A FAVELA DO CANÃO POR MEIO DAS LETRAS DE SABOTAGE - aproximações com o jornalismo/crônica no álbum “RAP é compromisso!”

Natália de Oliveira Farias (IC) e Rosana Schwartz (Orientadora)

Apoio: PIBIC Mackenzie

Resumo

Mauro Mateus dos Santos, mais conhecido como Sabotage, é um dos expoentes e mais importantes artistas do rap nacional. Com uma breve carreira interrompida por uma também prematura morte, lançou apenas um álbum, o chamado “Rap é compromisso!”, de 2001. Este estudo se utiliza de músicas desse trabalho para traçar paralelos entre o rap, estilo musical, e o Jornalismo, como comunicação social, assim como seu gênero opinativo da crônica, considerando que Sabotage – apontado por muitos como o maior rapper brasileiro – recebeu o título de “maestro do Canão”, antiga favela a beira da Avenida das Espraiadas, cujo cotidiano sempre tentou representar em suas canções.

Palavras-chave: Rap; Jornalismo; Crônica.

Abstract

Mauro Mateus dos Santos, better known as Sabotage, is one of the most important brazilian rappers of all time. He had a brief career which was interrupted by an untimely death, so he only released one album called “Rap é compromisso!” in 2001. This study research uses the songs from this album to analyze similarities between rap, as a musical genre, and journalism, as a mean of social communication, as well as its opinionated genre of chronicle, considering that Sabotage, the greatest rapper in Brazil according to the public, received the title of "maestro of Canão", Canão being an old favela by Espraiadas Avenue, whose daily life he always tried to represent in his songs.

Keywords: Rap; Journalism; chronicle.

INTRODUÇÃO

Este estudo investiga como as canções do rapper Sabotage se aproximam do fazer jornalístico e da crônica, gênero opinativo do Jornalismo. Com isso, se verificou também como, tanto o rap quanto o Jornalismo, representam e se relacionam com a realidade das periferias de São Paulo.

Foi proposto destacar nas canções “Um bom lugar”, “No Brooklin” e “Cocaína”, do álbum “Rap é Compromisso!”, de 2001, elementos que indicassem a fusão de características do Jornalismo, posta sua função de denunciante dos problemas sociais, promotor de debates públicos e fiscalizador do Estado, e a música, usada como instrumento de denúncia e de afirmação de um movimento social e cultural, o Hip-hop; e identificar elementos que aproximem as letras de rap da chamada Crônica Jornalística. Dessa forma, o estudo analisa se a arte, através do rap, exerce a função de comunicação social, na medida em que estabelece diálogo com um determinado grupo social quando retrata situações e relações típicas do cotidiano das periferias; bem como, se o gênero musical, assumindo caráter denunciativo, alinha-se a uma das funções primordiais do fazer jornalístico; além de contribuir para a investigação e reflexão sobre o papel do Jornalismo e seu cumprimento eficiente junto às regiões periféricas da cidade, ao indicar a música como ferramenta alternativa para tal.

O presente artigo se justifica como análise de uma diferente perspectiva das letras de rap, manifestação artística fundamental para o entendimento das periferias de São Paulo – posta a importância do movimento hip-hop e suas relações com outros movimentos sociais, como o negro. Foi também importante para entender como a realidade local pode ser comunicada e registrada para a posteridade através de instrumentos independentes do jornalismo, mas que, em certas medidas, se aproximam dele, destacando a contribuição sociocultural desse estilo e seu valor como documento histórico.

REFERENCIAL TEÓRICO

1. O rap no Brasil

Surgido nos Estados Unidos, nos anos 60, um período extremamente marcado pela segregação racial e social, o movimento hip-hop começou como instrumento de afirmação social, no qual as pessoas marginalizadas podiam dançar e cantar suas próprias músicas (ARAÚJO, 2013, online). Sendo o RAP, de *Rythym and poetry* (ritmo e poesia), um de seus pilares artísticos.

O movimento Hip-Hop começa a se formar no Brasil no final dos anos 1970, porém é em 1980, e com a cidade de São Paulo como palco principal, que o Rap se assinala como “‘consciente’ e de ‘atitude’” (ZENI, 2004 apud. RIBEIRO).

Na década de 70 se espalhou pelas grandes cidades brasileiras a chamada *black music*, movimento musical genérico, que deu fôlego a organização de bailes e festas dançantes, se desdobrando em uma dança também advinda dos EUA, o break. (D’ANDREA, 2013, online).

As rodas de breakers na estação São Bento do metrô foram atraindo os primeiros rappers, que cantavam na rua, sem acompanhamento gravado, “ao som de latas, palmas e beat box” (PIMENTEL, 1997, online).

Segundo Araújo, apesar da existência dos bailes *Black*, o movimento Hip-Hop se estabelece no Brasil no início dos anos 80, reinterpretado conforme a realidade e contexto do país:

Característica importante que assume o *hip hop* brasileiro é a reinterpretação da cultura recebida pelos americanos, sendo construída, cada vez mais, uma cultura com marcas locais. Claro que neste processo as bases foram os elementos estrangeiros, mas logo as características e peculiaridades da cultura brasileira foram formatando, com gírias e expressões locais, as denúncias de uma realidade diferente. E isso deu e dá as bases ao “*rap à brasileira*” (ARAÚJO, 2013, online).

Todavia, o rap paulistano se estabelece seguindo preceitos em comum com o gênero em sua origem: é cantado por negros, produzido de maneira independente e não considerando padrões hegemônicos culturais (SILVA, 1998, online).

