

Uma reflexão a partir do rap “Vida Loka II”, do Racionais MC’s: valorização do jovem negro pelos signos de poder econômico

RAQUEL MENDONÇA MARTINS*

RESUMO: Este artigo pretende desenvolver uma discussão teórica a partir do rap “Vida Loka parte II”, do grupo Racionais MC’s, que faz parte do álbum duplo Nada como um dia após o outro dia, lançado em 2002. A argumentação contemplará aspectos estético-musicais e de contestação, imanentes a este rap, que o diferenciam, em certa medida, dos padrões impostos pela indústria cultural, tal qual analisados por Theodor W. Adorno, apesar de possuir traços de mercadoria musical. A reflexão teórica proposta neste artigo partirá dos elementos que compõem o rap “Vida Loka parte II”, que são o vídeo-clipe, a letra e a base musical. Pretende-se identificar tanto em sua base instrumental, quanto no conteúdo da letra, características que possuem relevância estética e potencial crítico, além de analisar como sua sonoridade se funde à temática abordada. O conteúdo da narrativa apresentada pelo rap “Vida Loka parte II” expõe o problema da entrada do jovem negro e pobre para a vida do crime, tendo como principal motivação o fetichismo dos artigos de alto valor. O artigo se propõe a analisar como o fenômeno da valorização da auto-estima, pela via do consumo, foi traduzido musicalmente pelos Racionais MC’s, a partir dos componentes estéticos que configuram o objeto artístico em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Rap; vida loka; jovem; criminalidade; periferia.

A Reflection From The Rap “Vida Loka II”, by Racionais MC’s: valuation of young black by signs of economic power

ABSTRACT: This paper seeks to develop a theoretical discussion of the rap “Vida Loka “from the Racionais MC’s double album Nada como um dia após o outro dia (Nothing like a day after another day) released in 2002. The discussion will include aesthetic-musical aspects, of this rap, that is different of the standards imposed by the culture industry, as analyzed by Theodor W. Adorno, despite possessing traits musical merchandise. The theoretical proposal will build in the three elements of the rap “Life Loka II”, i.e. the video clip, the lyrics and the musical base. Intended to identify in its instrumental base and letter characteristics that have aesthetical and critical relevance, and also analyze how the sound merges with the music theme. The narrative content of the rap “Vida Loka II” exposes the problem of input from the young people to a life of crime, with the primary motivation of the high value items fetishism. This paper aims to analyze how the phenomenon of the self-esteem enhancement through consumption was translated musically by Racionais MC’s, using the aesthetic components that made up the art object.

KEYWORDS: Rap; vida loka; young; criminality; periphery.

* **Raquel Mendonça Martins** é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da USP sob orientação da Prof^a Dr^a Mônica do Amaral e recebe auxílio de bolsa de estudos Capes. Participou do Projeto de Políticas Públicas: *Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa*, com bolsa técnica da FAPESP no período de 2011 a 2013. É bacharel em violão popular, compositora e pesquisadora. **E-mail:** raquiolao@gmail.com

Em meio a tantos gêneros musicais populares originados com o aumento nos investimentos do setor fonográfico na segunda metade do século XX, o rap chegou ao Brasil na década de 80, paralelamente a esse mercado efervescente que, por sua vez, se mantém enviesado por interesses econômicos¹. No entanto, o rap nacional se destacava dos demais gêneros musicais comerciais por fazer resistência à cooptação exercida pela indústria cultural², empregando alguns de seus próprios mecanismos, principalmente os que se referiam à produção, para sobreviver de maneira autônoma de seus domínios. Considerando sua dimensão artística, estética e cultural, o artigo apresentará uma análise do rap “Vida Loka parte II” a partir de seus elementos constitutivos, que são: a base musical, o vídeo-clipe e a letra. Partindo da análise desse material, pretende-se refletir sobre como esse distanciamento da lógica de mercado imposta pela indústria cultural pode preservar em certa medida o conteúdo crítico intrínseco à estética do rap. Será objeto de investigação o modo como tal configuração estética interpreta a realidade social referenciada na narrativa do rap.

Antes de se iniciar a análise do rap “Vida Loka parte II”, cabe apresentar algumas informações acerca do surgimento do Racionais MC’s e do contexto histórico em que ocorreram, como também de suas formas de produção e de sua inserção sócio-cultural e política. Partindo do centro de São Paulo, especificamente da Praça Ramos onde se concentravam dançarinos de break na década de 80, o rap adquiriu maior repercussão após o lançamento do “primeiro registro fonográfico de Rap brasileiro através da coletânea ‘Hip-Hop Cultura de Rua’, pela gravadora Eldorado” (CONTIER, 2005, p. 2). Os primeiros raps gravados pelo grupo Racionais

¹ Simultaneamente, diversas das *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país: a Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instala-se em 1960 a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco); a CBS (hoje Sony Music), instalada desde 1953, consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da Odeon; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman (BMG) – surge em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico (VICENTE, 2006, p. 115-6).

² Este termo concebido por Theodor W. Adorno e Horkheimer para se referir ao fenômeno que submetia toda a cultura de massas ao poder do monopólio e da lógica de mercado, reduzindo a cultura contemporânea a algo que “confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO, 2006, p. 99).

MC's foram "Pânico na Zona Sul" e "Tempos difíceis", que participaram da *Coletânea Consciência Black* em 1988. O grupo é formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay³. O primeiro álbum intitulado *Holocausto Urbano* foi lançado no ano de 1990, porém a partir do segundo, *Escolha seu caminho*, o grupo passou a aprofundar seu teor de crítica social (CONTIER, 2005, p. 5). A partir de então, lançaram *Raio X do Brasil* em 1993, *Racionais MC's* em 1994, *Sobrevivendo no inferno* em 1997, *Racionais ao vivo* em 2001 e *Nada como um dia após o outro* em 2002. Nos últimos anos também lançaram músicas, isoladamente, como "Mente do Vilão" e "Marighella", entre os anos de 2007 e 2012, de acordo com a matéria publicada sobre o grupo na revista *Rap Nacional* (2012, p. 57). No ano de 2006 foi lançado pelo selo Cosa Nostra, o DVD e CD ao vivo *1000 trutas 1000 tretas*. Em dezembro de 2014, lançaram *Cores e Valores*, doze anos após o último álbum de músicas inéditas.

A produção dos Racionais MC's foi construída com recursos próprios, em grande parte, e vem se sustentando apartada das grandes gravadoras. Os raps são inicialmente concebidos em um modesto estúdio na "Casa Azul" ou "Blue house", de Mano Brown, seu refúgio na Favela da Godoy, conforme entrevista concedida para Caramante, jornalista da revista *Rolling Stones*: "quando digo que, pelo reconhecimento do meio musical, ele poderia criar músicas no estúdio que quisesse, Pedro Paulo, 43 anos, retruca: 'Estou onde quero estar, chapa'" (R.S. 2013, p. 74). A hipótese para o distanciamento entre o rap produzido pelos Racionais MC's e as principais mídias controladas pelas grandes empresas do ramo fonográfico e televisivo, recai sobre os fatores estéticos, ideológicos e econômicos que o envolvem. A determinada autonomia que os Racionais MC's consegue manter diante da pressão exercida pela lógica do mercado fonográfico, comprova-se pelo fato do grupo arrebatou uma legião de fãs e comemorar 25 anos de carreira no ano de 2014, sem lançar "um álbum de inéditas há mais de uma década"⁴. Além dessa autonomia, seus integrantes demonstram grande resistência perante o assédio da mídia, embora

³ Fonte: Dicionário *Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/racionais-mcs/discografia>. Acessado em: 06/05/2014

⁴ Conforme entrevista cedida pelo grupo Racionais MC's à Revista *Rolling Stones*, nº 86 - novembro de 2013. p. 75.

alguns já tenham participado de programas em emissoras famosas⁵. Já o KL Jay se mostra mais radical ao se referir à Rede Globo: “não dá para compactuar com uma TV que tem a melhor qualidade, a melhor imagem e a melhor produção, mas que faz o que faz com o Brasil”⁶. Mano Brown apura as arestas internas com a seguinte frase: “ninguém sabe usar a mídia melhor do que nós do Racionais”⁷.

