

O rap como religião de salvação The rap as a religion of salvation

Marcos Antonio Zibordi

Jornalista; Doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo (SP), Brasil; mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba (PR), Brasil. E-mail: mzibordi@hotmail.com

Resumo

Este artigo discute alguns aspectos religiosos da música chamada *rap*, produzida em São Paulo, e tem como referencial teórico textos de sociologia da religião de Max Weber. Especificamente, analisa o *rap* como uma religião de salvação.

Palavras-chave: *rap*; religião; *hip-hop*.

Abstract

This article discusses some religious aspects of rap music produced in São Paulo and has as theoretical reference texts of sociology of religion Max Weber. Specifically, it believes that rap can be considered as a kind of religion of salvation.

Keywords: rap; religion; hip-hop.

O rap como religião de salvação

1. Sociologia das religiões

Além das evidentes e constantes alusões religiosas na música chamada *rap* (sigla para ritmo e poesia, em inglês), a proposta deste artigo é evidenciar a pregação de um sacerdócio de salvação que extrapola a mensagem das músicas. Se Max Weber compreende as religiões como exemplo permutável da atividade simbólica, conforme se depreende dos textos que serão aqui referidos, tentaremos relacionar figuras como *rappers*, profetas e sacerdotes em situações de disputa simbólica do intelectualismo leigo na cidade mais culta e rica do país.

Nos textos sobre religião que fecham o primeiro volume de *Economia e Sociedade* (1994, p. 279-418), por exemplo, Weber procura respostas para pensar elites não econômicas. Ele trata de tipos sociais para chegar às religiões que, assim como a ciência e a arte, promovem viradas intelectualistas pressupondo o domínio de ferramentas de erudição, como a escrita, a leitura e o canto. Os integrantes do *hip-hop*, ao seu modo, também ousaram tal façanha.

Para Weber (1994), magos, profetas e sacerdotes estão em constante tensão. Sustentar a inovadora mensagem profética depende do carisma, que implica numa marca autoral, em geral elaborada por um leigo para propagar a boa nova contestando o poder sacerdotal estabelecido, este a serviço da tradição. A entrada do *hip-hop* na cena cultural brasileira via capital paulista e o estabelecimento dessa cultura descreve uma trajetória em que os *rappers* passam de anunciadores proféticos a sacerdotes que dominam as regras. A própria ideia de cantor de *rap* pressupõe um sentido de pároco: ele é um MC, ou “mestre de cerimônia”, com a missão de cantar e conscientizar. Daí o caráter pedagógico da música, seu sentido político explícito.

Quanto aos personagens em geral envolvidos nas disputas simbólicas religiosas, o mago, o profeta e o sacerdote estão em permanente tensão. A magia é o elemento central da atividade simbólica, e o mago tem a pretensão de infundir sentido ao mundo. Sua prática está associada ao cotidiano, e o mágico intervém em problemas mundanos, lidando com o aqui e o agora. Não se elimina a magia, ela é um conteúdo e um expediente permanente — além disso, também é racional, pois acredita nas regras da experiência.

Se o mago é uma espécie de pequeno empreendedor que negocia demandas mezinhas, há outro tipo social que anuncia uma mensagem cuja veemência depende de uma energia pessoal, uma qualidade (Weber pensa no profeta do judaísmo). Tendo seu valor pessoal reconhecido, os profetas anunciam a contestação dos valores sacerdotais. Egresso dos leigos,

o profeta é um mensageiro que questiona a autoridade e rotina sacerdotal — os sacerdotes estão a serviço da instituição; distribuem a salvação, mas não a inventam; administradores de um conhecimento rotinizado, são retribuídos pelo trabalho, ao contrário do profeta, autônomo propagador de uma verdade que tem força própria de inovação.

2. Rap paulista

A palavra *rap*, sigla para “ritmo e poesia” em inglês, designa o “elemento” musical da manifestação cultural chamada *hip-hop*, que abarca também a dança popularizada como *break* e a pintura conhecida como grafite. Segundo uma definição que concorde com outras teorizações sobre o tema,

O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo DJ África Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. O uso dessa expressão ganhou o mundo, novas dimensões, e hoje, no Brasil, designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 17)

Nas últimas três décadas no Brasil, especialmente na capital paulista, e muito por causa do *rap*, esse conjunto de manifestações passou a ser visto pela mídia, por intelectuais e artistas, pelos fãs e, naturalmente, pelos próprios realizadores, como o mais importante rebento cultural da periferia, sendo destacadas as peculiaridades estéticas e o compromisso ético com a enorme população de excluídos da qual e pela qual fala.

