

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VÁGNER SANTANA DE MELO

RAP E RELIGIÃO NA CULTURA DA PERIFERIA DE SÃO PAULO (1990-2005)

**Curitiba
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VÁGNER SANTANA DE MELO

RAP E RELIGIÃO NA CULTURA DA PERIFERIA DE SÃO PAULO (1990-2005)

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karina Kosicki Bellotti

**Curitiba
2013**

Dedicatória

A minha família de São Paulo.

Agradecimentos

“Agradeço a Deus e aos Orixás”.

Registro aqui a minha gratidão pela prof.^a Dr.^a Karina Kosicki Bellotti que ao assumir e realizar o compromisso de orientação desta monografia, garantiu qualidade ao desenvolvimento da pesquisa e ao desenvolvimento do pesquisador. Também em função do comprometimento com as atividades docentes, e da disposição ao diálogo com seus alunos, embora não tenha acompanhado este trabalho, agradeço a prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski, pelos conhecimentos construídos em sala de aula acerca das relações entre História e Arte.

Ao meu pai e a minha mãe que, tanto pelo discurso quanto pelo exemplo pedagógico, ensinaram-me a importância dos estudos, dos afetos e da determinação. A quem eu, com muito conforto, satisfação e alegria podia falar sobre mim no meu dia a dia, e ouvir sobre ela no seu dia a dia: minha irmã. Ao meu irmão, pessoa mais companheira que já conheci, com quem compartilhei e compartilho muitos gostos, e muitos valores. E ao último do núcleo, que pela semelhança comigo pôde me fazer lembrar e reviver algumas qualidades: alegria, sinceridade e safadeza.

Aqueles que puderem me apresentar a amplitude da vivência na Universidade, no CAHIS: Rebecca Freitas, Wagner Tauscheck, Mario Dutra, Melina Ruoso, Böing e Clara Lume. Esta última também pelo inesgotável bem-querer. No Gap História: representado por Doug Gasparin por sempre me incluir no grupo, junto a Ruanita Silva, pessoa tão amiga quanto paciente. Também a Tamara Bacetti, Jamaica, Jamal e Cauê, simpáticos ao tema.

Ao Firula e Raça O. C. e ao Gracejo F. C., subgrupos do GRR2009, deles destaco Danilo Prandi, pelo humor sagaz e disponibilidade das frases-tópicos; Leo, pela parceria; e ao Pedro Artur, pela amizade e companheirismo em todos os assuntos desde o 1º semestre ingressado. Nicolle T. de Lima, Toninho, Xandinho, Joãozinho e Hanks.

A brevíssima experiência musical oportunizada por Pagode, Bnegão, Boina e Porra. A este último, junto ao Exmo. Henry, agradeço pelas conversas que nunca me deixam esquecer de onde eu venho.

Numa ordem especial, S. Antônio, sujeito gentil e amigo.

A Gislane Esmanhotto, por fazer(-)me compreender, a Lourdes Saldanha, Serginho e Sandra.

E por último, justamente pela significância, Hellen Cris Leite de Lima, presente em todos os espaços, e em todos, com amor.

Resumo

O objetivo desta pesquisa monográfica é investigar como alguns signos das culturas religiosas foram apropriados e apresentados nas canções (fonte primária) dos *rappers* da periferia de São Paulo, produzidas durante a década de 1990 e início dos anos 2000. A fonte foi problematizada a partir de ferramentas analíticas dos estudos semióticos que partem da concepção de que a canção é a relação entre signos verbais e musicais com potencial cognitivo para o conhecimento histórico, situadas no campo da História Cultural, pela qual pôde-se analisar a interface “religião” e “música popular”. Para tanto, consideraram-se os fatores contextuais que circunscreveram o processo de produção musical do Rap paulistano, uma vez que este baseou-se em símbolos estéticos historicamente ressignificados, bem como a especificidade do Rap *Gospel* e sua condição tanto no movimento Hip Hop quanto na música religiosa em São Paulo.

Palavras-chave: Rap e religião; Movimento Hip Hop; Rap *Gospel*;

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 2 |
| I. Estado da Arte e Metodologia | 4 |
| I.i História e Música | 4 |
| I.ii Rap paulistano | 6 |
| I.iii Música Religiosa | 7 |
| I.iv Justificativa | 8 |
| I.v Das canções analisadas | 9 |
| II. Signos religiosos nas canções de Rappers paulistanos | 11 |
| II.i Dimensão social e condições Históricas do rapper e do Movimento Hip Hop em São Paulo (1980-1999) | 11 |
| II.ii Dimensão estética | 12 |
| II.iii Racionais MC's, sobreviventes do inferno | 13 |
| II.iv Sabotage e Rappin Hood | 20 |
| II.v Considerações preliminares | 25 |
| III Rap Gospel..... | 27 |
| III.i Dimensão social e condições históricas da produção fonográfica da música Gospel no Brasil | 27 |
| III.ii Religião, entretenimento e movimento político: o Rap Gospel enquanto produto da interação entre três esferas | 29 |
| III.iii Dj Alpiste..... | 31 |
| III.v APCXVI..... | 34 |
| IV. Considerações Finais | 37 |
| V. Documentos consultados..... | 40 |
| V.i Fontes primárias | 40 |
| <i>V.i.ii Discografia.....</i> | <i>40</i> |
| V.ii Fontes complementares..... | 40 |
| <i>V.ii.i Discografia.....</i> | <i>40</i> |
| <i>V.ii.ii Referências audiovisuais.....</i> | <i>40</i> |
| <i>V.ii.iii Documentos on-line</i> | <i>41</i> |
| V.iii Bibliografia | 43 |

Introdução

O objetivo desta pesquisa monográfica é investigar como alguns signos das culturas religiosas foram apropriados e apresentados nas canções (fonte primária) dos *rappers* da periferia de São Paulo, produzidas durante a década de 1990 e início dos anos 2000. A fonte foi problematizada a partir de ferramentas analíticas dos estudos semióticos que partem da concepção de que a canção é a relação entre signos verbais e musicais com potencial cognitivo para o conhecimento histórico, situadas no campo da História Cultural¹, pela qual pôde-se analisar a interface “religião” e “música popular”. Para tanto, consideraram-se os fatores contextuais que circunscreveram o processo de produção musical do Rap paulistano, uma vez que este baseou-se em símbolos estéticos historicamente ressignificados bem como a especificidade do Rap *Gospel* e sua condição tanto no movimento Hip Hop quanto na música religiosa em São Paulo.

O conjunto de canções elencadas demandou separá-las em dois agrupamentos que, muito embora não se excluam, guardam características mais recorrentes em um que no outro. Os primeiros são os *rappers* que se referenciam também nos conhecimentos religiosos e, no entanto, não representam nenhuma instituição religiosa, nem mesmo mantêm vínculo institucional. Os segundos, por sua vez, são membros de religiões, até mesmo pastores e pregadores, que compõe o *Rap Gospel*. Por esta mesma razão, e pelo exposto no parágrafo anterior, a disposição narrativa da monografia segue em três capítulos desta maneira.

O primeiro capítulo apresenta o estado atual das produções sobre o tema e mostra a distinção deste trabalho em relação aos anteriores, de modo a contemplar tanto os estudos sobre Rap quanto sobre música religiosa no Brasil. Além da metodologia de análise e concepção da música enquanto fonte histórica, de acordo com a sistematização realizada pelo historiador Marcos Napolitano, concentra-se também no capítulo inicial fatores da conjuntura histórica do objeto que contribuem para sanar a problemática já mencionada. E, ao fim, incluem-se os critérios de seleção das canções e quais delas foram analisadas durante a pesquisa.

O segundo capítulo, no qual se discorreu a respeito dos *rappers* sem vínculos

¹ MORAES, J. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, PP. 203-221 de (2000); NAPOLITANO, M. História e Música Popular: um mapa de leitura e questões. **Revista de História**, nº157: 02/2007; WOLFF, Marcus Straubel. A Canção com Signo Composto e sua importância como fonte para uma História Cultural. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011

com instituições religiosas, contém a descrição geral da estética do Rap e as condições materiais de produção na periferia de São Paulo ao final do século XX. A dimensão estética também é relacionada com os sentidos de tais obras artísticas. Com a mesma intenção, explicam-se quais são alguns dos recursos de composição do Rap, como o *sample*, o *remix*, o *flow*, entre outros - saliento que tais dimensões (verbal, não verbal, social) são constitutivas de uma canção, material e historicamente indissociáveis. A descrição da dimensão não verbal decorrente da separação analítica encontra valia também no terceiro capítulo, que aborda o Rap Gospel.

Antes da análise de fontes dos *rappers* evangelizadores, o terceiro capítulo inicia com a explanação acerca do modo pelo qual o rap se insere no mercado gospel e, em que medida a relação entre mercado fonográfico gospel, circuitos de produção e distribuição, fazem parte das composições musicais destes *rappers*. Outro elemento condicionante é o vínculo a igrejas, que dá especificidade ao segundo agrupamento de fontes em questão, posto que essas têm objetivo evangelizador e, em conformidade com as instâncias das estruturas internas às igrejas das quais são membros, essas também direcionam o conteúdo das canções. Considerou-se ainda, a leitura da condição do Rap Gospel dentro do Movimento Hip Hop. Compreender o uso de signos religiosos que constam nestas canções, perpassou articular as relações entre os referidos fatores condicionantes do contexto.

I. Estado da Arte e Metodologia

I.i História e Música

Para abordar este conjunto de canções, a metodologia empregada nesta monografia partiu das considerações de Marcos Napolitano² a respeito da canção enquanto fonte histórica³, materialmente estruturada por elementos de ordens diversas: “estético, sociológico, linguístico, comunicacional, etc.”⁴, cuja compreensão, do ponto de vista do conhecimento histórico, perpassa a análise individual (instrumental e provisória) da “palavra (letra), da música (harmonia, melodia, ritmo), da performance vocal e instrumental, e seu veículo técnico”, a fim de investigar o seu sentido sociocultural⁵. Para posteriormente rearticulá-los e, então, formar uma crítica interna ampla. Tal método é uma alternativa viável para não enveredar no equívoco de compreender a música “*apenas como texto*”, valendo-se além da linguagem poética, também da musical, anunciado pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes. Contudo, ressalta o autor, tal distanciamento “*deve ser feito apenas com intenção analítica*”⁶.

O objeto de arte, todavia, não pode ser compreendido exclusivamente a partir de sua estrutura interna e deve ser cotejado ao seu contexto extramusical⁷. Uma vez que é produto humano, a canção está vinculada a relações culturais e sociais, obviamente inseridas em espaço e tempo que condicionam sua estrutura organizativa, desde a criação e produção à difusão e consumo “*para se materializarem na sociedade*”⁸.

Como o objetivo da pesquisa não residiu em saturar a completude de conhecimentos históricos que a complexidade estrutural de uma música permite alcançar, enfatizou-se àquilo que Napolitano enquadrou como “natureza representacional” da cultura religiosa apresentada no Rap, sem, entretanto, desconsiderar a linguagem própria da música, isto é, sua “natureza técnico-estética”, de

² Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1250692781738939>

³ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois dos papeis. In: Carla Bassanezzi Pinsky (org.). **Fontes Históricas**. 1ª Ed., v. 1. Editora Contexto: São Paulo, 2005, Pp. 235-290

⁴ NAPOLITANO, Marcos. História e Arte, História das Artes ou, simplesmente, História? In: **Simpósio Nacional de História**, 20, 1999, Florianópolis. História: fronteiras. Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas – FFLCH-USP/ANPUH, 1999, p. 901

⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais... Op. Cit.**, p. 271

⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música... Op. Cit.**, Pp. 203-221

⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais... Op. Cit.**, p. 282

⁸ WOLFF, Marcus Straubel. **A Canção com Signo Op. Cit.**, p. 7

modo a privilegiar a “dimensão que mais se adapt[ou] ao [...] problema da pesquisa”⁹.

Neste sentido, identificou-se qualitativamente as vezes em que os rappers paulistanos se referiram a elementos advindos de culturas religiosas, e de qual maneira foram empregados nas canções. Para tanto, recorreu-se à categoria analítica dos estudos semióticos “signo”, conforme a acepção de Umberto Eco, na qual signo é tudo aquilo que “à base de uma convenção social [...] possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa”¹⁰, e que só pode ser interpretado dentro dos limites possíveis de uma determinada cultura. Engendrando, assim, seu caráter representacional.