Onde aportou, o rap foi apropriado e transfigurado segundo as idiosincrasias sociais e culturais dos polos receptivos. No entanto, e em todos eles, o rap se instalou entre as classes desfavorecidas, Aos poucos foi instituído como gênero musical que representa os pobres. Faz-se importante e inédito processo de transnacionalização por baixo de um gênero musical que passou a ser considerado como a própria voz dos pobres de todo o mundo, independente de sua nacionalidade. Em nenhum momento da história da música um gênero alcançou tal potencialidade a ponto de ser considerado, de maneira metafórica, como expressão de uma pátria denominada *pobreza*, independente dos limites geográficos e territoriais (D’ANDREA, 2013, online).

Ao chegar ao Brasil, portanto, o gênero traz modelos internacionais, mas constrói identidade própria para ser representação de um grupo. No mundo, pela primeira vez se instituiu um estilo musical que representava os pobres, as periferias, independentemente de onde se localizassem. Uma voz que ecoava por entre as fronteiras – unidas por estética, problemas e ideais em comum –, mas sempre com características locais.

2. Sobre a Periferia Paulistana

Para entendermos a relação de representatividade do gênero musical Rap com as periferias paulistanas, temos que nos atentar para o processo de formação habitacional e histórica da cidade.

O processo de formação das periferias em São Paulo, segundo abordado no estudo de Nabil Bonduki e Raquel Rolnik em “Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho” (1979), se dá a partir do conjunto da especulação imobiliária gerada pelo processo de loteamento de terras na cidade e do processo de exploração do trabalho que, para que houvesse força para o estabelecimento eficaz do capitalismo brasileiro, foi realizado além de seus limites, criando problemas de habitação – e outros relacionados a eles, como as más condições de saúde, desgaste físico do cidadão, deficiências do transporte público e a instabilidade do emprego. Para os autores, na medida em que o Estado não tem condições de suprir as necessidades e reivindicações coletivas dos trabalhadores da periferia, transfere essa responsabilidade para o setor privado.

Em vista disso, uma série de bens de consumo coletivo continuam sendo empreendimentos privados e, na medida em que o objetivo dos empreendedores é obter lucro, quando não se dirigem para populações de alta renda, só podem oferecer péssimos serviços. Os loteamentos para população de baixa renda estão incluídos neste setor onde agentes capitalistas se incubem da sua instalação. Sua qualidade é resultante deste processo e casos extremos como os loteamentos clandestinos, mera consequência disto (BONDUKI; ROLNIK, 1979, p.83)

A favela do Canão e outras comunidades da região do Brooklin, citadas nesse trabalho como cenário constante nas letras de Sabotage, se encontram ao longo da Avenida Professor Roberto Marinho, na zona Sul da cidade, dividindo espaço com grandes empreendimentos. Dessa forma, reafirma-se que não é a distância de determinado local em relação ao centro a defini-lo como periferia, mas sim a condição econômica característica da área. “Apresentar baixa renda diferencial é o que define periferia, estando o terreno onde estiver no espaço urbano. Conseqüentemente este será, por excelência, o local de habitação dos trabalhadores” (BONDUKI; ROLNIK, 1979, p.85).

A zona sul é, hoje, a região da cidade de São Paulo onde se encontra a maior concentração de favelas e de loteamentos irregulares, comprometendo a qualidade da água e do saneamento básico disponíveis para a população (ROLNIK, 2013, p. 52).

Para Rolnik (2013) o sistema de criação de Conjuntos Habitacionais (Cohabs), colocado em prática entre as décadas de 70 e 80, acabou funcionando como advento de um movimento de urbanização que aumentou o número de moradias irregulares e não

regulamentadas conforme essas surgiam como alternativa àqueles que não conseguiam vagas nas Cohabs,

Porém o impacto mais devastador desse modelo é, sem dúvida, a radical exclusão territorial a que foram condenados os moradores da extrema periferia – guetos de baixa renda, educação precária, desemprego alto, serviços urbanos deficientes, radicalmente fora dos locais onde circulavam as oportunidades. Não há dúvida de que a bomba-relógio da violência, que explodiu nos anos 1990 na cidade, guarda um nexo forte com a estrutura urbana que acabamos de descrever (ROLNIK, 2013, p. 51).

Ao passo que é implantado um modelo no qual a distância territorial é em si um modo de se excluir, mas também é o início de outras formas de exclusão – na medida em que se dificulta o acesso às possibilidades de emprego, saúde, educação e serviços básicos, e se intensificam as diferenças sociais de distribuição de renda –, suas consequências são sentidas por toda a cidade, intensificando-se ainda mais o processo de exclusão ao qual certa parte dela foi submetida.

As relações dos bairros de periferia e de seus moradores com a violência, como fenômeno social, também são importantes neste estudo ao passo que nos ajudam a compreender o contexto social em que a cultura periférica é constituída, com elementos que diferem a produção cultural local da externa e expressam necessidade de exposição da realidade urbana vivida nessas localidades através da arte.

Integrada à desigualdade social, a violência urbana surge como produto do “aprofundamento da pobreza”. Sobre isso, Ermínia Maricato discorre em seu livro “Metrópole na Periferia do Capitalismo” (1996):

A exclusão social, como vimos, não é uma característica que chegou à sociedade brasileira com a chamada “globalização”. A novidade trazida pelo aprofundamento da pobreza dos anos 80 foi a explosão da violência urbana, que apresenta números e dimensão até então inéditos. Estamos nos referindo aqui à violência expressa na criminalidade, em particular nos homicídios, mas é necessário lembrar que constitui expressão de violência a exclusão econômico, social, cultural, legal e ambiental da qual viemos tratando até agora (MARICATO, 1996, p. 77).

Maricato trata também do conceito que classifica como “classista”, segundo o qual a violência estaria diretamente ligada à delinquência “de marginais ou dos mais pobres”.