As balizas estéticas e éticas impõem interdições que conformam a ideologia cultural do *hip-hop*, sendo o *rap* sua ponta de lança, o elemento mais popularizado e capitaneado no país pelo principal grupo do gênero, o Racionais Mc's, da capital paulista, que fez do Capão Redondo, bairro com o qual se identificam, a Meca de onde sairia o autêntico *rap* nacional, modelo a ser seguido na forma e no conteúdo. Esse pioneiro grupo musical, inegavelmente o principal responsável

O rap como religião de salvação

por fazer o *rap* chegar a ouvintes além dos favelados, que já são muitos, mais de duas décadas após as primeiras gravações ainda é o mais popular do país no estilo, haja vista, por exemplo, a conquista da premiação máxima da MTV em 2012, concedida por votação do público em seu evento anual de música, com um *rap* sobre o guerrilheiro Marighela, encomendado para o filme sobre o mesmo personagem.

A temática religiosa sempre deu o tom. Desde muito antes do chamado “*rap gospel*”, ligado à “música gospel”, com enorme público, inúmeras letras expressavam a noção do Deus magnânimo, onipresente e onisciente ao estilo cristão, invocando a Santíssima Trindade, Jesus, céu e inferno ou salvação e condenação, justiça divina e elementos semelhantes do mesmo imaginário.

Em vários casos, a religiosidade domina a letra; em menor proporção, o disco inteiro, da capa às músicas, faz invocações em versos emblemáticos como “o promotor é só um homem, Deus é o juiz”¹.

A produção do Racionais, matriz ideológica e estética, é religiosamente significativa. Seu disco paradigmático, considerado o mais importante do *rap* brasileiro, é *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997 (COSA NOSTRA). O encarte, decisivo

para esta argumentação, está eivado de símbolos religiosos, o fundo preto da capa potencializa a imagem de uma cruz e, ao lado, há a transcrição de um versículo da bíblia; na contracapa, há o próximo versículo do mesmo salmo, além de fotos no interior do encarte com os componentes do grupo empunhando o livro sagrado em frente à catedral da Sé.

Nesse disco, que abre com a música *Jorge da Capadócia*, outras letras têm conteúdo religioso predominante. No que diz respeito à composição, o *rap* “Tô ouvindo alguém me chamar”, notável tecnicamente, apresenta um narrador que dá conta de duas situações, a rememoração da sua parceria criminosa com Guina e a narração, na voz deste, dos seus últimos momentos de vida: Guina tomou um tiro e, durante os delírios de morte (“eu quero viver, não posso estar morto”), ouve alguém o chamar do além e se pergunta: “será que Deus ainda olha pra mim?”. Desencarnando, roga: “Minha finada mãe, proteja o seu menino, o diabo agora guia o meu destino”.

Essa temática em que Deus é personagem central reverbera na literatura ligada ao *hip-hop* (ZIBORDI, 2004; NASCIMENTO, 2006). Num livro de dez anos atrás, por exemplo, André Du Rap, sobrevivente do massacre do Carandiru, cujo nome é suficiente para revelar sua atual atividade, fala sobre “o dom da palavra”:

Eu sei que Deus me deu um dom. Seja de compor, compor poema, poesia, letras de *rap*, seja de costurar, de conversar com as pessoas. Deus me deu um dom, e eu tenho que explorar ele. Então é isso que eu passo pros adolescente, pras pessoas, quando eu vou num show, num evento. Como dizem os companheiros do SNJ, ‘Se tu lutas, tu conquistas.’ E como diz o meu aliado, que faz muitos anos que eu não vejo, Mano Brown, ‘Só Deus sabe a nossa hora.’ Se Deus é por nós, quem será contra nós?’ (ZENI, 2002, p. 184)

3. Rappers enquanto profetas

No início da produção de *rap* no Brasil, em meados de 1980, os *rappers* inevitavelmente tiveram que se colocar como profetas em contraponto ao modo tradicional de fazer música: quando o *rock* nacional se firmava por meio de grupos como Legião Urbana e Titãs, eles não usavam instrumentos musicais, declamavam mais que cantavam seus longos versos e emergiam dos extratos empobrecidos social e economicamente, à margem da indústria fonográfica dominante que apostava na música feita por jovens da classe média.