Tendo em mente que esta pesquisa é de cunho histórico, situada no campo da História Cultural, operou-se a ferramenta “signo” vislumbrando identificar, somente em última análise, o significado¹¹ de elementos oriundos da cultura religiosa, expressados por sujeitos históricos num contexto específico, por exemplo “diabo”, “Deus, “inferno”, entre outros. Ou, noutros termos, buscou-se identificar o plano de conteúdo referente ao plano expressão¹². Ressalto que se trata de uma análise de última instância possível para a problemática estabelecida e que, portanto, não visa atender a interesses próprios da semiótica enquanto disciplina, e sim, fornecer maior nitidez às representações contidas na fontes históricas em questão.

O procedimento supracitado desde a seleção do material fonográfico até a concepção da dupla articulação constituinte da canção popular (musical e verbal), contempla a crítica interna à canção de modo a atender efetivamente os objetivos da pesquisa. Ao tangente a crítica externa, fora explorado as instâncias de análise contextual de *Criação e Produção*¹³, enquadrando-a na sua dimensão social¹⁴ e histórica. Para tal operação de integração das separações analíticas, optou-se pela concepção de Arthur Freitas a respeito da interação entre as dimensões (assimétricas conforme a pesquisa, neste caso a ênfase destinou-se ao aspecto semântico) inerentes de um objeto de arte: formal, semântica e social. Dessa maneira, fora propiciada, então,

⁹ FREITAS, Arthur. História e Imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos** – dossiê “História e Imagem”, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004

¹⁰ ECO, Umberto. **Tratado geral de Semiótica**. Trad. A. Danesi e G. Cesar. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009 p. 11

¹¹ Ou melhor, ressignificação, posto que há variações de significados entre as canções de rap.

¹² *Idem*, p. 39

¹³ NAPOLITANO, M. **História &... Op. Cit.**, Pp. 100-104

¹⁴ FREITAS, Arthur. **História e Imagem... Op. Cit.**

uma análise cientificamente satisfatória que atingiu a identificação histórica dos sentidos atribuídos aos signos religiosos pelos rappers paulistanos na virada do século.

As duas seções subsequentes apresentam os trabalhos que sustentaram a caracterização destas especificidades do objeto de pesquisa no período referido, sob dois recortes o Movimento Hip Hop e o Rap *Gospel*.

I.ii Rap paulistano

Para traçar uma reflexão global sobre o rap e o hip hop, a obra organizada pelo historiador e teórico da comunicação Micael Maiolino Herschmann¹⁵, intitulada “Abalando os anos 90 - Funk e Hip-Hop”, e suas correlações nacionais constam no livro do autor “O funk e o hip-hop invadem a cena”, são um marco fundamental para compreender a inserção da cultura hip hop no Brasil como um bem cultural de consumo inserido numa economia globalizada”.

O recorte analítico local encontrou bases na dissertação da antropóloga Patrícia Curi Gimeno. Por meio da análise das representação de periferia elaborada pelos próprios rappers em suas canções, o trabalho de antropologia social reconstitui processos de deslocamentos territoriais e significou a “a construção da periferia no RAP”¹⁶ como uma Comunidade Imaginada, nos marcos de Benedict Anderson, com em que os sujeitos compartilham um duplo sentimento:

[...] o de pertencimento e o de comunhão, que, por sua vez, manifestam-se a despeito das fronteiras dos Estados, das regiões do país, das cidades ou mesmo dos diferentes bairros¹⁷.

Neste sentido, a contribuição da antropóloga é relevante para a historiografia do movimento hip hop em São Paulo, posto que desvela os mecanismos culturais da construção de uma determinada realidade.

Os temas predominantes em outras obras, entretanto, enveredaram nos temas também predominantes na canção: violência, racismo, repressão estatal, seja do ponto de vista sociológico, seja da análise restrita ao discurso¹⁸. Quando não, o relacionam ao

¹⁵ Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8285658527971096>

¹⁶ GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão: a construção da periferia no rap**. Dissertação de mestrado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2009

¹⁷ Idem, p. 62

¹⁸ Entre outros, vide: CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's.. In: **Simpósio internacional do adolescente**, 1., 2005, São Paulo; RIGHI, Volnei José. **Rap: ritmo e poesia : construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. Tese - Universidade de Brasília

caráter cultural-político do movimento, ou sua potencialidade educacional.

I.iii Música Religiosa

A primeiro texto referente a discussão das relações entre rap e religião consta num artigo de 1999 da Revista *Religião e Sociedade*, chamado “Ouvir Pra Crer: os Racionais e a Fé na Palavra” elaborado pela antropóloga Regina Reyes Novaes¹⁹²⁰. Neste texto a autora análise o lançamento do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC’s, lançado um ano antes. Os resultados da pesquisa apontaram para uma livre interpretação da bíblia, e um discurso das letras do grupo carregado de contradições. A precursão desencadeou em 2003 somente outro texto, da mesma autora, porém enviesando a análise para as fronteiras entre religião e espaço público²¹.

O saldo destes escritos foram relevantes para esta monografia. Realizar uma pesquisa com maior extensão e com a complexidade acrescentada pela contraposição em relação ao Rap Gospel, demandou articular a metodologia bem sucedida experiência de Márcia Leitão Pinheiro²² ao estudar a Black Music Gospel no Rio de Janeiro²³, e empregá-la ao caso específico do Rap Gospel em São Paulo, cuja produção bibliográfica é quase nula, e acaba por ser inserida como adjacente a contextos mais amplos da música Gospel no Brasil.

A respeito da conjectura da Música gospel, em geral, no Brasil, a pesquisa pautou-se pela tese de Magali Cunha²⁴, em função da completude abarcada na análise do fenômeno Gospel e musical no Brasil durante a década de 1990²⁵.

UnB Instituto de Letras IL/TEL; ZENI, Bruno. “O negro drama do *rap*: entre a lei do cão e a lei da selva”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004.

¹⁹ Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4659182276807502>

²⁰ NOVAES, R. N. "Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra". *Religião e Sociedade*, 20(1): 1999, 65-92.

²¹ _____. Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público. In.: BIRMAN, P. **Religião e espaço público**. Ed. Attar: São Paulo, 2003

²² Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1285862174031640>

²³ PINHEIRO, Márcia L. **Na pista da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, ano de obtenção: 2006

²⁴ Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1968477845967720>

²⁵ CUNHA, Magali do N. **“Vinho novo em odres velhos” um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religiosos evangélico no Brasil**. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (USP), ano de obtenção 2014

I.iv Justificativa

A investigação proposta neste projeto, ao apresentar a dialética das configurações e sentidos possíveis pela qual desenvolveu-se parte da cultura Hip Hop em São Paulo a partir da década de 1990, contribuirá para a compreensão de aspectos do rap que não se limitam estritamente aos conteúdos centrais a respeito da violência, criminalidade urbana, repressão e racismo – que atualmente dividem cada vez mais espaços com temas que abordam relacionamentos de amores e amizades²⁶ - sem, entretanto, desconsiderá-los. O empreendimento da pesquisa e os respectivos resultados a respeito das experiências musicais do rap gospel poderá auxiliar a compreender características e ações culturais dos evangélicos, cujo número de pessoas auto declaradas fiéis aumentaram expressivamente no último censo²⁷.

Para além da relevância identitária contida na música, o gênero específico a ser analisado não se situa nos temas consagrados apontados por Marcos Napolitano (vanguardas, nacionais, movimento tropicalista ou compositores canônicos da MPB). Para o historiador, estudar outros gêneros *pop* (axé, brega, bolero, e aqui incluo o Rap), desprovida de pretensões que hierarquizam os estilos, configura uma demanda urgente para o saber historiográfico, pois este dispõe de mecanismos que compreendem o processo de legitimação sociocultural que envolvem tradição inventada, lugares de memória e monumentalizações²⁸. E, além de tudo, aponta caminhos possíveis para compreender um fenômeno circunscrito por tantas outras instituições sociais já estabelecidas: o movimento social Hip Hop, o movimento cultural *Gospel*, e a indústria do entretenimento.

26 As transformações do rap foram abordadas pela revista 'Rap Nacional' em 2011, em diálogo com uma publicação da 'Revista Época' sobre a tendência que estilo teria a ficar pop. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/portal/revista-epoca-afirma-que-o-rap-virou-pop>>

27 Disponível em:

<ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religiao_Deficiencia/tab1_4.pdf>

28 NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leitura e questões. **Revista de história**, nº157: 02/2007; Outra contribuição significativa para a historiografia da música reside na recente tese de Silvano Baia, orientada por Marcos Napolitano. Ver: VAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010

I.v Das canções analisadas

O conjunto de canções elencadas demandou separá-las em dois agrupamentos, pelo fato de o primeiro não possuir a característica definidora do segundo: a representatividade institucional que condiciona o processo de composição das canções em função do conteúdo evangelizador²⁹. Os rappers do primeiro agrupamento, então, são aqueles que se referenciaram também nos conhecimentos religiosos e, no entanto, não mantêm vínculo com qualquer organização religiosa, por conseguinte não estabelecem representatividade institucional, sendo o grupo Racionais MC's, Rappin Hood e Sabotage. Já os segundos, por sua vez, são membros de religiões, até mesmo pastores e pregadores, que compõe o *Rap Gospel*, quais sejam, o Dj Alpiste, Pregador Luo e Apocalipse XVI.

À seleção das canções avaliou-se a especificidade de cada grupo ou artista. Assim, elencou-se o álbum “Sobrevivendo no Inferno” (1997) dos Racionais MC's pela riqueza de signos religiosos, cujas qualidades pertencem organicamente às composições do grupo, ao passo que de Rappin Hood somaram-se dois álbuns, “Sujeito Homem I” (2000) e “Sujeito Homem II” (2005), em função da menor proporção de menções religiosas. Do rapper Sabotage, analisou-se o único disco solo “O Rap é Compromisso” (2001) e gravações póstumas, incluindo a coletânea de músicas do autor realizada pelo coletivo instituto, intitulado “Uma luz que nunca irá se apagar” (2002).

Quanto aos *rappers gospel*, foram selecionados os primeiros álbuns solos, após a sua projeção e permanência a nível nacional, “Transformação” (1997) do Dj Alpiste, e por fim “2ª Vinda – A Cura” (2000) do Apocalipse XVI³⁰.

À todos os artistas, privilegiaram-se os álbuns referentes ao início de sua inserção e permanência numa dinâmica de mercado - pela qual os fonogramas são bens culturais vendidos e consumidos – e que obtiveram reconhecimento em premiações e festivais, principalmente o de maior festival de Rap da América Latina: o prêmio

²⁹ PINHEIRO, Márcia L. **Na pista da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, ano de obtenção: 2006, Pp. 22-23

³⁰ Apocalipse 16. **2ª Vinda, a cura**. 7 Taças, 2000; Dj Alpiste. **Transformação**. Gospel Records, 1997; Racionais MC's. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998; Rappin Hood. **Sujeito Homem**. São Paulo: Trama, 2001; _____. **Sujeito Homem 2**. São Paulo: Trama, 2005; Sabotage. **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra, 2001; _____. **Uma Luz que nunca irá se apagar**. Coletivo Instituto, São Paulo, 2002

Hútuz³¹, organizada pela Central Única das Favelas³², no Rio de Janeiro. Outras projeções também foram consideradas como a veiculação a nível nacional de videoclipes pela MTV Brasil, bem como a premiação do VMB (Video Music Brasil), promovido pela mesma emissora³³. A seleção a base do último critério anterior, também se apresenta como uma das instâncias de análise contextual do objeto, a instância da circulação mencionada por Napolitano³⁴.

Os álbuns e canções selecionados formam, então, um rol de fontes primárias com tipologia homogênea para a investigação histórica a ser desenvolvida. Contíguos, materiais artísticos ou jornalísticos, como shows, documentários, entrevistas audiovisuais contém subsídios significantes para serem abordados como fontes indiretas e complementares – respeitando os limites de prazo, problemática e objetivos pertinentes a uma monografia de graduação -, dentre essas os documentários “Sabotage Eterno”³⁵, “Sabotage - Nós”³⁶ (lançado parcialmente neste ano pela MTV), os Dvd's de shows dos artistas já referidos como o “1000 tretas, 1000 trutas” dos Racionais MC's³⁷.

³¹ Sítio eletrônico oficial disponível em <<http://www.hutuz.com.br/2010/>>

³² A CUFA (Central Única das Favelas) é a responsável pela realização do evento, o órgão atua nas periferias com atividades esportivas, culturais, e políticas e tem reconhecimento de organizações internacionais com a UNESCO. Sítio eletrônico oficial disponível em <<http://cufa.org.br/a-cufa/>>

³³ Sítio eletrônico oficial disponível em < <http://www.mtv.com.br/> >

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2002, p. 101.