Como dito, a violência vivida na cidade de São Paulo a partir da década de 90 vai além do que classificamos como criminalidade. “O medo constante da população, as imagens repetidas *ad nauseam* pela mídia, a tensão das relações com a polícia são também dimensões de uma espécie de máquina de violência que toma conta da cidade” (ROLNIK, 2013, p.68).

Para Rolnik a violência também coopera para o aprofundamento das distâncias dentro da mesma cidade, quando atinge principalmente as áreas menos favorecidas e as desqualifica ainda mais.

Essas tensões, conjuntamente com aspectos físicos, estabelecem limites culturais que não necessariamente seguem apenas os geográficos, mas que estão quase sempre expressos nas letras de rap.

Para a socióloga Marilena Chauí, em seu artigo “Ética e Violência” (1998), a violência tem origem e sentido social. Ela desenvolve que o mito de “não violência”, criado em volta da sociedade brasileira, formou-se através de um processo de diversos mecanismos. Entre eles, o da exclusão, segundo o qual toda a violência praticada é associada aqueles que não fariam parte da nação, mesmo que, efetivamente, façam, gerando uma dissociação do “nós” e do “eles”; e o da distinção, no qual classifica-se a violência que vier a ser cometida por brasileiros como acidental, algo não natural e que, portanto, pode ser atribuído a um “surto” localizado na superfície de um tempo e de um espaço definidos, superável e que deixa intacta a nossa essência não-violenta” (CHAUÍ, 1998, online).

Observa-se, então, que a violência em si já segrega e distingue um determinado grupo e, destaque-se, também um determinado espaço. A violência que atinge as periferias não interessa a quem não está lá por serem o “nós”, separados do “eles”. Ela passa a ser problematizada somente quando atinge ao “nós”, mas, nesse passo, é ainda relacionada ao “eles” como origem.

Chauí enxerga a imprensa como uma das responsáveis pela manutenção do mito da não violência, na medida em que ela forma uma ideia de violência única e irreal através de sua linguagem que classifica e julga os casos ocorridos com superficialidade.

Essas imagens têm a função de oferecer uma imagem unificada da violência que seria como que o núcleo delas. Chacina, massacre, guerra civil tácita e indistinção entre polícia e crime pretendem ser o lugar onde a violência se situa e se realiza; fraqueza da sociedade civil, debilidade das instituições e crise ética são apresentadas como impotentes para coibir a violência, que, portanto, estaria localizada noutro lugar. As imagens indicam a divisão entre dois grupos: de um lado, estão os grupos portadores de violência, e de outro lado, os grupos impotentes para combatê-la. É exatamente essa divisão que nos permite falar numa ideologia da ética ou da ética como ideologia (CHAUÍ, 1998, online).

É esse grupo dos “portadores da violência” que estaria reunido nas periferias e essa realidade de separação que, muitas vezes, é contada nas letras de rap e outras manifestações do movimento hip-hop.

Mais do que um tipo específico de ação, a violência é, para Chauí, qualquer ato ou pensamento que coloque alguém como uma coisa. É a desumanização da figura humana,

quando se olha o outro não mais como *ser*, mas como *coisa* – dissociando-se do indivíduo o que é essencial a ele e o caracteriza como ser humano. Dessa forma, a violência é muito mais abrangente e profunda no país do que apontam avaliações rasas:

Mais do que isto, a sociedade não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega ao lugar efetivo de produção da violência, isto é, a estrutura da sociedade brasileira. Dessa maneira, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o sexismo, a intolerância religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície (Chauí, 1998, online).

Com a separação entre realidade (vivida no cotidiano da periferia) e a imagem apresentada e incentivada socialmente (a da não violência do povo brasileiro), surge uma discrepância entre o que se imagina e conta, através da mídia, por exemplo, e o que se vive nas localidades das quais tratamos neste estudo.

Para Herschmann (2000), os jovens encontram em grupos urbanos relacionados a estilos musicais – dentre os quais se inclui o hip-hop – novas possibilidades de representação social e uma ferramenta com a qual podem manifestar-se contra a tese da não violência.

É o caso, por exemplo, das letras das músicas dos Racionais MCs, importante grupo de hip-hop paulista que, mesmo sem propor uma ‘solução’ para o conflito, preocupa-se em denunciar os contrastes sociais, a violência promovida pela estrutura sociopolítico-econômica vigente no País (HERSCHMANN, 2000, pág. 39).

No caso do rap, essa reafirmação pessoal e do contexto no qual vivem acontece através das letras que, frequentemente, trazem elementos que mostram a “coisificação” humana e também a realizam (reproduzindo o fenômeno, espelhando a situação).

3. Cultura e a produção cultural

Como teoriza Raymond Williams, a Cultura pode ser vista como um sistema de simbolizações, mas que está, ao mesmo tempo, ligado e relacionado a outros sistemas que formam, em si mesmos, sistemas de simbolização (2000). Dessa forma, não há como se pensar a cultura, como formação cultural, desligada de seus fatores sociais, econômicos, políticos, entre outros.

Clifford Geertz coloca no capítulo “O impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem”, de “A Interpretação das Culturas” (1989), que, como homens, “somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e nos acabamos através da cultura – não

através da cultura em geral, mas através das formas altamente particulares de cultura” (1989, p. 61).

A partir disso, podemos pensar que a aproximação de uma cultura específica influi diretamente na formação particular de um indivíduo, gerando particularidades a cada qual, enquanto se complementa com especificidades culturais diferentes.

No que diz respeito à produção cultural, podemos destacar de Williams (2000) que, mesmo relacionados a uma cultura subordinada e não dominante, certos tipos de produção cultural são vinculados a um grupo específico.