O *rap*, a nova música, também se colocava como diferente da canção em evidência porque fazia parte de algo

¹ O verso é do *rap* Vida Loka (Parte II), do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais Mc’s. Da mesma letra, por ordem de menção religiosa: “Mais um ano se passando ae graças a Deus agente tá com saúde;” “o amanhã só pertence a Deus;” “Champanhe para o ar, que é pra abri nossos caminhos, / pobre é o Diabo, e odeia a ostentação;” “E eu que... e eu que... / Sempre quis um lugar gramado e limpo, assim, verde como o mar, / Cercas brancas, uma seringueira com balança, desbicando pipa, cercado de criança...;” “Meu anjo do perdão foi bom, mas ta fraco, culpa dos imundos, dos espírito opaco;” “O que tiver que ser, será meu, tá escrito nas estrelas, vai reclamar com Deus;” “O caminho da felicidade ainda existe, é uma trilha estreita, em meio à selva triste;” “Sobe cego de Joelho mil e cem degraus / Quente é mil grau, o que o guerreiro diz: o promotor é só um homem, Deus é o juiz / Enquanto o Zé Polvinho apedrejava a cruz e o canalha, fardado, cuspiu em Jesus / Aos 45 do segundo arrependido, salvo e perdoado, é Dimas o bandido / É loko o bagulho, arrepia na hora, Dimas, primeiro vida loka da história / Eu digo glória... glória... sei que Deus tá aqui / E só quem é, só quem é vai sentir / E meus guerreiro de fé, quero ouvir... quero ouvir... e meus guerreiro de fé, quero ouvir... irmão...;” “Porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto, e não amarela / O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como um homem é o prêmio da guerra / Mas ó, conforme for, se precisar afogar no próprio sangue, assim será / Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue, entre o corte da espada e o perfume da rosa / Sem menção honrosa, sem massagem / A vida é loka nêgo, e nela eu tô de passagem / A Dimas, o primeiro: saúde guerreiro! Dimas... Dimas... Dimas...”

O rap como religião de salvação

maior, a cultura *hip-hop*, que apareceu na mídia por meio da dança — a atração exercida pela *break*, com seus movimentos robóticos, fez a alegria de inúmeros auditórios e espectadores de programas de televisão como Barros de Alencar e Comando da Madrugada. Contudo, as tensões culturais desses 30 anos alteraram a proeminência dos elementos, e o *rap*, depois o grafite, se tornaram os mais populares.

Essa trajetória começou também demarcando espaço físico: os dançarinos ocuparam locais do centro da capital paulista, como a frente do Teatro Municipal, a estação São Bento do metrô e a Praça Roosevelt. Esses interessados pioneiros vinham das bordas da capital e a escolha do centro era estratégica: era onde todos podiam chegar de transporte público gastando pouco nos finais de semana ou, de segunda a sexta, para lá escapavam na hora do almoço ou paravam por instantes entre um compromisso e outro. Esses locais vão sendo abandonados em favor da periferia conforme dançarinos e outros componentes do *hip-hop* em formação se dão conta de que têm competência suficiente para desenvolver a cultura em suas “quebradas” — vai nesse sentido a expressão “traficando informação,” incansavelmente repetida no contexto do *hip-hop*.

Eles criam sua “teodiceia,” uma explicação total e coerente e, assim como as pretensões científicas e religiosas, querem dar um sentido à experiência. O grande desafio, mais do que a criação de um Deus, é formatar um discurso coerente contraposto a este mundo completamente contraditório, a começar pela capital paulista, campeã de desigualdade. O conhecimento religioso, o científico e o cultural do *hip-hop* almejam ser um saber e dependem do manejo de competências, implicando qualificação com vistas ao virtuosismo — o *rapper* deve ser um exímio rimador, o dançarino deve ser um ás dos movimentos, o grafiteiro deve dominar completamente as técnicas de pintura com *spray*.