³⁵ **Sabotage**, Documentário. Direção de Ivan Vale Ferreira, Tiago Bambini e Pedro Caldas. 13 Produções, 2003. 29 min., color.

³⁶ **Sabotage Nós**. MTV Brasil. Direção de Guilherme Xavier Ribeiro, 70min., color

³⁷ **1000 TRUTAS, 1000 TRETAS**. Direção do grupo Racionais MC's. São Paulo: Selo Equilíbrio; Cosa Nostra; Ice Blue, 2007. 1 DVD (75 min.), son, color.

II. Signos religiosos nas canções de Rappers paulistanos

II.i Dimensão social e condições Históricas do rapper e do Movimento Hip Hop em São Paulo (1980-1999)

Desenvolvido no *South Bronx*, Estados Unidos, a partir da década de 1970, o Hip Hop foi um movimento cultural e político composto por jovens, em sua maioria negra ou de origem hispânica, num processo de organização visando “alternativas culturais à situação social”³⁸ por eles vivenciada frente aos impactos negativos das transformações urbanas pós-industrial. Um dos marcos que caracterizaram o início do movimento foi a implementação da *Cross-Bronx-Expressway*, uma via expressa que previa em seu projeto a remoção de aproximadamente 60 mil moradias para a área que ficou conhecida como *South Bronx*, associada pela imprensa ao descaso público e à criminalidade. De modo tal que “a identidade do hip hop está profundamente arraigada à experiência local e específica”³⁹. Entretanto, este fator não inibiu a circulação desta cultura para além dos limites do Bronx que através das fitas cassetes, vídeos musicais, exposições de dança e grafites estampados nos metrô espalharam-se pela cidade.

Interessa, para a pesquisa, compreender que a circulação dos produtos culturais do Hip Hop a nível mundial ocorreu aos fins da década de 1970 e chegou ao Brasil no início da década de 1980 “em forma de mercadoria”, especialmente em programas de auditórios, filmes temáticos que envolviam o *Break*, bem como os videoclipes do Michael Jackson e, mais importante para o contexto específico do objeto a ser analisado, as músicas de rap foram incorporadas aos repertórios da discoteca Fantasy, em Moema. Se, num primeiro momento o consumo da cultura Hip Hop na cidade de São Paulo estava restrita a casas de shows e desvinculada dos princípios de expressão política no formato de movimento social, num segundo momento, o espaço público no qual se desenvolveu o Hip Hop em São Paulo, na Galeria do Rock entre 1983 e 1984, criou possibilidades de reorientar os sentidos do estilo musical, afinal os frequentadores em sua maioria eram office-boys, negros e pobres⁴⁰.

38 GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão: a construção da periferia no rap**. Dissertação de mestrado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2009, p. 36

39 ROSE, Tricia Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade-pós-industrial no hip-hop. In.:HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

40GIMENO, P. **Poética versão...** *Op. Cit.* Pp. 37-40

Este advento incitou a situar o significado da cultura Hip Hop como uma questão pensada pelos sujeitos envolvidos a partir da relação binária e antagônica entre o “modismo”, associado aos ricos, mídia e cultura de massa de um lado e, de outro lado, o Hip Hop enquanto movimento de expressão política associado aos pobres e a cultura de rua⁴¹. A segunda perspectiva torna-se mais expressiva no início da década de 1990 com o Sindicato Negro, associação criada com a finalidade de discutir a realidade da população negra de São Paulo, combater o racismo e a violência policial. Esta experiência organizativa, serviu como referência para a elaboração das “posses”⁴² e ONG's nas periferias da cidade, cujas estabeleciam um canal de comunicação institucional entre periferia e prefeitura. Deste quadro,

[os *rappers*] passam a reivindicar o papel de porta-vozes autorizados de uma realidade que, em sua perspectiva, é acessível apenas àqueles que a vivenciam diretamente⁴³.

Compreende-se, então, que o objeto/sujeito a ser analisado construiu uma representação de si e da periferia - em meio a interações conflituosas com o poder público, associações de bairro, saber acadêmico - baseada em símbolos estéticos historicamente ressignificados.

A condição de porta-vozes autorizados, atribuí às canções de rap analisadas, qualidades de crônicas com conteúdo descritivo de uma determinada realidade verossímil do ponto de vista dos rappers. Ora, dentro destas condições sócio históricas, averiguar as formas e funções pelas quais as culturas religiosas - ainda que adjacentes ao debate central, encontram-se manifestas nas fontes - foram apresentadas nas canções dos *rappers* da periferia de São Paulo durante a década de 1990 e início dos anos 2000, é considerar tais culturas também como verossímil do ponto de vista destes sujeitos históricos, posto que é um dos parâmetros constitutivos de suas respectivas perspectivas.

II.ii Dimensão estética

41 *Idem*, p. 41

42 Espaços que exerciam atividades de intervenção política para sanar os problemas da comunidade e também de atualização artística. *Idem*, p. 53

43 *Idem*, p. 57

Uma das principais características estéticas definidoras do Rap é o fato de ser uma música eletrônica. Uma vez que os integrantes do movimento Hip Hop foram historicamente marginalizados em termos políticos, urbanos e econômicos, a gravação a partir de aparelhos eletrônicos de som decorreu, entre outros motivos, da inviabilidade de custear a aquisição de instrumentos musicais.

Assim, as técnicas de composição do Rap resultam de recortes rearranjados compostos de trechos musicais (gravados por outros artistas) ou captação de áudio referente a sons naturais e artificiais, como trovoadas, disparo de projétil bélico, ou sirenes. A este processo de composição denominam como *Remixagem*, ao passo que cada recorte extraído ou captado nomeia-se *Sample*⁴⁴.

Ao se conjecturar o poder aquisitivo de materiais de composição musical eletrônica vindas dos Estados Unidos por jovens da periferia de São Paulo, notar-se-á uma carência de recursos materiais que implicará em composições mais rudimentares, pelo menos até a chegada dos MPCs (um programador de batidas eletrônicas) no Brasil no final da década de 1990⁴⁵.

Estas definições gerais, inerente à estrutura estética do Rap, encontram validade também no *Rap Gospel* analisado no terceiro capítulo. Por este fator, cada canção submetida a análise demandou salientar seus elementos específicos, incabíveis em termos genéricos, como o uso de atabaques e cavaquinho nas canções do *rapper* Sabotage, por exemplo.

II.iii Racionais MC's, sobreviventes do inferno

As canções abordadas neste capítulo foram selecionadas e definidas a partir do modo tangencial ou paralelo pelo qual o conteúdo religioso foi expressado nas letras da durante a década de 1990 no *rap* paulista, posto que há entre estes os rappers (Rappin Hood, Sabotage e Racionais MC's) a característica comum de não pertencerem ou se reconhecerem como “membros de Igreja evangélicas” e, por conseguinte, não representarem institucionalmente esta ou aquela igreja, de um modo tal que o uso de elementos religiosos na sua produção musical se isenta de alguns fatores condicionantes

⁴⁴ "sample", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/sample> [consultado em 11-12-2013].

⁴⁵ Para reduzir os custos na produção de um álbum, uma das técnicas utilizadas era iniciar a gravação em aparelhos domiciliares para então finalizar nas gravadoras. MTV Brasil. Sabotage Nós. Min: 35min e 44min55seg

próprios do *rap gospel* como as “mediações de padres, pastores ou Igrejas”⁴⁶. À posição não representativa em relação à qualquer instituição religiosa deste conjunto de *rappers*, estrutura-se também o teor sincrético de suas letras, cujas evocações remetem tanto a Deus e anjos, quanto aos Orixás. Nestes casos, a fé dentro do movimento *hip hop* brasileiro se faz “no encontro entre as tradições católicas e afro-brasileiras”, acepções decorrentes do “duplo pertencimento” que, segundo Regina Novaes, faz-se “secularmente presente no campo religioso brasileiro”⁴⁷.

Pelo alcance e permanência no cenário do rap nacional – popular tanto na periferia quanto entre os jovens de classe média –, é bastante significativo iniciar a análise referente as canções dos rappers sem vínculo a instituições religiosas pelas composições do Racionais MC’s. Composto por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock, e KL Jay⁴⁸, o grupo já havia lançado gravações desde 1988, inseridos numa coletânea organizada pela Zimbabwe Records (“*Consciência Black*”), e posteriormente, mais quatro álbuns somente com músicas próprias⁴⁹. Para a análise em questão, entretanto, as faixas que compunham estes álbuns eram em sua maioria: regravações e não apresentaram um número significativo de menções aos signos religiosos; e sua circularidade permanecia na Grande São Paulo. Pela maior presença de signos oriundos de culturas religiosas, também evidenciou o grupo estes motivos centrar-se-á atenção às canções do álbum “*Sobrevivendo no Inferno*” (1997) que além de conter um número nacionalmente por meio das rádios, TVs e vendagem de discos.

Sem desprezar as outras produções, cabe ainda expor quais foram as menções religiosas presentes nas fontes anteriores a este álbum. Uma das ínfimas referências estão em passagens adjacentes como o versos “Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá”, sobre “um homem na estrada”⁵⁰ que ao sair da vida criminal não encontra apoio para reintegração social, exceto de si e entidades divinas.

Enfim, já no momento que antecede a audição sistemática⁵¹ do disco

⁴⁶ NOVAES, R. Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público. In.: BIRMAN, P. **Religião e espaço público**. Ed. Attar: São Paulo, 2003. Pp. 32-33

⁴⁷ *Idem*, Pp. 30-31

⁴⁸ Respectivamente Pedro Paulo Soares Pereira, Paulo Eduardo Salvador, Edvaldo Pereira Nunes, Kléber Geraldo Lélis Simões

⁴⁹ Em ordem cronológica: *Holocausto Urbano* (1990); *Escolha o seu caminho* (1992); *Raio X do Brasil* (1993); *Racionais MC's* (1994).

⁵⁰ “Um homem na estrada”. In.: Racionais MC’s. **Racionais MC’s**. Cosa Nostra, São Paulo, 1994

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois dos papeis. In.: Carla Bassanezzi Pinsky (org.). **Fontes Históricas**. 1ª Ed., v. 1. Editora Contexto: São Paulo, 2005, p. 281

“Sobrevivendo no Inferno” (1997)⁵², é possível notar referências religiosas não só no título, também há no encarte uma Cruz centralizada e, à margem inferior esquerda, uma citação de versos bíblicos (*Salmo 23, capítulo 3*)⁵³. No verso do encarte, a disposição e os títulos das faixas evidenciam: a referência ao Santo Católico na primeira faixa, São Jorge - sincretizado com Ogum ou Oxóssi nas religiões brasileiras de matriz africana; a música “intro” têm o mesmo nome do primeiro capítulo bíblico do novo testamento “Gênesis”:



“*Jorge da Capadócia*” é uma canção de Jorge Ben, gravada no disco “Solta o Pavão (1975)⁵⁴. Junto a letra de Jorge Ben, o grupo Racionais MC’s *remixa* a música “*Ikes’ Rap II*”, de Isaac Hayes - frequentemente sampleado pelo grupo⁵⁵. A letra desta canção é uma oração destinada à São Jorge, sincretizado com Ogum na música ao

⁵² Racionais MC’s. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998

⁵³ “Refrigere minha alma e guie-me pelo caminho da justiça”

⁵⁴ Jorge Ben. **Solta o pavão**. Phonogram, 1975 Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/solta-o-pavao>>

⁵⁵ <http://www.whosampled.com/sample/20819/Racionais-MC%27s-Jorge-Da-Capad%C3%B3cia-Isaac-Hayes-Ike%27s-Rap-II/>

registrar uma saudação ao Orixá no primeiro verso. As menções religiosas da faixa, entretanto, não a diferem de um uso comum de pertencentes à religião católica ou afro, o diferencial de maior relevância para pesquisar a interface religiosa no movimento Hip Hop paulista encontra-se na faixa seguinte, por sintetizar aspectos religiosos (ou apropriação de elementos religiosos) da perspectiva dos *rappers* do grupo em relação a si e sua condição no mundo, pelo menos até 1997, data de gravação do álbum:

Deus fez o mar, as árvores, as criança, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta.
Eu?! Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta.
Eu tô tentando sobreviver no inferno⁵⁶.

Em alusão ao primeiro capítulo bíblico do Velho Testamento que discorre sobre as criações e criaturas de Deus, o grupo acrescenta aquilo que é produto humano como as dificuldades que lhe incidem “no inferno”, cujos mecanismos e instrumentos que o eu lírico dispõe para superá-los são além de um sentimento de revolta, uma arma de fogo, e uma bíblia, qualificada aqui enquanto portadora de conhecimento religioso socialmente reconhecido⁵⁷. Se tomado “signo” como “algo que está no lugar de outra coisa”, conforme a definição de Umberto Eco⁵⁸, o signo ‘inferno’ “está no lugar” da realidade vivida por estes sujeitos históricos, isto é, a periferia da cidade de São Paulo durante a década de 1990, se articulamos o contexto externo à referida fonte primária⁵⁹. Os elementos não verbais deste prelúdio também permitem raciocinar sobre a construção de um cenário urbano no espaço diegético da música, caracterizado pelo ladrar de cães e pela sirene de viatura⁶⁰ sampleadas na música.

A princípio não é possível inferir se esta apropriação denota um uso metafórico, analógico, constituinte, ou idêntico na relação entre ‘inferno’ e ‘periferia’ por parte dos compositores, todavia, isto não interfere na afirmação de que o segundo é significado do primeiro.

Todo o contexto inicial está eivado por perspectivas que se apoiam em oração e versos bíblicos, a partir da faixa subsequente, dados estatísticos são acrescentados como um novo referencial de informações a respeito da condição do negro na periferia e

⁵⁶ Gênesis. In.: Racionais MC’s. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998

⁵⁷ NOVAES, R. *Op cit.*, p. 33

⁵⁸ ECO, U. **Tratado geral da semiótica**. 4ª edição. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2002, p. 11

⁵⁹ GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão: a construção da...** *Op. Cit.* (cap. “Da ponte pra cá: Periferia, comunidade imaginada”), p. 61

⁶⁰ Provavelmente policial, ainda que a possibilidade de ser uma ambulância não seja descartável.

outros espaços da sociedade, em situações de violência e morte ocasionada por policiais, bem como o baixo índice dos negros na universidades⁶¹.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência [policia]
A cada 4 pessoas mortas pela policia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo"
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente⁶².

Os rappers apresentam os caminhos possíveis para “sobreviver” nestas condições, atribuindo valores, escolhas e suas contradições. Para melhor expor uma música com 8 minutos, a análise seguiu a sequência dos eventos na crônica, ora e outra intercaladas pelo refrão, quais sejam: a) apresentação de si, b) uso de drogas e companhia de um branco, c) ação dos meios de comunicação, d) trabalhos ocupado por negros, submissão degradante, roubo como opção, e) por fim, a alternativa conforme a sua leitura do mundo.

a) A apresentação – e, por conseguinte, representação – de si é uma característica própria dos MC's, nesta faixa a certeza mais evidente, por um lado, enunciada na performance do próprio compositor, Mano Brown, é sua atitude e “disposição” (“pro mal e pro bem”) que implica numa transformação abrupta do meio em que viveu. A dúvida, por outro lado, é predominante e a caracterização de si pode construir-se em arquétipos antagônicos (juiz/réu, malandro/otário, entre outros); b) Ao relatar uma situação ordinária de escuta com seus parceiros, estes encontram um usuário de droga e, então, Brown afirma que “ninguém é melhor que ninguém” sem deixar de anunciar a situação degradante de viciado, doente e inofensivo que esta pessoa se encontrará, tal qual a experiência de um “negro tipo a” que “começou colar com os branquinhos do shopping” e “aí já era”; c) os veículos de comunicação (rádio, televisão, *outdoor*) são identificados como instrumentos do demônio para contaminar o caráter e “transforma[r] um preto tipo ‘a’ num neguinho”; d) em sequência, algumas posições sociais com maior número de negros elencadas pelo autor são carteiro, vendedor no semáforo, condenado preso ou em condicional, jogador de futebol, entre outros, e ainda lança apreciação a respeito de pessoas que submetem-se a situações mais adversas, seja “Em troca de dinheiro e um cargo bom (/Tem mano que rebola e usa até batom”), ou praticando

⁶¹ Na canção, não é citado a fonte nem o ano referente destes dados

⁶² RACIONAIS MCS. Capítulo 4, Versículo 3. In.: **Sobrevivendo...** *Op. Cit.*

assaltos, homicídios e latrocínios; e) ao término, cabe recuperar o trecho final da canção e, de imediato, enviar a descrição da fonte – um tanto densa – para a análise:

Mas não, permaneço vivo
Não sigo a mística
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
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4, versículo 3⁶³.

Um ímpeto pode levar a uma busca a respeito de qual capítulo bíblico refere-se Mano Brown nesta composição: se a Gênese, em função do prelúdio, ou aos Salmos, pela quantidade significativa de referências no álbum⁶⁴. O *paper* de Takahashi, extraído da monografia de conclusão de curso, contém uma coerente conclusão a partir da própria estrutura musical da canção ao investigar a produção de códigos morais na relação entre “crime” e “religiosidade evangélica”⁶⁵, segundo a qual, a crônica estrutura-se como um testemunho⁶⁶ dos caminhos possíveis para “sobreviver no inferno”, antagonizados entre os manos que se inserem na dinâmica do sistema racial assimétrico que privilegia os brancos e assim têm o caráter contaminado (construção identitária “do outro”), e o exemplo da própria experiência de vida ([...] “vinte e sete anos contrariando as estatísticas [...]”) como “efeito colateral do sistema” por não se enganar ou iludir com as seduções deste sistema. Neste sentido, o texto narrativo adquire formato de testemunho e, assim, a característica elementar entre o título da canção e as escrituras bíblicas nem é de referência direta ou tematização de algum

⁶³ *Idem*

⁶⁴ A recente tese de Righi interpreta o título da canção como uma referência ao livro “*Neemias*” do Antigo Testamento, de modo a estabelecer uma associação entre a ação da “*raposa/mal*” sobre o “*amonita/bem*”, e as “*tentações*” que o RAP e seus “*personagem vivenciam*”. Entretanto, o autor não apresenta referências que possam conter explicitamente esta informação. Uma vez que não localizou-se fontes primárias complementares, a possibilidade aventada pelo autor não configura suficiente para os objetivos desta pesquisa monográfica de história. RIGHI, Volnei José. **Rap: ritmo e poesia : construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. Tese - Universidade de Brasília UnB Instituto de Letras IL/TEL, Pp. 116-121. Disponível em < <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/67/41/40/PDF/2011theseRighiVJ.pdf> > [consultado em 03-11-2013].

⁶⁵ TAKASHI, H. Y. “**Capítulo 4, Versículo 3**”: o “**crime**” na teologia dos Racionais MC’s. Anais do 15º encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste. P. 12 . Disponível em <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/static/uploads/takahashi_capitulo_4_versiculo_3_o_crime_na_teologia_do_racionais_mcs.pdf> [consultado em 03-11-2013]

⁶⁶ *Idem*, p. 15

capítulo específico, e sim um recurso linguístico de pasticho⁶⁷ ao gênero textual da bíblia⁶⁸.

Além do onomatopéico disparo verbal, o breve refrão de um verso, “Aleluia...aleluia... Racionais no ar, filha da puta, pá, pá, pá!”, apresenta um termo usual das religiões cristãs e - sem escamotear propriedades específicas de uma canção historicizada na contemporaneidade⁶⁹ - também um *sample* que reproduz o soar de sino, ritualisticamente utilizado em igrejas como um sinalizador do tempo - pode ser compreendido, embora de maneira não definitiva, como a realização de uma profecia quando contrastado aos versos “E a profecia se fez como previsto/1 9 9 7 depois de Cristo”.

Por último, cabe ainda ressaltar a menção menos indireta de um signo religioso presente nas religiões evangélicas, o ‘demônio’.

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho⁷⁰.

O seu espaço de atuação destrutiva “no inferno”, a periferia, são os meios de comunicação e propaganda, e o seu engodo é a oferta de dinheiro que possibilita acesso aos padrões de vida dos brancos, tais padrões estão estruturados em “mina de elite/balada, vários drink/ puta de butique/ toda aquela porra/ sexo sem limite/Sodoma e Gomorra”. A consequência, entretanto, é ser jogado na “merda sozinho” como um “neguinho” em vez de um “negro tipo ‘a’”, já exposto no item c) da descrição da fonte. Provavelmente por pressuposto, a letra caracteriza mais a ação do ‘demônio’ que suas propriedades, de modo a enviesar a análise para a manifestação e espaços de atuação deste personagem na periferia.

⁶⁷ Trata-se de uma intertextualidade presente na composição de uma “obra literária ou artística na qual se imitou a maneira de outro escritor ou artista” **"pasticho"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 -2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/pasticho> [consultado em 03-11-2013].

⁶⁸ Apesar de invariável para esta pesquisa, e da inexistência de fontes primárias complementares que possam garantir a afirmação seguinte, a hipótese de Zeni sugere que versículo 3 e capítulo 4 seja um “*um título generalizante*” significando, respectivamente, a 3ª faixa do 4º álbum do grupo com gravação de músicas próprias em estúdio. ZENI, Bruno. **O negro drama do Rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. Revista Estudos Avançados, 2004 p. 237. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100020&script=sci_arttext> [consultado em 04-11-2013]

⁶⁹ NAPOLITANO, M. A **Historia depois...** *Op. cit.*, p. 258.

⁷⁰ Gênesis. In.: Racionais. **Sobrevivendo...** *Op. Cit*

Decupar analiticamente as linguagens internas (materialmente indissociáveis) e rearticular os sentidos desta canção compreendendo-a na sua integridade enquanto fonograma histórico visando formar “uma crítica interna ampla”⁷¹, fora condição necessária para obter resultados qualitativos para os objetivos desta monografia. Afinal, o uso de signos religiosos contidos na faixa devem ser compreendidos de acordo com o contexto interno à obra para eliminar interpretações equívocas decorrentes do isolamento de um texto do seu contexto inerente.

Outro fator, já mencionado, que justificou a ênfase destinada às faixas iniciais do disco “Sobrevivendo no Inferno”, é o teor sintético da perspectiva dos Racionais Mc’s em relação a si e sua condição no final da década de 1990. Os parâmetros desta perspectiva constam nas outras canções do álbum (por exemplo, a reiterada noção de “sobrevivente”⁷²), dela obtiveram-se os seguintes proveitos: primeiro, a periferia como significado de inferno; segundo, os elementos constitutivos do ‘inferno’ como produto humano (“a favela, o crack, a traição, as arma, as bebida, as puta”); terceiro, os meios de comunicação como mecanismos de atuação do ‘demônio’ para inserir o negro num padrão de vida ‘branco’ que contamina o caráter; quarto, a disposição da estrutura interna da obra como um testemunho (similar aos textos bíblicos).

II.iv Sabotage e Rappin Hood

Rappin Hood e Sabotage são outros dois *rappers* que apesar de não terem falado em nome de instituição religiosa alguma, também demonstram em suas canções expressões de fé em relação a determinados elementos provenientes de culturas religiosas. Suas composições, entretanto, não expuseram tais signos do modo tão orgânico às suas perspectivas de mundo como fez o grupo Racionais Mc’s. Esta amostra contribui para entender aspectos das culturas religiosas que foram enunciadas de maneira tangencial por estes artistas.

Além dos temas canônicos do Rap (violência, drogas, pobreza), o *rapper* Mauro Mateus dos Santos, Sabotage, escreveu canções voltadas mais a identidade afro-brasileira, assim, o referencial afro sustentou-se nas religiões brasileiras de matrizes

⁷¹ *Idem*, p. 272

⁷² Presentes nas faixas: “Gênesis”, “Fórmula mágica da paz”, “Mágico de Oz”, “Tô ouvindo alguém me chamar”

africanas. Duas músicas são significantes para estudo por ter a religião e a identidade negra como tema principal: “Cabeça de Nego” e “Cantando pro Santo”.

A composição da canção “Cantando pro Santo”, última faixa do álbum “O Rap é compromisso” (2001), contou com participação do Chorão (Alexandre Magno Abrão), então vocalista do grupo Charlie Brown Jr. Verifica-se, entretanto, que sua participação ocorreu na segunda parte da música, e com métrica distinta em relação a do *rapper* Sabotage. O que indica ser a letra da música, uma justaposição de textos compostos separadamente pelos dois autores em questão. E, para efeitos desta monografia, o segundo trecho da música exalta a união entre os músicos e não faz menção qualquer a questões religiosas. Assim, a análise fora centrada apenas na primeira parte da canção.

