

## Racionais MCs, Indústria cultural, mercadoria e periferia

*Racionais MCs, culture industry, commodity and periphery*

---

### Luciane Soares da Silva

Professora associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Presidente da Associação de Docentes da UENF e chefe de laboratório do LESCE (Laboratório de Estudos da Sociedade Civil e do Estado). É vice presidente da ADUENF e coordena o Núcleo de Estudos Cidade Cultura e Conflito (NUC).

Submetido em 16 de março de 2020

Aceito em 07 de maio de 2020

### RESUMO

Entre as interpretações contemporâneas sobre a existência de um estilo juvenil, um dos principais demarcadores de seu comportamento é a forma de consumo nas grandes cidades. A música, principalmente após a década de 50, marca este estilo e insere determinadas formas de adesão a mercadorias (jeans, motos, bebidas, cigarros). Esta pesquisa aplica a técnica da análise de conteúdo sobre 16 letras de canções do grupo de rap Racionais MCs, propondo a problematização destes demarcadores de consumo também presentes na indústria fonográfica estadunidense. A crítica social acompanhada do desejo pela posse de bens exige uma análise sobre categorias centrais à sociologia contemporânea, como alienação, conflito social e cultura globalizada. É possível classificar/compreender esta geração a partir da exibição de determinado gosto por objetos? O referencial teórico para esta pesquisa partirá dos estudos culturais, dos trabalhos da escola de Frankfurt (especialmente as discussões de T. Adorno sobre arte e técnica) e da discussão de Peter McLaren sobre “multiculturalismo revolucionário” para pensar a relação entre música, política e consumo.

*PALAVRAS-CHAVE : favela, música negra, conflito racial, arte*

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27449

**ABSTRACT**

Among contemporary interpretations of the existence of a youth style, one of the main demarcators of his behavior is the form of consumption in large cities. Music, especially after the 50s, marks this style and inserts certain forms of adhesion to goods (jeans, motorcycles, drinks, cigarettes). This research applies the technique of content analysis on 16 lyrics of songs by the rap group Racionais MCs, proposing the problematization of these consumption markers also present in the American phonographic industry. Social criticism accompanied by a desire for possession of goods requires an analysis of categories central to contemporary sociology, such as alienation, social conflict and globalized culture. Is it possible to classify / understand this generation from the display of a certain taste for objects? The theoretical framework for this research will start from cultural studies, the work of the Frankfurt school (especially T. Adorno's discussions on art and technique) and Peter McLaren's discussion of "revolutionary multiculturalism" to think about the relationship between music, politics and consumption.

**KEYWORDS:** *slum, black music, racial conflict, art*

**Introdução**

O texto apresentado constitui uma primeira tentativa de sistematização de questões sobre indústria cultural, periferia e consumo. Neste trabalho, a cultura é pensada enquanto espaço de conflito (Bourdieu, 1989). Especificamente interessa a produção discursiva de um grupo paulista, os Racionais MCs.

Metodologicamente, será aplicada a técnica de análise de conteúdo em 16 letras do grupo. A leitura de livros, teses, dissertações e artigos sobre o tema colaborou na percepção de que a maioria das pesquisas trabalha de forma canônica: as origens, a crítica, o momento atual, focando a relação entre periferia e indignação como principal qualidade do movimento hip-hop no Brasil.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27449

Na maioria das pesquisas sobre o tema, são empregadas técnicas de entrevistas, e estas não se detêm sobre o conteúdo das letras, já que as explicações em geral assemelham-se às dadas pelos nativos do movimento: a crítica ao sistema (que pode assumir diferentes representações), a violência e o lugar das periferias nas grandes cidades.

O exercício de pensar a produção musical, as letras e seus artistas foi realizado por Khel (1999), avaliando os significados da formação destes grupos na periferia de São Paulo. O artigo é um dos primeiros a inaugurar uma chave interpretativa que reaparecerá em parte da produção científica brasileira sobre o rap em geral e o grupo Racionais MCs em particular:

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

Em 2004, outro artigo sobre o tema segue a linha do anterior. Em “O negro drama do rap entre a lei do cão e a lei da selva” (ZENI, p. 228 2004), a análise de letras dos Racionais leva o autor a declarar que:

O rap dos Racionais pretende, ao que parece, levar a lei da selva que domina a periferia para o interior da casa grande, aos ouvidos da elite, com a certeza brutal – com a agressividade que os afirma e protege – de que eles são demais para o quintal das classes dominantes.

A opção por analisar o rap como um movimento de interpretação do Brasil vindo da periferia é utilizada por Camargo (2015) e segue a mesma tônica: as letras e sua relação com os marginalizados e a desigualdade/racismo/violência policial.

Neste artigo, a proposta é realizar uma análise da produção de letras sem a obrigação conclusiva de uma missão ou engajamento por parte dos artistas. O estudo das letras de um grupo torna-se relevante como indicador de um tipo específico de produção cultural e também da complicada relação entre mercado,

arte e política. As letras são uma chave poderosa para compreensão dessas relações a partir de enunciados que deslocam a função das mercadorias para outras possibilidades que não seu uso ou exibição. O desafio enfrentado neste artigo consiste em analisar as formas como estes artistas desfazem e refazem o significado de bens de consumo como carros, motos, relógios, bebidas, tênis e outros objetos cujo valor é problematizado nas letras.

### Sobre mudanças e diáspora musical negra

A produção musical de pessoas não-brancas (negrxs, latinxs) em países como Estados Unidos e Brasil é comumente classificada como “menor” diante dos demarcadores de distinção do que convencionou-se classificar como “boa música”:

Para usar uma expressão própria à teoria musical, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, a musicalidade africana apresentou-se como um definitivo “contraponto” à cultura nacional, oficializada nas idealizações comuns que aspiravam à construção de uma nação inspirada na sociedade europeia. Portanto, a sensibilidade musical é pensada aqui como produtora de afiliações que expressam não só um gosto estético. Afiliação a determinadas formas musicais no Brasil produz demarcações identitárias, uma vez que estas afiliações sempre estiveram em disputa na formação do gosto. Do lundu ao samba, passando por expressões regionais classificadas (pelos modernistas, por exemplo) como “folclóricas”. Em um primeiro momento, modinha, maxixe, lundu, samba, eram consideradas “expressões chulas” da cultura nacional, enquanto a ópera aparecia como sinônimo de nobreza e distinção de classes mais cultivadas. Mais tarde é a música americana (rock n’ roll, jazz) que aparece como signo de modernidade em oposição ao que é nacional (sinônimo de atraso). Mesmo com divisões internas regionais na produção musical, podemos falar em uma constante preocupação com o que era eminentemente “nacional” e o que era importado. Estas fronteiras são alteradas a partir da década de 90. Principalmente na forma de assimilação da música e cultura estadunidense nas áreas urbanas brasileiras. Se em 1970 os bailes em subúrbios cariocas têm uma musicalidade negra estrangeira como fio condutor, a partir da década de 90, a produção nacional apropria-se de bases sonoras para emissão de letras em língua portuguesa (SILVA, p.50 2019).