Mas deve ser salientado também que, em determinadas circunstâncias de dominação e subordinação, e de lutas no interior delas, alguns tipos de trabalho cultural são deliberadamente produzidos e mais ou menos deliberadamente vinculados a um grupo subordinado. Há ampla evidência disso nas culturas de povos conquistados, de classes subalternas, de mulheres subordinadas e de crianças. Mas é claro que essas continuam sendo culturas subordinadas, ainda que nem sempre (de modo algum em condições de luta) as culturas de subordinação. Pois os grupos dominantes nem sempre controlam (historicamente, de fato, muitas vezes não o fazem) o sistema de significações global de um povo; tipicamente são antes dominantes *dentro* dele do que sobre e acima dele (WILLIAMS, 2000, p. 216).

No caso do movimento hip-hop e do rap, nele inserido, podemos constatar que, historicamente, eles vêm sendo relacionados à produção cultural periférica dos grandes centros urbanos, incluindo-se na cidade de São Paulo – no Brasil, principalmente nela.

O rap é conhecido pelo seu caráter denunciativo e de atuação política e, em nosso país, não perdeu essa característica. Relacionado com a periferia, ele explora as questões da violência, as dificuldades e os descasos do governo em relação às medidas fundamentais para o povo.

O reconhecimento da produção cultural na periferia começou nos anos 90, quando, pela força do movimento hip-hop, ela ganhou espaço.

Lendo todo o seu manifesto e observando a forma como os diferentes coletivos e agrupamentos utilizam a palavra *periferia*, é perceptível que ela assume um sentido para além daquela que é designada como uma relação de distância geográfica a partir de algum centro. *Periferia* assume um conjunto de representações simbólicas que congrega aspectos relacionados à classe, à etnia, ao lugar de moradia e à condição de jovem na metrópole. Para esses grupos, tornou-se uma espécie de *categoria social* capaz de dar conta de alguns cruzamentos identitários assumidos na vivência de sua condição (ALMEIDA, 2011, online).

Para Tiaraju D’Angelo, em sua dissertação “A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo” (2013), a produção cultural foi uma saída para superar “o medo e a desconfiança generalizada” estabelecida na periferia na década de 90.

O ato de ocupar o espaço público com arte era uma forma de tomá-lo da violência e do uso de drogas, ao mesmo tempo em que se facilitava o convívio social entre a população.

Para ele a arte como refúgio é um “sub-motivador” para a produção artística, conceito que muito se faz presente neste estudo.

A motivação para a produção artística seria a de refugiar-se em coletivos artísticos em momentos históricos sombrios, como o atual, nos quais há crise de paradigmas e falta de perspectivas políticas. O importante seria acumular forças, esperar passar o momento mais difícil politicamente e estar preparado para o novo período. Neste caso, o refúgio na arte seria importante, pois a arte abre a imaginação e pensa formas distintas de fazer política. (D’ANDREA, 2013, online)

Sérgio Vaz, poeta e grande representante da cultura periférica na atualidade com projetos como o Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), referência para a criação de outros movimentos dentro da cidade, faz, em seu texto “Manifesto da Antropofagia Periférica”, referência ao Manifesto de Oswald de Andrade, de 1928. Logo no início se lê: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (VAZ, 2007, online). Ele consegue expressar, ao longo do texto, a importância da criação artística e cultural na periferia e como ela se faz de maneira específica, com objetivos e uma identidade em comum.

Como foi visto, a “questão de classe” sozinha não é uma categoria que dá conta de responder a esse complexo chamado de *periferia*, mas é elemento importante em seu conteúdo semântico. O *centro* ou o *outro lado da ponte*, em referência à Marginal Pinheiros e Tietê, como costumam afirmar os artistas periféricos das zonas sul e norte, é uma fronteira geográfica, mas é também uma linha imaginária que define o *lado de cá* e o *lado de lá*. Ou seja, estar na *cultura de periferia* é tomar partido, assumir um lado, compartilhar uma mesma *luta*. E esse *lado* ou essa *luta* é também uma luta de classes. A pobreza não é um assunto *fora de moda* para esses grupos, mas vem relacionada a uma série de outros elementos (ALMEIDA, 2011. online).

A arte periférica surge combatente, como voz aos que não tem outros meios de serem ouvidos, nunca apenas por ser arte.

Nesse sentido, para esses coletivos que produzem *arte periférica* não há *arte pela arte*. Ela torna-se ação política à medida que, nas suas práticas, não se pode produzi-la sem relacioná-la à sua inserção social, ao seu “jeito de estar no mundo”, à sua identidade. A arte não está em um plano etéreo ou num campo *teológico*, *pura*, nos termos utilizados por Walter Benjamin,² mas inserida nas experiências de vida de seus produtores (ALMEIDA, 2011, online).

O advento dessa arte para o “mundo externo”, o restante da cidade, vem justamente com seu movimento que mais manifesta essa característica política, o hip-hop, quando jovens

de classe média começam a se interessar pela música e estilo vivenciados nas periferias da cidade.

Como apresentado, o rap chegou ao Brasil já em um contexto de transferência cultural, na medida em que se espalhou das periferias norte-americanas pelo mundo. É, assim, também parte do fenômeno discutido por Edgar Morin, em *Cultura de Massa no Século XX* (2003), de uma nova cultura que nasce e se desenvolve em um contexto de prioridade ao capital – mesmo que, muitas vezes, a arte seja um instrumento para criticar o próprio sistema, ainda é parte dele.

Para Morin, a cultura de massas forma uma “identidade dos valores de consumo”, ou seja, uma identidade baseada no mercado que acaba por homogeneizar as classes – independente de como se organizem para além das questões de valores de consumo, como o poder de consumo, por exemplo.

Mas, o que a homogeneiza não é apenas o *estato salarial* (seguros sociais, aposentadorias, às vezes seguros de desempregos), é a *identidade dos valores de consumo*, e são esses valores comuns que veiculam as *mass media*, é essa unidade que caracteriza a cultura de massa (MORIN, 2003, p. 42).