Os seguintes trechos contém saudações a Orixás e evocações do eu lírico a elementos da natureza para intervenção em atos ordinários, bem como a entidades espirituais do panteão da Umbanda e Candomblé:

Ventão que inspira sorte, guerreiro que resolve
Socorre héhé, não dispensa o cano e corre
Não é lóki, é tipo um Pixinguinha nos acordes
Mesmo sofrendo alcança as águas de riacho doce
Onde quer que está e esteja vai estar protegido
“**Falta emprego**, para aqueles que pegou pesado
Onilê, o Pai Ogum, Ai ei eô, Mãe Oxum
Filho de Zambi, **cansado de ver sangue aqui na Sul**”
Peço ao boiadeiro ouça ao meu apelo
Povo está crescendo fique atento Odin, ordene o vento
“São Cosme Damião, dê-lhês proteção
Na saída do Campão, na final do Conringão
Na passeata do Centrão, paz para o povão⁷³”.

O teor dos signos religiosos neste caso, é enfaticamente caracterizado pela forma de oração, súplicas de proteção de ordem sobre-humana para aflições humanas e cotidianas na periferia de São Paulo na década de 1990, como violência e desemprego referidos nos versos grifados. Nota-se que, assim como na canção “Genesis” do Racionais MC’s, a criminalidade é também um recurso disponível e utilizado para tal superação, vide o verso “não dispensa o cano e corre”, em que cano é referente ao tubo de uma arma de fogo.

Há, ainda, dentro da disponibilidade de parâmetros explicativos da realidade vivenciada pelo sujeito histórico, a escolha pela religião numa demonstração de fé expressada nos seguintes versos:

⁷³ (Grifos nossos) Cantando pro Santo. In.: Sabotage. **O Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra, 2001

[...]Hoje é seu dia, perante **a lei do homem** o cano
Ó senhor que gire o mundo eu peço amor pro subúrbio
Existe força suprema, **problema pra ciência**
Lá no Canão somente Deus me dá certeza
Das incertezas, inclarezas que seus filhos faz
Os perdoe Pai, eles não são capaz de viver em paz⁷⁴

Já na canção “Cabeça de Nego”, lançado em 2002 na coletânea “Uma luz que nunca irá se apagar”, a identidade negra e a herança cultural africana são articuladas como tema, e o veneno que o pobre, na perspectiva do Sabotage, é obrigado a pagar (noutros termos, passar por situações difíceis como vítima), decorre de falcatruas políticas do período, representadas por Nicolau dos Santos Neto e Antônio Carlos Magalhães⁷⁵. Nesta situação, a territorialidade ganha dimensão nacional:

Nêgo não paga veneno, pode acredita, se você já sabe a um bom tempo
O nego para um bom tempo, seja África, Brasil brasileiro
Maracutaia em toda parte vejo no governo
Tem ACM, Lalau, pra deixar tormento
Tem muito tempo o pobre pagando veneno
Mesa branca, Aruanda que canta, com fama que manda as mensagens ao
Canão, êee...⁷⁶

O último verso evidencia orientações referente a conselhos feito por entidades àqueles que lhe consultam. Aruanda é o local onde habitam os espíritos ancestrais, de lá e deles advém manifestações iluminadas aos seres encarnados, conforme as religiões que cultuam os orixás. Torna-se visível, então, a mobilização de uma experiência religiosa visando lidar com questões de ordem política, governamental e social, na qual o rapper se vê em condições injustas.

As canções do rapper Sabotage, portanto, contém maior formato de oração e renitência, crivado por uma mundividência religiosa de matriz africana, por sua vez sincrética e também com referencial em acepções individuais acerca da trajetória de Jesus Cristo:

Nossa senhora olhe por todos, Jesus faz pelo povo

⁷⁴ (Grifos nossos) *Idem*

⁷⁵ Respectivamente: ex-juiz do Tribunal Regional de Trabalho condenado por desvio de verba pública; ex-governador da Bahia, filiou-se aos partidos da UDN, ARENA, PDS, PFL, foi contra o impeachment de Fernando Collor de Mello. Notícias consultadas: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1700581-EI306.00-Conheca+a+biografia+de+ACM.html>> e <<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/diario-da-redacao/noticia/2013/11/os-senhores-do-crime-4340086.html>>

⁷⁶ SABOTAGE, *et. all.* Cabeça de Nêgo. In.: Sabotage. **Uma Luz que nunca irá se apagar**. Coletivo Instituto, São Paulo, 2002

A Terra a Água o Mar e o Ar e a Natureza e o posto
Santa Clara clareou, agora aqui estou
De mente erguida vou que vou, vou no Cristo Redentor
De graças ao senhor sem dinheiro e com amor
Lutou e conquistou, culpados perdoou
Quem crucificou tentou provar que não errou, se apavorou
Ao ver que Deus menino então ressuscitou⁷⁷.

[...]O pesadelo sinistro, nítido é aquilo
Jesus crucificado por estarmos vivos⁷⁸.

Os recursos estéticos utilizados na composição das duas músicas contêm instrumentos característicos do samba, como tantã, pandeiro e palmas. Esta última, fez-se presente nas estruturas musicais dos sambas de roda, músicas tradicionais, capoeira e, inclusive nas religiões brasileiras de matrizes africanas. Está ligada, portanto, a tradições culturais brasileiras com elementos africanos, no caso específico da canção “Cabeça de Nego”, o arranjo das palmas e junto ao uso de atabaques, denotam a representação de um ritual de origem afro.

Os álbuns de Antônio Luiz Junior, o rapper que adotou o nome artístico de Rappin Hood, conjeturam um momento em que o Rap paulistano já está consolidado a nível nacional dentro e fora do movimento Hip Hop, por meio de premiações e veiculação massiva das músicas em rádios e videoclipes na televisão⁷⁹, isto é, acomodou-se à indústria fonográfica do entretenimento, sem no entanto desvencilhar-se do Hip Hop sob o seu aspecto de Movimento social. Este fator indica a configuração final da periodização desta pesquisa de 2000 a 2005.

Além de ter estudado trombone durante sua adolescência, o músico participava do coral de uma igreja católica quando era criança e, como outros rappers desta geração, também frequentou os encontros de rap na Estação São Bento ao final da década de 1980. E em 1995 junto ao grupo Posse Mente Zulu, o clipe da música “Sou negrão” entrou na programação da emissora MTV Brasil⁸⁰. A música foi gravada em fonograma no primeiro álbum solo do Rappin Hood.

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ SABOTAGE, *et al.* Piripac. In.: **Uma Luz que nunca irá se apagar**. Coletivo Instituto, São Paulo, 2002

⁷⁹ Em 2001 ganhou o prêmio de Revelação, e em 2003 a personalidade do ano, os dois no prêmio Hutúz. Disponível em: < <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/premio-hutus-2001--por-um-mundo-melhor> > e < <http://www.universomusical.com.br/materia.asp?matcomp2=sim&cod=me&id=201> >

⁸⁰ Sítio oficial. Disponível em < <http://trama.uol.com.br/rappinhood/promocao/index.html> > [último acesso 08/12/2013]

O disco “Sujeito Homem” (2001)⁸¹, lançado pela gravadora Trama, não apresenta conteúdos estritamente religiosos, sendo mais explícito a faixa “Axé” do álbum subsequente, “Sujeito Homem II” (2005). Escrita a partir da composição de Gilberto Gil na música “Andar com fé”, registrada no álbum “Um Banda Um” (1982)⁸², seu tema são os lugares da fé de uma maneira generalizada, e isenta de atribuição a qualquer religião, pelo menos se levado a consideração apenas o objeto em si.

As alterações de Rappin Hood acrescentam uma reza aos versos originais e, por sua vez, apresentam uma perspectiva mais nítida da fé (entendida aqui enquanto adesão àquilo que é considerado verdadeiro), com alguns recortes que a delimitam dentro de um escopo pertinente, ou minimamente possível, às religiões brasileiras de matrizes africanas, cujo sincretismo entre crenças da tradição católica e cosmovisões de culto aos orixás é característica definidora. Vide refrão

(Andar com fé eu vou, que a fé não costuma faiá)
Por isso eu vou orar pra vida melhorar, por isso eu
tenho fé, confio em meu axé.
(Andar com fé eu vou, que a fé não costuma faiá)
Homem ou mulher, **Jesus lhe de axé**, pra conseguir
vitória tem que andar com fé⁸³.

No verso grifado, solicita-se a Jesus Cristo axé, termo ioruba utilizado tanto no Candomblé quanto na Umbanda que refere-se a determinada energia vital emanada por Orixás presentes em elementos da natureza⁸⁴. O parâmetro, no entanto, segue também um ordenamento com base nos evangelhos e princípio de irmandade entre cristãos, com validade a todos independente de religião, desde que o respeito prevaleça.

Não importa sua religião, na Bíblia está escrito somos
todos irmãos
Não interessa a cor da sua pele, preto ou branco, o
respeito prevalece.
Pra melhorar o povo tem que mudar, nas palavras de
Cristo tem de acreditar⁸⁵.

Ainda que de maneira tácita, a letra da música denota certa percepção de

⁸¹ Embora de exaltação, a crítica de Marcos Antônio Borges apresenta sinteticamente temas e estéticas registradas no álbum. Disponível em < <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/sujeito-homem> [último acesso 08/12/2013]>

⁸² GIL, Gilberto. **Um Banda Um**. Warner Music, 1982. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/um-banda-um> [último acesso 08/12/2013]>

⁸³ Axé. In.: Rappin Hood. **Sujeito Homem 2**. São Paulo: Trama, 2005.

⁸⁴ PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. Editora Universidade de São Paulo: São Paulo, 1991, p. 244

⁸⁵ *Idem*

unanimidade nas crenças expostas por parte do eu lírico em relação a seus interlocutores, haja visto não ter considerado religiões não cristãs. Verifica-se também uma exaltação à fé, mais especificamente em Cristo e no evangelho, centrada na esperança de que é possível melhorar as condições de vida a que estavam submetidos. O teor da canção é, neste sentido, evangelizador pois difunde conhecimentos do evangelho, muito embora o rapper não estivesse filiado naquele período a qualquer instituição religiosa e tenha acrescentado um elemento de referencial afro. Esta combinação de elementos oriundos de religiões diversas, indica uma autonomia religiosa por parte do indivíduo, cuja fé perspectivada individualmente prevalece sobre a perspectiva religiosa oficial, assim como a crença em Deus é compartilhada com a crença em si, isto, no próprio indivíduo.

II.v Considerações preliminares

No tangente ao primeiro grupo, os elementos religiosos nas canções dos Racionais Mc's são próprios de uma perspectiva sistemática (fundamentada em padrões de comportamento que os mantiveram sobreviventes numa sociedade baseada em relações raciais assimétricas, em contraposição a comportamentos de 'manos' que tiveram o caráter corrompido) acerca de si e da realidade na qual viveram durante a década de 1990, a periferia. A este local, cenário de suas experiências, o grupo atribuiu o significado de inferno. Para estes *rappers*, os elementos constitutivos do "inferno" são produtos de ordem humana, quais sejam: "a favela, o crack, a traição, as arma, as bebida, as puta".

Neste espaço diegético, tematizados pelos sujeitos como descrição de realidade, os meios de comunicação representam os mecanismos de atuação do "demônio" para inserir o negro num padrão de vida de pessoas brancas que contamina o caráter de um "preto tipo a".

Todos estes parâmetros que clivam a perspectiva destes indivíduos históricos em relação a si, foram posicionados nas faixas analisadas tal qual a estrutura interna de um testemunho, referente a comportamentos exemplares (tanto positivos quanto negativos) de sobrevivência e sucumbência na periferia. A referida estrutura é um recurso artístico de pasticho, no qual se realiza uma obra à mesma maneira de outra, tomando-a como modelo de produção. O testemunho das canções dos Racionais Mc's, nesse sentido,

assemelham-se aos textos bíblicos que, analogamente, relatam a salvação e a perdição.

Os signos religiosos expostos pelo rapper Sabotage, estão inseridos num recorte da condição de exclusão histórica do negro decorrente de falcatruas políticas que geraram desemprego e violência. A forma de atuação, ou função atribuída pelo *rapper* a estes signos (elementos da natureza, Orixás, Jesus Cristo) é de proteção divina nas ações cotidianas – incluindo atividades de lazer, como assistir ao jogo do Corinthians -, e de orientações de ordem sagrada para superar questões externas a religião (injustiças oriundas da “lei do homem”) que garantem a permanência do negro no tempo histórico⁸⁶.