O advento da cultura de massas vem acompanhado da popularização de músicas de entretenimento, promovidas por uma indústria fonográfica que alia o

desempenho de artistas populares (o conceito “pop” que domina o mercado há pelo menos duas décadas) à reprodução incessante de imagens e performances em espaços televisivos. O advento das máquinas de som domésticas (os aparelhos que estão na origem mítica do surgimento do hip-hop) colaboraram na massificação de um tipo de acesso aos bens culturais. A questão que será problematizada neste texto é a relação entre a produção no campo do hip hop e a indústria cultural. Seria possível pensar um possível distanciamento em relação ao consumo de massas?

Classificações como “música de gueto”, “música de periferia”, “música de bandidos” são empregadas com frequência em relação às produções musicais feitas fora dos cânones de gosto mais largamente aceitas pela mídia e crítica musical especializada. No Brasil, podemos pensar nas configurações que envolvem o samba: recusa, aceitação, consagração (de um tipo de samba que torna-se signo de brasilidade, posteriormente presente no Carnaval como parte da brasilidade estética nacional). Após os anos 50, a bossa nova servirá como trilha da urbanização, e não por acaso o presidente Juscelino Kubitschek recebeu o apelido de “presidente bossa nova<sup>1</sup>”. Estes dois exemplos são fundamentais para entender a música no século XX no Brasil. E após a redemocratização, o rock brasileiro, junto ao punk rock, será pavimento de uma nova trilha. Questionadora da democracia, das desigualdades e das formas de utopia e revolução perdidas. A década de 90 apresentará ao país o rap e o funk, primeiramente como importação e posteriormente como criação de letras em língua portuguesa.

O início da década de 1980 é marcado pela abertura democrática lenta, tendo como expressões culturais o movimento punk e o Rock Brasil. Ambos já tematizavam a política “que país é esse”, da banda Legião Urbana, ou questões sobre desigualdade (“com tanta riqueza por aí, onde é que está, cadê sua fração?”), da banda punk Plebe Rude, de Brasília. O cenário era urbano, industrializado e não mais

---

<sup>1</sup> A letra da canção “Presidente bossa nova”, de Juca Chaves (“Depois desfrutar da maravilha / de ser o presidente do Brasil / voar da VelhaCap para Brasília / ver a alvorada e voar de volta ao Rio [...] Mandar parente a jato pro dentista / almoçar com tenista campeão / também ser um bom artista exclusivista / tomando com Dilermando umas aulinhas de violão”), ironiza uma certa visão do novo, do urbano, da moda que estaria em alta. A bossa nova representava os anseios de uma parcela da população – a nova classe média urbana – que reconhecia e exibia seus signos de arrojo e distinção.

rural. O questionamento estava nas letras como parte de um campo temático. Essa geração ocupou a televisão (em sua fase mais experimental, como os memoráveis programas do Chacrinha) com expressões de rebeldia, contestação de instituições como a polícia (“polícia para quem precisa” - Titãs) ou antecipando a temática das favelas (“alagados, Trenchtown, Favela da Maré, a esperança não vem do mar, nem das antenas de TV” – Paralamas do Sucesso). O que tinham em comum, além da temática questionadora? Eram jovens, brancos e de classe média, filhos de ministros, médicos, militares, engenheiros, psicólogas, professoras de violão... Participavam de um movimento marcado pelo desejo de mudança social acompanhada de certa desconfiança em relação às instituições postas.

A democratização do acesso à informação e a certos bens (como toca-discos, caixas e microfones) alteram este cenário. A música eletrônica serviu como base de trabalho para uma parcela da juventude já engajada desde a década de 1970 nos bailes black, ouvintes do ritmo funk (como praticado então nos Estados Unidos, antes do Miami bass que dominaria o cenário carioca na década de 1990). Podemos encontrar um elo de aproximação entre a produção nacional e grupos de hip-hop como Public Enemy, usando temporariamente o termo “música de diáspora”, pensando nos trabalhos de Paul Gilroy sobre musicalidade africana e de afrodescendentes?

A base da música negra produzida principalmente nos Estados Unidos esteve presente em praticamente todo cenário musical ocidental em diferentes momentos, sendo o jazz e o hip-hop os mais conhecidos, mas não os únicos. No caso específico do hip-hop, está em jogo a construção de uma identidade visual semelhante à do rapper, com um gesticular e um estilo de vida semelhantes, que torna-se um ideal não apenas para aqueles que vivem nas periferias de Paris, São Paulo ou Detroit. Também uma parte significativa da juventude oriunda das classes médias adota uma forma de comportamento semelhante a de ídolos como Tupac Shakur, Eminem e Mano Brown.

São reproduzidas as linguagens (gírias, termos locais, metáforas), formas de vestir e, portanto, formas de consumo. O *gangsta rap* torna-se um dos estilos de

maior êxito na indústria fonográfica estadunidense a partir da década de 90, principalmente através de gravadoras alternativas ao *mainstream*, como a Ruthless Records e a Death Row Records. O mesmo fenômeno ocorre no Brasil com o processo de produção do grupo Racionais MCs. Um de seus mais conhecidos álbuns, *Sobrevivendo no Inferno*, ocupa o 14º lugar entre os cem principais álbuns do Brasil segundo a revista Rolling Stone. O álbum de 1997 foi produzido pelo selo Cosa Nostra Fonográfica<sup>2</sup>, um selo do grupo dedicado a artistas de rap. O fato de retratar “situações cotidianas de violência policial, racismo e desigualdade” fez com que uma geração de pesquisadores focasse no estilo produzido nas periferias ocidentais como tema de artigos, livros monografias e teses. Com frequência, estas pesquisas relacionam a música rap com o protesto dos excluídos na nova ordem mundial capitalista. Talvez uma das referências principais desta tendência seja o livro de Peter McLaren, *Multiculturalismo Revolucionário*, no qual a atuação dos rappers é comparada ao conceito de intelectual orgânico de Gramsci. O contexto político no qual McLaren escreve seu texto apaixonado sobre o *gangsta rap* americano é em alguns aspectos semelhante ao Brasil contemporâneo: explosão da discussão sobre racismo e ações policiais em bairros de periferia, abertura de espaço para manifestações culturais de grupos cujo discurso explicita as contradições econômicas, discussão das políticas públicas para os negros, como ações afirmativas e políticas de assistência social.

