

Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado: o dinheiro em “Rap é compromisso” (2001), de Sabotage

I have something to say, i will not be quiet: money in “Rap is a commitment” (2001), by Sabotage

Edilberto de Oliveira Barbosa¹

Resumo

As manifestações artístico-culturais do movimento hip hop, sobretudo na sua vertente musical, o rap, tem despertado interesse de pesquisadores de diversos campos das humanidades, por envolverem jovens em contextos urbanos manifestando-se sobre questões de interesse contemporâneo, tais como violência, religiosidade, gêneros, drogas, mídias, identidades, ativismo político, linguagem musical, informação e conhecimento, segregação racial e social, arte e vida urbana, sociabilidade e estilos de vida, experiência do jovem nas periferias das grandes cidades, entre outras. Este artigo busca identificar, selecionar e analisar as referências linguísticas a dinheiro/finanças nas músicas do disco “Rap é compromisso” (2001), do rapper paulistano Sabotage, situando o rap como um gênero discursivo marcado por uma preocupação programática de discutir a realidade social de populações excluídas do progresso material e seus benefícios em certas sociedades contemporâneas. A descrição, análise e interpretação se baseiam na contextualização da obra a partir das noções de cidadania, de Milton Santos (2014), e de gêneros do discurso, de Mikhail Bakhtin (2019) e o Círculo. Os resultados mostram a representação do dinheiro numa relação entre necessidade e crime, em constante tensão com a esfera político-governamental.

Palavras-chave: Rap. Sabotage. Dinheiro. Gêneros do discurso. Cidadania

Abstract

The artistic and cultural manifestations of the hip hop movement, especially in its musical aspect, rap, have aroused the interest of researchers from different fields of the humanities, as they involve young people in urban contexts, expressing themselves on issues of contemporary interest, such as violence, religiosity, genres, drugs, media, identities, political activism, musical language, information and knowledge, racial and social segregation, art and urban life, sociability and lifestyles, youth experience on the outskirts of large cities, among others. This article seeks to identify, select and analyze the linguistic references to money / finance in the songs of the album “Rap is a compromise” (2001), by the São Paulo rapper Sabotage, situating rap as a discursive genre marked by a programmatic concern to discuss social reality populations excluded from material progress and their benefits in certain contemporary societies. The description, analysis and interpretation are based on the contextualization of the work based on the notions of citizenship, by Milton Santos (2014), and genres of discourse, by Mikhail Bakhtin (2019) and the Circle. The results show the representation of money in a relationship between necessity and crime, in constant tension with the political-governmental sphere.

Keywords: Rap music. Sabotage. Money. Speech genres. Citizenship

Recebido em: 18/02/2021.

Aceito em: 09/05/2021.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4086-7712>.

Introdução

Do fim dos anos 1990 aos nossos dias, as pesquisas acadêmicas sobre os produtos artístico-culturais do movimento hip hop no Brasil já se contam aos milhares, entre dissertações, teses, artigos e livros publicados. Existe, portanto, um inequívoco interesse acadêmico por compreender esse fenômeno, presente em nossa realidade social desde fins dos anos 1980. As pesquisas, mesmo aquelas que tratam particularmente da vertente musical do movimento, o rap, têm sido feitas com base em diferentes perspectivas teórico-metodológicas, porque vêm de campos de estudo diversos, tais como a sociologia, a antropologia, a psicologia e a linguística. Tal interesse denuncia de imediato o caráter multifacetado da música rap em suas complexas relações com a realidade social, que suscita a construção de diferentes objetos de estudo.

Neste artigo, baseado na perspectiva dialógica da análise do discurso, procuraremos construir como objeto de estudo a representação linguístico-discursiva de dinheiro/finanças nas letras das músicas do disco “Rap é compromisso” (2001), do rapper paulistano Sabotage. Para responder a pergunta sobre como se constrói essa representação, procuraremos, primeiramente, apoiados em Bakhtin e o Círculo, situar o rap como um gênero do discursivo, para, em seguida, pensarmos, com a ajuda do geógrafo Milton Santos, a noção de cidadania num contexto sociocultural que ajuda a explicar o surgimento dessa “arte juvenil”/“prática política” (ANDRADE, 1999, p. 9), que é, a um tempo, produto e resposta a uma realidade localizada no tempo e no espaço.

A seguir, passamos à exposição daquilo que das duas noções interessa ao nosso trabalho, para, em seguida, retomarmos a contextualização necessária à compreensão do nosso objeto de estudo.

A noção de gêneros do discurso

Segundo Brait e Pistori (2012, p. 373), o fundamento da noção de gêneros do discurso nas obras de Bakhtin e do Círculo se encontra “na ideia de que a linguagem se materializa por meio de enunciados concretos, articulando ‘interior’ e ‘exterior’, viabilizando a noção de sujeito, histórica e socialmente situado”. No ensaio “Os gêneros do discurso” (1952-3), Bakhtin (2019, p. 11) afirma que “todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” e os enunciados, por meio dos quais a língua é empregada, refletem - e refratam - “as condições específicas e as finalidades de cada referido campo” (BAKHTIN, 2019, p. 11), tanto no seu conteúdo temático e no seu estilo de linguagem, quanto na sua construção composicional. Tendo isso em vista, Bakhtin (2019, p. 12) destaca que cada um desses campos “elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso”. Em “A construção do enunciado” (1930), Volóchinov (2019, p. 268) havia dito que o enunciado é a “unidade real do discurso”, que as suas formas típicas são os gêneros, e que todo enunciado tem, além da parte verbal, uma parte subentendida, não expressa, extraverbal, que chamará de situação e auditório.

Medviédev, em “O método formal nos estudos literários” (1928), já definira gênero como forma típica do todo da obra ou do enunciado. Para ele, “uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero. O significado construtivo de cada elemento somente pode ser compreendido na relação com o gênero” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 193). O autor chama a atenção para a relação do gênero com a existência, afirmando que o gênero

ilumina a realidade e é iluminado por ela, “a obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 195), jurídica, religiosa, política, artística etc. Todavia, um gênero pode dominar apenas certos aspectos da realidade, “ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 196). Como um encaminhamento metodológico, fala de uma dupla orientação do gênero na realidade:

Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas, e assim por diante (MEDVIÉDEV, 2016, p. 195).

Brait e Pistori (2012, p. 383) resumem assim a visão de gênero em Medviédev:

O gênero emerge da totalidade concluída e solucionada do enunciado, que é o ato realizado por sujeitos organizados socialmente de uma determinada maneira. Trata-se de uma totalidade temática, orientada pela realidade circundante, marcada por um tempo e um espaço.

Por fim, a noção de unidade temática não se deve confundir com assunto. Em Medviédev, o tema está além dos elementos linguísticos que compõem a obra, tem a ver com o enunciado em sua totalidade e define-se numa relação entre todos os significados dos elementos verbais presentes na obra e a totalidade do enunciado/obra como ato sócio-histórico, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais da sua produção e recepção.

Só se pode compreender os enunciados concretos do rap tomando-os como um gênero do discurso, ou seja, não se trata de manifestações isoladas, mas de enunciados de um campo artístico, que tem uma história e tem características próprias, as quais têm a ver, como diz Medviédev, com as realidades que o rap ilumina, e pelas quais é iluminado. O rap, sem necessidade de abstrair a sua relação com um mercado – o que caracteriza de forma mais ampla a música popular urbana nascida no século XX –, está orientado para um público em particular e, tematicamente, está orientado para a vida. Embora neste artigo nos dediquemos especificamente ao problema da representação de dinheiro/finanças, não será difícil perceber em muitas manifestações da música rap do período aqui abordado uma unidade temática maior, ligada a discursos que se poderiam caracterizar como de resistência ou de reivindicação de cidadania.

A discussão sobre cidadania no Brasil

A referência que faremos à obra de Milton Santos se deve ao fato de que ela nos aproxima do quadro sociopolítico e econômico do Brasil em fins do século XX, sobretudo nas grandes cidades; é esse quadro, ou parte dele, que o discurso de Sabotage, por sua vez, reflete e refrata; este discurso que se materializa como rap, subgênero da canção popular urbana, é caracterizado por uma orientação programática para a realidade espaço-temporal do artista, além de possuir aquela dupla orientação na realidade inerente a todo gênero discursivo. Neste artigo, como já foi dito, limitamo-nos à tentativa de entender como Sabotage trata da questão do dinheiro/finanças, que, a nosso ver, está ligada à questão tratada

por Milton Santos em sua obra.

“O espaço do cidadão” foi publicado em fins dos anos 1980, logo após o fim do regime militar. O objetivo do livro, segundo Milton Santos (2014, p. 12), era “contribuir para o debate sobre a redemocratização brasileira”. Aborda, para tanto, a questão da cidadania, colocando o espaço geográfico como categoria de análise. O livro nasce a partir de sua reflexão sobre o que ele próprio representava como pessoa, “diante da ambição de ser um cidadão integral neste país” (SANTOS, 2014, p. 11). Desenvolvendo essa reflexão, Milton Santos (2014, p. 17) dirá que “o modelo cívico forma-se, entre outros, de dois componentes essenciais: a cultura e o território”; esse modelo cívico, em uma democracia verdadeira, deve ser autônomo e não subordinado ao modelo econômico. A atividade econômica e a herança social determinam, no Brasil, o lugar dos homens no espaço, de modo que os bens e serviços relacionados à vida urbana chegam conforme o seu lugar socioeconômico e também geográfico; essa desigualdade se refere tanto a um Nordeste em relação ao Sudeste, como a uma Paraisópolis em relação ao Morumbi, ou um Canão em relação ao Brooklin.

Para Milton Santos, o progresso material que o Brasil obtivera nos últimos anos (refere-se ao chamado “milagre econômico”) baseou-se na aceitação da racionalidade econômica de grandes firmas, estrangeiras e brasileiras, e no uso da força e poder do Estado, encarregado de criar as condições de produção adequadas ao modelo de crescimento que se adotou. Essas condições de produção não tinham por finalidade a criação de uma infraestrutura visando ao benefício da população em geral, mas, por meio da influência dessas firmas sobre a esfera política, visavam ao desenvolvimento, no Brasil, de uma forma de capitalismo eminentemente predatória.

Por isso, a noção de direitos políticos e de direitos individuais teve que ser desrespeitada, se não frequentemente pisoteada e anulada. Sem esses pré-requisitos, seria impossível manter como pobres milhões de brasileiros, cuja pobreza viria de fato a ser criada pelo modelo econômico anunciado como redentor (SANTOS, 2014, p. 15).