Se o grupo Racionais MC’s exerceu durante a década de 1990, a partir das contradições por eles vivenciadas, uma leitura da realidade observada pela qual agentes de ordem religiosa estavam inseridos num mundo engendrado por Deus e corrompido pela humanidade, as canções de Sabotage e Rappin Hood, por sua vez, apresentaram maior tom evocatório das forças divinas - ora aproximando-se de rezas e orações, ora de evangelizações - que indicam determinada distância em relação aos elementos religiosos e o cotidiano.

Temos, então, que elementos de culturas religiosas, evangélicas e brasileiras de matrizes africana, por parte dos Racionais MC’s tornaram-se próprios, ou melhor, foram apropriados a uma mesma natureza humana, de um sistema social de relações sociais assimétricas corruptor de caráter; já por parte do Sabotage e Rappin Hood, permaneceram exteriores a justiça de ordem humana.

⁸⁶ Como informa o refrão da canção Cabeça de Nego: “Nego não para no tempo /Teve um tormento! A dor que é forte, se sente um lamento/Maracutaia, lá do norte mano vai viver, /Maracutaia, segue a sede um dia irá chover sabe porquê?”.

III Rap Gospel

III.i Dimensão social e condições históricas da produção fonográfica da música Gospel no Brasil

O fenômeno da expansão industrial e mercadológica no segmento *Gospel* desenvolveu-se durante a década de 1990, e os fundadores da Igreja Renascer em Cristo (fundada em 1986), Estevam e Sônia Hernandes, protagonizaram o estabelecimento desta expansão e a popularização do termo. Detentora da patente ‘*Gospel*’, a igreja criou inúmeras instituições destinadas a difusão da cultura *Gospel* geridas pela Fundação Igreja Renascer, desde produção musical à curso pré-vestibular. Entre elas, têm-se a gravadora *Gospel Records* (que lançou o álbum *Transformação* do Dj Alpiste, uma das fontes submetidas à análise nesta pesquisa), Editora Gospel, Igospel (portal da internet)⁸⁷.

A esta rápida expansão, a doutora Magali do Nascimento Cunha denomina “Explosão Gospel” por exprimir transformação súbitas ocorridas no cenário evangélico brasileiro e que não se restringem a um movimento musical ao criar também “um novo modo de vida religioso”⁸⁸. As transformações que caracterizam uma nova cultura religiosa entre as igrejas evangélicas são a apropriação de gêneros musicais populares e seculares como o samba, o rock, e o rap para o canto litúrgico; a inclusão de performances corporais e danças nos cultos; dentre outras manifestações a música adquire um espaço privilegiado de louvor e adoração, um exemplo são os grandes atos de louvor (“louvorzões”) onde num esquema de auditório realizam-se apresentações musicais e atividades de evangelismo⁸⁹.

Os processos históricos que possibilitaram a Explosão *Gospel* no Brasil, segundo a autora, são dois: o movimento de popularização da música evangélica dos anos 1950 e 1960, e o Movimento de Jesus na década de 1970. O primeiro ocorreu a partir de instituições paraeclesiais (organizações autônomas que visavam a propagação da fé cristã independente de vínculo eclesial), cujos membros missionários produziam canção no estilo de baladas românticas estadunidenses, seu público alvo eram jovens e adolescentes. O teor destas músicas, chamadas “corinhos”, eram dogmáticos proferindo

⁸⁷ CUNHA, Magali do N. “**Vinho novo em odres velhos**” um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religiosos evangélico no Brasil. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (USP), ano de obtenção 2014, p. 116

⁸⁸ *Idem*, p. 118

⁸⁹ *Idem*, p. 117

salvação individual, teologia milenarista, e restrições a costumes profanos. A diferença básica em relação aos hinos tradicionais era a simplicidade das letras e a facilidade melódica⁹⁰.

O segundo evento foi estruturado a partir de medidas visando agregar a população juvenil e, com efeito, acabou por aproximar e converter uma determinada parcela do Movimento *Hippie* nos Estados Unidos aos fins da década de 1960, pela convergência de estilos de vida que buscavam a paz e amor, e rejeitavam o consumismo capitalista. Assim, tal convergência implicou em transformações no campo evangélico do período, desde vestuário, pregações em praças ruas a criações de comunidades alternativas cristãs. No Brasil predominou a adesão ao estilo musical, de modo tal que grupos de jovens passaram a não só realizar apresentações em cultos, como coordená-los conforme a liturgia. Tais circunstâncias configuraram uma “revolução musical experimentada pelo campo religioso evangélico no período [dos anos 1970]”⁹¹. Soma-se aos fatores colaborativos para o sucesso destas estratégias de agregação da juventude, determinada política nacional da cultura durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, cuja primazia consistia em aproximar a imagem nacional a países estrangeiros desenvolvidos, conferindo aspectos de modernização. A finalidade das medidas governamentais, segundo Cunha, era a de instrumentalizar a cultura de modo a sanar expectativas de participação popular e conter a hegemonia cultural da esquerda no país⁹².

Tal conjuntura, consolidou as bases da expansão abrupta do movimento *Gospel* no Brasil na década de 1990. Retomando a relevância da Fundação Igreja Renascer em Cristo como precursora desta *explosão*, cabe expor o levantamento realizado por Magali Cunha do rol de empreendimentos geridas pela fundação:

[...]a revista *Gospel*, a Editora Gospel, a TV Gospel (UHF-53), a Rede Manchete Gospel de Rádio, integrante do sistema Gospel SAT, o portal da internet IGospel, o Canal Gospel Ligaki (um sistema de atendimento telefônico 24h) e Gospel Cards. Além da mídia, a marca está também associada a uma grife de roupas, a Gospel Wear, ao curso pré-vestibular Gospel, na cidade de São Paulo, e ao cartão de crédito Gospel Card Bradesco.⁹³

A consolidação destas instâncias crivou-se por três estratégias determinantes: o

⁹⁰ *Idem*, Pp. 124-126

⁹¹ *Idem*, Pp. 126-131

⁹² *Idem*, Pp. 133 e 136

⁹³ *Idem*, p. 142

evangelismo centrado em encontros musicais com público alvo juvenil; o empreendimento midiático para divulgação das músicas e disseminação da fé; e a realização de megaeventos, dentro os quais a Marcha para Jesus⁹⁴.

Evidente fica, que a nova modalidade de organização religiosa esteve fundamentada sobre a prática de técnicas e conhecimentos de marketing e em modelos empresarias de gestão organizacional, ou seja, consonantes e integradas a uma economia de mercado capitalista. Sob este aspecto, consolidam-se mecanismos novos na cultura e cotidiano dos evangélicos, pelos quais as vivências religiosas se multiplicam em variedades ulteriores aos lócus tradicionais dos templos e espaços institucionais, articulando contextos socioculturais onde a experiência religiosa “são expressas por meio da música, do consumo e entretenimento”⁹⁵.

III.ii Religião, entretenimento e movimento político: o Rap Gospel enquanto produto da interação entre três esferas

Para além de todos os elementos conjecturais que ocasionaram as produções musicais *Gospel*, o *Rap Gospel* constitui-se em canções com conteúdo religioso elaborado não só pelas esferas religiosas e de entretenimento como fora exposto na seção anterior, a seu viés acrescenta-se um fragmento transversal a sua estrutura interna, que é a esfera política. Os sujeitos envolvidos nestas esferas (produtores, gravadores, militantes) dialogam com a esfera religiosa oficial, marcada por diretrizes denominacionais. Em sua tese de doutorado, Márcia Leitão Pinheiro procedeu de modo a identificar tensões e negociações entre estas esferas a fim de evidenciar as transformações no “meio evangélico” brasileiro decorrente das posições e expressões de fé advindas de fiéis e leigos da *Black music gospel*.

No limiar em questão, Pinheiro caracteriza a posição dos atores envolvidos na produção musical de eventos em três pontos definidores dos “instáveis cruzamentos”. O primeiro diz respeito aos investimentos materiais dos organizadores e “a preservação de suas experiências de cunho sonoro, religioso, profissional e político”. O segundo, aborda o volátil efeito das estratégias de organização, que quantitativamente agregam

⁹⁴ *Idem*, p. 143

⁹⁵ *Idem*, p. 144

retorno a finalidade de evangelizar e qualitativamente podem diluir este objetivo em entretenimento, e não em expressão da fé. O terceiro, desvela rupturas ao evidenciar as apropriações de bens culturais contemporâneos voltados a disseminação da fé⁹⁶.

Sobre estes alicerces, a autora compreende a dinâmica existente na produção musical do meio evangélico - considerando a relação variável entre entretenimento, religião e crítica social – de modo que a ação criativa faz-se num processo de apropriação de bens culturais e adequação de conteúdos religiosos às estruturas consonantes ao entretenimento. É neste ajuste das “imbricações entre crenças e bens culturais” que “fiéis criam e recriam os fazeres religiosos, inclusive e a partir da música”⁹⁷.

Ora, estes âmbitos também se configuram como objeto de análise desta monografia. O caminho perpassado pela autora, entretanto, destina-se a compreensão da produção musical entendida como

“a atividade efetivada por detentor de conhecimentos e envolvido na atividade de concepção e orientação de projeto musical. Já a produção fonográfica pode ser realizada por empresa apta à produção e registro sonoro em meios materiais como o *compact disc* (CD), o *digital versatile disc* (DVD) e o *long play* (LP)”⁹⁸.

As fontes primárias desta pesquisa são produtos fonográficos cognoscíveis sob a ótica da investigação histórica já expressa na metodologia referenciada nos estudos de Marcos Napolitano e empregada no capítulo anterior. Sem empecilho, a referida abordagem de Márcia Leitão Pinheiro encontra igual validade ao processo de composição das canções dos *rappers* paulistanos, uma vez que estes também circulam nas esferas de entretenimento, religião e crítica social. Aos objetivos específicos desta monografia, as instituições correlatas são respectivamente as gravadoras, as igrejas, e o movimento Hip Hop enquanto expressão política.

A contextualização das canções do conjunto *gospel* em São Paulo durante a década de 1990 inicia, então, a partir dos dois primeiros âmbitos e se encerra na inserção/relação dos *rappers gospel* dentro do Movimento Hip Hop.

Um dos primeiros grupos de *Rap gospel* paulistanos a se estabelecer no cenário

⁹⁶ PINHEIRO P. **Na pista da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, ano de obtenção: 2006, p. 23

⁹⁷ *Idem*, p. 19

⁹⁸ *Idem*, p. 15

musical nacional do período foi o conjunto Apocalipse 16 (APCXVI), liderado pelo pregador Luo, um dos fundadores do selo independente “7 taças” que lançou os álbuns do grupo. Pioneira no rap direcionado ao segmento evangélico, a gravadora de 1998 refere-se a uma passagem do livro bíblico Apocalipse, propondo-se a mudar vidas a partir do arrependimento⁹⁹. Já o selo Gospel *Records* criada na década de 1980 não se restringe ao Rap, e lançou os álbuns do Dj Alpiste, dentre os quais fora selecionado para análise o CD “Transformação (1997)”.

Embora os álbuns do APCXVI e do Dj Alpiste terem sido gravados de maneira independente e visando a disseminação da fé, ou seja, despida de interesse empresarial, tal produção estruturou-se também a partir de marcos empresariais¹⁰⁰ e se baseou em técnicas e recursos estéticos próprios de músicas contemporâneas exteriores ao universo religioso. É neste evento, ao interagir de modo pragmático conhecimentos distintos (religioso e mercado musical-tecnológico)¹⁰¹ e posturas distintas (aspectos políticos da Black Music que corresponde às especificidades do nosso objeto, o movimento Hip Hop), que Pinheiro identifica um ponto de ruptura transformador do meio evangélico¹⁰², uma vez que “explicita as **redefinições** de dualismos como igreja/mundo, sagrado/profano, espírito/corpo, religião/mercado”¹⁰³.

Fundamental então, é reconhecer a configuração deste quadro referente aos sujeitos e instituições envolvidas que cerceiam o processo de produção de um fonograma (contexto externo à fonte). Ainda que o objetivo central seja reconhecer na fonte os significados atribuídos por rappers a determinados signos religiosos no específico contexto da década de 1990 e início dos anos 2000 na periferia de São Paulo, os sentidos de uma canção não se limitam a sua estrutura interna. Assim sua dimensão social, por conseguinte histórica, também fornece elementos na configuração deste sentido.