Por falar em materiais usados para a produção simbólica, eles também estão em contraponto com as artes canônicas: ao invés de instrumentos musicais, dois toca-discos acoplados a traquitanas eletrônicas para produzir sonoridades; ao invés de cavaletes e pincéis, latas de *spray* e rolos de pintura para cobrir extensões maiores com látex; ao invés do palco e da academia de dança, os movimentos do *break* são ensinados e praticados na rua.

Esse conjunto de procedimentos artísticos, seus resultados estéticos e sua ideologia aguerrida de crítica social permitem aproximar o *hip-hop* de um dos dois grandes tipos de religião que Weber compara e discute no texto *Consideração*

intermediária (2006, p. 324-5), em que as características da “religião de salvação” são próximas daquelas verificadas especialmente entre os *rappers*, no sentido de uma união entre os “manos” que vieram da pobreza.

O *sofrimento* comum a todos os fiéis — quer fosse real ou sempre iminente, exterior ou interior — passou a ser o princípio constitutivo da relação comunitária entre eles. Quanto mais racional e mais sublimada em termos de ética da convicção fosse a ideia da redenção, tanto mais, por isso mesmo, se intensificavam externa e internamente esses preceitos provenientes da ética da reciprocidade própria da sociedade da vizinhança.

As religiões de salvação estão diretamente ligadas aos problemas mundanos de seu público, para os quais oferecem soluções. Assim, as inúmeras declarações no sentido de que o *hip-hop* salvou a vida dos adeptos pode ser compreendida como a “salvação” menos metafórica possível: trata-se, efetivamente, de salvar a vida que estava afundada nas drogas, num trabalho mesquinho ou não artístico, na experiência cotidiana de marasmo tenso das cadeias — lembremos, a propósito, dos grupos formados dentro das prisões, como o 509-E, cujo nome é o número da cela que a dupla de *rappers* ocupava no Carandiru. São essas marcas de sofrimento que constroem a representação dos integrantes do *hip-hop* como “guerreiros”. Como diz o verso citado na primeira nota deste artigo: “O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra, mas morrer como um homem é o prêmio da guerra...”

A possibilidade de resgatar pessoas para o caminho da arte e da cultura tem maiores chances porque o *hip-hop* é composto por vários elementos e os interessados podem optar por dançar, cantar, manipular discos, pintar e escrever². E uma vez integrados, passam a agir conforme um modelo identificável: a postura engajada socialmente, as roupas largas e coloridas, o constante semblante de seriedade, a reafirmação da negritude especialmente no tipo de cabelo, a lista de livros, discos e ídolos a conhecer etc. Os componentes do *hip-hop* agem, efetivamente, como membros de uma comunidade de culto.

² Entre as páginas 349-50 de *Consideração Intermediária*, Weber afirma o seguinte: “Naturalmente, a maneira mais fundamental de a religião de redenção se defender contra os ataques do intelecto autossuficiente consiste em pretender que o seu próprio conhecimento se efetua numa outra esfera e é, tanto pela sua natureza quanto pelo seu sentido, completamente heterogêneo e díspar em relação ao que o intelecto produz.”

O rap como religião de salvação

Lembrando da discussão weberiana na monografia sobre judaísmo antigo³, é como se eles tivessem uma aliança, uma “berith” — os resgatados pelo *hip-hop* são “aliados,” “manos,” “trutas.” “Berith” é um fundamento moral, religioso e comunitário. Também vale aqui a noção de que, assim como no início do judaísmo, os *rappers* expressam de diversas maneiras o sentimento de que foram designados para a revolucionária “missão”; como diz outro conhecido verso do Racionais: “eu tenho uma missão e não vou parar.”

É claro que essa coalizão não é pacífica e encerra conflitos internos agudos. Um deles é o machismo expresso em algumas letras, agravado pela ausência de mulheres cantando *rap* — são elas e também os que não fazem parte do *hip-hop* os principais questionadores de tal distorção, apesar de ser clara a reorientação de tal tendência. A abordagem explícita do uso de drogas também é ponto nevrálgico: entre os principais grupos, as referências são condenatórias, provavelmente porque sua responsabilidade enquanto liderança é maior; contudo, em discos de artistas menos populares, é notória a opção pela maconha em contraponto ao álcool, este sim generalizadamente condenado, assim como o *crack* e a cocaína. As tensões continuam em relação às opções midiáticas: o discurso inicial de rechaço total da mídia é menor, e se percebe uma reelaboração da relação com gravadoras, rádios, televisões, revistas e jornais — muitos compreendem que, preservando um difuso referencial ético de “não se vender,” a inserção midiática não só interessa como é parte inevitável da cadeia de produção e circulação cultural da qual fazem parte.