A recepção do *gangsta* no Brasil influenciou parte importante dos grupos que surgem a partir da década de 1980 - entre estes, em São Paulo, os Racionais MCs. A invasão da cena urbana juvenil pelo hip hop (Herschmann, 2000) recebeu pesadas críticas por parte da mídia e do Estado, principalmente órgãos ligados a segurança pública. As letras ocupam espaço na conformação de um comportamento jovem de periferia paralelamente à ascensão da temática da violência e do crime dentro das ciências sociais no Brasil. Além disso, sucedem ao Rock Brasil, intensificando o diálogo com o espaço das cidades, já presente nas temáticas sobre nação, juventude e política. A associação entre produção hip-hop, periferia e violência distingue-se da

---

<sup>2</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq131109.htm>, acessado em 22 de maio de 2015.

produção estadunidense por algumas razões: uma das principais refere-se às condições materiais da indústria fonográfica, que possibilita a estes artistas participarem de um circuito de consumo elevado. As cifras movimentadas por artistas como Jay Z, Diddy, Kanye West, Snoop Dog, Dr Dre e Eminem chegam à casa dos milhões. Não só a música, mas um universo completo de marcas que envolve roupas, perfumes, bebidas e outras mercadorias consumidas avidamente no mercado estadunidense. Não há paralelo no Brasil a estas formas de lucro no universo hip-hop.

A crítica em relação à exibição de objetos de ouro, carros e mansões aparecerá nas letras dos Racionais, na nomeação de marcas e objetos de consumo desejados. Embora as relações entre classe e música levem os críticos no Brasil a acusar os artistas de “imitação”, essa explicação parece insuficiente se levarmos em conta a diferença na atuação do *mainstream* nos dois países. A existência de gangues, conflitos gerados por enfrentamentos entre sociedade civil e polícia (motivados com frequência por abusos policiais) e mortes violentas envolvendo cantores constituem elementos importantes de diferenciação.

Preliminarmente é possível inferir que a produção acadêmica sobre o movimento hip-hop no Brasil concentra suas explicações na relação entre periferia, desigualdade/violência e produção cultural como ação política. Ou seja, a mesma tese de McLaren sobre o *gangsta rap* estadunidense. Existe um tipo de roteiro mais ou menos frequente nas produções que inicia com a recuperação dos primórdios do movimento nos Estados Unidos e no Brasil. A temática da juventude é frequentemente posta como condição da produção cultural. A produção destes jovens seria um indicador de tensões urbanas. Por último, há uma adesão quase irresistível aos conteúdos manifestos nas produções de rap na periferia.

A construção do rapper enquanto um “intelectual orgânico”, como o faz McLaren, está presente nos artigos e livros sobre o tema. Na pesquisa sobre gangues e galeras em Fortaleza, Diógenes, (p. 194, 1998) endossa que:

A perspectiva política do Hip-Hop, através do MH20, projeta-se no que eles vão denominar contracultura. A ideia preconizada pelo movimento é a de que

a guerra entre ricos e pobres tem o rap, o grafite, o *break* e o *smurf dance* como armas políticas para tomar o que nos pertence e acabar com as desigualdades sociais e a opressão, tornando a humanidade igual, justa e feliz.

A análise de Diógenes apresenta aspectos do cotidiano desses grupos (violência, o lugar dos enfrentamentos, a visão sobre a cidade). A partir dos relatos de campo, sua análise serve como complemento ao discurso nativo, construindo, assim, um discurso de adesão aos temas apresentados por seus entrevistados.

O termo “abalou” foi empregado por Herschmann em sua pesquisa sobre funk e hip-hop, como forma de demonstrar a importância dessas produções culturais para o cenário nacional. Seu ponto de partida para análise do fenômeno nos anos 90 foram os arrastões que “constituíram uma espécie de marco para o funk e o hip-hop, uma espécie de divisor de águas. A partir daquele momento, com a intensa veiculação da mídia, ambos adquirem uma nova dimensão, colocando em discussão o lugar do pobre no debate político e intelectual do país” (HERSCHMANN, P. 17, 1997).

Em trabalho bem mais recente, Camargos (2015) segue o mesmo fio analítico apresentado por Diógenes dezessete anos antes. Para o autor “as experiências negativas estimularam os rappers a ver os resultados destas transformações sociais de forma bastante crítica. Parte considerável de suas músicas veiculou referências acerca do viver na sociedade atual”.

Camargos relaciona o fenômeno do rap a uma ideia de resistência:

Dessa maneira, mesmo sob a hegemonia neoliberal construída a partir dos 1990, não se eliminaram os discursos que interpelam o funcionamento da sociedade capitalista e as questões a ela inerentes, como a exploração do trabalho e as dificuldades de enfrentar os danos causados pela mercantilização da vida na sua quase totalidade (p. 150).

### Reflexividade e pesquisa

Em maio de 2001, iniciei meu trabalho de pesquisa de campo sobre o movimento hip-hop. Um festival de break trouxe a Porto Alegre Thaíde e Dj Hum,

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27449

além de parte dos Racionais, Ed Rock e KL Jay. Durante um fim de semana, acompanhei Thaíde em sua participação no festival que unia dançarinos da América Latina no Auditório Araújo Vianna. A presença de Thaíde conferia certa aura ao evento. Demarcava o que deveriam ser os atos, os fundamentos, as atitudes dos participantes. À época, tentei uma entrevista com Edi Rock e KL Jay. Após terem cumprido uma agenda de shows, estavam exaustos, o que impossibilitou nosso encontro. Mas, neste momento, um problema surgia. Já havia realizado várias entrevistas nas quais um discurso era bastante frequente: “aqui somos uma família unida”. As falas contra o sistema e as situações de desigualdade eram igualmente frequentes, mas era perceptível na análise de situações do cotidiano a existência de rivalidades, sexismo e críticas internas. Não sabia como trabalhar o que percebia em campo naquele momento, parecia impossível ir além de um discurso já pronto, um discurso atraente para pesquisadores interessados em uma versão do hip-hop como um movimento de resistência da periferia. Como trabalhar com discursos e práticas, ou como saber quais aspectos privilegiar na análise?

Mais de uma década depois, morando em frente a uma das favelas mais conhecidas do Rio de Janeiro, a favela do Jacarezinho, percebi a permanência dos mesmos temas que animavam os ouvintes de rap em Porto Alegre em 2001. As máquinas em bares e restaurantes na favela, nas quais são escolhidas músicas, seguiam tocando “Diário de um Detento”, “Fim de Semana no Parque”, “Capítulo 4 Versículo 3”. Uma década não havia alterado a moda naqueles espaços. Era mais como um tempo congelado, com acirramento dos enfrentamentos policiais, aumento do número de prisões de adolescentes e territorialização das facções. Em 2007, cânticos do Comando Vermelho eram entoados no ônibus 474, que ligava a zona norte à zona sul da cidade. O fantasma voltaria e me assombrar: Racionais MCs, em áreas de baile funk, de proibidão e funk erotizado. Diante da impossibilidade de fazer um trabalho de campo com os ouvintes de hip-hop, um caminho possível foi compreender o que diziam as letras.

Posteriormente, em uma das vindas do grupo ao Circo Voador, espaço central na formação do gosto cultural fluminense, na Lapa, percebi que um coro de centenas

de vezes acompanhava o grupo em letras com mais de dez minutos de duração, sem repetições. O que explicaria esta adesão a um grupo que não fazia parte do *mainstream* de distribuição fonográfica? Eram mais de 15 pessoas em um palco-periferia (a construção do cenário apresentava elementos como barracos, lembrando vielas de uma favela em qualquer lugar do país). Não seria exagero afirmar que o hip-hop é, atualmente, um dos estilos musicais que gera maior adesão entre a juventude urbana brasileira de classe média.

Não há uma única versão sobre a recepção do hip-hop no Brasil. Mas é possível afirmar a existência de um certo consenso sobre a ocupação de espaços públicos por dançarinos de break em São Paulo no fim dos anos 1980. A rua como espaço de execução de performances de dança e rima.

Entre Brasil e Estados Unidos existem semelhanças nas formas de tratamento de não-brancxs, na persistência de indicadores de desigualdade tendo a cor como variável importante, na perseguição às manifestações culturais marcadas por culturas africanas ou de afrodescendentes (jazz, samba), na interação violenta com a polícia. Mesmo considerando o sistema estadunidense de classificação racial distinto do brasileiro, creio que os aspectos citados exemplificam as possibilidades do diálogo cultural entre diferentes contextos nacionais. Certamente este cenário de recepção cultural do rap é muito distinto da forma como os Beatles são apropriados no Brasil a partir da Jovem Guarda.

A primeira demarcação biográfica importante no caso dos Racionais é a construção de sua trajetória fora da indústria fonográfica (grandes gravadoras como a Som Livre) e fora da televisão (Rede Globo de Televisão). O rock brasil, a MPB e a bossa nova sempre foram acolhidos pelas grandes gravadoras e programa de televisão. Contratados e, portanto, subordinados ao processo de “emplacar” sucessos de venda. Uma obrigação que tornou boa parte dessxs artistas descartável. A segunda liga-se diretamente à primeira, pois diz respeito ao público que segue as apresentações da banda. São indivíduos entre 10 e 40 anos, muitxs nascidxs após a década neoliberal, pós anos 90, presxs, egressxs do sistema prisional, adolescentes em conflito com a lei, moradorxs de favela, líderes de facção. Quando xs intelectuais

e o público mais amplo descubrem os Racionais com *Sobrevivendo no Inferno* (quarto álbum da banda), aqueles de quem suas letras falam já tinham total domínio sobre “Domingo no Parque”, uma das primeiras composições do grupo a receber atenção como “a grande novidade do momento”. São diferentes formas de relação e consumo. Embora participe da produção cultural de massa, a especificidade de construção da trajetória do grupo, seu alcance discursivo e sua relação com a grande mídia não possibilitam uma classificação apressada que enquadre sua obra como parte da indústria cultural. Este argumento será retomado na conclusão do texto.

### O mundo igual cidadão Kane

Em um trabalho anterior, ao selecionar 21 letras de rap nacional (Silva, 2008, p. 172-3), aplicou-se a técnica da análise de conteúdo,

técnica propícia para obtenção, por procedimentos sistemáticos e objetivos, de descrição de conteúdo de mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimento relativos às condições de produção/reprodução destas mensagens (Bardin, 1979, p.41).

Supunha encontrar termos relativos a crime e violência como tônicas temáticas. Contrariamente a isso, os termos mais empregados foram mãe e deus, seguidos de crime, dinheiro, morte, inferno, guerra, droga, consciência, liberdade e, por último, prisão (Silva, 2008, p.172-3).

O fato de não se apresentar na Globo e ainda assim vender quase um milhão de cópias criou uma espécie de “aura” em torno do grupo, e principalmente do vocalista Mano Brown. O contexto em que a frase “quero o mundo igual cidadão Kane” é citada servirá como tônica para análise das letras. Em “Da ponte para cá”, ouvimos que “eu nunca tive bicicleta ou videogame / agora eu quero o mundo igual cidadão Kane”. No caso específico dos Racionais, há uma segunda inscrição: o documentário *Muito além do cidadão Kane*<sup>3</sup>, dirigido por Simon Hartog. O documentário tornou-se fonte importante de informação sobre o crescimento da

---

<sup>3</sup> Pode ser assistido aqui <https://www.youtube.com/watch?v=s-8sc0e31D0>

maior rede de televisão do Brasil, a Rede Globo, e a sua imposição de um padrão de comunicação que nega a diversidade nacional. Além disso, mostra a relação entre a emissora e o período ditatorial brasileiro.

A proposta consiste em um recorte a partir de 16 letras e posterior análise, sem desconhecer o contexto em que são produzidas. Interessa praticar um controle da complexa relação entre pesquisadorxs (produtorxs do discurso acadêmico) e artistas (produtores das letras e de um discurso de explicação do fenômeno social: o hip-hop nas periferias brasileiras). Estas letras foram selecionadas seguindo uma pesquisa sobre popularidade, indicações de sítios especializados, potencial de debates entre consumidorxs e especialistas.

Foram analisadas 16 letras, distribuídas em 58 páginas (em espaçamento simples), com poucas repetições (sem um refrão simples e em média com mais de 7 minutos de duração). Privilegiaram-se repetições de palavras nas músicas “Negro Limitado”, “Fim de Semana no Parque”, “Mano na Porta do Bar”, “Capítulo 4, Versículo 3”, “Fórmula Mágica da Paz”, “Mágico de Oz”, “Periferia é Periferia”, “A Vida é Desafio”, “Crime Vai, Crime Vem”, “Negro Drama”, “Da Ponte pra Cá”, “Eu sou 157”, “Estilo Cachorro”, “Vida Loka (parte I e II)”, “Cores e Valores”. Antes da análise dos termos, algumas observações importantes, externas às letras. O público para o qual Racionais endereçam suas letras são moradorxs de periferias urbanas (Cohab, Jardim Rosana, Tremembé, Capão Redondo, Santa Tereza, Baixada Fluminense, Ceilândia, Guarulhos, Tucuruvi...). Sua saudação inicial, em forma de convocação, nomeia estas áreas da cidade: zona sul, zona leste, zona oeste de São Paulo (e outras cidades como Rio de Janeiro).