A tendência de padronizar e homogeneizar da cultura de massas iria, então, além do que diz respeito aos produtos – quando na indústria cultural há uma tendência de igualar-se o que é feito, em função dos resultados mercadológicos –, e atingiria o público que, localizado em um “lugar-comum”, poderia ter contato e consumir algo que foi criado para outro público-alvo, com diferentes objetivos.

Em outras palavras, a nova cultura se inscreve no complexo sociológico constituído pela economia capitalista, a democratização do consumo, a formação e o desenvolvimento do novo salariado, a progressão de determinados valores. Ela é — quando consideramos as classes da sociedade, quando consideramos os estatutos sociais no seio do novo salariado — o lugar-comum, o meio de comunicação entre esses diferentes estratos e as diferentes classes (MORIN, 2003, p. 42).

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que o rap pode ser atingido por esse fenômeno de padronização cultural, promovido pela cultura de massas, o estilo se apresenta para mais pessoas justamente por estar inserido nesse canal que pode conectar diferentes realidades – mesmo que a mensagem subscrita na canção não seja compreendida da mesma forma por diferentes grupos receptores. Dessa maneira, as canções saem das periferias em direção às outras regiões da cidade, levando consigo as mensagens – e denúncias – nelas inseridas.

Para Maria Izilda Santos Matos, em “A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa” (2007),

“a **produção musical** se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que é uma das raras referências a certos setores relegados ao silêncio, centradas na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos” (p.38, grifo do autor).

Ela destaca que as músicas não surgem como um “reflexo”, mas são como representações, produtos de “influência mútua”: tanto delas no meio em que foram realizadas e em seus ouvintes, quanto do meio no processo de criação.

METODOLOGIA

Este estudo foi desenvolvido a partir de levantamento bibliográfico e análise das letras de Sabotage, portanto, realizado com métodos qualitativos. Primeiro, houve uma revisão bibliográfica e leitura de autores que tratassem da história do rap e movimento hip-hop no Brasil, a fim contextualizar o gênero no país.

Também fora desenvolvido o conceito de periferia e os processos de formação habitacional e histórica da cidade de São Paulo, com autores como Nabil Bonduki e Raquel Rolnik, que levaram à dinâmica geográfica e social que temos hoje, especialmente em São Paulo, cidade citada nas canções que são objeto deste trabalho. Também foram analisadas definições de violência, juntamente com as formas que ela se dá nesse ambiente.

Logo depois, no subtópico Cultura e Produção Cultural, os conceitos de Cultura de Raymond Williams e abordagens para a produção cultural periférica são resgatadas para se pensar a importância da Cultura na formação do indivíduo e da identidade coletiva.

Para que os objetivos propostos fossem alcançados, foram levantados os conceitos e fundamentos do Jornalismo e de sua prática, com autores como Nelson Traquina e Bill Kovack e Tom Rosenstiel, além do conceito de crônica. Essas informações foram cruzadas com trechos em destaque de três faixas do disco “Rap é compromisso” (2001), de Sabotage. “No Brooklin” (participação Negra Li), “Cocaína” (part. Sombra e Bastardo) e “Um bom lugar” (part. Black Alien), das quais foram considerados para este estudo os versos cantados por Sabotage quando a música tinha participação especial de algum convidado, visto que é de praxe no gênero que o rapper cante apenas aqueles versos que são de sua própria autoria.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Jornalismo e rap: uma análise

Segundo Bill Kovack e Tom Rosenstiel, em “O que os jornalistas devem saber e o público exigir” (2004), o jornalismo tem o dever de ser um “monitor independente do poder”, portanto, fiscalizar e denunciar a atuação do Estado no que se refere aos seus compromissos diante do povo e de seu bem-estar, bem o dever de criar espaços para a crítica e o comentário público, atuando como um incitante do debate público, fundamental para possíveis mudanças na sociedade. Além disso, há o compromisso: “Sua primeira lealdade é com os cidadãos” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 83).

Nesse sentido, Ângela Moraes, em “A crise no Jornalismo e o Discurso Legitimador” (2011) explica que

Os profissionais da imprensa tendem a dizer que o jornalismo deve ser um fórum para o discurso público. Neste sentido, espera-se que os assuntos tratados nos noticiários tenham relevância pública e atendam aos interesses comuns que afetam os membros de uma sociedade. Na defesa deste interesse público, o jornalismo cumpre a tarefa de convencer a todos de que a atividade é importante, preciosa e necessária para os cidadãos (MORAES, 2011).

Porém, ao passo que vivemos em uma sociedade com diferenças internas muito acentuadas, os assuntos de relevância podem divergir, dependendo da definição para tal, e o Jornalismo, que se baseia na premissa de sua responsabilidade da defesa do interesse público, pode perder importância nos locais nos quais não atende essa responsabilidade nem gera identificação.

Como analisa Ada Cristina Machado da Silveira, em “Modos de ver e devorar o outro: A ambivalência na cobertura jornalística das periferias” (2009), a cobertura jornalística de periferias – tanto urbanas como de fronteira entre países – faz-se calcada na alteridade, no olhar contrastante, na comparação entre “polos”, na ambivalência, tratando da periferia como o lugar “do outro”. Logo, também se mantém sob forte influência do olhar do emissor, de quem fala: o jornalista.

E por que se aponta para o problema da alteridade na cobertura de periferias? Por uma relação muito simples, que consiste em reconhecer o chamado lugar de fala, o qual se estabelece como o ponto desde o qual um enunciador se localiza. Fez-se trivial constatar que a cobertura jornalística reitera os pares de oposição complementar: capital x interior, metrópole x fronteira, litoral x sertão, re-colocando continuamente a relação centro-periferia (SILVEIRA, 2009, online).