4. Quem pode dar a palavra final?

No livro autobiográfico do paulistano Thayde, um dos primeiros e principais *rappers* brasileiros, muitas passagens acendem tensões, sobretudo quando rememora sua relação com um pária do movimento, o carioca Gabriel, o Pensador. Vale nos determos em pelo menos três parágrafos nos quais Thayde, exercendo em plenitude a autoridade sacerdotal, conta como foi o primeiro contato entre os dois:

Certa vez, uma das pessoas da produção do Gabriel, o Pensador, que já haviam me apresentado na São Bento, quando ele colou lá uma vez, veio me dizer que ele estava lá e que queria trocar umas ideias comigo. Eu pedi para chamar o cara e, quando ele chegou,

a gente conversou e ele pediu para mostrar um som dele lá no palco. Como eu fazia parte da organização e ele vinha do Rio, eu achei legal, e permiti que ele apresentasse um som. Aí ele me disse que queria fazer duas músicas. Duas músicas eu já achei complicado, porque havia muita gente que tinha trabalhado e ia apresentar duas músicas e, como ele tinha acabado de chegar, não seria justo deixar o cara fazer o mesmo que os outros. Tentei explicar isso pra ele. E ele rebateu dizendo que com uma música só não daria pra mandar a mensagem. Então fui firme: ‘Sinto muito, mas só uma música.’ E ele subiu no palco e tocou uma música só, e o assunto morreu por aí. (ALVES, 2004, p. 118).

Thayde teria sido simpático com o *rapper* carioca que, de início, mostrou-se espaçoso: não havia ajudado na organização do evento e queria cantar duas músicas, mas só cantou uma. Essa interdição também pode ser interpretada no sentido de que Gabriel, o Pensador simplesmente é um estrangeiro na comunidade do mesmo culto.

No parágrafo seguinte, Thayde exalta a capacidade poética do desafeto, sua importância para a consolidação do *rap* nacional, desculpa-o pela origem familiar economicamente privilegiada e afirma que mesmo não sendo “cem por cento original, possui uma história.” Thayde admite ainda que “ele não foi montado,” ou seja, tem originalidade porque se relacionava com skatistas e grafiteiros no Rio de Janeiro. Mas as coisas começaram a mudar quando o carioca ficou conhecido nacionalmente:

Depois passou um tempo, ele gravou e conseguiu conquistar o Brasil. Começou a fazer letra boa, pois é um cara que possui uma ótima redação. Ele escreve bem mesmo, não dá pra negar, é um cara inteligente e fala muito bem. Falaram que o Gabriel é branco e que a mãe dele estava envolvida com a campanha do Collor etc., mas não dá pra negar que o *rap* ganhou muita projeção no país através do Gabriel. Foi com o estouro de ‘Retrato de um Playboy’ que muita gente começou a prestar atenção nesse tipo de música. Ele tem a história dele dentro do *rap* brasileiro. Pode não ser cem por cento original, mas possuiu uma história. E posso dizer que ele não foi montado, pois era um cara envolvido com a rapaziada do skate e do grafite no Rio de Janeiro. Hoje ele tem outro som, outro estilo, mas já tem seu lugar dentro da história do Hip Hop. (ALVES, 2004, p. 118).

No último parágrafo que comentaremos da biografia de Thayde, ele entrará na questão do domínio da narrativa. A disputa por monopólio intelectual no *hip-hop* faz dos *rappers* quase brâmanes que conhecem a liturgia, a maneira correta de produzir letras de *rap*. Essa distinção, ao mesmo tempo em que divide,

³ Na página 100 da edição em espanhol sobre o judaísmo antigo: “Por esta razón, un israelita, aun siendo miembro de otra tribu y estando en una mera relación de respecto de sus oyentes israelitas, se dirige a ellos utilizando la denominación de ‘hermanos’”.