No entanto, não se pode ignorar o fato de que “o rap se relaciona com a indústria, mesmo que muitas vezes busque formas alternativas, que nada mais são do que subsistemas da indústria cultural”, de acordo com Rocha; Domenich e Casseano (2001, p. 134). Por essa razão, a abordagem dos modos de produção e difusão do rap, ao se basear no conceito adorniano de indústria cultural, exige cautela, pois poderia sugerir uma contradição. Adorno criticava a apropriação das culturas de massa realizada pela indústria cultural com fins mercadológicos, pois na sua perspectiva, “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (ADORNO, 2006, p.100). Mas na presente análise, suas ideias foram introduzidas para auxiliar na compreensão dos elementos estéticos presentes no rap que serão analisados, cuja função seria decodificar, pela via musical, a realidade social narrada na letra. Será abordada como a utilização do motivo melódico que permeia toda a base instrumental, assim como a configuração do arranjo musical que envolve ritmo e harmonia, se incorporam ao vídeo-clipe e à narrativa, traduzindo sonoramente sua ideia.

⁵ Edi Rock que participou de alguns programas na Rede Globo. Sobre o assunto, o *rapper* disse o seguinte: “não gostamos de dar entrevistas, porque a mídia escrita ou televisiva distorce muitas das nossas palavras” (Revista *Rolling Stones*, nº 86 – novembro de 2013. p. 79).

⁶ Idem, p. 79.

⁷ Idem, p. 79. Considerando as declarações de seus integrantes, observa-se que ao invés de serem manipulados por ela, os Racionais manipulam a mídia. Conforme declaração de Mano Brown ao se referir aos cachês que recebem em grandes produções como no caso do clipe da música “Umbabaraúma” de Jorge Benjor: “ofereceram um dinheiro de merda e eu enfiei a faca. Tentei arrancar o máximo”. O dinheiro pago foi investido na construção da Blue House – local em que elaboram suas produções. Já no caso da música feita para o filme em homenagem a Carlos Marighella, o valor foi muito menor: “Não coloquei um preço. Falei: Quanto vocês podem dar? Foram R\$ 5 mil. Paguei o meu DJ e já era. (...) Não me enlameio no capitalismo. (...) Ninguém trabalha de graça pra mim (...). Todo mundo tem de ter emprego” (R.S., 2013, p. 78-79). Em outra entrevista concedida à Revista Rap Nacional, Mano Brown já havia se referido a esse assunto: “continuo não acreditado na mídia, porque eu sei que posso virar um produto, uma coisa enlatada, uma moda. Se eu não me posicionar certo, também viro moda, posso virar uma coisa descartável pela mídia” (RAP NACIONAL, 2012, p. 56).

O vídeo que acompanha o rap “Vida Loka parte II” foi lançado no ano de 2007 e produzido por Gabriel Braga para Paralelo Filmes, sob direção de Mano Brown e Kátia Lund⁸ e está disponível no canal Racionais no Youtube: Racionais TV⁹. Porém, o rap foi lançado em 2002 no segundo disco que faz parte do álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*, lançado pela gravadora Cosa Nostra Fonográfica¹⁰ (o primeiro disco chama-se *Chora agora*, e o segundo, *Rí depois*). O roteiro do vídeo, assim como a narrativa da letra, aborda a questão da inserção na vida do crime do jovem negro e de baixa renda, com proeminente teor crítico. Devido à grande aproximação com a realidade social exposta, pode ser interpretado erroneamente como apologia ao crime suscitando interpretações distorcidas ou superficiais¹¹, motivada em grande parte pela mídia, de acordo com Rocha; Domenich e Casseano (2001, p. 91): “por vários anos, muitos veículos de comunicação discriminaram o hip-hop por associá-lo à violência”.

A configuração sonora do rap que se constitui a partir da temática abordada pode causar um incômodo, menos musical do que ideológico, pois a criminalidade ainda é discutida apenas como um fenômeno ameaçador à sociedade. Tal fenômeno pode ser analisado como um efeito da reificação exercida pela indústria cultural sobre a sociedade, cuja manipulação só beneficiaria os indivíduos competentes e consumidores e ignoraria as reais motivações que convergiram na violência urbana. O indivíduo envolvido com o crime seria interpretado apenas como uma causa. Na perspectiva de Adorno, aquele que não se enquadrasse nessas categorias, seria considerado *outsider*: “quem tem frio e fome, sobretudo quando já teve boas perspectivas, está marcado” (ADORNO, 2006, p. 124).

⁸ Informações extraídas do blog disponível em:

<http://gabrielbragaproducoes.blogspot.com.br/2008/11/video-clip-raionais-mcs-vidaloka-parte.html>. Acessado em: 06/05/2014.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY>. Acessado dia 04/05/2014.

¹⁰ De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/racionais-mcs/discografia>. Acessado em: 06/05/2014.

¹¹ Em contrapartida, Garcia argumentou em sua análise sobre “Diário de um detento” – outro rap do Racionais MC’s – que a originalidade atribuída ao tema referente ao cotidiano de um presidiário, foi reconhecida por muitos por ser considerada como “um ponto de vista que a grande mídia não *repercut*e, no jargão do meio, e o Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível; na dúvida, algo digno de ser silenciado” (GARCIA, 2007, p. 186-7).

Adorno já havia analisado no final da década de 60, a precária posição do indivíduo que se encontrava excluído do sistema capitalista: “no liberalismo, o pobre era tido como preguiçoso, hoje ele é automaticamente suspeito” (ADORNO, 2006, p. 124). Para Adorno, o que se desenvolvia naquela época era “uma espécie de Estado de bem-estar social em grande escala” (ADORNO, 2006, p. 124). No entanto esse “Estado de bem-estar social” fazia com que a sociedade para mantê-lo, criasse uma “mentalidade de conformismo”. Nesse caso, poderia se pensar em um conformismo que afastava os indivíduos do que pudesse ameaçar sua segurança. O filósofo aprofundou ainda mais sua análise ao relacionar a desvalorização do sujeito à manutenção do bem-estar das camadas dominantes, ao se referir ao genocídio contra judeus nos campos de concentração de Auschwitz: “o lugar de quem não é objeto da assistência externa de ninguém é o campo de concentração, ou pelo menos, o inferno do trabalho mais humilde e dos *slums*¹²” (ADORNO, 2006, p. 124). Embora o autor tenha se referido a um outro contexto histórico, diferente do que ocorreu na história brasileira, suas ideias acerca da dominação das massas oprimidas e perseguidas por questões ideológicas e raciais, podem iluminar, em certa medida, a reflexão das práticas discriminatórias efetuadas contra negros no Brasil desde a escravidão no Brasil-colônia.

Nesse sentido, para analisar o aspecto crítico do rap “Vida Loka parte II”, é importante compreender as razões pelas quais as temáticas relacionadas ao crime e à morte violenta suscitam incômodo no ato da recepção em indivíduos desacostumados a tal conteúdo, por ameaçarem esse conformismo da classe burguesa que o autor analisou como uma “ligação interna das classes e dos indivíduos com o sistema” (ADORNO, 2006, p. 124). O incômodo provindo da ameaça à estabilidade desse mundo administrado também seria consequência da “necessidade retroativa”, outro aparelho empregado pela indústria cultural, cujo “círculo de manipulação” disseminaria “bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO, 2006, p. 100). Os indivíduos, sob o domínio dessa lógica de manipulação, se empenhariam na tarefa de adquirir e proteger seus bens

¹² Favela, cortiço, barraco.

materiais. Qualquer ameaça à segurança e estabilidade desses bens pode ser aterrorizante para esse indivíduo.

No entanto, para aqueles indivíduos oprimidos que participam dessa realidade brutal cotidiana, os assuntos voltados à barbárie social a que são submetidos, vinculam-se intimamente a seus dramas subjetivos, históricos e sociais. De modo geral, o conteúdo ideológico das narrativas de rap, na argumentação de Garcia, “pressupõe a comunicação de experiências concretamente vividas pela comunidade ou pela classe social do *rapper*” (GARCIA, 2007, p. 180). O núcleo duro do conteúdo crítico do rap se configuraria desses dramas sociais que acometem as populações pobres e negras como a divisão de classes, vulnerabilidade social, discriminação racial e exclusão social que desencadeiam a violência e a opressão. A relação histórica entre o sujeito negro e a sociedade do qual faz parte conceberia a matéria-prima do conteúdo estético do rap. O núcleo duro implicaria em uma relação ambígua com as formas padronizadas do mercado musical atual, cuja massificação de seus produtos comprometeria o juízo de gosto ou valor artístico do receptor, reificando desse modo, sua escuta. Conforme o pensamento de Adorno, a consciência musical das massas foi cooptada a tal ponto pela indústria cultural, que já não consegue

decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. (ADORNO, 1980, p. 165-166).

Se de acordo com as palavras de Adorno, “a música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências” (ADORNO, 1980, p. 166), o rap “Vida Loka parte II”, poderia trazer à luz esses medos introjetados no sujeito. O medo que o sujeito sentiria da própria sociedade ao ser posicionado no “coração da ação” por meio da narrativa, conforme argumentou Béthune: “o rapper não fala *da* realidade, ele fala *na* realidade e, colocando-se no coração da ação, ele transforma fortemente sua fisionomia” (BÉTHUNE, 2003, p. 59).

Em determinados momentos da narrativa do rap “Vida Loka parte II”, surge a temática do consumo associado à felicidade, que num viés adorniano,

poderia ser compreendido como efeito derivado da necessidade saciada pelo fetichismo¹³ do consumo, particularmente de objetos de alto valor, que seduz e torna os jovens das camadas baixas mais vulneráveis à cooptação exercida pela indústria cultural por meio da publicidade massificadora. O fenômeno da promessa de sucesso e auto realização oferecidos pela via do consumo e promovidos pela publicidade foi abordado por Adorno como um problema relacionado à manipulação das massas: “hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos” (ADORNO, 2006, p. 110).

A cooptação da consciência¹⁴ do jovem pobre e negro, pela publicidade, o torna vulnerável ao assédio da criminalidade que se oferece como via de acesso fácil e rápido aos bens de consumo almeçados. Essa é a temática principal abordada no videoclipe vinculado ao rap “Vida Loka parte II”, que revela a atração exercida pelo consumo sobre o jovem oprimido e morador da periferia¹⁵. Todo o conteúdo artístico problematiza, de forma objetiva, a relação entre a violência e o crime, abordando esta relação como uma forma de reparação dos danos morais e psicológicos causados nas massas oprimidas, especificamente nos jovens negros e pobres.

Mano Brown narra os fatos numa perspectiva própria ao gênero épico, embora em alguns trechos, mude de foco dentro da narrativa, passando a assumir o gênero lírico¹⁶. Alterna seu foco dentro da canção e transita entre essas duas formas de olhar a situação que o envolve, narrando de fora e de dentro, uma história da qual também faz parte. Suas observações dizem respeito ao cotidiano vivido por ele e

¹³ De acordo com o *Dicionário do Pensamento Marxista*, o fetichismo se trata de “uma síndrome, que impregna a produção capitalista” (BOTTOMORE, 2001, p.149).

¹⁴ É importante considerar que Adorno se referia a uma época anterior à composição da obra analisada e a outro contexto histórico-social. No entanto, verifica-se com maior frequência a atualidade de seu pensamento com relação aos efeitos da indústria cultural que cada vez mais propicia o “controle da consciência individual” (ADORNO, 2006, p. 100).

¹⁵ A narrativa interpretada por Mano Brown se volta para os “manos” que sofreram diversas formas de privação ou que nunca possuíram nada, cuja “inveja da vida dos ricos, dos bairros burgueses, dos privilegiados, é inevitável” conforme escreveu Kehl (2000, p. 234).

¹⁶ Esses gêneros são classificações dadas a obras literárias de acordo com seus traços estilísticos, e surgiram na Grécia antiga: o épico, o lírico e o dramático. O gênero lírico, muito utilizado em canções, está relacionado com o estado da alma e vivências intensas, e trata “essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas” conforme analisa Rosenfeld (2000); ou seja, a lírica se configura a partir de um sentimento, sendo apenas “a expressão de um estado emocional e não a narração”. Já o gênero épico é mais objetivo e possui um narrador que se encontra apartado do fato narrado. Apartado no sentido de enxergar a situação de fora, porém “está sempre presente através do ato de narrar” (ROSENFELD, 2000, p. 24).

muitos manos, pois além da função de narrador, também participa da história como peça constituinte do enredo.

Analisando esteticamente o rap “Vida Loka parte II”

As características musicais e sonoras presentes no rap “Vida Loka parte II” que serão analisadas neste capítulo, se referem à base musical configurada a partir de recursos digitais e samplings¹⁷, que reproduzem no plano sonoro o ambiente de tensão sugerido na letra. O plano musical do rap possui a mesma relevância para a presente análise quanto sua dimensão crítico-social, pois sua configuração estética é concebida a partir da sua dimensão política. Desse modo, o DJ interpretaria sonoramente os conflitos narrados na letra, por meio de uma configuração estética que aproxime o receptor da realidade social narrada. Apesar da importância do aspecto social associado ao rap, busca-se enfatizar neste artigo os seus aspectos estéticos, considerando-os como parte essencial e tão importante quanto seu posicionamento político. De acordo com a argumentação de Hollanda, em entrevista concedida à Revista Cult:

é importante que estudos acadêmicos também passem a abordar as manifestações culturais da periferia pelo viés estético. ‘A grande maioria dos trabalhos ainda tem caráter externo, isto é, interpretam pelo viés sociológico ou antropológico, tratando a periferia como uma tribo exótica ou um mundo à parte’¹⁸.

No caso do rap “Vida Loka parte II”, todos os campos – visual, narrativo e musical – constituem importante material para análise no âmbito da crítica social a partir do viés estético.

Quanto ao tipo de escuta massificada, Adorno a analisou como sendo um efeito da síntese musical pautada por uma “unidade da aparência” que por sua vez traz em si “elementos particulares de felicidade” (ADORNO, 1980, p. 167). Esses elementos de felicidade suprimiriam os “impulsos produtivos que se opõem às

¹⁷ Apropriação de materiais previamente gravados, normalmente sem observar direitos autorais prescritos por lei, de acordo com Rocha; Domenich; Casseano (2001).

¹⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Em entrevista à revista Cult. Ano 16, nº 183. p. 40.

convenções” (ADORNO, 1980, p. 168), e substituiriam, desse modo, “o encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante” (ADORNO, 1980, p. 168). Tais convenções a que se referiu Adorno equivaleriam à zona de conforto que não ameaça a “autoridade ditatorial do sucesso comercial”. Sua análise lança luz sobre a alienação observada nas canções de mercado da atualidade que fazem dessa característica sua principal estratégia mercadológica por meio de clichês e padrões previamente bem sucedidos.

Longe dos apelos sonoros que proporcionam essa felicidade alienada, a base musical do rap “Vida Loka parte II” se configura da montagem de fragmentos rítmicos e motivos melódicos por recursos tecnológicos como sampler e softwares que recriam uma unidade sonora. A base é composta de poucos elementos, entre eles um intervalo musical feito ao piano cuja repetição o aproxima da estética minimalista. A harmonia é executada por um baixo, trompete e piano. O ritmo também se configura apenas por bumbo e caixa, deixando à mostra grandes pausas entre as batidas. Essas lacunas no ritmo destoam da estética empregada na música comercial, que é totalmente preenchida por ritmo e melodia. Os vazios do silêncio a que se referiu Adorno poderiam ser compreendidos como medo e angústia, que seriam anestesiados pela exposição constante a algo que distraia a consciência. A base do rap “Vida Loka parte II” faz uso desses vazios para evidenciar a problematização da narrativa, ao invés de encobri-la com adereços sonoros e estéticos. Os tempos de silêncio acentuam o clima sinistro e ressaltam o cenário relatado.

A estrutura musical se configura por um motivo melódico de caráter melancólico, que circula ao longo de toda a execução e é executado pelo trompete, fazendo um contraponto com o piano que por sua vez, se mantém restrito às três notas por toda a música. O motivo melódico foi extraído da música *Theme from Kiss of Blood*¹⁹, da banda Button Down Brass que faz parte do LP *Firedog!* de 1976, com participação do trompetista Ray Davies²⁰. A célula melódica sampleada se apresenta

¹⁹ A música *Theme from Kiss of Blood* pode ser ouvida no Youtube, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=nod3Gx3c3Kw>. O referido motivo se inicia em 0:23 no vídeo. Acessado em: 06/05/2014.

²⁰ Fonte: <http://www.discogs.com/artist/58691-Button-Down-Brass-The>. Acessado em 07/05/2014.

no 7º compasso em anacruse e continua nos 8º e 9º compassos da introdução. Esse motivo melódico se repete no início da primeira frase do tema da música.

A seguir, a transcrição dos motivos melódicos:

A frase do trompete é composta pelo modo frígio²¹ que se inicia com um intervalo²² de segunda menor: ré sustenido e mi. É interessante ressaltar que Adorno já havia se referido ao intervalo de segunda menor como “a dissonância mais aguda” (ADORNO, 2009, p. 72), ao criticar a banalização de sua utilização nas composições dodecafônicas. Para o filósofo, “as dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e converteram-se em ‘material’” (ADORNO, 2009, p. 72). Nessa perspectiva, pode se supor que seu emprego atribuiu ao arranjo da base um caráter melancólico intrínseco ao modo frígio²³ e de introspecção aliado à monotonia provocada pela repetição dos motivos melódicos (tanto o do piano como o do trompete). O motivo melódico e demais elementos presentes nessa estrutura sonora foram equilibradamente situados na mixagem de maneira destacada da fala, dando-lhe suporte.

A estrutura sonora que foi montada a partir dessa frase melódica sustenta a dramaticidade da narrativa, que por sua vez diverge esteticamente das músicas de

²¹ Modo é a maneira como os tons e semitons se distribuem entre os graus da escala. Tomando-se por tônica cada uma das sete notas, a partir do ré: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó – e usando-se apenas notas naturais, constroem-se sete escalas, cada uma das quais pertence a um modo diferente. Fonte: LACERDA, s/d, p, 101.

²² Intervalo é a relação da diferença entre dois sons ou a distância entre eles.

²³ Segundo Wisnik, “essas variações na posição dos semitons davam aos modos as suas nuances particulares, pois elas destacavam diferentemente os sons componentes da escala, traçando o padrão característico das suas virtuais melodias” (WISNIK, 1989, p. 136).

mercado, no que se refere à temática abordada e ao arranjo que propõe uma atmosfera soturna. De acordo com Adorno, o receptor reagiria a uma sonoridade que lhe soa estranha por não pertencer à totalidade de suas referências musicais impostas pela indústria cultural: “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO, 2006, p. 103).

O rap se diferencia esteticamente do âmbito da canção de mercado em vários aspectos, a começar pela ausência de melodia na letra interpretada e pela concepção dos arranjos que independem de músicos ou instrumentos. Tais características estéticas atraem para si críticas e interpretações equivocadas que excluem o rap até mesmo da categoria de música²⁴.

Como o rap apresenta traços de mercadoria e emprega elementos da indústria cultural em suas produções, foi analisado por Duarte como um “constructo estético-social”. Esse termo se refere à junção entre obra de arte, mercadoria musical e arte leve, como uma maneira de analisar esse fenômeno artístico e popular à luz da “teoria crítica da indústria cultural” (DUARTE, 2007, p. 240). Embora demonstrem pontos discordantes, as ideias de Adorno podem fornecer sustentação teórica para auxiliar na compreensão do aspecto de ruptura intrínseco ao rap. Tal proposta de analisar os aspectos musicais do rap “Vida Loka parte II” à luz de Adorno, se justifica pelo fato de que uma manifestação artística tão relevante esteticamente não poderia ser ignorada da discussão da teoria crítica voltada apenas às artes eruditas, simplesmente por pertencer ao âmbito popular. Conforme argumentou Amaral, o rap envolve uma estética capaz de produzir uma “ruptura de campo” no plano da

²⁴ Conforme afirmação do maestro Júlio Medaglia e do escritor Marcelo Mirisola, respeitado pela crítica especializada em literatura brasileira. De acordo com Toni C., o referido escritor escreveu no portal da internet AOL uma crítica raivosa contra o rap, onde lançou a pergunta: “Quem disse pro Mano Brown que ele faz música? Será que não basta aguentar a cara feia desses sujeitos, andar de ônibus com eles e ser assaltado na esquina da Faria Lima com a Rebouças? Além disso tudo, ainda tenho que ouvir RAP e chamar de música?” (C., TONI, 2006, p. 160). A crítica de Mirisola demonstra, de modo geral, o desconhecimento da mídia com relação ao rap, como também faz uma relação distorcida entre a realidade social dos jovens negros envolvidos no movimento e na criminalidade. Tal afirmação foi contestada por Toni C. que comparou o parecer do escritor aos comentários tendenciosos e distorcidos dos apresentadores vinculados à imprensa sensacionalista que “gritam com toda força que bandido bom é bandido morto. (...) Sem bandido, sem emprego. Vocês estimulam o que fingem combater” (C., TONI, 2006, p. 162).

cultura (AMARAL, 2011, p. 598), pois se trata de uma cultura juvenil de protesto dotada de “forte ressonância da diáspora afro-americana e afro-indígena-brasileira” (AMARAL, 2011, p. 594), amplamente referenciada pelos *rappers*.

Adorno argumentava que todas as manifestações da indústria cultural, ao aprimorar a técnica buscariam o ideal que “reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana” (ADORNO, 2006, p. 106). Essa “redução da tensão” promovida pela indústria cultural segue ao contrário do aspecto ideológico do rap “Vida Loka parte II”, que se configura exatamente da tensão gerada pelo cotidiano marcado por várias formas de opressão e violência. A indústria cultural utilizaria os recursos estéticos tendenciosamente direcionando-os para a diversão, objetivando lucro nas vendas dos seus produtos musicais. Por meio da mecanização, passou a controlar o indivíduo em seus momentos de lazer, definindo inclusive o que origina sua felicidade, por meio da “fabricação das mercadorias destinadas à diversão” (ADORNO, 2006, p.113). Essas mercadorias musicais são concebidas a fim de fazer com que os receptores “se aferrem com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência” (ADORNO, 2009, p. 18). Adorno interpretava a música para entretenimento como uma arte que exercia um efeito danoso à subjetividade do receptor: “ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem de expressão, para a incapacidade de comunicação” (ADORNO, 1980, p. 166). O ouvinte seria desobrigado da tarefa de refletir sobre suas próprias escolhas e se converteria em “simples comprador e consumidor passivo” (ADORNO, 1980, p. 168).

Para o filósofo, o caráter fetichista da música de massas atingia até mesmo algumas produções mais avançadas e críticas da vanguarda que incorporavam à composição “aparatos cênicos que empregam incansavelmente toda a sorte de máquinas e têm inclusive a tendência de assimilar-se à própria máquina” (ADORNO, 2009, p. 61), referindo-se à “época técnica”. De modo contrário, o rapper ou DJ utiliza a técnica e a tecnologia na produção e na interpretação do rap, assimilando a máquina ao transformar pick-ups e microfones em uma extensão de seu próprio corpo.

Para Adorno, “a tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em vigor e valor todo verdadeiro estilo” (ADORNO, 2006, p. 105). Essa argumentação realmente se contrapõe aos meios de produção do rap, cuja reprodutibilidade demanda unicamente recursos eletrônicos. No entanto, quando o autor afirma que o estilo seria suprimido pela reprodutibilidade, tal ideia é contraposta pelo conteúdo artístico do rap, cuja originalidade de seu estilo provém da utilização dos recursos eletrônicos empregados em sua produção e reprodução.

Conforme observou Béthune ao se referir ao artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936) de Walter Benjamin, a função das técnicas de reprodução em massa sobre a arte possibilitaria, numa linha anunciada pelo filósofo, uma produção de “formas originais de arte” (BÉTHUNE, 2003). Sob essa perspectiva, Béthune ponderou sobre a hipótese de que o hip-hop tivesse surgido nesse movimento evolutivo ao empregar os recursos mecânicos ou eletrônicos transformando-se em uma arte inovadora. Os avanços tecnológico-musicais que ocorreram no século XX, principalmente nos EUA, foram essenciais para o surgimento do hip-hop, e conseqüentemente, do rap. Tais avanços foram impulsionados pelos compositores pós-minimalistas, por meio de aparatos como “amostragem digital, interface MIDI para computadores e sintetizadores, programas de música para computador, conexões interativas da internet”, que segundo Ross (2009, p. 546-547), estabeleceram uma “mudança na técnica”. Sem esses avanços tecnológicos, provavelmente o hip-hop não tivesse surgido, ou então pudesse ter adquirido outra estrutura musical.

O vídeo-clipe e a letra

O vídeo-clipe que acompanha o rap “Vida Loka parte II” tem a duração de 8 minutos e 30 segundos e fornece imagens que possibilitam outro ângulo de percepção da temática abordada. As cenas descritas são acompanhadas da minutagem citada entre parênteses. Foram selecionados alguns trechos da letra, com relevância, dentro da narrativa. O vídeo-clipe se inicia com uma cena mostrando três

meninos conversando com dois rapazes envolvidos com o crime, em uma favela localizada em São Paulo, no ano de 1983 (0:15'). Na conversa, os meninos são ridicularizados pelos rapazes, que ostentam roupas caras e da moda, por serem pobres e por usarem vestimentas simples. Os rapazes mais velhos tentam seduzir os meninos argumentando que eles precisam vestir aquelas mesmas roupas caras e tênis da moda, para serem notados. Os dois rapazes portam um potente aparelho de som de toca-fitas. Um dos meninos dança ao som do rádio (0:13'), enquanto o outro exhibe um olhar de desconfiança sobre aquela situação; o terceiro observa a cena, assumindo uma postura distante. Um dos rapazes diz para os meninos:

Tá vendo aí? Ó como cês anda? Tudo sujo, co'as canela tudo cinzenta, a lá! Ocêis num rouba, num tem pôrra nenhuma. Mais tarde nós vâmo no baile. Desse jeito aí, ocêis nem entra. Desse jeito aí, nem cachorro vai olhar pra ocêis. Olha só, presta atenção, presta atenção (apontando para o seu tênis): ocêis nunca vão ter um desse aqui. Conhece o All Star né? (...) Tem que acordar, tem que acordar.

O primeiro menino olha com atenção e interesse para o tênis *All Star* de um dos rapazes (0:41'). Este, por sua vez, pede para um fotógrafo que passava pelo local (0:48'), tirar uma foto do grupo e sinaliza com um gesto que tem dinheiro para pagar pelo serviço. Todos fazem uma pose para o fotógrafo bastante significativa – os meninos e os rapazes. Na foto (0:59'), os dois rapazes e o primeiro menino exibem gestos que transmitem confiança e altivez; já o segundo menino mantém o olhar timidamente desconfiado; e o terceiro continua com a mesma expressão aparentemente impassível, típica de um observador. Os dois rapazes falam para os meninos: “Tá vendo aí como é que é? Com nós, ocêis tá sempre de foto bonitinha (risada). Acorda pra vida!”. Enquanto os meninos se despedem dos rapazes, a mãe de um deles se aproxima e lhes chama a atenção ao perceber o assédio dos maiores. Neste momento do vídeo, o terceiro menino, que até então observava os acontecimentos, desaparece da história. A cena se encerra mostrando os dois rapazes indo embora enquanto a câmera focaliza o tênis *All Star* (1:18). O mesmo ocorre quando os meninos vão embora, porém a câmera filma os pés negros dos meninos, que calçam chinelos gastos e tênis kichute velhos, caminhando na terra batida da favela.

Na cena seguinte (1:42'), aparece o primeiro menino diante de uma loja de sapatos mostrando com entusiasmo para o segundo, o *All Star* exposto na vitrine. Enquanto admiram e cotejam o tênis, o primeiro menino pergunta o preço para a vendedora. Esta por sua vez os ignora por deduzir que não possuíam dinheiro para comprá-lo ou que poderiam roubá-lo. A vendedora se dirige para o interior da loja, enquanto o primeiro menino a observa com expressão de frieza e uma raiva implícita (1:59'). Em seguida, surge o segurança da loja que enxota os meninos com indiferença, como se causassem alguma ameaça para o estabelecimento. O primeiro menino sai olhando para trás, resmungando e olhando para o segurança com certo receio, enquanto o segundo não contesta a atitude discriminatória que haviam acabado de sofrer e não olha pra trás. Após o término desta cena, inicia-se a execução do rap.

O cenário do vídeo muda e a cena mostra uma reunião de amigos à noite no Capão Redondo (2:11'), junto aos seus carros e motos, no ano de 2004. Vinte e um anos após aquele encontro entre os três meninos e os dois rapazes no mesmo bairro, onde teve início essa história. Na cena, vários jovens se saúdam e celebram a vida, quando um deles diz: "firmeza total, mais um ano se passando aí, graças a Deus a gente tá com saúde aí, muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso, sem miséria e é nós". A cena encerra e a base do rap inicia-se com a introdução sampleada da música instrumental *Theme from Kiss of Blood* (2:22'). Na cena seguinte aparece Mano Brown ao lado de Ice Blue e outro companheiro, à noite, na estrada de Itapeirica da Serra, onde se inicia a interpretação da letra (2:30'): "Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão, logo mais vamo arreventá no mundão. De cordão de elite, 18 quilates, põe no pulso, logo *Breitling*, que tal? Tá bom? De lupa *Bausch & Lomb*, bombeta branco e vinho²⁵, champanhe para o ar, que é pra abrir nossos caminhos".

A posição de Mano Brown muda de lugar no vídeo várias vezes e as imagens alternam-se entre cenas noturnas no bairro do Capão Redondo e cenas do cotidiano da própria comunidade da qual faz parte, também, como personagem da história que está narrando. O narrador, no caso, Mano Brown, às vezes aparece

²⁵ O *rapper* se refere a artigos de luxo, como relógio (*Breitling*), óculos (*Bausch & Lomb*) e bonés de marcas caras (bombeta).

sozinho, às vezes com seus companheiros da favela. Cercado de amigos que brindam com taças de champanhe em meio à favela, ele diz (2:48): “pobre é o diabo e eu odeio ostentação, pode rir, pode rir, mas não desacredita não desacredita não; é só questão de tempo, o fim do sofrimento, um brinde pros guerreiro, zé povinho²⁶, eu lamento”. Em outra situação, aparece a imagem de alguém observando por um binóculo, o movimento e as casas na favela. Logo após, aparece Mano Brown em um orelhão (3:09’) com outro rapaz, observando disfarçadamente dois homens que passavam em uma moto numa postura suspeita, enquanto a letra diz: “eu durmo pronto pra guerra e eu não era assim, eu tenho ódio e sei o que é mal pra mim, fazer o que se é assim, vida loka cabulosa, o cheiro é de pólvora, eu prefiro rosas”.

Mais uma vez o cenário muda (3:18’) e Mano Brown reaparece em um lugar ao ar livre, com um chão gramado envolto por árvores e em seguida no mesmo local, aparece um casal aparentemente feliz com dois filhos, todos usando roupas brancas. Durante essa cena, Mano Brown diz: “eu que, eu que sempre quis um lugar, gramado e limpo assim, verde como o mar, cercas brancas, uma seringueira com balança, disbincando pipa, cercado de criança”. Em seguida, a cena volta para a estrada de Itapecerica da Serra à noite (3:29’), onde aparece Ice Blue chamando a atenção de Mano Brown, como se o companheiro estivesse sonhando: “How...how Brown, acorda sangue bom, aqui é Capão Redondo, tru, não pokemón. Zona sul é o invés, é stress concentrado, um coração ferido, por metro quadrado²⁷”.

A próxima cena ocorre em um lugar próximo a um lago, onde aparece Mano Brown ao lado de alguns amigos e carros antigos e imponentes (3:40’), que se pergunta: “quanto mais tempo eu vou resistir, pior que eu já vi meu lado bom na UTI, meu anjo do perdão foi bom mas tá fraco, culpa dos imundo, dos espírito opaco”. Ainda nessa ambientação, Mano Brown questiona os companheiros que se rendem à cobiça pelo dinheiro: “eu queria ter pra testar e ver um malote, com glória,

²⁶ Zé povinho é “aquele que promete e que não faz. Pessoa com pouca atitude ou de atitude duvidosa. Aquele que joga contra os valores e pessoas do movimento” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 147).

²⁷ Segundo matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo* no dia 2 de novembro de 2012, “Capão Redondo e Campo Limpo estão entre os bairros da cidade de São Paulo com mais homicídios dolosos (intencionais) na cidade neste ano”. Vale lembrar que o rap “Vida Loka parte II” narra o cotidiano da periferia, especificamente Capão Redondo, São Paulo – berço dos Racionais MC’s

fama, embrulhada em pacote, se é isso que cês qué, vem pegar, vou jogar num rio de merda e ver vários pular”.

Uma frase se destaca em meio à uma cena na sala de uma casa aparentemente modesta com seus amigos tomando champanhe (4:16’): “imagina nós de Audi ou de Citröen, indo aqui, indo ali, só pam, de vai e vem”. No meio dessa frase a cena muda e Mano Brown reaparece dentro de um carro com dois amigos, à noite (4:26’), dizendo: “no Capão, no Apurá, vô colá, na pedreira do São Bento, na Fundão, no pião, sexta-feira”. De repente, ocorre uma interrupção brusca no rap, seguida de uma abordagem policial²⁸ (4:33’). Aparece Mano Brown e mais dois amigos em um carro quando surgem luzes de sirene, barulho de motor e um policial gritando “pára, pára” em tom de voz alterado.

A cena retorna para o cenário com um lago onde Mano Brown aparece com os amigos e os carros antigos, dizendo (4:40’): “de teto solar o luar representa, ouvindo Cassiano²⁹ ah, os gambé não güenta”. Em outra cena, ele aparece na favela ao lado de muitos companheiros, onde todos erguem as mãos fazendo um gesto peculiar do movimento hip-hop, e diz: “é mais se não der, nego, que que tem? O importante é nós aqui junto ano que vem”. Na sequência, Mano Brown sai de cena ficando apenas sua voz. Aparece (4:52’) um rapaz numa prisão olhando em um monóculo³⁰, a foto que havia tirado na adolescência junto dos meninos e dos rapazes ligados ao crime há aproximadamente duas décadas. Enquanto segue a cena do rapaz na cadeia, Mano Brown diz: “quanto cê paga pra ver sua mãe agora e nunca

²⁸ A tensa relação entre o jovem da periferia e a polícia foi analisada pelas autoras Maria Cecília Cortez C. de Souza e Paula Nascimento da Silva no capítulo “Juventude, consumismo e preconceito”, do livro *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Conforme as autoras, quando o jovem “pobre é considerado perigoso, o papel da polícia passa a ser o de reprimi-lo e não o de protegê-lo” (SOUZA; SILVA, 2011, p. 137).

²⁹ De acordo com o *Dicionário Cravo Albin*, Cassiano, “ao lado de Tim Maia, Carlos Dafé, Banda Black Rio, Gérson King Combo e Hyldon, foi um dos precursores da soul music no Brasil. Influenciado tanto pela música negra norte-americana, particularmente Stevie Wonder e Ottis Redding, quanto por Lupicínio Rodrigues”. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/cassiano/dados-artisticos>. Acessado em: 08 mai. 2014. Cassiano também é uma importante referência na produção artística de Mano Brown, conforme afirmou ao falar de seu projeto com outros *rappers* brasileiros intitulado Boogie Naípe: “é um lance disco funk, soul, com as influências que a gente tem do RAP. É um lance mais raiz, mais inspirado no Cassiano, no Jorge Ben, no Marvin, tudo coisa feita nos últimos quatro anos” (REVISTA RAP NACIONAL, 2012, p. 46).

³⁰ Objeto da década de 70 usado como um binóculo, para ver pequenas fotos em negativo, posicionando-o contra a luz.

mais ver seu pivete ir embora. Dá a casa, dá o carro, uma glock³¹, e uma FAL³², sobe cego de joelho, mil e cem degraus”. Na próxima cena, reaparece o rapaz preso olhando para sua mãe e seu filho indo embora depois de mais um dia de visita ao cárcere.

Mano Brown retorna à história como narrador em outro plano (5:16’), novamente sozinho, à noite, porém com uma cruz em neon ao fundo, sinalizando ser uma igreja. Ele faz referência ao julgamento moral que a sociedade impõe ao jovem “vida loka”, recorrendo a personagens bíblicos para ilustrar tal fenômeno: “enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz e o canalha fardado cuspiu em Jesus³³, aos 45 do segundo arrependido salvo e perdoado é, Dimas, o bandido”. O bandido perdoado, no caso o Dimas³⁴, é referenciado como o (5:30’) “primeiro Vida Loka da história”, e teve direito ao perdão. O personagem bíblico Dimas possui um sentido simbólico bastante significativo dentro do enredo da letra, pois seus crimes, embora tivessem sido condenados pela sociedade, foram perdoados por Jesus – que também estava sendo punido e se encontrava em condição de igualdade com o bandido.

Pelas ruas da favela, surge um grande grupo de jovens caminhando juntos (5:37’), tendo à frente Mano Brown cantando o refrão seguido de seus irmãos de fé: “e meus guerrero de fé quero ouví, quero ouví; e meus guerrero de fé quero ouví, irmão. Programado pra morre nós é, certo é, certo é crer no que der”.

Novamente muda a cena e aparece uma família bem simples (5:50’) formada por um pai e dois filhos trocando presentes de natal. Mano Brown se posiciona na porta da sala, enquanto diz: “não é questão de luxo, não é questão de cor, é questão de fartura, alega o sofredor. Não é questão de preza, nego, a ideia é essa, miséria traz tristeza, e vice-versa”.

³¹ Pistola da marca Glock – empresa austríaca fabricante de armas e objetos de cutelaria.

³² Sigla para Fuzil Automático Leve, usado e produzido para fins militares. Fonte: Site da Empresa IMBEL – Indústria de Material Bélico do Brasil. Disponível em: <http://www.imbel.gov.br/index.php/pt/sample-content-mainmenu-58/armamentos/fuzis/fal>. Acessado em: 08 mai. 2014.

³³ É recorrente a referência a Deus nas letras dos Racionais MC’s, que segundo Kehl, simboliza, menos a religião, e mais a lei que “tem a função de conferir valor à vida” (KEHL, 2000, p.224).

³⁴ Dimas foi um dos bandidos crucificados ao lado de Cristo – que se arrependeu antes da sua morte, dizendo-lhe: “Jesus, lembra-te de mim quando vieres no teu reino. Jesus lhe respondeu: Em verdade te digo que hoje estará comigo no paraíso” (BÍBLIA. Lucas, 23.42-43).

Em seguida inicia-se uma cena crucial dentro da narrativa, onde o passado de privação e discriminação racial do menino se cruza com sua juventude inserida na vida do crime culminando em revolta. O menino do início da história que desejou o tênis *All Star* na loja, reaparece já adulto (6:03') em uma loja de roupas esportivas, comprando compulsivamente o que via pela frente, apontando para os artigos que desejava possuir e demonstrando certa agressividade nos gestos. A vendedora da loja se insinua para o homem, atraída talvez, pelo seu poder de compra. No decorrer da cena, ouve-se o seguinte trecho da letra: "inconscientemente vem na minha mente inteira, a loja de tênis, o olhar do parceiro feliz de poder comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque, a modelo, não importa dinheiro, é puta e abre as portas". Enquanto o homem olha com certo desprezo para a vendedora, Mano Brown diz: "preto e dinheiro são palavras rivais, é? Então mostra pra esses cú como é que faz".

Na próxima cena, o mesmo rapaz sai da loja sorrindo (6:27'), junto de seus amigos, carregando muitas sacolas de compras. Ele ri em tom de deboche para o segurança que o observa. Enquanto se desenrola a cena, surge um pastor segurando uma Bíblia e Mano Brown diz: "o seu enterro foi dramático como um blues antigo, mas tinha estilo, me perdoe, de bandido", salientando a morte do personagem principal, desse que acabara de sair da loja, do "vida loka"³⁵. Muda a cena e Mano Brown reaparece (6:45') na favela, sentado em uma escada com um menino sentado ao fundo, dizendo: "às vezes eu acho que todo preto como eu só quer um terreno no mato, só seu, sem luxo, descalço, nadar num riacho, sem fome, pegando as fruta no cacho. Aí truta, é o que eu acho, quero também, mas em São Paulo, Deus é uma nota de 100. Vida loka!"

A execução do rap se encerra e entra em cena um jovem negro segurando uma Bíblia (6:57'). Enquanto esse rapaz caminha pelas ruas do Capão Redondo nas proximidades do metrô, as cenas intercalam-se com as do início, onde apareceram os meninos e os rapazes vinculados ao crime (7:22'). Repete-se também a cena do jovem

³⁵ É importante salientar que apesar do narrador respeitar o amigo, não participava da sua vida criminosa. Conforme a análise feita por Walter Garcia sobre a letra do rap "Diário de um detento", também dos Racionais MC's, o "rapper se identifica, mas não se confunde com o detento, à medida que assume o seu papel, porém mantendo uma distância que é dada por recursos épicos e pela elaboração da linguagem" (GARCIA, 2007, p. 194).

presidiário olhando para a simbólica foto do início da história (7:25'). O final do vídeo mostra como os dois jovens enfrentaram as agruras da realidade social e suas posturas na fase adulta. Um trecho do vídeo mostra que um deles “optou” pela criminalidade e reaparece na prisão (4:58'), e o outro, pela religião (6:59'). Na última cena, aparece um rapaz negro (7:49'), com um caderno, dirigindo-se a uma escola e de repente é abordado por um grupo de jovens aparentemente mais novos, quando um deles diz; “ái tio, vamo colá ali no shopping, trocá uma ideia co as mina alí, fazê um pão, nós dois, pá, co as mina”. O rapaz pára e fica olhando para eles. Talvez o grupo o tenha convidando a praticar um assalto no shopping, mas o final não ficou claro. Tal episódio se fosse encerrado dessa maneira, iria direcionar toda a história para seu início, onde ocorreu a cena da persuasão dos meninos para aderirem ao crime. A repetição poderia ser interpretada como um circuito motivado pelo que Maria Rita Kehl chamou de “crime-consumismo-extermínio” (KEHL, 2000, p. 226).

Como os elementos estéticos do rap “Vida Loka parte II” traduzem a realidade social do jovem negro e morador das periferias

Durante toda a apresentação do vídeo-clipe e execução do rap, a base musical propiciou uma atmosfera sonora sombria que envolvia as imagens relacionadas à criminalidade e à morte. Quando a narrativa do rap se encerra e ficam apenas as imagens deslocando-se entre o passado e o presente, a base musical adquire ênfase e toma para si todo o drama da questão abordada, deixando à mostra, uma sonoridade que traduz o cotidiano das pessoas representadas na unidade artística formada pela imagem, narrativa e música. A configuração estética desse rap buscou traduzir a tensão constante que assola a Zona Sul de São Paulo, tida como uma das mais violentas da cidade. Os elementos envolvidos na trama suscitam uma série de questões que devem ser refletidas sobre a real situação social do jovem “vida loka”.

Em referência ao vídeo, as imagens mostram que o primeiro menino foi o único que se identificou com os rapazes criminosos, demonstrando essa afinidade ao dançar a música deles, além de dar atenção especial ao tênis que usavam. Também foi ele quem se indignou contra o desprezo da vendedora e do segurança da loja. Esse garoto entrou para a vida do crime, foi preso e morto por isso. O desenrolar da trama sugeriu que o dinheiro passou a ser um antídoto que adormecia a dor sentida pelo personagem, quando este, ainda adolescente, teve “consciência de seu desamparo” (KEHL, 2000, p. 225), ao desejar um tênis que não poderia adquirir por meios lícitos. O segundo menino, que se mostrou apático diante das situações de assédio e discriminação racial, conforme sugere o vídeo, buscou uma vida humilde e pacata na vida adulta, se refugiando na religião. Em nenhum momento da trama, tanto como menino ou quanto como adulto, esse sujeito não esboçou nenhuma reação; nem positiva, nem negativa.

Mano Brown assume a postura de narrador ao interpretar a letra, como também de observador das situações descritas na narrativa. A distância estética desaparece em determinados trechos, quando o narrador se funde com a ação transformando o eu narrativo em depositário de anseios compartilhados por seus semelhantes. A posição do narrador dentro do enredo evidencia a estreita relação do sujeito e as subjetividades envolvidas na trama com a sociedade. O eu-lírico, representado por Mano Brown, se mostra como narrador e como sujeito que pertence à realidade social narrada, alternando seu posicionamento na trama em várias ações. Nesse sentido, o conteúdo expressivo e subjetivo da letra tenha se corporificado em material sonoro permeado por um viés crítico-social. A sonoridade soturna concebida a partir da montagem feita com o motivo melódico da música “*Theme From Kiss Of Blood*”, sugere, talvez intencionalmente, o ambiente de violência e derramamento de sangue comum nas comunidades periféricas³⁶. O material artístico intrínseco ao rap “Vida Loka parte II” foi concebido a partir de uma temática que pode suscitar incômodo em indivíduos que pertencem a um mundo cada vez mais

³⁶ As estatísticas cada vez mais evidenciam essa realidade social, conforme dados apresentados sobre a equivalência entre as mortes de brancos e negros, divulgada pelo jornal *Folha de São Paulo* em 23 de novembro de 2012: “entre 2002 e 2010: o número de negros assassinados no país cresceu e o de brancos diminuiu, aumentando em 159% a diferença entre homicídios contra as duas raças”.

administrado. Principalmente se for associada a uma sonoridade lúgubre e a imagens de uma realidade social danificada. Nessa perspectiva, tal configuração estética traduziria o conteúdo de verdade do rap em questão, ao converter-se em uma percepção do mundo pela via musical. Pois como afirmou Schoenberg, “a música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira” (SCHOENBERG *apud* ADORNO, 2009, p. 41).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*, Ed. Abril Cultural, 1980, pp.165-191.

_____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. Reimpressão em 2006.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AMARAL, Mônica G. T. do. O rap, o hip-hop e o funk: a “eróptica” da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. In: *Psicologia USP*. – São Paulo, 2011, 22(3). pp. 593-620.

BÉTHUNE, Christian. *Le Rap: une esthétique hors de la loi*. Paris: Autrement, 2003.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

C., TONI. *Hip-Hop a lápis – o livro*. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi. 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC’s. *Simpósio Internacional do Adolescente*. An. 1 Simp. Internacional do adolescente May.2005.

Disponível em:

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100010&script=sci_arttext>. Último acesso em: 19 mar. 2015.

DUARTE, Rodrigo. Sobre o Constructo estético-social. *Sofia*, vol. XI, n. 17 e 18, 2007, p. 239-263.

GARCIA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Lendo música – 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo; Publifolha, 2007. p. 179-216.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Fora do cânone – Dossiê: Dissertações e teses sobre a cultura da periferia ganham espaço, criam polêmicas e passam a explorar o viés estético. *Revista Cult*. Ano 16, nº 183. – setembro de 2013.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã – o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: Maria Rita Kehl (org.) *Função fraterna*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p 209-244.

LACERDA, Oswaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. 11. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip-hop – a periferia grita*. Editora Fundação Perseu Abramo. 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Editora Perspectiva. 2000.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, Mv; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. 2005. Editora Objetiva.

SOUZA, Maria Cecília C. C. de; SILVA, Paula Nascimento da. Juventude, consumismo e preconceito. In: AMARAL, Mônica G. T. do. II. SOUZA, Maria Cecília C. C. de (orgs). *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí, SP: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

Revistas

CARAMANTE, André. Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. *Revista Rolling Stones*. Nº 86, novembro de 2013. p. 73-81.

MAIEROVITCH, Wálter Fanganiello. Alckmin perde para o PCC. *Carta Capital*, ano XVIII, nº 723, 14 de novembro de 2012, p. 35.

MARTINS, Rodrigo. O crime não descansa. *Carta Capital*, ano XVIII, nº 723, 14 de novembro de 2012, p. 32-33.

TONI C; MANDRAKE. Mano Brown: Mil faces de um homem leal. *Revista Rap nacional*. Outubro-novembro de 2012, nº 6, p. 38-61.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006. p. 114-128.

Jornais

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, Sexta-feira, 02 nov. 2012, c4.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, Sexta-feira, 23 nov. 2012, C1.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, sexta-feira, 30 nov. 2012, C5.

Sites

Dicionário *Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/rationais-mcs/discografia>>. Acessado em: 06 mai. 2014.

DISCOGS. Disponível em: <<http://www.discogs.com/artist/58691-Button-Down-Brass-The>>. Acessado em 07/05/2014.

BRAGA, Gabriel. Video Clip Racionais MC's "Vidaloka Parte 2". Disponível em: <<http://gabrielbragaproducoes.blogspot.com.br/2008/11/video-clip-raionais-mcs-vidaloka-parte.html>>. Acessado em: 28 abr. 2014.

IMBEL. Indústria de Material Bélico do Brasil. Disponível em: <<http://www.imbel.gov.br/index.php/pt/sample-contentmainmenu58/armamentos/fuzis/fal>>. Acessado em: 08 mai. 2014.

Mercado Brasileiro de Música 2012. *Associação Brasileira de Produtores de Disco*. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads/ABPD_Publicacao2013_CB_final.pdf>, p. 3. Acessado em: 02 mai. 2014.

RACIONAIS TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY>>. Acessado em: 04 mai. 2014.

YOUTUBE. Theme From Kiss Of Blood. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nod3Gx3c3Kw>>. Acessado em: 06 mai. 2014.

Documentos sonoros

RACIONAIS MC'S. *Nada como um Dia após o Outro Dia*. Cosa Nostra, 2002. CD.