Ao trabalhar com binariedades, os jornalistas acabam por reforçá-las e, sobre isso, Silveira recorda Bauman. “Traçar claras linhas divisórias entre o normal e o anormal. O

jornalismo como exercício de poder é um fato. Todavia, devemos pensar, até onde ele age como um contra poder, ou monitor deste, e quando passa a um modo de dominar?” (BAUMAN apud. SILVEIRA, 2009, online).

Para Nelson Traquina,

Devido à importância da "relativa autonomia" dos jornalistas, a existência de valores e normas profissionais, bem como a pujança de toda uma cultura que atrai um número significativo de jovens que já acreditam na mitologia jornalística, a crescente capacidade por parte de diversos agentes sociais em participar e, às vezes, vencer (n) o xadrez jornalístico, defendemos a posição de que seria mais correto afirmar que o jornalismo é um Quarto Poder que defende sobretudo o status quo, mas periodicamente realiza o seu potencial de contra-poder (TRAQUINA, 2005, p. 201).

Sendo assim, o Jornalismo pode ser pensado como um instrumento libertador de vozes subjugadas, mas também como um exercício, ele próprio, de poder, que geralmente está a serviço do poder vigente.

Segundo Walter Lippman (2010), nós tratamos a imagem construída pela imprensa como real, a verdade absoluta. Dessa forma, excluir grupos desse cenário apresentado os exclui também na própria realidade.

Em “No Brooklin”, Sabotage mostra consciência do papel comunicante do rap, ao comentar, na letra, o momento em que viu o rapper Xis gravar “um salve”, uma música que era mensagem para a comunidade. “Isto nos leva a crer: o rapper tem poder, várias histórias do planeta chegam para você”, canta, aproximando-se do ouvinte com o uso da segunda pessoa “você”.

Enquanto o Jornalista fala de longe, de um “centro de cobertura” onde todos eles se fixam em busca de cobrir um diâmetro que seria “mais noticiável” de forma mais fácil e ágil, o rapper geralmente fala de dentro da comunidade na qual vive e, ainda mais importante, com referências conhecidas por pessoas que compartilham dessa realidade. Dessa forma, uma mensagem contida em uma música que cita a Zona Sul pode ser contemplada em um bairro de outra região da cidade que passe por situações parecidas.

Para Herschmann (2000), as retratações e denúncias da realidade apresentadas pelos artistas, inserem mudanças nas relações geopolíticas na cidade. Incluem-se as periferias em uma totalidade, ao mesmo tempo em que destaca suas especificidades.

A música, tanto no funk quanto no hip-hop, é também uma das mais evidentes formas de inscrição da “cidade dos excluídos” no imaginário coletivo urbano. As letras, especialmente no hip-hop, denunciam um cotidiano difícil, projetando a realidade da favela ou subúrbio dos MC’s por toda a cidade (HERSCHMANN, 2000, p. 232).

Nas três músicas analisadas neste trabalho, Sabotage faz referências a localidades da Zona Sul de São Paulo, especialmente ao Brooklin e favelas da região, como a do Canão e da Espraiada.

Com “Eu deixo um salve pros manos das ruas da sul/ Do Brooklin, da Femelin, do Anhangabaú/ Da Catarina, Espraiada, Itapevi, Fundão, Caracas/ Barueri, Jardim Peri é logo ali”, em “Cocaína”, canção em que aborda o envolvimento de jovens com essa droga nas periferias, ele fala com os ouvintes de outros locais, nos quais sabe que a situação se repete e, citando-os, acaba formando uma relação de rede e a denúncia realizada se estende, chamando atenção para o problema em diversos pontos da cidade.

Está também entre as características do Jornalismo, mais especificamente do gênero opinativo da Crônica, a relação entre o fato, o racional, e o emocional, o conteúdo humano. Entre o Jornalismo puro e a literatura, ao relatar situações ou sentimentos universais através de um específico, a crônica não foge do real, ela se define como um “relato poético do real” (MELO, 2003, p. 162).

Segundo José Marques de Melo, a crônica moderna tem como características fundamentais:

- 1) Fidelidade ao cotidiano, pela vinculação temática e analítica que mantém em relação ao que está ocorrendo, aqui e agora; pela captação dos estados emergentes da psicologia coletiva.
- 2) Crítica social, que corresponde a “entrar fundo no significado dos atos e sentimentos do homem” (2003, p. 156).

Uma das classificações do gênero o coloca mais próximo da cultura hip-hop. Melo atenta para a chamada crônica local, “também conhecida como urbana ou da cidade, glosa a vida cotidiana, atuando como uma espécie de antena coletiva, captando as tendências da opinião pública na comunidade em que se localiza” (2003, p. 157).

A relação dos integrantes do movimento hip-hop com as comunidades onde vivem ou das quais vieram é perceptivelmente intrínseca à cultura produzida por eles. Mais especificamente no rap isso pode ser notado através das letras e no conjunto das obras.

No caso dos b-boys e, especialmente, dos funkeiros estudados, a comunidade e o bairro são claramente supervalorizados. Os depoimentos das galeras e turmas e as músicas pesquisadas atestam que estas localidades representem um importante referencial. Ali se sentem protegidos de uma estrutura social excludente, bem como constroem alianças e identidades. Em entrevistas, vários membros de galeras afirmam se sentir fortalecidos na sua comunidade (HERSCHMANN, 2000, p. 227).

O rapper Sabotage ficou conhecido também por essa característica. Inclusive, ao relacionar a maior parte de suas letras à favela do Canão, zona Sul de São Paulo, região do Brooklin, onde morou grande parte da sua vida, acabou denominado “maestro do Canão”.