O cenário no qual se estabelece nos shows desafia x pesquisadorx a pensar termos como “entretenimento” e “cultura de massa”. Precisamos problematizar estas noções considerando que as relações de consumo desta parcela da população fogem à definição tradicional de consumidor burguês dos produtos culturais (a referência aqui são os trabalhos da Escolha de Frankfurt). A cidade de São Paulo é o tema central dos Racionais, está presente de forma explícita em algumas letras: “Em São Paulo, deus é uma nota de cem”, “passageiro do Brasil, São Paulo, agonia”, “em

São Paulo, terra de arranha-céu, a garoa rasga a carne é a torre de Babel”, “a cada 4 horas, um jovem morre violentamente em São Paulo”.

É a tematização sobre a vida em grandes cidades a partir da ótica dos “filhos de baianos”, assinalando a intensificação do processo migratório na direção do sudeste a partir dos anos 20 do século XX. Portanto, o outro aspecto central da narrativa é a construção clássica do enfrentamento “nós versus eles”. Mas a partir da análise das letras, importa observar que grupos encarnam este outro. Em uma leitura apressada, talvez a tônica dominante nas interpretações sobre rap, o sistema capitalista opressivo, apareça como objeto do discurso (ou assim seja percebido pelos seus analistas mais entusiasmados). Mas nas letras analisadas, existem oposições locais: o termo “zé-povinho” faz referência às interações dentro destas áreas, mediadas por sentimentos como inveja, traição, rancor. Estas oposições demonstram a existência de fragmentações dentro dos grupos nos territórios de periferia. O termo zé-povinho evidencia as relações comuns de inveja e difamação existentes entre vizinhos, parentes, amantes e desconhecidos que acompanham o êxito de quem consegue sair desses espaços.

É possível afirmar que há uma relação dialética presente na construção das letras. Esta dialética tensiona constantemente o fora e o dentro. Passagens que narram temas ligados à vida dentro das periferias serão, para efeitos de esquematização, classificadas como “dentro”. Em uma proporção muito equilibrada, as letras apresentam-se como uma descrição das situações cotidianas, mirando o fora (principalmente as relações de consumo de artigos de luxo). Ao mesmo tempo em que termos como “playboy” são citados com frequência, estas citações são feitas a partir da relação que se estabelece com a periferia: “playboy bom é chinês, australiano, fala feio, mora longe e não me chama de mano”, “hoje eu sou ladrão, artigo 157, as cachorra me amam, os playboy se derretem”. A polícia é o outro de dentro, oposição, “inimigo” presente no espaço cotidiano. Assim como o termo “prisão”, a polícia participa de um circuito no qual “morte”, “crime” e “violência” são termos que descrevem o cotidiano masculino nesses espaços. Não se trata de criminalidade difusa. São nomeadas as relações sociais e suas consequências sobre

cada um dos agentes que participam das situações narradas. Nas letras rompe-se a possibilidade de um pacto social harmônico.

É preciso esclarecer que o uso da oposição fora/dentro pretende colaborar para uma primeira compreensão da construção das letras. É uma opção instrumental entre outras formas de recorte possíveis. Não deve ser classificada como filiada a uma explicação estruturalista, mas é necessária em um primeiro momento de apresentação das temáticas. Outra observação importante é a presença constante de termos sobre religiosidade: “deus”, “fé”. São constantes as referências: “o promotor é só um homem, deus é o juiz”; “uns juntando dinheiro, outros juntando inimigos, sempre tem um para testar sua fé”; “conheci o paraíso e conheço o inferno, vi Jesus de calça bege e o diabo de terno”. A questão da religião não será desenvolvida neste artigo, mas importa observar que está distribuída como temática nas letras analisadas.

Na trajetória do grupo não há uma mudança profunda no conteúdo das letras: a cidade, o território periférico, a oposição a grupos e comportamentos nomeados em suas letras, o lugar da religião no cotidiano e, para os objetivos específicos deste trabalho, a relação com ganhos financeiros, mercadorias e status social.

Para análise das letras, foram contabilizados os termos “dinheiro” (citado 64 vezes nas 16 letras analisadas, além de termos como “ouro e prata”, “money”, “dólar” e “verdim”, também presentes em 20 citações), “carro” (16 citações), moto (6 citações), tênis (6 citações). As grifes, nomes de empresas e bancos merecem atenção especial como indicadores para analisar as representações sobre estilo de vida e mercado de bens de luxo. O objetivo é analisar essas passagens na relação com a letra e com as demais letras, mas não temos a pretensão de apresentar uma “verdade última” sobre estas produções.

Os trechos serão apresentados com comentários e, ao final, algumas considerações sobre o conjunto das letras. A grafia permanecerá fiel à forma como escrita pelo grupo, sem correções ortográficas ou gramaticais. A primeira, “Fim de Semana no Parque”, certamente foi uma das responsáveis pela ascensão dos Racionais no cenário do rap nacional:

Um, dois, três carros na calçada/Feliz e agitada toda "prayboyzada"/As garagens abertas eles lavam os carros/ Desperdiçam a água, eles fazem a festa/Vários estilos vagabundas, motocicletas/ Coroa rico boca aberta, isca predileta/ A molecada lá da área como é que tá?/ Provavelmente correndo pra lá e pra cá/Jogando bola descalços nas ruas de terra/ É, brincam do jeito que dá/ Gritando palavrão é o jeito deles/Eles não têm videogame e às vezes nem televisão/ Mas todos eles têm um dom São Cosme e São Damião/A única proteção.

A música "Fim de Semana no Parque" pode ser pensada como a situação inaugural, o quadro (*frame*) a partir do qual conhecemos o cotidiano da zonal sul da cidade de São Paulo. Ali estão alguns dos elementos que serão vocalizados constantemente: a percepção sobre as mercadorias e o status conferido aos seus detentores (carros, motos, sapatos, roupas), o privilégio no uso da água e do espaço (em oposição às casas e condições de saneamento dos observadores), as formas de viver (brincar do jeito que dá) nas áreas de periferia/favela. Na mesma música são feitas referências a religião, família e dinheiro, outras constantes nas letras: "dinheiro no bolso, Deus no coração, família unida". A crítica em relação a alguns conhecidos/amigos/moradores é igualmente presente, principalmente quanto ao uso de bens: "malandro bom não humilha e não desanda, liga o outro mano, o da mil e cem, pagando no Capão é o que mais tem, de Audi ou Citroën". O emprego de marcas de carros, relógios, tênis e grifes de roupas será igualmente constante nas letras analisadas.

Saber diferenciar os indivíduos e separá-los por sua conduta como amigos ou traidores parece central no cotidiano dos territórios de periferia: "quem é quem, diz que diz, buchicho não me faz feliz". Há uma métrica que intercala explicações e diálogos diretos entre os integrantes da banda que simulam uma situação real do cotidiano, reproduzindo interações de rua, assaltos, mortes, enfrentamentos e reuniões de amigos e familiares para festejos.

O lugar de construção discursiva é o de um observador atento às ações próximas ou mais ou menos próximas de seus iguais, mediadas pelo desejo de obtenção de ganhos financeiros, convertidos simultaneamente em possibilidades de conquistas amorosas e experiências singulares em relação ao cotidiano de trabalho

(considerado mal remunerado). Vejamos “Mágico de Oz”, uma das canções mais conhecidas do grupo:

Como ganha o dinheiro?/ vendendo pedra e pó/ Rolex, ouro no pescoço à  
custa de alguém/ uma gostosa do lado, pagando pau pra quem?/a polícia  
passou e fez o seu papel/ dinheiro na mão, corrupção a luz do céu/ que vida  
agitada hein?/ gente pobre tem/ periferia tem/ você conhece alguém?

Novamente uma marca confere status. Neste caso, a marca de relógios Rolex, conhecida mundialmente como sinônimo de distinção social. A marca apresenta informações aos seus compradores que vão de leilões na Suíça a corridas de Fórmula 1, e os preços variam de R\$ 7.500 até R\$ 40.000, dependendo do modelo, coleção e outros critérios. Na comparação com a média salarial no Brasil, o que significa desfilar em Capão Redondo com um relógio Rolex ou Tag Heuer? De Citroën ou Audi? Nestes contextos, o valor das mercadorias tem de ser repensado. A presença das marcas converte o objeto (valor de uso, como definido por Marx) em uma qualidade muito específica, pois só pode ser compreendida dentro de uma comunidade que valoriza as relações a partir da exposição destes objetos. Ou seja, onde há algum consenso sobre o significado da marca-mercadoria. Em muitos contextos, a marca Tag Heuer sequer é conhecida, e esta evidência se aplica especialmente em cenários de desigualdade como o brasileiro. Ao iniciar a pesquisa, eu não saberia diferenciar relógios, pistolas e carros quanto aos seus valores. O poder conferido pelas marcas só é possível se demonstrado publicamente no território. Não é diferente das festas de luxo nos bairros nobres, mas enquanto nestas a exibição do Rolex poderia significar pertencimento de classe e distinção, nas periferias a exibição pode ou não significar distinção em relação ao demais moradores, denominados rancorosamente, em algumas letras, como “zé-povinho”.

O conceito de fetichismo da mercadoria cultural, desenvolvido por Adorno e Horkheimer em suas pesquisas nos Estados Unidos, será útil na análise destas letras. Quanto ao caráter subjetivo, nota-se que o fetichismo, sob o ponto de vista adorniano e horkheimeriano, não está vinculado tão somente aos objetos-mercadorias, mas também a um modo de co-determinação da psique. Ao apontar

para um processo ideológico de “pseudo-humanização” dos objetos inanimados (Silva, 2010, 378), teria como contrapartida a coisificação dos sujeitos, servindo eles tão somente como “apêndices da produção” e, conseqüentemente, objetivando suas relações intersubjetivas.

Gostaria de propor que o tratamento conferido aos objetos não fosse equacionado pela teoria de fetichização da mercadoria. A razão para esta tentativa é a forma como estes são apresentados sob as marcas. Em algumas situações são a demonstração do desejo pela obtenção de bens: “miséria traz miséria, e vice-versa/ inconscientemente/ vem na minha frente inteira, a loja de tênis/ o olhar do parceiro feliz/ de poder comprar/ o azul, o vermelho/ o balcão, o espelho/ o estoque, a modelo/ não importa/ dinheiro é puta/ e abre as portas”. Em “Vida Loka Parte II”, repete-se uma ideia presente em outros momentos. Não é apenas a mercadoria como ostentação. Ou melhor, esta explicação não resolve o tipo de atitude apresentada nas letras. É “o mundo igual cidadão Kane”, a possibilidade de comprar o estoque e a modelo, ou seja, obter mais do que a mercadoria: “vem de artes marciais, que eu vou de Sig Sauer, quero sua irmã, seu relógio Tag Heuer”. Em uma cidade como São Paulo, na qual são exibidos “Cross, Fox, Tucson, X5”, ser um “preto tipo A custa caro”.

A manifestação de uma sensação de tempo perdido, de atraso em relação à obtenção de um tipo de status social, deve ser observada em passagens como esta, em “Negro Drama”: “agora tá de olho no dinheiro que eu ganho, agora tá de olho no carro que eu dirijo, demorou, eu quero é mais, eu quero até sua alma”. Juntas, essas expressões são mais do que o desejo alienado pela obtenção de carros, motos ou roupas de grife. Seria possível supor que a obtenção destes bens é uma das formas de demonstração da intensidade do conflito social em uma cidade como São Paulo. Mas seria apressado ver, aqui, um discurso político contra a opressão ou seu contrário, uma adesão ao consumo em um processo de coisificação do sujeito, como em Adorno e Horkheimer.

Os custos desta aquisição/exibição de bens são evidenciados nas letras, explicitando um circuito fechado de consumo:

Sempre fui sonhador/ é isso que me mantém vivo/ quando pivete, sonhava em ser jogador de futebol, vai vendo/ mas o sistema limita nossa vida de tal forma/ que tive que fazer minha escolha, sonhar ou sobreviver/ os anos se passaram e eu fui me esquivando do ciclo vicioso/porém o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido/acredito que o sonho de todo pobre é ser rico.

Esta passagem, presente em “A vida é um desafio”, exemplifica o circuito fechado em que seus agentes se movimentam. Mas se a letra explicita o desejo de riqueza de “todo pobre”, avança reflexivamente apresentando uma “lição” (recurso utilizado em grande número de letras) para alertar sobre a relação com o crime e a aquisição fácil de riquezas: “em busca de meu sonho de consumo, procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas/ o crime/ mas é um dinheiro amaldiçoado/ quanto mais eu ganhava/mais eu gastava/ logo fui cobrado pela lei da natureza/ 14 anos de reclusão”. Em “Capítulo 4 Versículo 3”, o grupo enfatiza que “em troca de dinheiro e um carro bom, tem mano que rebola e usa até batom”. Estas observações sobre “vender-se” são presentes em parte das letras, enfatizando a possibilidade de “perda da alma” no processo de enriquecimento. Ou o rompimento dos laços primários.

A relação ambivalente (ou ambígua) com a publicidade e o status aparecem ainda na mesma letra: “Vinte e sete anos contrariando a estatística/ seu comercial de TV não me engana/ 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”.

A mensagem emitida é de “sobrevivência” (os números sobre homicídios de jovens negros no Brasil demonstram que chegar aos 27 anos é contrariar dados oficiais) em relação a inúmeras situações: pobreza, prisão, desemprego, crime. E o desvelamento do lugar das mercadorias vinculadas pela publicidade (não apenas na televisão, mas em outdoors, rádios e outras mídias) é apresentado a partir da recusa à forma habitual de consumo. A experiência é ampliada “a toda população pobre da zona sul”, o que poderia abarcar todas as periferias mundiais que contam com a presença de letras de rap. Os indicadores sociais em relação a emprego e educação

sobre esta parcela da juventude têm preocupado o Estado, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. A acusação de incitação ao ódio ocorre frequentemente, em alguns casos com interrupção dos shows dos Racionais, prisão dos integrantes de bandas e instauração de quadros de violência. Ato como estes foram praticados contra artistas pelo Estado durante o regime ditatorial. Seguem agora com a proibição de bailes funk no Rio de Janeiro ou a presença ostensiva da polícia em shows de rap em São Paulo.

Na obra dos Racionais, uma de suas principais letras surge no que poderíamos analisar como o ápice de um processo reflexivo. Pós-reconhecimento, auge de um processo criativo de trocas com plateia e crítica; afinal, o grupo teria alcançado lugar de destaque no cenário musical nacional e agora colheria os frutos deste êxito. Este percurso apareceria em letras que problematizam a visão da sociedade (dentro e fora de Capão Redondo): “negro drama/ entre o sucesso e a lama/ dinheiro, problema, inveja/ luxo, fama”. A letra segue apresentando tensões inerentes ao reconhecimento: “eu sei quem trama e quem tá comigo, o trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fodido”. Novamente a oposição “nós versus eles” é citada, demonstrando que as relações de desconfiança operam dentro/fora da periferia: “eu sei quem trama”. O “drama” narrado resgata o processo de ascensão social pela arte vivido pelo grupo.

Talvez uma das principais passagens sobre este processo reflexivo e sobre a relação com mobilidade social ascendente possa ser aqui situada: “o dinheiro tira um homem da miséria, mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Na mesma letra, a relação com o mercado ou com a publicidade desencarnada aparece em uma nomeação dos bens que estão (no momento atual) presentes nos territórios de periferia: “cê disse que era bom e as favela ouviu/ lá/ tem whisky, red bull, tênis nike e fuzil”. Para logo após serem novamente pontuadas as relações distintas com os bens: “admito, seu carro é bonito, é, eu não sei fazê/ internet/ videocassete/ os carro loco/ atrasado eu tô um pouco sim/ tô eu acho/ só que tem que seu jogo é sujo e eu não me encaixo/ eu sou problema de montão/ de carnaval a carnaval/ eu vim da selva, sou leão/ sou demais pro seu quintal”. A interpelação pode ser lida como uma

recusa em relação à sociedade de consumo. O termo “selva” faria referência às dificuldades de interação com o fora, uma vez que mesmo com dinheiro, a favela permanece como principal indicador social biográfico. Aqui a condição marginal está posta como sina, destino imutável, condição semelhante a cor ou origem (nordestina, parda, negra). Restando a negociação social a partir da compreensão de que obter ganhos e mudança de status atrai olhares de desconfiança: “na época dos barracos de pau lá na Pedreira, onde vocês tavam? / o que vocês deram por mim/ o que vocês fizeram por mim?/ agora tá de olho no dinheiro que eu ganho, agora tá de olho no carro que eu dirijo”.

Em “Da ponte para Cá”, uma passagem faz a nomeação de marcas consumidas em uma sequência singular, uma cena completa, que possibilita a compreensão de como estes grupos constituem representações sobre status (considerando a banda como parte de uma configuração, no sentido trabalhado por Norbert Elias): “hey truta, eu to louco, eu to vendo miragem, um Bradesco bem em frente da favela é viagem/ de classe ‘A’ da TAM tomando JB/ ou viajar de blazer pro 92 DP/ viajar de GTI quebra a banca/ só não pode viajar com os mão branca”.

Durante pesquisa de doutorado em favelas cariocas, foi possível observar que apesar de abrigarem uma população numerosa, eram raras as agências de banco nesses espaços. Após pesquisa nas favelas da Maré, Acari, São Carlos, Morro dos Macacos e Rocinha, a única agência encontrada dentro de uma favela localizava-se em uma avenida movimentada da Rocinha – não por acaso, uma favela que conta com lojas de móveis e toda uma rede de serviços. Quanto às duas experiências, uma representaria o ápice de uma ideia compartilhada historicamente no Brasil, de distinção: a viagem de avião na primeira classe. A outra, igualmente presente nas representações de favela, é a viagem de camburão para delegacia. Novamente é apresentado o circuito de deslocamento dos agentes que vivem nestes espaços.

As três próximas letras foram selecionadas como exemplos de momentos-limite na relação entre ordem/desordem, legalidade/ilegalidade, percepção do cotidiano e decisões diante de quadros mais amplos. Ao propor a análise das letras enquanto narrativas/crônicas urbanas, será necessário recuperar estas passagens.

A primeira, “Mano na Porta do Bar”, de 1993, narra a vida de um morador, respeitado por seu comportamento humilde, por ter um fusca 1973 e uma mulher apaixonada. Em síntese, a história de um homem comum, sem maiores ambições, que em algum momento sente insatisfação em relação à “vida que leva”:

Você viu aquele mano na porta do bar/ultimamente andei ouvindo ele reclamar/ da sua falta de dinheiro, era problema/ que sua vida pacata já não vale a pena/ queria ter um carro confortável/ ele disse que amizade é pouca/ disse mais, que seu amigo é dinheiro no bolso/ particularmente para mim não tem problema nenhum/ por mim, cada um, cada um/ a lei da selva, consumir é necessário/ compre mais/ compre mais/ supere o seu adversário/ o seu status depende da tragédia de alguém/ é isso, capitalismo selvagem/ ele quer ter mais dinheiro o quanto puder/ qual que é a desse mano?

A mudança em relação à vida que levava trouxe várias mulheres, clientes, inimigos. Armado, agora no mercado de drogas, usa de ações violentas, um traficante “peculiar”. Até o momento em que é fatalmente baleado, “dois tiros na cara”. No circuito fechado, sua ascensão meteórica tem como contrapartida uma morte “inglória” aos olhos dos que acompanhavam sua trajetória de homem simples, bom cidadão, bom irmão.

A segunda, “Eu sou 157”, narra um status singular experimentado quando se opera a conversão do estigma de desviante. “Hoje eu sou ladrão, artigo 157/ as cachorra me amam/ os playboy se derrete”. A narrativa apresenta este anti-herói: “eu só confio em mim, mais ninguém, cê me entende/ fala gíria bem, até papagaio aprende/ vagabundo assalta banco usando Gucci e Versace/ Civil dá o bote usando caminhão da Light”. A adesão ao “mundo do crime” é justificada na letra com uma frase endereçada à mãe: “juro que eu vou te provar que não foi em vão/ mas cumprir ordem de bacana, não dá mais não”. Novamente a situação final é marcada pela morte de um dos participantes em uma tentativa de assalto. Nesta letra, apesar da possível atração pelo anti-herói, o conselho vem ao final, pedagógico: “e aí molecadinha, to de olho em vocês, hein/ não vai pra grupo não/ a cena é triste/ vamos estudar, respeitar pai e mãe/ e viver, é essa a cena”.

A terceira letra, “Estilo Cachorro”, é, dentre todas, a única que não apresenta um final violento. Talvez por tratar de uma situação de interação para conquista. Somos apresentados a um homem que sabe gerenciar muito bem seus negócios, é elegante e conquistador. “Tem naipe de artista, pique de jogador/ impressiona no estilo de patife/ roupas de shop/ artigos de grife”. É um tipo social muito citado nas entrevistas com jovens funkeiros, moradores de favelas cariocas, que mencionam a posse de moto e dinheiro como condição para conquista amorosa de “mulheres desejáveis”. Alguns revelavam sofrimento por não conseguirem exibir as motos e, em alguns casos, por serem “trocados” quando outros com motos mais potentes apareciam nos bailes. A demarcação da conquista é constantemente vinculada à possibilidade de proporcionar uma experiência de distinção (o espumante, a moto, as roupas). “No momento que interessa/ ele já tem/ uma Kawasaki/ e liberdade meu bem/ o que esse cara tem sangue bom?/ os invejoso eu escuto/ moto, dinheiro/ vagabundo fica puto/ ah, isto não é justo, e os irmão?/ uma fatia do bolo, te orienta doidão/ conhece várias gatas/ tipos diferentes/ as pretas, as brancas, as frias, as quentes”.

Em *Cores e Valores*, último álbum dos Racionais, a repetição do refrão “somos o que somos”, quase como um mantra de afirmação de um tipo de “verdade fundamental”, apresenta uma possível terceira fase na produção discursiva:

Difícil compreender sem a tua, sem as suas leis/ não são minhas leis, nem as inventei/ eu me adaptei/ guerra fria, muçulmanos e USA/ preto e branco como jogo de xadrez/ uns corre como jogo de xadrez/ uns corre no jogo na caça de prata e do ouro/ Rolex amarelo no braço é um estouro/ uma Cayenne e os bancos coberto de couro/ os cara de olho azul não representam o meu tesouro/ somos o que somos/ Audi e Hornet/ de R1 e Golfão no boys dando choque / Somos o que somos/ somos o que somos.

A citação de marcas segue nas letras, mas temos pela primeira vez um refrão, após 25 anos de existência. Considerada a principal banda de rap nacional, ouvidos como trilha sonora em periferias e instituições prisionais, a banda demonstra em sua letra a mesma oposição “nós versus eles” expressa em “Fim de Semana no

Parque”, no início deste texto. Fora e dentro, lei e ilegalidade, constituem as oposições empregadas na espinha dorsal desta letra.

### Kane, Somos o que Somos, algumas considerações finais

Não é possível (e talvez não seja necessário) saber se ao escolher este termo (“o mundo igual Cidadão Kane”) os Racionais conheciam a obra de Orson Welles ou o impacto do documentário feito sobre a Rede Globo. Há um único personagem de fala nas letras do grupo: ele é um homem, não branco, morador de periferia no Brasil. Tem entre 18 e 40 anos e conhece perfeitamente o cenário em que se movimenta. Sua relação com o mundo do trabalho e dos bens é atravessada por uma condição social, ou uma biografia estigmatizada e as experiências violentas estão presentes no cotidiano. Sua relação com o consumo não é a de simples aquisição de bens. Estes são exibidos como prêmios custosos. Os custos são apresentados ao longo das letras e vão da perda do círculo mais próximo de afetos até a morte (por policiais ou por inimigos locais). Este é um circuito fechado de deslocamento. Mas as letras demonstram um processo que se torna, ao longo de 25 anos, mais reflexivo, beirando o moral-pedagógico, como em “Eu sou 157”.

Para quem falam os Racionais? As narrativas poderiam ser apresentadas como “políticas de resistência”? Ou seria essa uma classificação externa, com categorias exógenas ao narrado e vivido? Seria possível ver neste discurso a articulação explícita de uma posição política? Os Racionais falam para São Paulo, o principal mercado de bens e serviços do país. O alcance de suas letras é global, talvez menos por um processo intencional e mais por uma aproximação das realidades de periferia no mundo atual.

A influência do *gangsta rap* é inegável, mas a adesão a um comportamento fetichista não seria aplicável à obra da banda. A importância de estudar os Racionais consiste no fato de que geram aquele tipo de adesão fervorosa. A orfandade explorada por Kehl (1999) em texto sobre “a grande frátria Racional”

experimentada por seus adeptos é dupla: não só “mais um filho pardo, sem pai”, mas uma relação estruturalmente inadaptada em relação ao Estado. A produção de um tipo de revolta quanto à condição de moradorx de periferia. Por último, importa frisar que este primeiro ensaio é uma tentativa de articular um discurso a partir da produção artística. Outros recortes e dimensões podem ser privilegiados em outras pesquisas. A proposta é tentar o uso de técnicas que fujam do uso das entrevistas ou análise de documentos que corroboram o discurso nativo. Libertar xs agentes de nossas expectativas de seu lugar de “intelectuais orgânicos” que deseja McLaren e propor outras interpretações possíveis.

### Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- CAMARGOS, R. **Rap e Política: Percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CEVASCO, M. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- DAYRELL, J. **A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DIÓGENES, G. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume, 1998
- DUARTE, R. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editoria da UFMG, 2003.
- GOLDMANN, L. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.
- HARTOG, S. **Muito além do Cidadão Kane**, documentário, Reino Unido, Large Door, 1993.
- HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- HOBBSAWM, E. **Bandidos**, Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1975.
- KEHL, M. R. Radicais, Raciais, Racionais, a grande fratria do rap em São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, 1999.
- LOPES, A. C. **Funk-se quem quiser**. No batidão negro da cidade carioca. Campinas, IEL, Unicamp, 2010 (tese de doutorado)
- McLAREN, P. **Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MORELLI, R. de C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional popular a segmentação contemporânea. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n 16, p 87-101, jan-jun, 2008.

NAVES, S. C., DINIZ, J. C. V., GIUMBELLI, E. (orgs.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SANDRONI, C. O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. **Claves**, n 7 maio de 2009.

SILVA, L. S. **Funk para Além da Festa**: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, L. Sensibilidades em disputa: notícias do morro do Estácio. **CSO On Line**: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, 2019.

SÁ, S. P. CUNHA, S. E. Controvérsias do funk no Youtube: o caso do Passinho do Volante. **Revista EcoPós**, 2014, vol 17 n 3.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum, Estudos sobre cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZENI, B. O negro drama do rap: entre e lei do cão e a lei da selva. **Est. Avançados**, 2004, vol 18, n 50, p 225-241.