Modelo político e modelo cívico foram instrumentais ao modelo econômico, o qual, com a ajuda da mídia, despertou e seduziu as massas “para a necessidade, o interesse, a vantagem de ampliação do consumo, mas não para o exercício da cidadania, que era cada vez mais amputada” (SANTOS, 2014, p. 16). No plano da retórica política, falava-se com frequência em liberdade e direitos, os quais, no plano dos fatos, eram com frequência menosprezados. Para Milton Santos (2014, p. 19), “o respeito ao indivíduo é a consagração da cidadania”, e esta “é uma lei da sociedade que, sem distinção, atinge a todos e investe cada qual com a força de se ver respeitado contra a força, em qualquer circunstância”.

Cidadania se aprende e a noção tal como a conhecemos resulta de um processo de lutas ocorridas em vários países, que levou da condição de “membro da sociedade nacional”, no século XVIII, ao “direito de associação”, no século XIX, chegando-se aos “direitos sociais” durante o século XX (HAGUETTE apud SANTOS, 2014, p. 21). Para além dos direitos individuais e coletivos, esses direitos sociais “garantiriam ao indivíduo um padrão de vida decente, uma proteção mínima contra a pobreza e a doença, assim como uma participação na herança social” (HAGUETTE apud SANTOS, 2014, p. 21).

As tarefas do fim do século seriam a crítica do consumismo (veneno que distrai do assalto à cidadania) e o reaprendizado da cidadania (SANTOS, 2014, p. 153):

Nessas condições, deve-se falar de um modelo cívico-territorial, a

organização e a gestão do espaço sendo instrumentais a uma política efetivamente redistributiva, isto é, tendente à atribuição de justiça social para a totalidade da população, não importa onde esteja cada indivíduo. A plena realização do homem, material e imaterial, não depende da economia, como hoje entendida pela maioria dos economistas que ajudam a nos governar. Ela deve resultar de um quadro de vida, material e não material, que inclua a economia e a cultura (SANTOS, 2014, p. 18).

Enfim, para além da ideia de um “direito à cidade”, trata-se do direito de receber da sociedade os bens e serviços indispensáveis a uma existência digna. Encargo da sociedade e dever dos governos, esses bens e serviços são devidos a todos. “Sem isso, não se dirá que existe o cidadão.” (SANTOS, 2014, p. 158).

O nascimento de um gênero do discurso

Há diferentes versões sobre o lugar de nascimento do movimento hip hop e sobre a origem da denominação do seu aspecto musical, o rap. É mais comum dizer-se que nasceu anos EUA, nos anos 1970, em festas de rua em bairros pobres habitados por negros, e a palavra “rap”, embora já dicionarizada antes dos anos 70, seria uma sigla para *rhythm and poetry*, que chama a atenção para um elemento muito associado às músicas africanas, o ritmo, e para a ideia de que as suas letras seriam poesias. Já a denominação “hip hop” viria de um jogo entre as palavras “hip”, quadril ou “segundo a última moda”, e “hop”, pular ou dançar (TEPERMAN, 2015, p. 16), e chama a atenção, portanto, para a dimensão festiva do movimento. A dimensão de crítica social seria desenvolvida posteriormente. Na década de 1980, o movimento já estava presente na cidade de São Paulo, associado aos bailes black da periferia e a certos locais da região central, como a rua 24 de Maio, a estação São Bento do metrô e a praça Roosevelt.

Costuma-se dizer que os quatro elementos iniciais do movimento hip hop são o canto falado do MC e a música do DJ (que fazem juntos o gênero musical rap), mais a *break dance* e a *street art*, ou grafite (TEPERMAN, 2015, p. 17). O MC, ou *master of ceremony*, segundo Gomes (2013, p. 285), “produz versos sobre o cotidiano do território [...] no que diz e como diz, o MC é o relato, conhecimento e comunicação do seu lugar”. Quanto à música:

O DJ fez dos objetos eletroeletrônicos e das tecnologias informacionais instrumentos para a construção de bases musicais, para tanto, criou também o *sample* (cópia de trechos de músicas existentes). Rearranja sonoridades pelas limitadas condições e que, concomitantemente, foi transformando em música, em estilo. Como o manuseio no par de pick-ups (toca discos), que rende ao mundo novos usos das bases musicais, por exemplo, as batidas e os famosos *scratches* (intervenção na rotação do disco criando efeitos de “arranhadura”), a marca dos DJs do *Hip Hop*. Utiliza-se, ainda, de *softwares* para produzir suas bases. Detêm um conhecimento criativo, primeiramente, fora das formalidades e dos conteúdos centralizadores da produção musical; porém, vão apreendendo com fragmentos as novidades do mundo e transformando em música uma materialidade dada (GOMES, 2013, p. 285).

O rap seria um jeito novo de fazer música, por possibilitar a elaboração de uma musicalidade sofisticada não dependente de estudos formais sobre música, também, “sobretudo por bater o pé na ideia de que a música está no mundo para transformá-lo, e não

apenas para servir de trilha sonora [...] é uma música que nasce marcada social e racialmente” (TEPERMAN, 2015, p. 7). Definindo-se como uma cultura de rua, em 1977 o hip hop acrescenta o seu quinto elemento, trata-se do “conhecimento”, sugerido pelo músico Afrika Bambaataa, que em um trabalho com jovens, procurava, por meio de competições envolvendo os quatro primeiros elementos do hip hop, combater a violência das gangues. “A ideia é um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.” (TEPERMAN, 2015, p. 27).

Data do começo dos anos 1990 o primeiro disco do grupo Racionais MCs (“Holocausto urbano”), que fala contra o racismo, a miséria e a violência na periferia de São Paulo. O grupo será um dos principais responsáveis pela difusão do movimento no Brasil, onde a expressão hip hop (que ganhará o mundo e, em breve, conquistará um público numeroso em outras classes sociais) passa a designar

[...] uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório [...] Esse movimento seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da “palavra”: por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 18).

No ano 2000, segundo Toni C. (2015, p. 116), “o rap estava no seu apogeu”: conquistara espaços exclusivos na MTV e na rádio 105 FM, tinha jornal e revista sobre o movimento hip hop e os shows aumentavam, com o público. Nesse ano ocorre a gravação do disco – que sairá em 2001 - “Rap é compromisso”, do rapper paulistano Sabotage (Mauro Mateus dos Santos). A produção do disco envolveu “um pelotão de elite do rap paulistano”: a produção executiva foi dos Racionais MCs e a produção artística do grupo RZO, Rappin Hood e o coletivo Instituto; o disco saiu pelo selo Cosa Nostra, dos Racionais MCs. (TONI C., 2015, p. 117).

As condições da abordagem aqui proposta

Neste artigo, tomamos as 11 letras de músicas desse disco - citado com frequência entre os mais importantes do rap brasileiro, o que, para nós, significa ser representativo do gênero - como material empírico para estudarmos as referências linguísticas a dinheiro/finanças. Nosso objetivo é identificar, selecionar e esboçar uma análise de tais referências, com base nas noções de gêneros do discurso, de Mikhail Bakhtin (2019) e o Círculo, e de cidadania, de Milton Santos (2014).

Para a elaboração deste artigo, consultamos cerca de trinta artigos sobre hip hop ou rap, principalmente em língua portuguesa, nas plataformas Scielo (<http://www.scielo.org/>) e CAPES (<http://periodicos.capes.gov.br/>) entre o Natal e o ano-novo de 2019. Destes, mencionaremos dois, com a finalidade de justificar o nosso interesse pelo tema pesquisado e vislumbrar a possível contribuição que nosso trabalho poderá dar. O artigo de Lourenço (2010) olha para o movimento hip hop “enquanto forma de contestação social e política” e constata que “o movimento Hip Hop constituiu-se como um novo sujeito político na esfera

pública do cotidiano da periferia”, sendo os seus letristas (geralmente os próprios MCs) “narradores urbanos. Eles abordam em suas narrativas temas que dizem respeito a sua experiência na *polis*”. Os temas mais frequentes nas letras dos grupos de rap nacionais são:

as desigualdades sociais, a violência policial, a violência das quadrilhas e dos assaltos, o tráfico e o uso de drogas e suas consequências, a ineficácia da justiça, o desrespeito aos direitos humanos, o desemprego, as aspirações de consumo, a pobreza e miséria na infância, as más condições de trabalho, o cenário político cotidiano da cidade e de sua periferia (LOURENÇO, 2010, s/p).

Pode-se notar que é possível estabelecer relação entre o nosso tema e cada um dos temas mencionados pela pesquisadora como mais frequentes nos raps nacionais. Talvez porque, como diz Paul Singer (2011, p. 7), “[...] todos nós frequentamos o mundo das finanças do mesmo modo que frequentamos o dos sonhos, os que sonhamos acordados, fazendo projetos para o futuro”. O dinheiro e as finanças, ligados às condições materiais de vida, são, inevitavelmente, temas que dizem respeito à experiência na *polis*; a questão da cidadania, à qual nos referimos, também pode ser relacionada a esses temas. Já o artigo de Silva (2011) chama a atenção para a “segregação urbana” e para o papel do rapper como cronista da realidade da periferia, cuja linguagem própria ele utiliza para definir a sua identidade como parte do grupo pelo qual se quer fazer compreender.

Silva (2011) historia e analisa diferentes momentos da evolução do movimento hip hop na cidade de São Paulo. Em seguida, aborda a experiência mais recente dos saraus na periferia da Zona Sul de São Paulo, os quais, compostos por rappers e músicos de outros gêneros, poetas, atores, escritores e outros interessados, estariam conectados ao movimento hip hop pela mesma “dimensão ativa”, ou seja, “sua reação de protesto contra a violência e a segregação urbana”. Sobre o rap nos anos 1990, afirma:

A partir de então, os rappers se apresentaram como os *cronistas da periferia*, ou seja, o porta-voz de uma realidade que é silenciada pela grande mídia e ignorada pelo governo. O tipo de registro que eles fazem da vida urbana é sempre pessoal, biográfico. A música é apresentada como linguagem em um sentido amplo e não pode ser entendida se reduzida apenas a estruturas sonoras. A fundação musical é forjada pelo código de áudio das ruas; gírias, buzinas, tiros e conversas em bares. A aproximação dos rappers à comunidade de expressão com a qual eles querem ser entendidos é essencial. Sua desobediência à *norma culta* revela as intenções de um discurso fora da lei que não usa o português padrão. É um fenômeno que radicaliza uma característica peculiar da música popular, ou seja, o conflito com os padrões normativos propostos pela maneira como a música é ensinada na escola. As conversas de rua, na linguagem das ruas e o drama social vivido pelos músicos, pelas pessoas comuns, são expressas nas letras das músicas (SILVA, 2011, s/p).

