

**“O mundo igual cidadão Kane”:
sensibilidade contemporânea,
indústria cultural e periferia nos
Racionais Mcs”**

**18° Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)
GT 25 Cultura, crítica e democratização**

LUCIANE SOARES DA SILVA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DARCY RIBEIRO

RIO DE JANEIRO

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 banda 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.

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 da banda. 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.

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 as dadas pelos nativos do movimento: a crítica ao sistema (que pode assumir diferentes representações), à violência e o lugar das periferias nas grandes cidades.

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. A produção musical dos não brancos (negros, latinos) 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”.

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) a 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 desta produção com a indústria cultural e seu possível distanciamento em relação ao consumo de massas.

Pretendo utilizar uma acepção de cultura adotada nas ciências humanas a partir da produção intelectual surgida na Inglaterra da década de 50, os “estudos culturais”. É no cenário do pós-Guerra que o termo “cultura” passa a ser usado em uma acepção mais antropológica, cultura como modo de vida (Cevasco, 2003, p.11). A “era da cultura” como observa Cevasco sobre os trabalhos de Raymond Williams, nos desafia a pensar o lugar das produções culturais em um cenário dominado pelos meios de comunicação de massa. Esta mudança profunda na escala de produção de objetos destinados à um consumo de entretenimento, com alcances cada vez maiores torna-se um desafio. A crítica feita pela Escola de Frankfurt em relação a esta massificação opera com uma distinção conceitual entre alta cultura e cultura de massa.

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 especializada musical. Mas a base da música negra produzida principalmente nos Estados Unidos a partir da década de 80, expande sua presença em praticamente todo cenário musical ocidental. Além disto, é empregada diretamente como instrumento na venda de produtos para uma categoria emergente no cenário cultural contemporâneo: a juventude urbana. Construir uma identidade visual semelhante a de um cantor de rap, gesticular como um ou dispor de seu estilo de vida, 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, 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 estabelecido como a Ruthless Records

e a DeathRow 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 no Brasil segundo a revista *Rolling Stone*. O álbum de 1997, foi produzido pelo selo Cosa Nostra Fonográfica¹, 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 o estilo produzido nas periferias ocidentais como tema de artigos, livros monografias e teses. Com frequência estas pesquisas relacionam música e rap como 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 80. 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 a ascensão da temática da violência e do crime dentro das ciências sociais no Brasil. Além disto, sucedem o 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 produção estadunidense por algumas razões: uma das principais refere-se as condições materiais da indústria fonográfica, que possibilita a estes artistas participarem de um circuito de consumo elevado. A crítica em relação a 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 a música levem os críticos no Brasil a acusar os artistas de “imitação” , esta explicação parece insuficiente se levarmos em conta a

¹<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq131109.htm>, acessado em 22 de maio de 2015.

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, 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, (1998) endossa que “*a perspectiva política do Hip-Hop, através do MH2O, 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 destes 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 destas 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*” (p. 17).

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 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 campo de pesquisa sobre o movimento hip-hop. Um festival de break trouxe à Porto Alegre Thaide e Dj Hum, além de parte dos Racionais, Ed Rock e Kl Jay. Durante um fim de semana acompanhei Thaide em sua participação no Festival que unia dançarinos da América Latina no Auditório Araújo Vianna. A presença de Thaide conferia certa aura ao evento. Demarcava o que deveriam ser os atos, os fundamentos, as atitudes dos participantes. Á 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 saberia como trabalhar o que percebia em campo naquele momento, parecia impossível ir além de um discurso já pronto, um discurso visivelmente interessante 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 encontros 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 a 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 vozes, acompanhava o grupo em letras com mais de dez minutos de duração, sem repetições. O que explicaria esta adesão à 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.

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 80. A rua como espaço de execução de performances de dança e rima. O início da década de 80, 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 rural. O questionamento estava nas letras como parte de um campo temático. Esta 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 as instituições postas.

A democratização do acesso à informação, a democratização do acesso a certos bens (como toca-discos, caixas e microfones) alteram este cenário. A educação musical clássica nunca foi ampliada para as classes populares no Brasil como parte da educação

formal. As técnicas de “fazer música”. A música eletrônica serviu como base de trabalho para parcela da juventude já engajada desde a década de 70, 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 90). Mixagens, audição dos rappers americanos, Tim Maia e Jorge Bem Jor. Podemos encontrar um elo de aproximação entre a produção nacional e bandas de hip-hop como PublicEnemy, usando temporariamente o termo “música de diáspora”, pensando nos trabalhos de Paul Gilroy sobre musicalidade africana.

Seguindo Gilroy, não faria sentido usar termos como “imitação” na relação com a produção estadunidense. Entre os dois países existem semelhanças nas formas de tratamento dos não-brancos, na persistência de indicadores de desigualdade tendo a cor como variável importante, na perseguição às manifestações culturais africanas (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 diferença 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 brasileiro, a MPB e a bossa nova, sempre foram acolhidos pelas grandes gravadoras e programas de televisão. Contratados e portanto, subordinados ao processo de “emplacar” sucessos de venda. A segunda diferença, liga-se diretamente a primeira, pois diz respeito ao público que segue as apresentações da banda. Indivíduos entre 10 e 40 anos, muitos nascidos após a década neoliberal. Presos, Egressos do sistema prisional, adolescentes em conflito com a lei, moradores de favela, líderes de facção. Quando os intelectuais e o público mais amplo descobrem 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 da banda, 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 à isto, 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). Esta breve pesquisa, ainda experimental, deu-me as pistas para o trabalho que agora apresento.

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 pesquisadores (produtores do discurso acadêmico) e artistas (produtores das letras e de um discurso de explicação do fenômeno social: o hip-hop nas periferias brasileiras).

Não creio que é possível apresentar uma relação direta entre consciência e produção artística, considerando, entre outros fatores, a semiótica presente no processo de criação de uma letra. Os músicos de rap participam intensamente do mercado de bens materiais e simbólicos. Seria possível inferir que esta é sua principal referência. O cotidiano vivido. Citar uma obra central para compreensão da televisão, da manipulação e da indústria de massa, demonstra esta complicada relação entre obra e crítica. No caso específico dos Racionais, há uma segunda inscrição: o documentário “Muito além do cidadão Kane”, dirigido por Simon Hartog. O documentário tornou-se fonte importante de informação sobre o crescimento da maior rede de televisão do Brasil, sua imposição de um padrão de comunicação que nega a diversidade nacional. Além disto, mostra a relação entre a emissora e o período ditatorial brasileiro.

O fato de não apresentar-se na emissora e ainda assim vender quase um milhão de cópias criou uma espécie de “aura” sobre o grupo. Principalmente sobre o vocalista Mano Brown. O contexto em que a frase citada aparece servirá como tônica para análise das letras. Em *Da ponte para cá*, lemos que “*eu nunca tive bicicleta ou vídeo-game, agora eu quero o mundo igual cidadão Kane*”.

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 moradores 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). Portanto não é um público genérico, consumidor passivo.

O cenário agonístico que se estabelece nos shows desafia o pesquisador a pensar termos como “entretenimento” e “cultura de massa”. Precisamos problematizar estas noções considerando que as relações de consumo desta parcela da população fogem a 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 aparece como objeto do discurso. Nas letras analisadas, existem oposições locais: o termo “zé-povinho” faz referência às interações dentro destas áreas, mediadas por sentimentos como inveja, traição, rancor.

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 nestes 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/ 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, “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 estas 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 as 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 à religião, família e dinheiro, outras constantes nas letras “*dinheiro no bolso, Deus no coração, família unida*”. A crítica em relação à alguns conhecidos/amigos/moradores é igualmente presente, principalmente quanto ao uso de bens, ainda em Fim de Semana no Parque: “*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, encontros 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). Em Mágico de Oz, uma das canções mais conhecidas do grupo:

Como ganha o dinheiro?/ vendendo pedra e pó/ Rolex, ouro no pescoço á 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 à Fórmula 1, e os preços variam de R\$ 7.500 reais até R\$ 40.000 reais, dependendo do modelo, coleção e outros critérios. Para o argumento geral deste texto, esta informação não deve ser uma nota de rodapé. Na comparação com a média salarial no Brasil, o que significa desfilar em Capão Redondo com um relógio Rolex ou TagHeuer? 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 valora 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 TagHeuer 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 valores. O poder conferido pelas marcas só é 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 aos demais moradores. Denominados, por seus sentimentos de rancor, 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 adorno 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 são 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, 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 SigSauer, quero sua irmã, seu relógio TagHeuer*”. 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 a 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, estas 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, é evidenciado nas letras, explicitando um circuito fechado de consumo “*sempre fui sonhador/ é isso que me mantém vivo/ quando pivete, sonhava em seu 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 o 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, a banda 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 (televisão) é apresentado a partir da recusa a forma habitual de consumo. A experiência é ampliada “à 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/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, prisão dos integrantes de bandas e instauração de quadros de violência. Atos como estes, foram praticados pelo Estado durante o regime ditatorial contra artistas. 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 o 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” vivido 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, redbull, 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 a sociedade de consumo. O termo “selva” faria referência as 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/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 a 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 abrigar uma população numerosa, eram raras as agências de banco nestes 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 73 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 a 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 Versatti/ Civil dá o bote usando caminhão da Light*”. A adesão ao “mundo do crime” é justificada na letra com uma frase endereçada a 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 dentro todas, a única que não apresenta um final violento. Talvez por tratar de uma situação de interação para conquista. Somos apresentados á 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*”. Um tipo social muito citado nas entrevistas com jovens funkeiros, moradores de favelas cariocas: a menção à 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 a 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. Sem profundas alterações de conteúdo, aqui, cabe uma observação sobre a apresentação do álbum. Em uma das apresentações, 15 integrantes ocupam o palco do Vídeo Music Brasil 2015, com uma moto, roupas combinando e o conhecido peso das bases de KL Jay.

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 comojogo 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, considerados 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. Oposição as leis do Estado, uso dos bens de forma instrumental.

Kane, Somos o que Somos, algumas considerações finais

Querer o mundo igual cidadão Kane abre nossa interpretação a percepção sobre a semiótica da produção artística. Não é possível (e talvez não seja necessário) saber se ao escolher este termo, os Racionais conheciam a obra de George Welles ou o impacto do documentário feito sobre a rede Globo. Há um único personagem de fala nas letras da banda: 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 de bens é atravessada por uma condição biográfica 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 de 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 dos 25 anos, mais reflexivo, beirando ao moral-pedagógico como em “Eu sou 157”. Para quem falam os Racionais? As narrativas poderiam ser apresentadas como “políticas de resistência”? Ou seria esta, a classificação externa, com categorias exógenas ao narrado/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 facilmente aplicável a obra da banda. A importância de estudar os Racionais consiste no fato de que geram aquele tipo de adesão fervorosa, carismática (no sentido conferido por Weber ao termo). A orfandade (explorada por Khel em texto sobre a grande fratria Racional) experimentada por seus adeptos é dupla, não só “mais um filho pardo, sem pai”, como uma relação estruturalmente inadaptada em relação ao Estado. A condição de morador 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 os agentes de nossas expectativas de seu lugar de “intelectuais orgânicos” como deseja McLaren e propor outras interpretações possíveis.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre, Poder Simbólico, Difel, Lisboa, 1989

CAMARGOS, Roberto, Rap e Política, Percepções da vida social brasileira, Boitempo, São Paulo, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa, Dez lições sobre estudos culturais, Boitempo, São Paulo, 2003

DAYRELL, Juarez. A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

DIÓGENES, Glória, Cartografias da Cultura e da Violência, gangues, galeras e movimento hip-hop, Annablume, São Paulo, 1998

DUARTE, Rodrigo, Teoria Crítica da Indústria Cultural, Editoria da UFMG, Belo Horizonte, 2003.

GOLDMANN, Lucien, Sociologia do Romance, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1967.

HERSCHMANN, Micael, O funk e o hip-hop invadem a cena, Editora da UFRJ, 2000, Rio de Janeiro

HOBSBAWM, Eric Bandidos/ E.J Hobsbawn, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1975.

LOPES, Adriana Cavalho. Funk-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca. Campinas, IEL, Unicamp, 2010 (tese de doutorado)

MCLAREN, Peter (2000), Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio, Porto Alegre, Artes Médicas Sul.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, 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, Santuza Cambrais, DINIZ, Júlio César Valladão, GIUMBELLI, Emerson (orgs); Leituras sobre música popular, reflexões sobre sonoridade e cultura, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

SANDRONI, Carlos, O manguê e o mundo, notas sobre a globalização musical em Pernambuco, Claves, n 7 maio de 2009.

SILVA, Luciane. Soares.da, 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.

THOMPSON, Edward. P., Costumes em Comum, Estudos sobre cultura Popular Tradicional, Companhia das Letras, 1998.