III.iii Dj Alpiste

⁹⁹ *Idem*, p. 177

¹⁰⁰ *Idem*, p. 172

¹⁰¹ *Idem*, p. 171

¹⁰² *Idem*, p. 22

¹⁰³ *Idem, Ibidem* (Grifos nossos).

Antes de compor músicas *Gospel*, Dj Alpiste já atuava profissionalmente nos espaços da *Black Music* em São Paulo, chegou a participar em 1987 da Equipe Zimbabwe, que produziu coletâneas de Rap somando diversos grupos de Rap, dentre os quais Racionais MC's, e trabalhou também para a Band FM. Desde a década de 1980, então, já construía o Movimento Hip Hop paulista. O seu primeiro *Cd Solo* "Transformação", foi gravado em 1996, após três anos de sua conversão em uma reunião de música gospel, realizada na Igreja Renascer em Cristo no bairro de Cambuci em 1993¹⁰⁴.

As informações acima foram extraídas do site oficial do artista, na seção biografia, e se atêm a informações profissionais da experiência do Dj, tanto antes quanto após sua conversão. Há outra seção na qual contém o seu testemunho, onde se verifica o relato de suas práticas criminosas, precedendo as detenções (artigo 155 do código penal referente ao furto qualificado) e o consumo de cocaína. A sua "salvação" ocorreu ao presenciar a banda *gospel* Kadoshi realizar um show e, em seguida, ver "alguém que nem de longe se parecia com um pastor abrir a Bíblia e começar a falar do amor de Deus"¹⁰⁵. De modo a mobilizar sua experiência, inclusive profissional, no movimento Hip Hop, Dj alpiste tornou-se precursor do Rap gospel em São Paulo desde então. Daí a relevância de analisar as canções do seu primeiro álbum solo que, segundo o Dj, é o primeiro disco solo de Rap Gospel, e contou com a venda de 30.000 cópias¹⁰⁶.

O álbum "Transformação", gravado em 1996 e lançado em 1997, contém canções com temáticas referenciadas diretamente no evangelho, com preceitos correspondentes aos sacramentos, e valores éticos. O signo "Fariseu" (título-tema da faixa 9) corresponde à hipócrita, ao narrar atitudes do interlocutor que "pisou na bola", deu "mancadas", é desonesto e mentiroso. Na faixa referida, Dj alpiste baseia-se à passagem bíblica¹⁰⁷, na qual há uma parábola em que um fariseu não alcança justificativa perante Deus em sua oração, justamente por colocar-se numa posição superior em relação a pecadores de outras ordens: adultério, falsidade, ladroagem. Ainda assim, o eu lírico na *performance* vocal do Dj pede misericórdia pelo interlocutor,

¹⁰⁴ Sítio eletrônico oficial. Disponível em: <<http://www.djalpiste.net/>>

¹⁰⁵ *Idem*

¹⁰⁶ Entrevista concedida à Revista Salvador. Disponível em: http://www.revistasalvador.com/index.php?option=com_content&view=article&id=553:entrevista-com-dj-alpiste&catid=36:entrevistas&Itemid=41 [último acesso 17/11/2013]

¹⁰⁷ LUCAS. In: **BÍBLIA Sagrada**. Capítulo 18, vers. 9-14. Disponível em: <<http://www.biblionline.com.br/acf/lc/18> [último acesso 17/11/2013]>

atribuindo-lhe sorte por ser um cristão a vítima (refere-se a si próprio) dos incidentes. A canção não deixa explícito, mas a experiência do artista anterior à conversão confere legitimidade a uma situação contrária ao caso exposto, onde poderia se realizar um ato vingativo e destrutivo.

A letra da canção sugere que o interlocutor implícito fosse alguém que se dissesse cristão, passível de ser um membro da igreja, e não correspondeu em suas atitudes. Infere-se que o conteúdo evangelizador não se destina apenas à conversão, também é direcionado a fiéis cobrando uma diligência de seus atos:

Diz pra todo mundo que é um cristão
Quem não te conhece que te compre, pra ver o bonde que vai tomar
Pode acreditar, não, não isso não é julgamento
Pois fazer isso seria perda de tempo
Suas atitudes falam por você¹⁰⁸.

A recorrente cobrança de consciência entre os *manos* no Hip Hop acerca do recorte de sua condição social de cor - haja visto os nomes dos grupos que remetem a atividades intelectuais¹⁰⁹ -, ganham um alargamento de recorte nesta canção, salientando a necessidade de se capacitar a julgar a si mesmo. Tal cobrança é retomada no single “mais pedidos nos shows”¹¹⁰, a música “Depois do casamento”, agora numa *performance* vocal feminina que recusa o convite de um rapaz a se relacionar sexualmente antes de casar com a moça, esta controla sua vontade em função do “compromisso” assumido com Deus. A sequência apresenta o arrependimento do rapaz e, outra vez, a consciência como responsabilidade de um cristão:

Pode crer admito, agi errado
Não levei em conta o que Deus diz do pecado
Agora vejo que você está mais consciente
Como cristão tenho que ser inteligente

A faixa “Amigos” valoriza a amizade de um modo tal que vê nesta a superação das aflições vividas pelo rapper na década de 1990, esta relação contribui a “[...]Vencer a fome, a tristeza e a desigualdade/Vencer o mal que assola o nosso país[...]”. E tudo isto, afirmou o rapper, pratica do “fundo do coração”, e não por “obrigação”¹¹¹.

¹⁰⁸ DJ ALPISTE. Fariseu. In: **Transformação**. Gospel Records, 1997

¹⁰⁹ Posse Mente Zulu, Racionais MC's, Consciência Humana, Homens Crânios, entre outros.

¹¹⁰ Sítio eletrônico oficial

¹¹¹ DJ ALPISTE. Amigos. In: **Transformação**. Gospel Records, 1997

Apesar de estar, sim, em consonância com uma leitura bíblica institucional e correspondente às diretrizes da igreja, como evidencia “Depois do casamento”, o conteúdo das canções de Dj Alpiste, possui menor quantidade de menção direta a passagens bíblicas que as composições do grupo Racionais MC’s e Rappin Hood. E a característica relevante, é a interlocução dirigida mais a um remetente interno à esfera religiosa, o leigo, que propriamente a conversão de pessoas de outra religião ou dita “mundana”.

III.v APCXVI

O processo de produção do álbum “2ª Vinda – a Cura”, apresentou com maior nitidez o “instáveis cruzamentos” entre esferas mencionadas por Márcia L. Pinheiro. Um deles configura um dos pontos de tensão ocorrido no acordo entre o selo da gravadora 7taças e a gravadora Trama. O *release* oficial do álbum demarca uma posição do Pregador Luo em permanecer independente a gravadoras do mercado musical, em função de uma frustrada experiência, cuja gravadora Trama se responsabilizaria pela divulgação e distribuição, conforme consta no texto oficial¹¹². Outro cruzamento, foi a projeção do grupo a nível nacional a partir de divulgações, shows e, principalmente premiações em festivais e concursos destinados tanto ao Hip Hop quanto a música *gospel*, respectivamente o prêmio de melhor grupo *Gospel* do ano de 2001 no Festival Hutúz¹¹³ e o melhor CD de Gospel promovido pela rádio Ômega.

Estes dois eventos marcam uma qualidade mais volátil do grupo que demonstra: primeiro o arranjo empresarial como característica do grupo, e segundo, o reconhecimento dentro do próprio Movimento Hip Hop a nível nacional junto aos veículos de comunicação destinados à música gospel. A faixa mais representativa da constituição do Rap *Gospel* decorrente da conjunção de elementos de esferas sociais distintas (entretenimento/estética; religião; crítica social/Hip Hop) consta na música “Muita Treta”, refere-se a condições problemáticas, com participação especial do grupo Consciência Humana:

muita treta, viver num lugar onde ninguém te respeita
onde a polícia rola e deita em cima dos humildes

¹¹² Sítio oficial. Disponível em <http://www.7tacas.com.br/>

¹¹³ Notícia do evento: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/premio-hutus-2001--por-um-mundo-melhor>

ela espanca uma pá de cidadãos de bem
ela pega o menor e joga ele na Febem
é muita treta, o presidente traidor que a gente tem
que se vendeu ao opressor, por um baixo preço
traidor que deixa o inimigo levar a riqueza do seu próprio berço
graças a ele o gringo vem aqui e monta empresas
escraviza mão de obra, e o meu povo fica com o pior, fica com as sobras
é muita treta, ver a paz cada vez mais distante
ouvir tiros e saber que são meus manos se afogando, no próprio sangue...
(Refrão) Vich... Muita treta vich...Muita treta... É muita treta¹¹⁴.

Os elementos de opressão cotidiana foram expressados tal qual nas músicas de Rap sem a pretensão evangelizadora, inclusive são os mesmos: a polícia, desigualdade social, violência, disparidade salarial, e crítica ao Estado. Em seguida, acrescenta-se problemas de caráter sistêmico, como a educação, criminalidade, tráfico e, ainda, cobra um “correto proceder” de seus pares:

É muita treta, ver a educação restrita os manos morrendo na fita, então por isso reflita, insista, por melhores condições pro seu povo e pra você para isso é necessário um correto proceder de que adianta posar de arma na mão, vender drogas pros irmãos que estão morrendo pelas ruas, ou dentro da prisão é muita treta, ver certos manos subirem no palco pra falar de consciência e de luta e nos bastidores, traem suas mulheres e filhos com prostitutas traem nosso povo, mentindo de novo se venderam pelo dinheiro, se venderam pela fama, pela grana mas alerta, a Deus não se engana por isso não meto marra de ladrão não pago de otário com arma na mão não vendo ilusão pros meus irmãos, mais **prego a revolução de forma não violenta** infelizmente querer paz é muita treta...
(Refrão) Vich... Muita treta vich...Muita treta... É muita treta¹¹⁵.

Neste trecho há uma crítica interna ao Movimento Hip Hop, considerando problemática a situação de *rappers* com atitudes não condizente com seus atos. O grupo, portanto, não só é reconhecido dentro do Movimento por meio de premiações, como também se posiciona de forma projetiva na construção do mesmo.

Os argumentos para assumir uma postura política se sustentam no trecho da Bíblia, o Sermão da Montanha, que expressa “bem-aventurados aqueles que têm sede de justiça”. Já na sequência, os versos sínteses do álbum intitulado “2ª Vinda – a Cura” e, por conseguinte, da perspectiva messiânica do grupo são evidenciados:

[...] e só pra complementar, eu vou terminar dizendo que é muita treta o pacto que o governo fez com o capeta, norte-americano que instalou a indústria que mata milhões por ano, me refiro ao álcool, me refiro a nicotina destruição dos meus manos, destruição das minas eu vou dizer pode acreditar, **a maior treta de todas vai ser quando Jesus Cristo voltar...**

¹¹⁴ APOCALIPSE 16. Muita Treta. In: **2ª Vinda, a cura**. 7 Taças, 2000

¹¹⁵ (Grifos nossos) *Idem*

(Refrão) Vich... Muita treta vich...Muita treta... É muita treta¹¹⁶.

Se nas composições dos Racionais MC's o “diabo” age pelos meios de comunicação, em “Muita treta” o signo “capeta” está para a indústria do álcool e cigarro.

Os versos bíblicos de justiça e a expectativa de retorno do messias, orientaram a perspectiva dos *rappers* do Apocalipse XVI em relação às políticas governamentais do década de 1990 de associação com o capital estrangeiro. O mesmo ocorre com a própria posição política de “pregar a revolução de forma não violenta”. Observa-se, ainda, que o termo designado a inculcar uma revolução pacífica, “pregar”, é próprio da esfera religiosa.

É razoável inferir que parâmetros advindos da esfera religiosa nortearam interpretações de questões políticas da sociedade na década de 1990, inobstante, clivaram não só a leitura como também determinada postura dentro do movimento Hip Hop ao validar ou deslegitimar determinado tipo de comportamento.

¹¹⁶ *Idem*

IV. Considerações Finais

Entende-se que as atividades musicais configuram fronteiras menos rígidas entre religião e sociedade, e resultam em tensões, em oposições e correspondências, desvelando níveis de **alterações subterrâneas** provenientes de ações de leigos¹¹⁷.

Os avanços científicos registrados pelas autoras Márcia Leitão Pinheiro, e Magali do Nascimento Cunha acerca das redefinições de campos da cultura religiosa, da cultura política e da cultura do consumo de bens culturais, provenientes de determinadas imbricações entre si¹¹⁸, puderam dar respostas mais nítidas no que se refere a “apropriações” e “ressignificações” tanto dos signos religiosos em Raps não institucionalizados por igrejas, quanto pela forma de promover o evangelismo a partir de elementos estéticos seculares, como aconteceu com o Rap *Gospel*.

O principal saldo do precursor estudo de Regina Novaes foi as considerações das permanentes contradições expressadas no Rap dos Racionais MCs, “feita de crenças e dúvidas”; da livre interpretação da Bíblia (fonte de saber religioso socialmente reconhecido); e do formato Rap-oração. Para o ano de 1999, entretanto, a busca por identificar qual era a “interpretação da Bíblia” não resultou, naquele momento, na definição de qualquer “lógica consciente ou ‘um’ modelo inconsciente informando uma nova interpretação da Bíblia”. Ora, com mais de uma década de debates acadêmicos, entender a interface Religião e Música no caso específico de São Paulo, fora possível invertendo a busca: visando compreender os (res)significados de signos religiosos inseridos numa lógica de interpretação da realidade. Tal interpretação, é constitutivo das canções do grupo que garantiram a empregabilidade da metodologia sistematizada por Marcos Napolitano, e utilizada nesta monografia.

Para o caso do rapper Sabotage, os signos religiosos estão inseridos num recorte da condição de exclusão histórica do negro decorrente de falcaturas políticas que

¹¹⁷ (Grifos nossos). PINHEIRO, M. L. **Na pista da...** *Op. Cit.*, p. 15

¹¹⁸ Norteada sobre três pontos: o primeiro diz respeito aos investimentos materiais dos organizadores e “a preservação de suas experiências de cunho sonoro, religioso, profissional e político”. O segundo, aborda o volátil efeito das estratégias de organização, que quantitativamente agregam retorno a finalidade de evangelizar e qualitativamente podem diluir este objetivo em entretenimento, e não em expressão da fé. O terceiro, desvela rupturas ao evidenciar as apropriações de bens culturais contemporâneos voltados a disseminação da fé. PINHEIRO, M. L. **Na pista da...** *Op. Cit.* P. 23

geraram desemprego e violência¹¹⁹. A forma de atuação, ou função atribuída pelo *rapper* a estes signos (elementos da natureza, Orixás, Jesus Cristo) é de proteção divina nas ações cotidianas e de orientações de ordem sagrada para superar questões externas a religião (injustiças oriundas da “lei do homem”) que garantem a permanência do negro no tempo histórico. Tanto neste caso, quanto no caso do rapper Rappin Hood, a definição de Rap-oração¹²⁰ é cabível se relevar a ausência do filtro denominacional e institucional.

Todas as canções do primeiro eixo expuseram as religiões (tanto cristãs e evangélicas quanto brasileiras de matrizes africanas), a bíblia e, mais especificamente a fé, como recurso possível para sobrevivência, lado a lado, e sem empecilho, da criminalidade.

Do segundo eixo, por sua vez, a expressão de fé do Dj Alpiste, crivada também pelo filtro institucional, possui menor quantidade de menção direta a passagens bíblicas que o álbum do grupo Racionais MC’s, Rappin Hood e Sabotage. O mesmo acontece com formato Rap-oração que, embora existente, contém menor incidência tanto em relação as temáticas centrais das canções quanto em relação aos rappers do primeiro eixo. A característica definidora de maior relevância deste rapper é a interlocução dirigida mais a um remetente interno a esfera religiosa, o leigo, que propriamente a conversão de pessoas, seja de outra religião ou dita “mundana”. O teor do diálogo pretendido pelo eu-lírico das canções consiste na cobrança de “consciência cristã” e do correto proceder ocorre de maneira transversal às faixas do disco, juntamente aos preceitos correspondentes aos sacramentos.

A mobilização da experiência anterior a conversão do Dj Alpiste, manteve-se na formatação artístico-estética e direcionado mais a conduta de fieis que propriamente evangelização conversionista, ao passo que o grupo Apocalipse 16, apresentou em suas canções maiores interações com esferas não religiosas.

Os parâmetros explicativos de uma realidade política vivenciada no período (associação com o capital externo, sob o signo de “capeta”) são os versos bíblicos de justiça, e a expectativa de retorno do messias. O mesmo ocorre com a própria posição

¹¹⁹ O rapper menciona apenas exclusão apenas dentro de uma ordem política institucional (de indivíduos em cargos públicos), ao passo que os Racionais MC’s agregam sistemas de valores e relações sociais.

¹²⁰ Trata-se de “falas em que se entremeiam relatos da vida real com evocações diretas a Deus”, a entidades ancestrais, e Orixás. NOVAES, R. "Ouvir para crer: os Racionais... *Op. Cit.*, Pp. 86-89

política de “pregar a revolução de forma não violenta”: o termo designado a inculcar uma revolução pacífica, “pregar”, é próprio da esfera religiosa.

Nos dois agrupamentos, os signos religiosos são sensíveis ao cotidiano, fazem-se presentes nos atos ordinários, tanto a salvação quanto a perdição (ou sobrevivência e sucumbência) não estão alojadas exclusivamente no pós-morte, são eventos situados na vida imediata dentro de uma “narrativa apocalíptica, em duplo sentido, como o fim iminente e como verdade imanente”¹²¹, cujas apropriações implicam em “alterações subterrâneas”¹²², transformações de significados oriundo de signos religiosos aplicados pragmaticamente¹²³ na interpretação da realidade e na posição político-social¹²⁴ frente ao mundo experienciado pelos rappers paulistanos na década de 1990 e início dos anos 2000.

¹²¹ NOVAES, R. Errantes do novo... *Op. Cit.*; _____. "Ouvir para crer: os Racionais... *Op. Cit.*, p. 90

¹²² PINHEIRO, M. L. **Na pista da...** *Op. Cit.*, *ibidem*

¹²³ *Idem*, p. 179

¹²⁴ Inclusive por parte dos Rappers Gospel, posto que clivaram não só a leitura como também determinada postura dentro do movimento Hip Hop por parte de *rappers gospel* ao validar ou deslegitimar determinado tipo de comportamento ente rappers interiores e exteriores ao segmento *Gospel*.

V. Documentos consultados

V.i Fontes primárias

V.i.ii Discografia

APOCALIPSE 16. **2ª Vinda, a cura**. 7 Taças, 2000

DJ ALPISTE. **Transformação**. Gospel Records, 1997

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

RAPPIN HOOD. **Sujeito Homem**. São Paulo: Trama, 2001.

_____. **Sujeito Homem 2**. São Paulo: Trama, 2005.

SABOTAGE. **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra, 2001

_____. **Uma luz que nunca irá se apagar**. Coletivo Instituto, São Paulo, 2002

V.ii Fontes complementares

V.ii.i Discografia

JORGE BEN. **Solta o pavão**. Phonogram, 1975 Disponível em:
<<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/solta-o-pavao>>

GILBERTO GIL. **Um Banda Um**. Warner Music, 1982. Disponível em
<<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/um-banda-um> [último acesso 08/12/2013]>

V.ii.ii Referências audiovisuais

1000 TRUTAS, 1000 TRETAS. Direção do grupo Racionais MC's. São Paulo: Selo Equilíbrio; Cosa Nostra; Ice Blue, 2007. 1 DVD (75 min.), son, color.

SABOTAGE NÓS. Direção de Guilherme Xavier Ribeiro. MTV Brasil, (70min), color

SABOTAGE - Documentário. Direção de Ivan Vale Ferreira, Tiago Bambini e Pedro Caldas. 13 Produções, 2003. 29 min., color.

V.ii.iii Documentos on-line

BIOGRAFIA DE ACM. Disponível em:

<<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1700581-EI306,00-Conheca+a+biografia+de+ACM.html> >

CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Disponível em:

<ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religio_o_Deficiencia/tab1_4.pdf>

CLIQUEMUSIC – HUTUZ 2001: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/premio-hutus-2001--por-um-mundo-melhor>

CLIQUEMUSIC - SUJEITO HOMEM

<<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/sujeito-homem> [último acesso 08/12/2013]>

UNIVERSOMUSICAL. Disponível em:

<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?matcomp2=sim&cod=me&id=201> >

CUFA (CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS) – SÍTIO OFICIAL. Disponível em

<<http://cufa.org.br/a-cufa/>>

DIÁRIO CATARINENSE. Disponível em:

<<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/diario-da-redacao/noticia/2013/11/os-senhores-do-crime-4340086.html> >

DJ ALPISTE – SÍTIO OFICIAL. Disponível em: <<http://www.djalpiste.net/>>

HUTUZ. Disponível em: <<http://www.hutuz.com.br/2010/>>

MTV. Disponível em: < <http://www.mtv.com.br/> >

RAP NACIONAL. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/portal/revista-epoca-afirma-que-o-rap-virou-pop>>

RAPPIN HOOD – SITE OFICIAL. Disponível em

<<http://trama.uol.com.br/rappinhood/promocao/index.html> > [último acesso 08/12/2013]

REVISTA SALVADOR. Disponível em:

http://www.revistasalvador.com/index.php?option=com_content&view=article&id=553:entrevista-com-dj-alpiste&catid=36:entrevistas&Itemid=41 [último acesso 17/11/2013]

SELO 7 TAÇAS - Sítio oficial. Disponível em <http://www.7tacas.com.br/>

WHOSAMPLED. Disponível em:

<<http://www.whosampled.com/sample/20819/Racionais-MC%27s-Jorge-Da-Capad%C3%B3cia-Isaac-Hayes-Ike%27s-Rap-II/>>

V.iii Bibliografia

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's.. In: **Simpósio internacional do adolescente**, 1., 2005, São Paulo

CUNHA, Magali do N. “**Vinho novo em odres velhos**” um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religiosos evangélico no Brasil. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (USP), ano de obtenção 2004

ECO, Umberto. **Tratado geral de Semiótica**. Trad. A. Danesi e G. Cesar. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009 p. 11

FREITAS, Arthur. História e Imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos** – dossiê “História e Imagem”, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004

GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão: a construção da periferia no rap**. Dissertação de mestrado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2009

LUCAS. In: **BÍBLIA Sagrada**. Capítulo 18, vers. 9-14. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/18>> [último acesso 17/11/2013]

MORAES, J. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Rev. Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, Pp. 203-221 de (2000);

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois dos papeis. In.: Carla Bassanezzi Pinsky (org.). **Fontes Históricas**. 1ª Ed., v. 1. Editora Contexto: São Paulo, 2005, Pp. 235-290

_____. **História & música – história cultural da música popular**. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2002, p. 101.

_____. História e Arte, História das Artes ou, simplesmente, História? In: **Simpósio Nacional de História**, 20, 1999, Florianópolis. História: fronteiras. Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas – FFLCH-USP/ANPUH, 1999, p. 901

_____. História e Música Popular: um mapa de leitura e questões. **Revista de História**, nº157: 02/2007;

NOVAES, Regina. Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço

público. In.: BIRMAN, P. **Religião e espaço público**. Ed. Attar: São Paulo, 2003

_____. "Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra". **Religião e Sociedade**, 20(1): 1999, 65-92.

PASTICHO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 - 2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/pasticho> [consultado em 03-11-2013].

PINHEIRO, M. L. Gospel à Brasileira: duas inscrições. In.: GIUMBELLI, E; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S. C. **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura**. Ed. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2008

PINHEIRO, Márcia L. **Na pista da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, ano de obtenção: 2006

PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. Editora Universidade de São Paulo: São Paulo, 1991, p. 244

RIGHI, Volnei José. **Rap: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. Tese - Universidade de Brasília UnB Instituto de Letras IL/TEL, Pp. 116-121. Disponível em < <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/67/41/40/PDF/2011theseRighiVJ.pdf> > [consultado em 03-11-2013].

ROSE, Tricia Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade-pós-industrial no hip-hop. In.:HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

SAMPLE. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/sample> [consultado em 11-12-2013].

TAKASHI, H. Y. "Capítulo 4, Versículo 3": o "crime" na teologia dos Racionais MC's. **Anais do 15º encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste**. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/static/uploads/takahashi_capitulo_4_verseiculo_3_o_crime_na_teologia_do_racionais_mcs.pdf> [consultado em 03-11-2013]

VAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010

WOLFF, Marcus Straubel. A Canção com Signo Composto e sua importância como fonte para uma História Cultural. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História –**

ANPUH. São Paulo, julho 2011

ZENI, Bruno. “O negro drama do *rap*: entre a lei do cão e a lei da selva”. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004.

ZENI, Bruno. **O negro drama do Rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. Revista Estudos Avançados, 2004 p. 237. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100020&script=sci_arttext [consultado em 04-11-2013]