Metodologia

Neste trabalho nos orientamos, metodologicamente, pela noção de “distância” (“distanciamento” ou “extralocalização”), de Mikhail Bakhtin (2017, pp.18-19), vista como condição para uma “interpretação criadora”; para o autor, os sentidos não se esgotam a cada olhar de um “outro”, de uma “outra” cultura, novos sentidos surgirão e entrarão no diálogo

dos sentidos; é preciso que formulemos “nossas” questões para as obras, e elas nos responderão. Segundo Bakhtin, compenetrar-se da cultura do outro é, sem dúvida, importante, porém se nos limitássemos a esse movimento de ida ao outro, o máximo que conseguiríamos seria “dublar” as suas obras. É necessário, portanto, que façamos o movimento de volta. O que possibilita uma “interpretação criadora” é a “distância”, temporal, espacial, cultural em relação ao nosso corpus e ao objeto de estudo que pretendemos construir.

Para a elaboração deste artigo, consultaram-se livros, artigos e materiais fonográficos. Procurou-se primeiramente fixar os textos das músicas por meio de consulta a sites da internet: <https://genius.com/>; <https://www.vagalume.com.br/>; <https://www.letras.mus.br/>, e de transcrição das letras após repetidas audições. Em seguida, fez-se uma descrição de cada uma das sequências de versos; e por fim, identificaram-se e selecionaram-se as referências explícitas e implícitas a dinheiro/finanças. Colocaram-se entre colchetes versos cuja audição não permite discernir com segurança a palavra ou expressão falada; também estão entre colchetes alguns versos que apresentam diferentes versões em sites da internet.

As músicas do disco “Rap é compromisso” (2001), de Sabotage, são: 1. Introdução (2min28s), 2. Rap é compromisso (4min21s), 3. Um bom lugar (5min03s), 4. No Brooklin (5min45s), 5. Cocaína (4min56s), 6. Na Zona Sul (5min13s), 7. A cultura (4min40s), 8. Incentivando o som (3min54s), 9. Respeito é pra quem tem (5min27s), 10. País da fome (3min41), 11. Cantando pro Santo (6min06s).

Resultados

A seguir, apresentamos, sumariamente, a parte que julgamos relevante, para o nosso objetivo, dos resultados do trabalho de transcrição e descrição das letras, na qual, obviamente, já estão presentes elementos de análise. Priorizamos aqui 5 letras nas quais aparecem referências explícitas a dinheiro/finanças. Todavia, as 11 letras do disco contêm referências explícitas ou implícitas. Logo abaixo, faremos um breve comentário com o intuito de tornar claro o contexto em que a referência a dinheiro/finanças se apresenta na música. Mencionaremos apenas algumas das referências implícitas.

Em “Introdução”: “H: Rei do bote, vai vendo. O tempo tá feio, Mauro. / S: Novo milênio, Helião. Pode acreditar, irmão, só vai sobreviver escolhido, meu. É... / H: Muita arma, muita droga, pouco dinheiro e pouco perdão. / S: É, é desse jeito mesmo. Mas a nossa luta continua, aqui é Sabotage. Rap nacional é nós!”.

“Introdução” marca o tempo (a virada do século) e o espaço (a favela). A música apresenta uma cena de guerra: invasão da favela pela polícia sob resistência. Há sons de explosões e gritos, armas engatilhadas e disparadas, helicópteros e sirenes de carros de polícia. Os versos são falados, ou gritados, por alguém que parece comandar a resistência. Faz-se o elogio da favela, de sua beleza e ferocidade. Os homens que falam são moradores da favela, mas ao mesmo tempo são rappers num estúdio (o rapper dá o seu nome à personagem que interpreta), e ao se referir ao “rap nacional”, explicita a natureza artística do discurso. O dinheiro, no diálogo destacado, aparece no meio de um conflito, refere-se à situação de pobreza da favela, à ação do tráfico de drogas e armas, e à repressão violenta da polícia.

Em “No Brooklin”: “Eu deixo um salve das ruas da Sul para a sua, ladrão: É que o dinheiro nunca compre sua postura / [...] / Cotidiano violento na favela das Espriadas / Quem tem sorte, é forte, enfrenta, tenta catar / Em plena praça, se pá, presenciei, não imaginava / Puta salseiro no Itaú da rua Alba / Agência desossada, PM acionada / Celular na mão do zé povinho virou uma arma / Que louco, sufoco, o malote tá com o louco, pipoco / Agora, é cada um por si e Deus por todos / A meio corpo, eu vejo um gordo enfiando bala / Pra ser mais claro, parou de AR-15 aquela barca / Impressionante, cena cinematográfica / Central de Santo Amaro, Brooklin-Sul / O tempo não para / Não tem desculpa, só tem disputa / País que vive a luta / Se [que] vem das ruas / Pergunta curta / Se liga, Juca / Favela pede paz, lazer, cultura / Inteligência, não muvuca / Rap é compromisso / Esse é meu hino que me mantém vivo / Então que seja breve e considere isso / Branco e preto pobres não dão sorte contra o meritíssimo / Então, vai arriscar? Se errar, tá perdido”.

“No Brooklin” traz, como as demais músicas, muitas referências ao espaço, a começar pelo título: “na periferia”, “o Terceiro Mundo”, “os brasileiros”, “submundo do subúrbio”, “na favela”, “tô aqui”, “Zona Sul”, “a quebrada”, “do lado de lá da Sul”, lá na Conde”, “no Itaú da rua Alba” etc. Em “No Brooklin”, Sabotage faz um relato sobre sofrimento, fé e aprendizado na periferia. Fala da influência do rap e da “postura” necessária para ser respeitado nesse mundo. Saúda o seu público de outras periferias, estimulando-o a manter a sua “postura” acima do “dinheiro”, “postura” que o impede de cometer o “vacilo” esperado pela polícia. Relata um assalto presenciado a uma agência bancária. O assaltante é quem tem “sorte” ou é “forte”, e sua ação é atribuída a uma “disputa” num “País que vive a luta / Se [que] vem das ruas”. A favela, porém, “[...] pede paz, lazer, cultura / Inteligência, não muvuca”. Os pobres, em geral, pretos ou brancos, não têm amparo do poder público. Nota-se uma ambiguidade em relação ao crime, embora ele seja desestimulado.

Em “Na Zona Sul”: “Corre, escape, tem quinze no pente, chantagem / Gambezinho faz acerto, depois mata na crocodilagem / Absurdo, não me iludo no subúrbio / Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro / Falsos amigos e aliados pensando em ganhar / Não adianta passar pano, o pano rasga / Mundo cão, decepção, constrói e transforma / A pivetada da quebrada num transporte pra droga / Zona Sul, conheço o povo todo inibido / Tanta promessa, enrolação acaba nisso / [...] / Enquanto isso, tudo esclarecido, nada resolvido / Propina seguindo, no bolso nem o mínimo / Ano 2000 não terminou, o Franja até citou / Nós travamos, Nostradamus tava certo e não errou / Brooklin-Sul, Morro do Piolho, Circular de Osasco / Em curto espaço / O crime evolui de fato, passo a passo / Vários triage na cadeia se hospedou / Evoluídos em altos delitos, criminosos até os ossos / Hoje o 157, o 12 é trampo-bomba [trampo bom] / Mas tem de monte, ontem à noite eu vi ali / Drogas que vendem, [me] compreende / (O investimento é quente, branca pura / Do verdinho é quente, linha de frente) / Muita calma nessas horas, é a lei da favela / Quem sabe faz na hora e nunca paga [com gesta] / Zona Sul, disse-me-disse traz crocodilagem / [...] / Na Sul, polícia mata / Não tem emprego, periferia falta vaga / Ladrão se arma, só de fuzil e de granada / A seguir, cenas de terror, salva de bala / Assim que é, será assim / Vários vão subir, ti-ti-ti” / [...] / São Paulo, Brasil / Capão Redondo, da ponte pra lá, do ano 2000 / Vida longa aos bandido beneficente / Os maluco consciente e desbaratinado / Humildade aos loque inconsequente / Aqui ninguém quer fama, ibope e nem diz-que-me-diz / A nossa cota vem é de dólar [À nossa conta venha de dólar] / Que é com nós mesmos, como ser feliz”.

“Na Zona Sul” apresenta um quadro do “cotidiano difícil” das periferias de São Paulo no fim do século XX. A evolução do crime e da violência num espaço com cada vez mais

habitantes, sem emprego, sem dinheiro, muitos sobrevivendo de trabalhos ilegais, crianças usadas pelo tráfico de drogas, corrupção e violência policial, povo inibido por promessas políticas nunca cumpridas. Sabotage menciona ainda, nesse contexto, a evolução do rap, como forma de diversão e de conscientização dos jovens. Manter “o proceder” é o segredo para sobreviver, e ter fé (“Tenha fé, não desacredite, participe / Saber qual é que é não é tolice / Sempre humilde”). O sentimento de desamparo se resume no verso final de Sabotage na música: “Na Zona Sul, somente Deus anda ao meu lado”. Há na música referência ao “dinheiro sujo”, ao dinheiro do crime, a “acertos” e “propinas”. Não há futuro com esse dinheiro (“Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro”), aliás, nas músicas de Sabotage, à exceção de uma, quase não há verbos no futuro, o que há é uma espécie de presente contínuo, sem futuro, sem esperança de mudanças positivas (“Sou Zona Sul, sou programado pra morrer”, diz um verso de “Incentivando o som”). Há outra referência a dinheiro em “Propina seguindo, no bolso nem o mínimo”, aludindo à corrupção de policiais e à precariedade das condições materiais de vida da população da periferia. Há referência a “investimento” e a formas de pagamento, mas em negócios de traficantes de drogas. Por fim, na última fala, aparece a palavra “dólar”, tido como aquilo que faz “feliz”. Nessa fala exaltam-se “os bandido beneficente” e condenam-se “os loque inconsequente”. É novamente a ambiguidade em relação ao crime.

Em “Respeito é pra quem tem”: “Pois eu já sei qualé que é / Os tiras entraram numas, revista até mulher / Tá pro que der e vier no extremo / Qualquer um é um suspeito / Não têm dó e nem respeito / Negociam qualquer dinheiro”.

“Respeito é pra quem tem” é uma espécie de lema. Para Sabotage, sua lei é a “humildade” e o seu trabalho é o rap, que “reproduz” o crime, ou seja, reflete sobre ele para orientar as suas vítimas potenciais, daí o apelo frequente ao público (o jovem morador de periferia que ouve o rap), para que adote uma “postura”, um “proceder”: “não dever nada a ninguém”. Mostra admiração pelos que morreram com dignidade (mesmo no crime), no entanto prega “Paz e fraternidade sem tirar ninguém”. A música traz referências explícitas e implícitas a dinheiro/finanças. Um exemplo de referência implícita está nestes versos, que aludem às atividades criminosas e suas consequências: “Eu vejo um carro, desenvolve a mil e sai (sai, sai, sai) / Pelo que fez, os homens vão atrás / Pôr a mão no fogo pela lei? Não, jamais / Sistema cão / Mandou meu irmão e vários pro jaz / Deixando tantos por aí, tristes, infeliz / Não quero comentar, mas vi, e o que vi, não quis / Não deu pra interferir”. Em outra referência implícita, Sabotage se refere às suas condições materiais de vida, à sua atividade no crime e ao fato de ter saído vivo dessa situação - como é comum no rap, arte e biografia andam juntas: “Quero ao menos entender, tentar viver a vida / Estrela da periferia brilha à luz divina / Não me safei, perdão talvez, lucrei, ok? / Não sou a bola da vez [...] Mas nessa vida já paguei mó perreio / Nem me viu, atento com tudo e com o nada / É óbvio, nós é nós, pode crer, favela / Sem dar goela, favela”. E, por fim, na sequência de versos que destacamos, há uma referência explícita ao dinheiro de atividade criminosa, envolvendo a própria polícia.

Em “Cantando pro Santo”: “Me sinto motivado de prioridades / Na cidade, pressionado por necessidades / Só maldade pra invadir [co-ban] e lares / E um qualquer, quem sabe / Pra comprar um Cadillac, mais tarde / Do tipo sem caô, só boa imagem / Um descendente dos Palmares, é, você sabe”.

“Cantando pro Santo” é a música que encerra o disco. Tem um caráter contestador e reivindicatório, “Algo no ar, contrariado o nêgo chega / Pra reclamar fortes momento de tristeza”. O apelo a uma diversidade de divindades (da umbanda e cristãs) dá à música um

feito de oração. As condições de vida no “país da fome”, representadas nas músicas anteriores, e novamente nesta última (racismo, desemprego, necessidades, desejos frustrados, criminalidade, violência, prisões, mortes, corrupção, inquietude), levam a uma reivindicação não às autoridades públicas, mas às divindades. Ironia? (“Peço ao Boiadeiro: ouça o meu apelo / O povo está crescendo, fique atento / Odin, ordene o vento / No mar, um barco pra remar tem que ter remo”). A crítica política também aparece: “Um mano firmeza fala sempre com clareza / Está contra a realeza que ostenta essa pobreza”. O papel do rap, preocupação constante de Sabotage, é lembrado: “A criançada faz do rap seu espelho”. E por fim, Sabotage desenvolve um discurso sobre o perdão, onde aparecem referências implícitas a dinheiro/finanças: “Lá no Canão, somente Deus me dá certeza / Das incertezas e inclarezas que seus filhos faz / Os perdoe, Pai, eles não são capaz de viver em paz / De forma irracionais ambiciosos / Se lembram de Jesus pra ir ao pódio / E em seus olhos vejo um ódio diabólico”. A música é concluída com os seguintes versos: “Eu quero axé / Do Brooklin ao Canão, vejo os irmãos e vou na fé / [...] / Uh, Deus, uh, Deus, deixe-me poder seguir / Oh, por favor, Deus”. Mais duas referências a dinheiro e finanças, uma implícita (“Na Zona Sul, ladrão bom vai embora cedo / Para a permanência do sistema carcerário / É a decadência, a fraude na lei do mais fraco / Existente, na mente de quem anda errado / Falta emprego pra'queles que pegou pesado”), e outra explícita, que destacamos acima, na qual há referência à pressão das necessidades, a recusa de invadir “[co-ban] e lares” - banco? -, mas também a manifestação do desejo - numa sociedade de consumo - do chamado consumo de prestígio (“um Cadillac”), desejo prontamente ironizado pela consciência de sua condição social, racial e, certamente, espacial, que o impediria de sair livremente pela cidade de posse de um objeto de consumo dessa natureza.

Discussão

Foi nosso objetivo neste artigo identificar, selecionar e analisar as referências linguísticas a dinheiro/finanças nas músicas do disco “Rap é compromisso” (2001), do rapper paulistano Sabotage. Os resultados mostram que em todas as referências, feitas de maneira explícita ou implícita, dinheiro/finanças são associados a tráfico de armas e drogas, crime, repressão policial, sorte, força, assalto/assaltante de banco, disputa, luta nas ruas, repressão pelo aparelho de justiça, “muvuca”, “acertos” com a polícia, sujeira (ilegalidade), traição, morte, trabalho infantil para o tráfico de drogas, promessas não cumpridas por políticos, propina paga a policiais, evolução do crime, criminalidade, “investimento” em tráfico de drogas, ladrões armados de fuzis e granadas, terror, tiroteio, violência, corrupção do sistema carcerário, corrupção de políticos, roubos, ambição irracional, consumo de luxo, prostituição, racismo, delinquência, prisão, assassinatos. Por outro lado, nas mesmas músicas, dinheiro/finanças são relacionados a pobreza, “postura”, paz, lazer, cultura, necessidade, miséria do povo, desemprego, dinheiro escasso, superpovoamento das periferias, fome, vício, desejos frustrados, dignidade ameaçada, rap (enquanto negócio que gera dinheiro), desejo de consumo, carência, inquietude, “perreio”.

Dinheiro/finanças aparecem, portanto, numa relação entre a necessidade e o crime. Não se trata de uma relação de causa e consequência do tipo: havendo necessidade, haveria necessariamente crime. Há um lugar vazio entre necessidade e crime, o da esfera político-governamental ou do Estado. Não se fala, nas músicas, de ações públicas para acabar com os problemas da alimentação, da moradia, da saúde, do trabalho, da segurança, da educação, da cultura. O Estado aparece apenas nas referências que o rapper faz às promessas não cumpridas, e nas referências, todas negativas, ao seu aparelho de repressão: a polícia, a justiça

e a prisão. Aqui lembramos o que disse Milton Santos sobre a subordinação, no Brasil de fins do século XX, do modelo político e do modelo cívico aos interesses do modelo econômico, representado por grandes firmas, estrangeiras e brasileiras, interessadas na implantação de um modelo de capitalismo que lhes gerasse o máximo de lucro, não importando o aperfeiçoando do exercício da cidadania, que, ao contrário, foi amputada.

Como subgênero da canção popular urbana, uma poesia das ruas, o rap é duplamente orientado na realidade, seu discurso se dirige (embora não somente) ao público jovem da periferia, o dialeto de periferia utilizado por Sabotage em suas canções é uma marca dessa preocupação com o seu auditório; o conteúdo temático dessas canções se refere a problemas vivenciados no cotidiano do artista e do seu auditório. Como todo gênero do discurso, o rap não só reflete a realidade, mas a refrata, ou seja, expressa a sua visão de mundo; porém, no caso do rap, isso ocorre dentro de um programa ou tradição que tem o valor de uma coerção de gênero, na qual se inscreve o compromisso de fazer canções sobre o espaço-tempo e a experiência social de certos grupos de pessoas, em geral as populações negras e pobres das periferias.

As atividades econômicas referidas nas músicas são quase sempre daquelas classificadas como “antissociais ou tipicamente ilegais” (SANTOS, 2013a, p. 59). Essa informação serve para designar o lugar social das pessoas representadas nas músicas, as quais são, em geral, do grupo dos “desiguais sem remédio, os desiguais institucionais” de que fala Milton Santos (2014, p. 32). Representa-se nas músicas a situação da população das periferias de São Paulo em fins do século XX, “uma pobreza sem segurança” (SANTOS, 2018, p.74), sem meios de satisfazer as necessidades básicas de sobrevivência digna, o que constituía, sem dúvida, um fator da criminalidade crescente. A violência que decorre dessa situação dizima parte dessa população (sobretudo homens jovens), outra parte irá encher os presídios. O rapper Sabotage, que mantém, nessas circunstâncias, uma posição de ambiguidade em relação aos criminosos, mas sem defender a lei, que chama de “sistema cão”, desestimula a prática de crimes: “Dinheiro sujo constantemente nos trai no futuro”. Seu discurso é dirigido sobretudo ao jovem da periferia, a quem recomenda colocar acima do dinheiro uma “postura”, um “proceder”: “Não dever nada a ninguém”. O conhecimento gerado pelo rap e a religiosidade são elementos dessa “postura”. A única referência positiva a dinheiro é em relação àquele que é gerado nas festas de rap (“Incentivando o som”).

“Podemos dizer que, no Terceiro Mundo, as cidades destinadas a ser grandes crescem rapidamente e se transformam em necrópoles, se já não nascem assim.” (SANTOS, 2013b, p. 70). Assim era, em fins dos anos 1990, a São Paulo de Sabotage, no seu “país da fome”.

Referências

ANDRADE, E. de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje. *In: Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRAIT, B; PISTORI, M. H. C. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo. **Alfa: Revista de Linguística**, v. 56, p. 371-401, 2012. Disponível em

<http://www.scielo.br/pdf/alfa/v56n2/02.pdf>. Acesso em 25 de fevereiro de 2020.

CONTEL, F. **Território e finanças**: técnicas, normas e topologias bancárias no Brasil. 2007. 323 f. Tese (doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

GOMES, C. O uso do território paulistano pelo hip hop: a teoria de Milton Santos para a compreensão da força do lugar. **GEOUSP: Espaço e Tempo**, São Paulo, n° 34, p. 282-293, 2013.

LOURENÇO, M. Arte, cultura e política: o movimento Hip Hop e a construção dos narradores urbanos. **Psicologia para América Latina**, México, n° 19, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2016.

RIBEIRO, E. Entrevistamos o Leprechaun, artista da capa do "Rap É Compromisso" (e muito mais). **VICE**. Disponível em: <https://www.vice.com/>. Acesso em: 2 jan. 2020.

ROCHA, J; DOMENICH, M; CASSEANO, P. **Hip Hop**: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SABOTAGE. **Rap é compromisso**. São Paulo: LiteraRUA, 2014.

SANTOS, M; SILVEIRA, M. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, M. **Pobreza urbana**. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2013a.

SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo**. 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2013b.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. 7ª ed. São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2017.

SANTOS, M. **O espaço dividido**: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2018.

SILVA, J. da. Sons da juventude na metrópole: as diferentes rotas do movimento Hip Hop na cidade de São Paulo. **Vibrante: Antropologia Brasileira Virtual**, Brasília, n°1, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

SINGER, P. **Para entender o mundo financeiro**. São Paulo: Contexto, 2011.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TONI C. **Um bom lugar**: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage. São Paulo: LiteraRUA, 2015.

VOLÓCHINOV, V. Estilística do discurso literário II: a construção do enunciado. *In: A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. São Paulo: Editora 34, 2019.