Para José Francisco Neto e Jorge Américo, do Jornal Brasil de Fato, e Igor Carvalho, da Revista Fórum, em matéria publicada pelo Brasil de Fato

O amor de Sabotage a sua comunidade o colocou no patamar de Alberto Caeiro, pseudônimo de Fernando Pessoa. Se o rio Tejo não é mais belo que o rio que corre pela aldeia do poeta português, também não há melhor lugar que a Favela do Canão. Com a força de sua música, Sabotage fez o pequeno vilarejo onde vivem 18 famílias ser quase tão conhecido quanto a Favela da Rocinha, com seus 70 mil habitantes (2013, online).

Micael Herschmann cita em seu livro “O funk e o Hip-Hop invadem a cena” que os rappers acabam se tornando a voz dos locais periféricos “por sua postura mais contida e seu discurso mais politizado, são considerados com alguma frequência os porta-vozes, os “gurus” das populações que habitam as periferias” (2000, p. 232).

Além das referências locais, Sabotage utiliza da ampliação do fato específico para o âmbito universal, assim como feito nas crônicas – quando um caso é citado isoladamente, mas acaba por ser a representação de uma situação ou grupo maior. Em “No Brooklin” ele canta “E o Cachorrão, sério mesmo, tá longe do crime/Há muito tempo ele me disse: “a quebrada é embaçada/Tem homem revistando homem, forjando de monte”/Na Espriadas, lá na Conde/Alí, quem eles cata é óbvio que embaça/**O Petra, a Lina e o Casca caíram em cilada**,/De vez em quando a lei vai lá pra nos atrapalhar/Choque, borrachada, bala perdida, coronhada,/Cotidiano violento na favela da Espriadas”, onde o caso citado representa o cotidiano de violência e as “ciladas” são produto da relação complexa com a força policial.

Nos versos seguintes, Sabotage narra a cena de um assalto a um banco, o qual ele teria presenciado. Completa: “Impressionante cena cinematográfica central de Santo Amaro, Brooklin, Sul, o tempo não para/ Não tem desculpa, só tem disputa/ País que luta, se vem das ruas, pergunta curta/ Se liga. Juca, favela pede paz, lazer, cultura/ Inteligência, não muvuca”, em uma relação que pode indicar novamente a mensagem que a favela quer melhorias, e o Estado precisaria, então, agir com inteligência, não com “muvuca”. Ele continua: “Rap é meu hino que me mantém vivo/ Então que seja breve e considere isso/ Branco e preto pobre não

dão sorte contra o meritíssimo/ Então vai arriscar, se errar, tá perdido”, mais uma referência aos equipamentos do Estado, dessa vez, o judiciário, diante do qual nem todos seriam iguais, por isso o rap era um subterfúgio para ele, sua alternativa diante da possibilidade do erro.

“É Santo Amaro a Pirituba o pobre sofre, mas vive/ A chave é ter sempre resposta aquele que inflige/ A lei na blitz, pobre tratado como um cafajeste/ Nem sempre a polícia aqui respeita alguém/ Em casa invade a saco ou fala baixo ou você sabe/ Maldade, uma mentira delas, dez verdades”. Nesse trecho de “Um Bom Lugar”, Sabotage volta a abordar a questão da violência policial, recorrente na vida da periferia e em sua obra. “Ter a resposta aquele que inflige”, seria, nesse caso um conselho, para que se conheça seus direitos para momentos de confronto com a força policial. O último verso – “uma mentira deles, dez verdades” – expressa a consciência da diferença entre o peso social da palavra de um cidadão comum, morador de favela, e uma autoridade. A relação entre eles é sempre de tensão. Na mesma música, quase em seu término, o trecho “Tem que ter fé aqui sim, tem que insistir/Humilde, só assim para progredir enfim/ Quero juntar assim com os manos/ E protestar o preconceito daquele jeito”, como uma mensagem de incentivo diretamente para quem vive na mesma situação.

Em “No Brooklin”, Sabotage diz sobre o dia a dia na região. Nos versos “Submundo do subúrbio faz vítima em tudo/ Fuzil na mão dominado, alguém gritou, sujou/ Nessas horas amarelou merece uma pá de soco/ Por dar brecha, deixar guela ou morar na favela”, ela explora que o morador da periferia teria poucas opções, pois, se só morar na favela já o fazia merecedor da violência, como iria não se submeter aos sistemas do crime.

Na canção “Cocaína”, o rapper narra diversas histórias relacionadas à essa droga, sempre em tom de aviso sobre seus males, mas, ao contrário do que diversas vezes acontece na imprensa, Sabotage problematiza a questão, vendo-a como parte de um sistema maior – e consegue transmitir isso ainda em sua linguagem e do público de suas músicas. “Aí, sem falsidade, conheço manos tão felizes/ Usavam só um baseado e não afundava o nariz/ Começou a colar com certas rapaziadas/ Não mandava uma inteira, mas ficava com a rapa/ Eles foi pra mão de um cara, o tal satanás/ O desprezo e a vergonha domina seus pais/ Digo mais, o seus pivete, esse rapaz, esquece, parece um zumbi/ Marionete, um plano de maquete/ Na quebrada aos dezessete/ Furtou Vídeo Cassete, rebelde/ De longe sua mãe o reconhece/O dominado e tal”, diz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se propôs a analisar as aproximações entre o rap, gênero musical caracterizado pelas denúncias sociais e diálogo com a periferia da cidade, e o Jornalismo, em seus aspectos fundamentais e também, especificamente, em seu formato de opinião crônica. Para isso, foram utilizadas canções do rapper Sabotage, presentes no disco “O rap é compromisso!”, lançado em 2001. Lembra-se que a música não tem comprometimento com a periodicidade nem com a “verdade”, como definida jornalisticamente, alcançada através da apuração, mas é um importante documento histórico, pois consegue incluir subjetividades em seu registro de um tempo e espaço.

Nesse sentido, realizados o levantamento dos conceitos necessários e as análises das letras podemos entender que o Jornalismo, que tem como função fiscalizar e denunciar a atuação do Estado, e a maior lealdade para com o cidadão, acaba por estar distante dessa dinâmica quando nas periferias. Não é possível cumprir bem o seu papel conforme estabelece sua cobertura a partir de um centro – formando-se um diâmetro que exclui a periferia e a população mais pobre que nela habita, por um sistema de interesses que leva a notícia, como produto, ser mais vendível a outros públicos, sendo, assim, selecionada e construída de forma a interessarem a esses públicos.

Assunto recorrente nas letras analisadas, bem como no universo hip-hop em geral, as tensões entre instituições do Estado e a população, como as denúncias de violência policial, são pouco abordadas no cotidiano da chamada imprensa tradicional. Dessa forma, o jornalismo pode deixar de ter seu papel de representante de diferentes vozes, passando ao seu oposto, quando é usado como subsídio do poder dominante, ajudando, muitas vezes, a calar parte da população.

Nesse cenário, a função do rap aproxima-se da função primeira do Jornalismo quando insere a população da periferia na realidade, conforme os dá voz. Também se mostra fundamental como formadora da identidade de um povo, que pouco se enxerga representado pela imprensa – quando se vê, é, geralmente, em situações degradantes ou abordadas de maneira rasa. Todavia, é claro que o efeito obtido por esse subsídio – o uso da arte para afirmação coletiva e denúncia – não é suficiente e não se iguala à força da mídia.

No que diz respeito ao gênero da crônica, vemos ainda mais similaridades, dessa vez de forma, quando Sabotage utiliza das referências locais e do fluxo entre um fato isolado e a universalidade dele. Conhecido com maestro do Canão, sua ligação com a região onde vivia foi sua maior marca no hip-hop.

Como jornalistas, cabe a nós procurarmos identificar os problemas e desvios na prática da profissão, para que essa seja realizada com ética e cumprindo o seu compromisso inicial

com o público. A cobertura da periferia pode exigir esforço para além da grande mídia, estabelecida em seus próprios sistemas de símbolos e público, mas deve ser realizada com ímpeto e real vontade de entender as divisões históricas e culturais estabelecidas dentro da própria cidade. Nesse sentido, acrescento, o rap pode significar um instrumento ao próprio comunicador, com suas narrativas e crônicas que podem auxiliar uma aproximação com a verdadeira realidade local, da qual, muitas vezes, o profissional se isola.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato Souza de. **Cultura de periferia na periferia**. Le Monde Diplomatique Brasil. SI, 2011. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=995>> Acesso em: 20 mar. 2015

ARAÚJO, Ana Carolina Palma de. **O direito por trás das vozes: Reflexões críticas a partir da música de racionais mc's e Bezerra da Silva**, São Paulo, 2013. Monografia. Disponível em: <<http://www.tcc.sc.usp.br/tce/disponiveis/89/890010/tce-30012014-095827/?&lang=BR>> Acesso em: 20 mar. 2015

BONDUKI, Nabil Georges; ROLNIK, Raquel. **Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho**. São Paulo: EDUSP, 1979. 130 p. (Cadernos de estudo e pesquisa : programa de estudos em demografia e urbanização; 2)

CHAUI, Marilena. Ética e Violência. **Teoria e debate**. SI, 1998. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/?q=materias/sociedade/etica-e-violencia&page=0,3#sthash.KpKNYud2.dpuf>> Acesso em: 20 ago. 2015

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>> Acesso em: 21 mar. 2015

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1989. 213 p.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da EdUERJ, 2000. 300 p.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os Elementos do Jornalismo**. 2 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.350 p.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007. 189 p.

MARICATO, Ermínia. **Metropole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência**. São Paulo: Hucitec, 1996. 141 p.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3 ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MORAES, Ângela. A Crise do Jornalismo e o Discurso Legitimador. **Estudos**, v. 38, n. 4, p. 663-678. Goiânia, 2011. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/estudos/article/viewFile/2332/1428>> Acesso em: 27 fev. 2016.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 2 v.

NETO, José F.; AMÉRICO, Jorge; CARVALHO, Igor. **O legado de Sabotage, a saudade de Maurinho**. Sl., 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2013/01/28/o-legado-de-sabotage-a-saudade-de-maurinho/>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Rap**. São Paulo, 1997. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://issuu.com/fabioraphael/docs/olivrovermelhodohiphop.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2015

RIBEIRO, Christian C. R. **Novas formas de vivências nas Polis brasileiras? A ação transformadora da realidade urbana brasileira pelo movimento hip hop**. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/eventos/paisagemeparticipacao/movimentossociais/A02_hiphop.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2014.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2013. 83 p. (Folha explica)

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana**. Campinas, 1998. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000171284>> Acesso em: 20 mar. 2015

SILVEIRA, Ada Cristina Machado. **Modos de ver e devorar o outro: a ambivalência na cobertura jornalística das periferias**. Sl, 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriodeseguranca.org/files/index.pdf>> Acesso em: 19 fev. 2016

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2 ed. 2005. v.1. 224 p.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 239 p.

Fontes Primárias:

Sabotage. *Cocaína* (participação Sombra e Bastardo), 2001. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/sabotage/135120/>>

Sabotage. *No Brooklin* (participação Negra Li), 2001. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/sabotage/337139/>>

Sabotage. *Um bom lugar* (participação Black Alien), 2001. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/sabotage/65059/>>

Contatos: natalia.oliveiraf@gmail.com (IC) e rmpbs@mackenzie.br (Orientadora).