O rap como religião de salvação

atrai, pois quem não ocupa as esferas superiores, as deseja. O sistema de castas na Índia, como qualquer outro sistema de dominação, tomou para si o “dom da palavra.” Quanto ao *rap*, a posição máxima pertence à “velha escola,” composta pelos pioneiros paulistanos, cujo aval é indispensável. É como se eles elaborassem uma distância mágica cuja cancela, ou chancela, tem a ver, a princípio, com a capacidade de compor narrativas, mas no fundo exige a autoridade conferida pela tradição. E não se podem infringir procedimentos, pois os narradores autorizados estão pairando, prontos para o julgamento dos hereges.

Ocorre também que a capacidade de compor *rap*, mesmo que gere dividendos financeiros, e gera, é impagável, ou melhor, não tem preço — nada pode pagar o valor do resgate pessoal dentro da irmandade do *hip-hop*. Assim, a marginalização como etapa de purificação é interiorizada pelos que almejam passar a produtores da cultura *hip-hop*. Então, o que entra em jogo não é possuir (na verdade, é também), mas o principal é “ser” — ser membro de uma cultura, desejo com pressupostos rígidos tanto para público, quanto para a crítica e os artistas. Os aspirantes tentarão ser melhores que os outros, mesmo que essa mensagem transpire de forma tênue, como sinônimo de “encontrar um caminho” — quem o encontra, presumivelmente está em melhor situação. A posse do saber conferirá superioridade e autoridade, assim como o sistema de castas fabrica permanentemente distinções sociais⁴.

⁴ A conversa com o texto de Weber serve para compararmos semelhanças, mas não de pode deixar de mencionar pelo menos esta diferença fundamental: no sistema de castas, há desprezo pelas questões terrenas, já que tudo está predeterminado e a

5. Referências

ALVES, Cesar. *Pergunte a quem conhece: Thayde*. São Paulo: Labortexto, 2004.

CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaina. *Hip hop – a periferia grita*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2001.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

WEBER, Max. *Sociologia das religiões e consideração intermediária*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Rio de Janeiro: Relógio D'Água Editores, 2006.

_____. *Ensayos sobre sociología de la religión III*. Madri: Taurus, 1987.

Após as ponderações anteriores, Thayde entra no que considera a fratura exposta de Gabriel, o Pensador:

O problema é que ele começou a fazer letra mal feita. Ouvi algumas letras dele das quais eu não gostei, porque tinha muito preconceito contra mulheres, coisa que nunca me agradou. Ele também começou a falar sobre o movimento *Hip Hop* nas entrevistas. Dizia que dentro do *rap* havia muita falsidade e muita desunião. Chegou a dizer que estava fora do movimento, pois se o *rap* fosse isso, ele estava fora. Isso me irritou. Passou pela minha cabeça o seguinte: eu sei que isso que ele está falando acontece, mas com que direito um cara que chegou e deitou depois que a cama já estava feita podia dizer aquilo? Quando ele veio já estava tudo pronto. O movimento já estava estruturado. Talvez eu ou o Brown e outros manos que estão aí desde o começo até possamos falar isso. Afinal a gente tá ralando no *Hip Hop* há mais de quinze anos. Ele não. (ALVES, 2004, p. 118-9).

Conforme já mencionamos, exercer a função pedagógica implica em julgar, eleger, discriminar. Para Thayde, o pecado de Gabriel, o Pensador, foi começar a fazer letra mal feita. Mas a questão de fundo é outra e fica clara desde o meio da citação: o carioca não alcançou o inalcançável: a autoridade da tradição.

atuação neste mundo pode, no máximo, ajudar o sujeito a reencontrar numa situação melhor, como brâmane, por exemplo. Ao contrário, o *hip hop* é produto da realidade na qual estão inseridos seus membros e importa atuar no cotidiano.

_____. Las doctrinas sagradas ortodoxas y heterodoxas de los intelectuales indios. In: Weber, Max *Ensayos sobre sociología de la religión I*. Madri: Taurus, 1992.

ZENI, Bruno (Coordenação editorial). *Sobrevivente Andre du Rap (do massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.

ZIBORDI, Marcos Antonio. *Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos*. 2004. 199 f. Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

DISCOS

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD.