dessa condição da personagem protagonista.

Passemos à segunda canção. Tem-se um narrador onisciente que não participa das ações como personagem, assim como o da primeira canção. Suas congruências findam neste ponto como demonstraremos nos parágrafos seguintes.

A voz do narrador de “Homem na Estrada” se confunde com a

voz da personagem principal em diversos momentos da canção. Por vezes, dá-se pelo discurso indireto livre, qual *per se* tem como característica essa qualidade. Por outras vezes, a utilização do discurso direto dá-se de forma nebulosa. Vejamos algumas passagens:

Equilibrado num barranco incômodo
Mal acabado e sujo, porém
Seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, *aqui é onde eu estou*
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
[...]
Quero que *meu filho* nem se lembre daqui
Tenha uma vida segura
Não quero que ele cresça com um "oitão"
Na cintura e uma "PT" na cabeça
E o resto da madrugada sem dormir
Ele pensa o que fazer para sair dessa situação
(RACIONAIS MC'S, 1994) (grifos nossos).

Essa dinâmica vai repetindo-se até o final da canção. As matérias de expressão que, como na canção “Llovía”, desempenham um papel de-
veras importante na narrativa, haja vista o clímax e o desenlace alcançam
seu efeito por meio delas. O clímax chega em seu ápice por meio dos
sons de disparos que sucedem imediatamente após a fala da personagem
protagonista “Minha verdade foi outra/Não dá mais tempo pra nada”
(RACIONAIS MC'S, 1994). O desenlace dá-se por meio de uma notícia
de jornal, ela não é introduzida pelo narrador. Com a desapareição da per-
sonagem protagonista não há volta do narrador onisciente.

Evidencia-se a focalização interna e fixa nessa personagem, isso
se dá pela empatia do narrador com a personagem. A diferença entre as
duas canções faz-se notar mais uma vez; os indícios do narratário mos-
tram-se no início da canção e – à diferença de “Llovía”– marcam-se pela
terceira pessoa do plural, vejamos a seguir:

Na FEBEM, lembranças dolorosas, então
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
Muitos morreram sim, sonhando alto assim
Me digam quem é feliz
Quem não se desespera vendo
Nascer seu filho no berço da miséria
Um lugar onde só tinham como atração
O bar, e o candomblé pra se tomar a benção
Esse é o palco da história que por mim será contada
Um homem na estrada
(RACIONAIS MC'S, 1994) (grifo nosso)

O narrador de “Homem na estrada” não põe a personagem protagonista como a responsável por seu destino fatídico, destino que é indicado desde os primeiros versos, e sim põe o Estado: Poder judiciário, Poder executivo e Legislativo. A atuação da Polícia e a falta de infraestrutura, saneamento básico, incentivo à educação, entre outros. O judiciário por não conseguir a ressocialização, o Legislativo é acusado implicitamente, pois não leis que garantam a reinserção ao ex-presidiário. Esse narrador interpela o narratário pondo uma questão: o crime é uma opção ou uma consequência de circunstâncias além do controle da personagem protagonista?

3. *Diálogos possíveis*

As montagens das duas canções apontam para a economia dos meios narrativos. Ambas as canções são permeadas por intertextualidade explícita, seja no *beat* através do *sample*¹³³, seja na letra da canção por meio de menções a outras canções, como já fora demonstrado. Veremos a seguir como se dão tais fatos, sua relevância e as possíveis associações a outros campos da arte ou gêneros musicais.

As formas breves, como exemplo o conto, rogam por uma economia dos meios narrativos. Tem-se trabalhada tal proposição sob a pena de grandes escritores e teóricos literários. Cortázar em Cuba versando sobre o conto trouxe importantes reflexões sobre o que temos dito:

E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos [...] O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2006, p. 157)

As canções do gênero musical *Rap* geralmente não ultrapassam dez minutos, “Llovía” tem cinco minutos e 53 segundos, “Homem na estrada”, oito minutos e 41 segundos. Isso exige a já dita economia dos meios narrativos, já que essas se propõem a contar determinadas histórias já apresentadas neste texto. Há aspectos diversificados que marcam essa ideia dentro das canções, porém nos ateremos a dois: O *sample* é feito a partir da música “Ela partiu”, do Tim Maia, e citações das personagens principais “Pedro Navaja”, da canção Pedro Navaja de Ruben Brades, e “Juanito Alimaña”, da canção Juanito Alimaña de Hector Lavoe.

¹³³ Pequeno trecho sonoro recortado de uma canção e utilizado em outras obras.

O *sample* da canção “Ela partiu”, do Tim Maia, é utilizado de forma primorosa, tanto na parte estritamente musical quanto a nível da narração. Aqui analisaremos o segundo nível. Há em “Homem na estrada” reiterados indícios do fim da personagem principal, acontecimentos secundários, quais também servem para a construção do espaço onde se desenvolve a história principal, contém a morte de uma das personagens, igualmente é externada a preocupação da personagem protagonista com o seu final:

Acharam uma mina morta e estuprada
Deviam estar com muita raiva
Mano, quanta paulada!
[...]
Loucura, violência exagerada
Estourou a própria mãe, estava embriagado
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado
Arrastado pela rua o pobre do elemento
[...]
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim
Num necrotério qualquer, como indigente
Sem nome e sem nada
O homem na estrada

(RACIONAS MC’S, 1994)

O *sample* estende-se até a entrada da voz do Tim Maia, que na canção enuncia o seguinte: “Ela partiu, partiu e nunca mais voltou”. Esse intertexto leva o ouvinte a evocar a continuação da canção— aqui para que seja eficaz é necessário o conhecimento prévio de tal canção, trataremos mais adiante sobre o público a quem é destinado a canção. Esse enunciado após o instrumental é indício da morte da personagem, ao mesmo tempo dialoga como antítese a proposição enunciada na primeira estrofe da canção que indica que o homem na estrada recomeça a vida dele e tem por finalidade reconquistar a liberdade dele. A vida e a liberdade da personagem, como se desenha no desenrolar da canção, foram perdidas e subtraídas, e que dialoga com a letra da canção “Ela partiu”, do Tim Maia.

Como temos dito, nas formas breves nada é posto como simples decorativo, cada peça cumpre um papel no desenrolar da trama e se relaciona com os outros elementos. Uma base que cumpre determinada função no arranjo musical desempenha igualmente uma função no processo narrativo. Reitera como indício do que será o final da história.

Em “Llovía” a intertextualidade envolvendo outra canção também se faz presente. A diferença está no fato que essa se dá por meio das per-

sonagens de cada história contada nas duas canções que funcionam como intertexto, não por meio do *sample*. Aqui, de igual forma, o conhecimento das canções se faz necessário para o efeito pretendido pelo narrador e pelo autor, já que o narratário igualmente precisaria conhecê-las como o ouvinte também.

A canção de Rubem Blades “Pedro Navaja” narra a história de um personagem com esse mesmo no nome, qual no fim é assassinado num reveide da sua última vítima. A canção de Hector Lavoe “Juanito Alimaña” é usada para se referir à prisão, já que o personagem principal Juanito Alimaña é preso, no desenrolar da história dele isso não tem muita relevância, posto que seu primo é policial e o solta; em “Llovía”, porém, sua prisão importa servindo de exemplo e usado para persuadir o narratário. Vale ressaltar que Pedro Navaja é citado na história de Juanito Alimaña, logo, Pedro Navaja e Juanito Alimaña são citados em “Llovía”. Hector Lavoe constrói sua obra inserindo a personagem Pedro Navaja no mesmo mundo que Juanito Alimaña, já Canserbero na construção de sua obra insere essas duas personagens no mundo de Benito.

Uma das cisões entre “Llovía” e “Homem na estrada” temos apresentado nessa seção. O uso de intertextos com funções antagônicas: um serve como indício, outro quebra os indícios iniciais e disforma o previsível fim da personagem Benito. Vejamos:

Que lo hace distinto de Pedro Navaja
Que de Montana Tony hace diferente
Benito va a terminar el tema sin irse de baja
Su desenlace no será la muerte
[...]
Pedrito Navaja lo llevó la muerte
Juanito Alimaña no está en libertad
Y el que a hierro mata a hierro se va, ténganlo presente
Por eso apuesto a la felicidad
(CANSERBERO, 2012)

Os intertextos nas duas obras cumprem funções sensíveis. O que exalta os autores, pois trabalham temas semelhantes com insigne habilidade. As obras compartilham semelhanças em sua forma com outros gêneros de formas breves, como dialogam com outros gêneros musicais de forma brilhante.

4. Representação e relações

A questão da representação na narrativa brasileira contemporânea

vem sendo estudada e debatida há muito. Quem fala? Em nome de quem se fala e para quem? São perguntas recorrentes nos estudos literários contemporâneos no Brasil. A partir daqui, analisaremos como se dá, nas canções, aqui estudadas, a representação, como os sujeitos significam a materialidade da qual são partícipes, e o conflito com a representação veiculada pelos telejornais policiais. Igualmente, demonstraremos a possibilidade da inserção dessas obras em agrupamentos conceituais propostos por dois intelectuais da literatura brasileira contemporânea e afro-brasileira, a saber: Regina Dalcastagné e Assis Duarte.

Começemos respondendo a pergunta: quem fala e de onde se fala nas canções “Llovía” e “Homem na estrada”? Para isso é preciso agregar a análise formal das canções aos fatores materiais de sua produção, fatores socioculturais e históricos. Primeiramente, o Racionais MC’s:

Criado em 1998, o Racionais rapidamente se firmou como o principal grupo de rap no Brasil. Desde 1984, Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) organizavam bailes e festas nas quebradas da Zona Norte. Na mesma época, os primos Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), moradores do Capão Redondo, na Zona Sul, haviam criado a dupla B.B. (Black Bad Boys) e frequentavam o movimento no metrô São Bento. (TEPERMAN, 2015, p. 65)

Igualmente, Canserbero participou da cena *hip hop* venezuelana, viveu em zonas periféricas, conheceu Manuel Galvis (Black amikace) e Leonardo Díaz (Afromack), juntos realizaram um projeto chamado *Código de Barrio*, além de fazer parcerias com outros *rappers* venezuelanos como o Apache.

O motivo dessa exposição é demonstrar de onde vêm esses sujeitos. Eles viveram nas localidades periféricas de seus respectivos logradouros e participaram ativamente da construção do movimento *hip hop* em seus países. O que garante a legitimidade de suas obras, porque é construída em diálogo com o movimento *hip hop*, e autenticidade, porque são sujeitos que de fato vivem aquela realidade concreta, subalternidade e marginalização. Isso se reflete no próprio fazer da arte, qual se diferencia das músicas que dominavam as classes populares até então:

É nesse momento cadente que o Racionais surge, captando a experiência brasileira com sua lente original, “falando da violência de modo violento”, como bem definiu Walter Garcia. A MPB se notabilizara pela ironia sutil e pela sofisticação das melodias. Diante da crueza da realidade das periferias paulistanas, o rap do Racionais preferia o *papo reto*: [...] (TEPERMAN, 2015, p. 67)

Partindo da ideia de (SILVA, 2014, p. 91) que a representação é uma forma de atribuir sentido: “(...) É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença passam a existir. (...)”. O rap coloca-se como esse espaço onde *rapper*/autor dá a voz (quem fala e em nome de quem) ao sujeito marginalizado nos centros urbanos no caso do Racionais MC’s, Canserbero já amplia para áreas rurais (em sua canção Campesino), porém na canção aqui analisada é, também, nos centros urbanos.

O surgimento do movimento *Hip Hop* e posteriormente do Rap criam espaços para criação e consumo de uma arte engajada. Vejamos:

[...] O Bronx tem sido considerado como ‘o berço da cultura hip hop’, porque foi nesse espaço que os jovens de origem afro-americana e caribenha, reelaboram as práticas culturais que lhes são características e definiram seus objetivos, isso é, produzir arte via interpretação das novas condições socioeconômicas surgidas na cidade.

As transformações sociais vivenciadas pelos jovens tornaram-se objeto de ação e reflexão para os segmentos juvenis mais diretamente ameaçados pela reestruturação da cidade [...] (SILVA, 1998, p. 34)

Isso estende-se por todas as Américas. Nas duas canções, podemos ver: “Piensa bien si quieres ingresar al hampa, Hermano/ (...) Por eso apuesto a la felicidad/All we need is love, ni menos ni más” (CANSERBERO, 2012); e, “ (...) E quer provar a si mesmo que realmente mudou/ Que se recuperou e quer viver em paz/ Não olhar para trás/ Dizer ao crime: nunca mais! (...)” (RACIONAIS MC’S, 1994). Esses versos, entoados nos shows, ou ouvidos por cada indivíduo no cotidiano, interpelam esse público a refletirem sobre sua ação na sociedade, na sua interação com sua realidade material, a fim de ressignificá-la.

O *rap*, como os outros elementos do *hip hop*, são um veículo onde novas identidades são construídas por meio simbólico e discursivo a partir do olhar desse sujeito que outrora era o Outro, estas que contestam as identidades produzidas e atribuídas aos sujeitos por esse Eu de fora, sujeitos quais historicamente foram legados à margem da sociedade. Assim afetam a normalização de uma identificação negativa, “(...) Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. (...)” (SILVA, 2014, p. 83), mas essa tensão, na correlação de forças e nas relações de poder, resulta numa reação. Qual reação e de onde ela se materializa?

Traz o capítulo intitulado “*Artigo 157*” e o Poder Público, no livro

citado a seguir, neste parágrafo, um relato que se tornou recorrente – a ambiguidade no tratamento que esferas do poder público têm com *Rap* e *Funk* carioca – na realidade brasileira:

Mas a relação do rap como poder público sempre carregou uma grande ambiguidade. Se por um lado há momentos de aproximação, conflitos com a polícia também são uma marca do gênero. Em novembro de 1994 [...] os integrantes do grupo foram detidos e levados ao 3º Distrito Policial [...] Os policiais alegaram que as letras das músicas do grupo “incitavam a violência”. A detenção ocorreu enquanto o Racionais cantava “Homem na estrada”, que traz o verso: “Não acredito na polícia, raça do caralho”. (TEPERMAN, 2015, p. 69)

Essa prática repete-se atualmente, o ministério público alega apologia ao tráfico ou a violência, quando não, a ligação ao tráfico de drogas. A título de exemplo atualíssimo:

De acordo com o inquérito, MC Poze, cujo nome é Marlon Brendon Coelho Couto da Silva, faz parte da maior facção criminosa do Rio. Ainda segundo a polícia, ele incita a violência, promove o grupo criminoso e participa de shows pagos pelo tráfico. (G1 RJ, 2020)

Como já fora dito, o *Rap* aborda as questões do cotidiano de forma ácida, vertendo a imagem da polícia de salvaguarda da ordem a “raça do caralho” (RACIONAIS MC’S, 1994) ou “Sonelhampa em uniforme” (APACHE; CANSEBERO, 2013). Os artistas trabalhados expõem fatos que ocorrem em seu cotidiano, e esses são aceitos por seus ouvintes, quais se sentem contemplados com essas composições. Traz-nos, o trecho citado a seguir, o olhar que o poder judiciário derrama sobre as manifestações culturais *Rap* e *Funk*:

A pesquisa demonstrou que todos os processos envolvendo apologia ao crime de produção musical encontram-se relacionados a ritmos associados à periferia: funk e rap. Não foi encontrado nenhum processo nos tribunais superiores com ritmo musical diverso dos dois citados. (SANTOS, 2016, p. 638-9)

O enfretamento simbólico que o rap no Brasil promove é combatido materialmente por meio da tentativa de coerção. O alento está em que o judiciário em suas instancias superiores salvaguarda o direito constitucional a liberdade de expressão, conservando a arte de tamanha tentativa de repressão. Isso é evidenciado no artigo acima citado.

O embate pela significação e a tentativa de afetar a normalização de certas identidades dicotômicas, quais advogam por um recorte discriminatório e que são veiculadas por instituições que se erigiram como racistas, dá-se com telejornais policiais. Magistralmente, “Homem na es-

trada” tem em sua composição uma espécie de cobertura jornalística que, a seguir, será transcrita:

Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta
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” (RACIONAIS
MC'S, 1994)

Como já vimos, nas canções não há um esvaziamento dos sujeitos representados nas obras. Cada personagem principal tem sua capacidade de escolha, sua capacidade de autocrítica. Por fim, são humanizados nas narrativas. Veremos que isso é o oposto do que ocorre nas narrativas produzidas, reproduzidas e veiculadas pelos telejornais policiais, que disputam o mesmo público do *Rap*, as classes populares.

Está subespécie de telejornalismo está “desde a estreia do Aqui Agora, em 1991, as crianças brasileiras têm acesso a imagens de sangue, perseguições policiais, tiroteios e cadáveres em plena luz do dia” (JOÃO FILHO, 2019). Hoje conta com vários personagens na televisão brasileira. Exemplos são Sikêra Júnior, Zé Eduardo, Luiz Bacci, Datena – do qual o artigo citado trata –, entre outros.

O *modus operandi* dessas personagens midiáticas, que para atrair a audiências das massas sedentas por uma falsa sensação de justiça, é bem definido a seguir: “Esses apresentadores se portam como justiceiros e acabam construindo uma imagem de autoridade. Apontam rapidamente as causas dos crimes e decretam sentenças de imediato.” (JOÃO FILHO, 2019). Trabalham para mitigar os Direitos Humanos, comemoram e apoiam linchamentos ou ações truculentas da polícia militar. Isso dá-se numa troca em que a Polícia – especialmente a militar – está em constante diálogo com esses jornalistas/apresentadores que advogam pela manutenção da polícia como uma instituição não racista, tampouco discriminatória no seu *modus operandi* em periferias. Aí, tem-se a disputa pela significação dos múltiplos sujeitos e dos espaços da periferia.

Atualmente, as principais emissoras de televisão, em sua versão aberta ou fechada, abrem espaço para as manifestações culturais de *Rap* e *Funk*. Não entraremos aqui no mérito que as levam a abrir esses espaços, mas dada a conjuntura atual, sabe-se que é contraditório. Nada anormal diante do entendimento que o real faz-se em contradições, as mudanças são frutos dessas contradições, ora, as forças tendem a um lado, outra, as forças tendem a outro. O Racionais MC's, desde a fundação até um pouco depois do seu auge, teve uma relação ácida com as mídias de massa.

De conflitos em premiações a não aceitação de entrevistas e coisas correlatas.

Hoje, os principais artistas da cena do Rap mantêm uma boa relação com determinados setores das emissoras de televisão. Vejamos a seguinte proposição:

Os erros a certos do Racionais – e dos demais rappers dos anos 1990 – serviriam de inspiração para artistas da chamada nova escola que, no final dos anos 2000, teriam sucesso na criação de novos sistemas de gestão do rap como *negócio*. (TEPERMAN, 2015, p. 73)

A questão de como se manter cultura de rua e se relacionar com a indústria cultural é latente desde a *oldschool*¹³⁴ até a nova geração do Rap brasileiro. Contudo, a nova geração tem-se mostrado perspicaz em se tratando da relação *business* e a legitimidade ante a rua.

Os resultados da excelente pesquisa sobre a relação mídia e movimento *hip hop*, qual transcreveremos a seguir, dá sustentação ao que vimos apontando nos parágrafos anteriores, que longe de ser algo danoso, é constitutiva da contemporaneidade da qual forma parte: a contradição. Vejamos:

Portanto, na relação entre mídia e movimento hip-hop, fica evidente o poder dominante dos grandes meios, mas também a possibilidade de negociação para o seu uso, a fim de potencializar a divulgação das ideias defendidas pelo movimento. Mesmo existindo duas vertentes divergentes dentro do próprio movimento, a relação com a mídia acaba ocorrendo, ainda que de forma conturbada. Contudo, essa relação nunca é passiva, e sim estabelecida por negociações e (re)apropriações feitas pelos sujeitos engajados no movimento e com sua competência comunicacional. (MARQUES; ROSA, 2013, p. 68)

Isso demonstra a força social do movimento *hip hop*, a contradição entre a relação de integrantes dessa cultura com um aparelho que historicamente é antagônico ao meio onde o movimento nasce e reproduz-se, gera uma avaliação constante e crítica dentro e entre os sujeitos do próprio movimento, gerada dessas contradições, como se pode ver pelos números e pela força do Rap atual no Brasil, sínteses que fortalecem o movimento e mostra sua vivacidade.

Partimos agora ao encontro do Rap e a teoria literária. A insigne pensadora Regina Dalcastagnè propõe, no seu texto aqui citado, uma visão metodológica para apreender os modos de representação do outro

¹³⁴ *Old school* e *new school* são termos utilizados para distinguir duas gerações de artistas e fases do rap, em português também aparecem como velha escola e nova escola.

marginalizado, vejamos a seguir:

[...] sem pretender que essa classificação tenha validade universal. O primeiro, que chamarei de exótico, será subdividido em outros dois: cínico e piegas, de acordo com a linguagem utilizada e o envolvimento entre autor/narrador/personagem. O segundo, intitulado crítico, se subdividirá em implícito e explícito, levando em conta o tipo de discussão interna que se estabelece na obra. Já o terceiro, que trará a perspectiva de dentro, ou seja, daqueles autores que seriam eles próprios “o outro”, abarcará também a discussão do problema da autenticidade e da legitimidade, sociais e literárias. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 43)

Como temos exposto, as canções aqui analisadas e obras correlatas dos artistas estão incluídas nesta última categoria. É necessário dizer: o rap como qualquer outro movimento vivo é habitado por contradições. Cada obra deve ser vista por si mesma, não apenas pelo rótulo de um gênero musical. Vale ressaltar que em si tratando dessa divisão a obra de Canserbero pode ser incluída tranquilamente, mas na proposição seguinte não é possível, trata-se, pois, de uma categoria estritamente nacional.

Para além dessa categoria proposta, outro singular pesquisador, em suas proposições sobre o conceito de literatura afro-brasileira, é feliz ao enunciar:

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. [...]” (DUARTE, 2010, p. 122)

A obra dos Racionais MC’S analisada neste trabalho cumpre esses cinco requisitos. As obras de muitos *rappers* tanto da velha escola, quanto da nova escola, têm esses requisitos. O tema, a forma e o autor, como já apontamos, suscitam a reação dos aparelhos que produzem e reproduzem representações a fim de normalizarem identidades negativas a esses sujeitos marginalizados. Isso ocorre, pois de fato há a disputa e há abalos na concepção hegemônica e novas identidades surgindo a partir disso.

Por fim, dois conceitos são aplicáveis a este autor, o *rapper*. O primeiro que apontamos é o narrador benjaminiano, o segundo é o caro conceito de escrevivência da salutar escritora Conceição Evaristo. O que o *rapper* propõe-se a fazer é concordante ao que diz:

[...] Através de sua escrevivência – projeto estético consubstanciado pelo

ponto de vista adotado em função da experiência pessoal e intransferível da autora ou autor – Conceição Evaristo articula uma autorrepresentação, [...] (BISPO; LOPES, 2018, p. 198)

A autorrepresentação é constante no *rapper* sendo que muitos vivenciaram ou vivenciam experiências expostas em formas narrativas e líricas.

O *rapper* recupera em partes a categoria de narrador apontada por Benjamin, O *rapper* retira da sua experiência e faz do seu fazer artístico algo com impulso de mudança do ordenamento presente. Vejamos a seguir:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 1985, p. 221)

O *rapper* aconselha seus ouvintes, seus pares de comunidade, pois são eles partícipes de relações semelhantes quanto ao ordenamento social, como as instituições estatais e o espaço urbano. Por isso é possível notar aproximações entre obras de países diferentes, de línguas diferentes e de culturas distintas.

5. *Considerações finais*

Concluimos, portanto, que as representações construídas nessas canções dão significado à dinâmica concreta das zonas marginalizadas, que se moldam a partir da interação entre os sujeitos habitantes desses espaços e os sujeitos externos a eles, também com os aparelhos ideológicos e repressores do Estado. Todos esses outros sujeitos representam, por meios diversos, esse espaço marginalizado, o que dá ao *Rap* e a outros elementos da cultura *hip hop* a possibilidade de fazer-se – e são – aparelhos dos sujeitos e para os sujeitos marginalizados ressignificarem a suas realidades concretas, ou seja, de disputar esse poder de significar.

Esse sujeito criador abala a normalização da identidade do “sujeito periférico” ou “marginalizado” produzidas por representações veiculadas em aparelhos que a esse sujeito é legada a margem, quando não, o espaço é conquistado com muito esforço. O *rap* por ser produzi-

do e veiculado no meio de seus próprios produtores goza da liberdade, em tanto dá significado a suas realidades sem ser censurado. As identidades abaladas são a do estereótipo de coitado, uma vítima indefesa sem capacidade de crítica que precisa ser salvo por outro (o eu que está, por vezes, presentes nas representações na indústria musical pós-ditadura) ou o estereótipo do sujeito nascido com predisposição para a delinquência, fixadas pelas mídias de massa através dos telejornais policiais, por exemplo, tendo a base no supremacia branca, na racialização de indivíduos para justificar explorações, nessa dicotomia civilizado/bárbaro herdada de um passado escravocrata e colonial.

A representação que se mostra entrega um sujeito “marginalizado” com identidades contraditórias, assim como o é o sujeito moderno, segundo (HALL, 2006), é descentrado, já a ideia de um sujeito integrado está abalada.

Na representação trazidas nas canções, é possível ver a capacidade criadora desses sujeitos, o nível de intertextualidade explícita, escolha vocabular, montagem de quadros narrativos, uso de matérias de expressão como ruídos e onomatopeias como alternativas à signos de uso corrente em textos narrativos. Os autores gozam de legitimidade e autoridade, já que dão voz e são sujeitos habitantes das zonas marginais. A partir disso, apontamos a possibilidade de posicionar o Racionais MC’s, Djogan, Emicida e outros *rappers* no que se entende como literatura afro-brasileira, pois nesses textos narrativos também nos poéticos há, se não todos, a maioria dos elementos constitutivos dessa categoria.

Há muitas outras questões a serem respondidas, igualmente, há outras possibilidades de leituras sob outras lentes. O *Rap* e o movimento *hip hop* na América Latina são um ponto de inflexão. As mudanças sociais relacionam-se diretamente com o movimento *hip hop* e *Rap*, o que traz a necessidade de estudos, por diferentes abordagens, para melhor compreensão da realidade atual e contraditórias das culturas latino-americanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTISTA CANSERBERO: biografia. CMTV. [S.I.]. Disponível em: <https://www.cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=2329&banda=Cansebero>.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISPO, E. F.; LOPES, S. A. T. Escrivência: perspectiva feminina e afrodescendente na poética de Conceição Evaristo. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 186-201, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2598/2436>.

CANSERBERO. *Llovía*. Venezuela: VinilH Records, 2012. Disponível em: <https://genius.com/Cansebero-lluvia-lyrics>.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 104). p. 147-63

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 20. p. 33-87, Brasília, jul./ago. 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *rev. Terceira Margem*. Rio de Janeiro. v. 14, n. 23. p. 113-38. jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953>.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. trad. de Waltesir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. *A Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Guacirra Lopes Louro, Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOÃO FILHO. Datena e o jornalismo mundo cão vendem o ódio bolsanarista há 3 décadas na TV. *The Intercept Brasil*, [S. I.], 17 de mar. de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/03/17/datena-jornalismo-odio-bolsonarismo-programas-policiais/>.

LEITÃO, Leslei; MOREIRA, Gabriela; SICILIANO, Rogério. MC Poze

é considerado foragido, investigado por ligação ao tráfico. *Portal G1*, Rio de Janeiro. 7 de jul. de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/07/mc-poze-e-considerado-foragido-investigado-por-associacao-ao-traffic.ghml>

MARQUES, Camila da Silva; ROSA, Rosane. Mídia e movimento hip-hop: uma relação pautada por tensões e conflitos. *rev. Interin*. Curitiba, v. 16, n. 2, p. 56-69, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/147>

OLIVEIRA, Danilo Roberto Silva de. “*Homem na estrada*”: as narrativas dos Racionais MC’S. Dissertação (Mestrado em Literatura)– Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 114f.

RACIONAIS MC’S. *Homem na estrada*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/79451/>.

REIS, Carlos; LOPEZ, Ana Cristina Macario. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Maristela Barbosa. Cultura da periferia e o olhar do Poder Judiciário: a questão da apologia ao crime. *Cadernos do CEAS*, [S.I.], n. 238, p. 227-640, dez. 2016. Disponível em: <https://cadernosdoceas.ucsal.br/index.php/cadernosdoceas/article/view/199/225>

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeus (Org). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*: As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claroenigma, 2015.